

Os castrati: reflexões sobre o início de uma prática vocal

Kristina Augustin

Universidade de Aveiro, Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ, Brasil)
kristina.augustin@ua.pt

Abstract

Based on literature review and archival research, this communication intends to bring light on the clarification issues about the first chronological *castrati* in Europe, and particularly the migratory flow that happened between Spain and Italy in the first half of the sixteenth century.

Keywords: Castrati, capon, vocal practice

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 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.

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.

Os castrati: o início de uma prática vocal

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 1988:146). Quando o mesmo autor escreveu o verbete *castrato* para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 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 adotada nos estados do sul da Alemanha. Os primeiros *castrati* documentados surgiram em Ferrara e Roma, em torno de 1550-1560.¹

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: 7). 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

¹ “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.” John Rosselli. “Castrato.” In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05146> (acessado abril 20, 2011).

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” (Tarazona 1998: 646).

Mas, sem dúvida alguma, *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. 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 seguinte anotação: “[...] Lo cual todo mandaron guardar de aqui adelante, e que tomen un mozo tresado, que nombrará el provisor, **caponado**, que tiene buena voz, por mozo de coro” (Livro 26, folha 766, 07/05/1506).

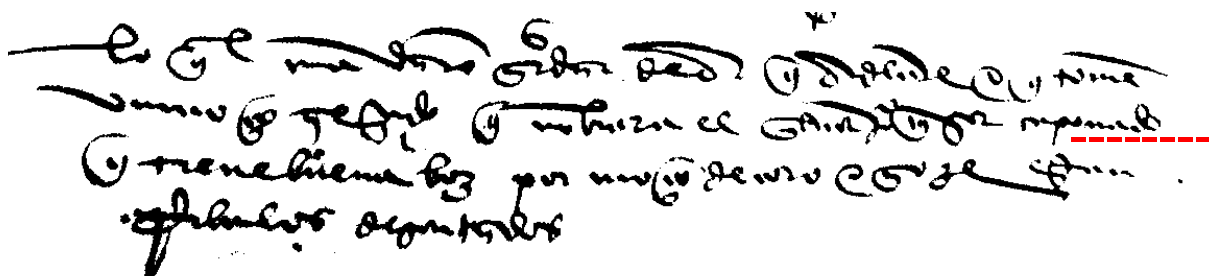
A imagem mostra um trecho de um manuscrito em espanhol escrito em uma caligrafia cursiva histórica. O texto é ampliado e a palavra "caponado" está sublinhada com uma linha vermelha. O texto completo visível é: "Lo qual todo mandaron guardar de aqui adelante, e que tomen un mozo tresado, que nombrará el provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro".

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

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 hablen a Joán Gracia, cantor, e le den la instrucción que les paresciere para traer um **tiple capón** que está em Valladolid...” (Livro 48, folha 354v, 28/03/1547).

[...] 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... (Registro 48, folio 418v, 27/03/1547)

[...] 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 ... (Livro 49, folio 23v, 04/03/1550)

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 2001:83). 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 e 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).

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 contra-tenores) podiam realizar a voz aguda de uma melodia simples.

Mas em fins do século XV a polifonia vocal religiosa começou a ganhar uma 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 mezo soprano e os meninos, além de vários problemas de insubordinação, quando atingiam a maturidade vocal, mudavam de voz (Sowle 2006: 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 fato de ser espanhol o Papa Rodrigo Borgia (Alexandre VI, 1492-1503) e com alianças firmadas entre seu papado e a coroa espanhola auxiliou em muito a consolidação dos *castrati* espanhóis como um grupo de cantores profissionais na Capela Guilia e depois Capela Sistina (Sehrr 1992: 601). O poder espanhol estava representado agora pelas vozes desses cantores que encarnavam também a alegoria de uma unidade nacional espanhola num país estrangeiro.

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.

Hoje podemos afirmar com certeza que Franciscus Bustamante, Ferdinandus [Hernando] Bustamante, Franciscus [Francisco] Soto [de Langa], Diego Vasquez ou Jacomo Spagnoletto, Martin de Soto, Johannes [Juan] Paredes e Gabriel Carnevale foram *castrati* espanhóis que trabalharam na Capela Sistina desde o início do século XVI. Encontramos ainda vários outros nomes de cantores espanhóis indicados como soprano, porém ainda não podemos afirmar com segurança se eram de fato *castrati*.

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 a 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, Frances...” (Diari Sistini, 14, fol 76v; Gerbino 2004:318). Gerbino defende a teoria de que Diego Vasquez e Jacomo Spagnoletto eram a mesma pessoa (Gerbino 2004:318). Sheer vai mais longe e, tendo como base a documentação do vaticano, afirma que Diego Vasquez, Jacomo Vasques e Jacomo Spagnoletto eram a mesma pessoa.

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: 2). Essa afirmação para aqueles que estudam os *castrati* causa surpresa. Nenhum outro autor relacionou Figueroa a Spagnoletto e 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.

Temos ainda a evidência 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” (Gerbino 2004: 318).

O exemplo dado pelo Vaticano, assim como em países sobre 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 2001:62).

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...” (Manuscrito do Vaticano, Miscellenea Arm. XI, vol. 93, 152v).

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 Pontificia, mediante, porém, concurso público e exame rigoroso sobre a idoneidade do cantor segundo o preceito das Constituições Apostólicas... (Gilberti-Rambotti, 1987/88: 115)

Esse texto nasceu da constatação do cantor, da desordem que reinava na Capela Pontificia. 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.

A admissão oficial dos dois primeiros *castrati* de origem italiana 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 cantores 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.

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 escolhida. Nos palcos europeus encarnavam personagens míticos, deuses, heróis ou reis assim como também papéis femininos (Freitas 2003: 198; Feldman 2007: 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 cantor atingiu em seu tempo (Frosch 2006: 597; Feldman 2007: 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 prática da castração foi praticada largamente, mas foi principalmente na região do 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*, apresentam 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 sobre 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.

Quando Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) promulga a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais, indiretamente deu um grande incentivo para a utilização dos *castrati* nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto na ópera italiana. Desta forma foram consolidando o seu potencial vocal e obtiveram o sucesso e fama internacional que até hoje ainda refletem em nossos dias.

Referências bibliográficas:

Barbier, Patrick (1989) *História Dos Castrati*. Translated by Raquel Ramalhete. 1993 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Cappelletto, Sandro (1989) *La Voce Perduta. Vita Di Farinelli Evirato Cantore*. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino.

Feldman, Marta (2007) "The Castrato in Nature." In *Medicine, Body, Practice*, 4-38. University of Chicago.

Freitas, Roger (2003) "The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato." *The Journal of Musicology* 20, no. 2: 196-249.

- Frosch, William A (2006) "The Sopranos: Post-Op Virtuosi." *The FASEB Journal* 20, no. abril: 595-97.
- Gerbino, Giuseppe (2004) "The Quest for the Soprano Voice: Castrati in Renaissance Italy." *In Studi musicali* 32, no. 2.
- Giliberti, Galliano, and Fiorela Rambotti (1987/1988) "La Produzione Musicale e gli Scritti Teorici di Antimo Liberati, cantor della Cappella Pontificia." *Analli della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli studi di Perugia*. 2 XXV, nova série vol.XI: 87-131.
- Medina, Angel (2001) *Los Atributos del Capón. Imagen Histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: ICCMU. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Melicow, Meyer M. (1983) "Castrati Singers and the Lost "Cords"." *Bulletin of the New York Academy of Medicine (Bull. N.Y. Acad. Med.)* 59, no. 8: 744-64.
- Rogers, Francis (1919) "The Male Soprano." *The Musical Quarterly* 5, no.3: 413-25.
- Rosselli, John (1988). "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850." *Acta Musicologica* 60, no. 2: 143-79.
- Rosselli, John (2001) "Castrato." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05146>
- Scholz, Piotr O. (2001) *Eunuchs and Castrati. A Cultural History*. Translated by John A. Broadwin and Shelley L. Frish. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Sheer, Richard "Capsule Singer Biographies: Singers in the Papal Chapel in the Reigns of Popes Julius II to Sixtus V (1503-1590)." <http://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm>.
- Sherr, Richard (1992) "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521." *Early Music* 20, no. 4: 601-09.
- Tarazona, Andrés Ruiz (1998). "Los Cantores Capones un Texto Revelador." In *Revista De Musicologia*, 1-8. Madrid: Sociedad Española de Musicologia.

Notas biográficas

Mestre em Artes/Música pela Universidade de Campinas (Unicamp, Brasil) especializou-se em viola da gamba durante três anos na *Schola Cantorum Basiliensis* (Basiléia/Suíça) sob orientação do gambista Paolo Pandolfo. Após dois anos de estudos com Sarah Cunningham, diplomou-se pela *UCE/Birmingham Conservatoire* (1997). Atualmente cursa o Doutorado em Música na Universidade de Aveiro/Portugal. Currículo completo : <http://lattes.cnpq.br/5537840177507193>