

# ABORDAGEM PSICANALÍTICA DE UMA VOZ INAUDITA: OS CASTRATOS E A QUESTÃO DA INVOCAÇÃO

*Jean-Michel Vives\**

*Tradução: Francisco R. de Farias\*\**

## RESUMO:

O castrato nascido do coro religioso, depois de atuar no âmbito da ópera, finalmente retorna ao domínio de origem. Enquanto a voz do castrato teve lugar de destaque na ópera *seria*, nos meados do século XX confina-se ao coro da Capela Papal. A questão que daí surge é então a seguinte: por que a elogiada voz do castrato, foi percebida como obscena durante o século XVIII e também no século XIX?

**PALAVRAS-CHAVE:** Castrato. Pulsão invocante. Voz.

---

\* Psicanalista. Mestre de conferências, Université de Nice-Sophia Antipolis 95 Rue Victor Esclangon, 83000, Toulon. Seu livro *Fiat Vox! Musique et psychanalyse* está no prelo.

\*\* Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas - RJ. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Autor de *Histeria e Psicanálise, A pesquisa nas ciências do sujeito* e *Psicose: ensaios clínicos*. Pesquisa atualmente sobre a temática violência, memória social e violência. Email: frfarias@uol.com.br.

Em abril de 1902 os representantes da *Gramophone Company*, em uma missão a Roma, tomaram a decisão de gravar a voz do último castrato vivo, Alessandro Moreschi. Desde então, há muito tempo, o público não experimenta o gozo extremo provocado por esse tipo de cantor. Nesse mesmo ano houve a criação de *Pelleas et Mélisande* de Claude Debussy em que um barítono mata, por ciúme, um tenor que estava apaixonado por um soprano; a criação de *Adrienne Lecouvreur* de Ciléa em que um mezzo-soprano mata, por ciúme, um soprano que está apaixonada por um tenor; dois anos antes um soprano assassinara, pelo amor a tenor, um barítono muito atrevido na ópera *Tosca* de Puccini e dois anos depois, em *Madame Butterfly*, um soprano morre por amor a um tenor... Na Itália, na Alemanha, na França e em outros países, os amantes são os tenores, suas amantes são os sopranos, seus rivais são os baixos e os contraltos. Os heróicos e ambíguos castratos que encarnaram os papéis de Julio César, de Alexandre em *Tamerlan* ... são esquecidos e com eles uma grande parte da música que eles ofereciam. No dia 11 de abril de 1904, Moreschi gravou suas últimas notas, sem abandonar o coro da Capela Sixtina até 1913, morrendo no esquecimento de todos em 1922, com 64 anos, selando, definitivamente, o desaparecimento de um mundo cuja a crônica da morte anunciada fez sua aparição no século XVIII. Esse documento emocionante, apesar de a interpretação, às vezes causar risos, permanece, para nós, o único testemunho vivo, o eco um pouco ensudercido de uma história que nos parece, hoje, inverossímil e que, portanto, dura mais de três séculos.

O mais estranho é que o fim dessa espantosa aventura artística se assemelha, nesse ponto, ao equívoco daquilo que foi as suas origens: o castrato oriundo do coro religioso, depois de um certo afastamento, durante mais de dois séculos, para a cena teatral acaba por retornar ao coro religioso. No início do século XX, então, o cantor castrado ainda existe, mas distante da atuação das peças principais da ópera *seria*, em que dava corpo e voz aos heróis, para enfim confinar-se à Igreja. Enquanto que o castrato foi aquele que atuava no *Bel Canto*,

desde o início do século XVII; no decorrer do século XVIII e mais ainda no século XIX, torna-se aquele que iria encarnar a “*mal’Aria*” (a ária perigosa).

A questão que se coloca para nós é então a seguinte: o que torna o castrato obscuro, uma vez que reinou, por mais de dois séculos, em todas as cenas, ao ponto de desaparecer do dispositivo operístico e ser restituído ao dispositivo do qual saiu: o da transmissão da palavra divina?

Para responder a essa questão, convém fazer remissão às próprias condições de aparição do castrato no seio do dispositivo religioso. Foi pela Espanha que se propagou a utilização de “cantores que não mudam de voz” e isso devido à proximidade existente, entre católicos e mulçumanos, durante o período moçarabe. “A vinda do grande cantor, compositor e instrumentista Ziryab (789-857) da Corte mulçumana de Cordou, que estudou em Budapeste, autorizou a utilização dos castratos cantores nas novas modalidades musicais que ele criava. [...] Do século IX até a reconquista da Espanha pelos cristãos, no século XV, as crônicas mulçumanas assinalam a presença dos castratos em músicas refinadas, no âmbito das cortes” (Gaumy, 1984). Eunucos castrados bem jovens, convertidos, vão, pouco a pouco, integrarem-se às cerimônias católicas, entre o século XII e o século XV. Um passo decisivo é dado quando a Igreja empreende sua Contra-Reforma: enquanto que os cardeais, na sua maioria espanhóis e italianos, reuniam-se no concílio de Trento (1545-1563), os cantores castrados começavam a aparecer na capela pontifical em Roma. Até então, o ilustre coro, por causa da interdição que recaia no canto feminino, somente podia contar com os meninos com possibilidades técnicas e musicalidade claramente mais reduzidas em relação aos adultos, ou com os falsetistas, quase sempre, limitados quanto à potência e extensão vocais. Sexto V autoriza, pela bula de 1589, o recrutamento dos castratos. Alguns homens, voluntariamente, empregaram-se para justificar a decisão e sustentaram, sem o menor equívoco, que “a voz é uma faculdade mais preciosa do que a virilidade, visto que é pela voz que o homem se

distingue dos animais. Se, pois, para embelezar a voz é necessário suprimir a virilidade, nada pode impedir de fazê-lo, sem impiedade. Ora, as vozes de soprano são tão necessárias para cantar os louvores ao Senhor que somente poderíamos consegui-las a um custo bem elevado” (Ibid). Observa-se que os teólogos de “boa vontade” tão brilhantes em outras circunstâncias para estabelecer sutis diferenças, parecem confundir, nesse caso, a voz e a palavra. Com efeito, é bem a palavra que falta aos animais. Não se diz que um cachorro late para fazer ouvir seu dono: só falta-lhe a palavra. Ou, se devemos admitir que é a voz que falta aos animais, como afirmam os teólogos, nesse caso é preciso ouvir a voz no sentido mais preciso que lhe deu Lacan, isto é: “esse objeto caído do órgão da palavra” (1973-74). Convém aqui distinguir a palavra, ato singular implicando um sujeito e sua relação à voz e à linguagem que lhe é exterior e que não implica, em nada, a voz. Nesse sentido, a linguagem pode concernir aos animais: existe uma linguagem dos pássaros, das abelhas ou das formigas que não falam. F. de Saussure, em seu Curso de Linguística Geral, resume isso em fórmula extremamente clara: a língua é para nós a linguagem menos a palavra. A palavra implica a perda desse objeto particular que é a voz e o canto é uma situação quase experimental que nos permite estudar essa relação. O canto, sendo um ato de palavra onde a voz, longe de ser dissimulada por trás do que se diz, acha-se revelada.

A partir de 1589 e em menos vinte anos, todos os falsetistas do coro pontifical foram substituídos pelos castratos. A difusão do fenômeno foi tal que todas as catedrais, todas as capelas da península, compuseram seus coros, em alguns anos, de castratos sopranos e contraltos. A Igreja percebe perfeitamente em que esses intérpretes constituem um tipo de ideal musical: voz brilhante, límpida, emocionante pela sua característica ambígua, tão potente e aguda quanto a de uma mulher, porém no corpo de homem. Este último argumento é de peso segundo a afirmação de frase de São Paulo “*mulieres in ecclesiae tacent*” (as mulheres se calam na Igreja) que é aplicada ao pé da letra. Por tanto, isso seria reduzir a voz à

única consequência de proibição do canto feminino. Existe um gozo específico provocado pela introdução do castrato no dispositivo musical religioso. A prova disso é que, no início do século XVII, bate-se às portas das igrejas para ouvir Loreto Vittori que fazia parte da capela papal. A liturgia católica identificara a função do coro àquela que a tradição atribui ao anjo: a glorificação de Deus e associara a voz aguda a esta posição angelical. Na Igreja moçárabe, a voz do anjo intervirá e esta voz somente pode ser aguda, mas não deve ser feminina. Poderíamos qualificá-la de “hors-sexe” o que corresponde aliás, muito bem, à posição angelical... e a do castrato. A voz do cantor-castrado será, ao longo de sua história, sistematicamente associada à voz do anjo. O testemunho seguinte, de Baldassare Ferri, é a esse respeito um dos inúmeros exemplos: “esse castrato era um tesouro de harmonia e a delícia dos “tronos”; sua musicalidade era incomparável e angelical [...], seu canto, para ter sido um dom do céu, tinha todas as perfeições [...], seus lábios eram aptos a tranqüilizar os espíritos [...] ele tinha a harmonia do céu em seu âmago” (Angelini *apud* Barbier, 1989, p. 28). Ainda no início do século XX, Alessandro Moreschi era apelidado de *Ângelo di Roma* (o anjo de Roma).

Entre os séculos XII e XV, a Igreja introduz então, pouco a pouco, na Espanha um anjo musical e gostaríamos de lembrar que a função do anjo é a de ser um mensageiro, de entregar uma mensagem que é, na questão a qual nos ocupamos, a palavra divina. O castrato encontra-se assim em posição de “emissário” e, na medida em que está encarregado desse papel de porta-palavra, ocupa um lugar angelical. O intenso prazer que ele causa em um lugar sagrado não parece ser percebido como muito incômodo. Tudo se complica a partir do momento em que o porta-palavra vai se fazer porta-voz. Michel Poizat (1991) analisa, com muita fineza, o momento que eu qualificarei de passagem de uma posição angelical a uma posição diabólica, passagem correspondendo, aliás, à transferência do castrato da cena sagrada para a cena profana. Com o aparecimento da ópera no século XVII, a referência ao

anjo-músico, que entregava a palavra divina, atribuição do castrato desde sua introdução no dispositivo religioso, cede lugar ao herói-músico, Orfeu, cuja a voz única, livre de toda mensagem, emocionará o público e produzirá um gozo que será violentamente recalado durante o século XIX, embora tenha transbordado nos séculos XVII e XVIII. Dominique Fernandez (1974) no prólogo de *Porporino*, assim o formula: “a celebridade que goza a Callas de nossos dias não dá nenhuma ideia dos castratos. Desmaiava-se ou enlouquecia-se ao escutá-los: eles suscitavam paixões memoráveis. E então eles abandonaram a cena do mundo na ponta dos pés. Os contemporâneos os mencionam *en passant*, em suas recordações, somente em algumas anedotas, porém em nenhuma biografia. Esquecimento, ou, de preferência, censura. É preciso mostrar que para uma pequena “vitória” da moral, esteve-se a ponto de abafar uma fonte imensa de prazer. Tinha-se vergonha de gozar tanto”. Essa vergonha ligada à gozo, podemos observá-la nas inúmeras críticas dirigidas ao castratos desde o século XVIII. Essas críticas destacam frequentemente o que percebem como a insuportabilidade gratuita da virtuosidade dos castratos, em que a voz se depura, deslocando o texto para uma vertiginosa elevação ornamental. Aqui é destacada a dimensão “logocauste” (destruidor da palavra pelo fogo) do canto do castrato. A palavra se significa pela voz. Então a virtuosidade não estava excluída do canto religioso, mas tudo se passa como se essa gratuidade e esse gozo, devido ao à virtuosidade, de estarem a serviço da palavra divina, mantivesse à distância o horror da castração, nos propósitos referidos anteriormente uma vez necessários ao gozo do Outro divino. A inteligência da lei divina não aceita muito bem a voz virtuosa do castrato, mas esta última permite, de uma certa maneira, fazer ouvir a voz de deus. Hildegard von Bingen, célebre mística e compositora alemã da região do Reno, leva às últimas consequências a intuição de articular a voz de Deus e a lei de Deus, ao ponto de proteger o aspecto divino do canto, sempre suspeito de ter uma origem diabólica. Ela afirmará que o canto na igreja seria a rememoração de uma voz original paradisíaca. Cantar na igreja

seria reencontrar a voz do pai indisponível e então relembra-la. É difícil não pensar aqui nas ideias de T. Reik sobre a voz do pai arcaico que, uma vez tendo sido colocado à morte, permitiu a instauração da lei.

A questão posta aqui é a da transmissão da palavra de Deus. Por que é necessário declamá-la ou cantá-la? Por que não transmitir a palavra divina na sua própria imediatez, por que simplesmente não falá-la? Por que não se pode contentar com o dito divino; por que é preciso transformá-lo em um dizer musicalizado? M. Poizat (1991) apresenta-nos a seguinte resposta: “a partir do momento em que uma consideração exterior ligada, notadamente, não mais à única proclamação, mas à difusão [...] faz valer que o projeto divino, poderia acomodar-se em um suporte de gozo. A tentação é afastada sob o pretexto de que esta vontade de difusão, de consolidação de uma fé não se entregue a esse gozo, mediante certas condições (e falar de condições é já considerar a rendição!). Dito de outro modo: não é com vinagre que se pega as moscas. Um pouco de prazer não faz mal... desde que seja a serviço de Deus”. A jogada “publicitária” observada por M. Poizat me parece muito pertinente, mas talvez aplicada, apressadamente, ao modelo construído a partir da ópera, à música religiosa. Com efeito, as circunstâncias da ópera e do ritual religioso são diametralmente opostas. O que preside o nascimento da ópera, apesar de todas as denegações de seus criadores, é a visada de um gozo ligado ao objeto voz. Para a ópera, em primeiro lugar, a voz, enquanto que para a Igreja, em primeiro lugar, a transmissão de uma palavra divina cuja difusão não dependeria, *á priori*, da vocalização. A força da mensagem divina deveria bastar-se a si própria. Nesse sentido, a voz não parece simplesmente presente para fazer passar uma mensagem, (como se diria para passar a pílula), mas sobretudo e esta é a hipótese que levanto, por que esta palavra divina perderia toda “eficácia” sem esta vocalização.

A questão do prazer, que poderia ser provocado pela música na Igreja, foi, de uma forma espantosa, um dos problemas mais debatidos durante os primeiros séculos do cristianismo<sup>1</sup>. De fato, todas as posições ideológicas relativas às ligações suscetíveis de unir palavra divina e música puderam se encontrar. Desde o “sim, absolutamente!” atribuído a Santo Ambrósio, até o “não” dos Pais do deserto, retomado pelos puritanos ingleses, no século XVII, passando por um “sim, mas...” amparado por Santo Agostinho ou um “não, a menos que...” de São Jerônimo, outro Pai da Igreja, contemporâneo de Santo Agostinho. Tudo parece possível caso o princípio essencial de conservação da perfeita compreensão da palavra divina fosse salvaguardado. Trata-se de preservar totalmente a letra do texto e sua inteligibilidade, na clareza, a mais completa de sua elocução. O modo de transmissão dos textos sagrados aproxima-se mais do recitativo do que do canto. A materialidade vocal é aqui totalmente submetida à letra do texto. Uma primeira evidência disto emergirá com a aparição da aleluia. Esta exclamação significa em hebreu “louve o Eterno”, retomada tal e qual na liturgia cristã, vê-se traduzida numa sequência de sílabas, sem significação, que se lança à divindade em um movimento de júbilo. Adverte-nos Michel Poizat (Ibid., p. 33-34): “se na salmodia a verbalização assume lugar de destaque em relação a voz, na aleluia, a verbalização se expande em longas vocalizes complexas denominadas de “cantar sem letra”. Na salmodia propriamente dita, a melodia, ou o que se pode denominar como tal, é bem silábica: a cada sílaba corresponde um único som (nota), da duração, enunciação sumária dessa sílaba na língua falada, como no recitativo de ópera. No “cantar sem letra” ao contrário, é um grupo de notas (e as vezes um grupo de duração importante) que será cantada em uma mesma sílaba da palavra e isso com elevações muito superiores às que prevalecem na salmodia. É exatamente o contrário na salmodia: nesta, é a duração e o ritmo da vocalização que se impõem à palavra (a qual se encontra completamente desarticulada”. O texto e o sentido que lhe é associado

---

<sup>1</sup> Uma consulta sobre este tema pode ser feita na obra de Théodore Gerold, *Les pères de l'Église et la musique*, Alcan, 1931.



ficam então em segundo plano. O espaço destinado a um puro gozo lírico penetrará o mundo latino, no Oriente que o viu nascer, sob a denominação de *júbilo*, no século IV. Conhece-se o sucesso que alcança esse espaço, que engendra, no século XVIII, a surpreendente Aleluia do moteto *Exultate jubilate*, composto por Mozart para o castrato Rauzzini. A Lei da excelência da palavra nesse caso, é verdade, coloca-se mal. Mas enquanto esse espaço é claramente circunscrito parece que o perigo de transbordamento do lado do “hors-sens” pode ser contido: no salmo se encontra a palavra e o sentido; na Aleluia, a voz e o gozo.

Com a aparição do castrato na cena sagrada o problema se acentua e o último anjo músico, essencialmente porta-voz, representa já uma função diabólica que caracteriza a indiferenciação e a ambiguidade. E o castrato devido a sua “fabricação” participa dessa indeterminação<sup>2</sup>, mas além disso, sua voz, realmente, inaudita conduz ao primeiro plano da materialidade sonora da voz deixando, em segundo plano, a própria dimensão da situação litúrgica que é a transmissão de uma palavra divina. Apesar disso, tudo acontece, como se o fato de ser limitado, ao âmbito estrito da Igreja, permitisse conter o mínimo de gozo experimentado. Com efeito esse gozo não é desprovido de sentido não diabólico, porque é entusiasmante (no sentido etimológico do termo, isto é, que o gozo permite ao fiel ser inspirado ou mesmo possuído por Deus). Dito de outra maneira, no âmbito do dispositivo religioso, a voz e o prazer extremo que ela pode suscitar nada tem de gratuito, visto serem endereçados ao Outro divino e constituírem uma das vias de acesso a Deus como mostra Santo Agostinho (1980). Haverá uma mudança com a aparição da ópera cujo objetivo é o gozo da voz em todos os estados e de preferência os mais extremos.

---

<sup>2</sup> Como afirma por ele mesmo, o castrato Balatri (*apud* Barbier, 1989, p.180):

"Si je dis "homme", je mens, / Se eu digo "homem", eu minto  
"femme" je ne le dirai sûrement pas / "mulher, seguramente eu não diria  
Et "neutre" me ferait rougir." / E "neutro", me faria enrubescer.

Elaborada em Florença, por volta do ano de 1600, a ópera pretendeu inicialmente realizar um retorno e reflexão às artes cênicas do mundo da Antiguidade grega. A ópera tentaria reinventar o mundo grego, percebido nesta época, como uma harmoniosa mistura entre palavra, canto e dança. O *Orfeu* de Montiverdi, representado em 1607, celebraria o “casamento” de amor onde a música parece ser a humilde serva do poema. Contudo, uma parte da obra já aponta o que se tornará a ópera em alguns anos: trata-se da ária de Orfeu descendo aos infernos, ária excessivamente virtuosa onde a vocalize “desvairada” dissolve o sentido das ondas de explosões de voz. O reino dos castratos na ópera “Séria” é aqui anunciado.

Rapidamente o “casamento” de amor transforma em “casamento” de razão. Na maior parte dos países (a França situando-se um pouco à parte dessa evolução) a música e mais precisamente a voz reinará, com maestria absoluta, sobre o drama. “*Prima la musica, poi le parole*” para retomar o título de um ópera de Antonio Salieri.

O barroco musical, dominado essencialmente pelo modelo da ópera “Séria” encontrará também no castrato uma figura emblemática.

No início do século XVII, a Itália barroca apodera-se dessa voz de anjo encarnado, desviando-a da cena sagrada para a cena profana não, como se tem dito frequentemente, para dissimular a interdição da presença feminina nos teatros (interdição relativa apenas aos estados pontifíciais), mas, preferencialmente, para a fascinação que esta voz exerce. A referência ao anjo músico desapareceu e o anjo se transformará em herói. É importante observar que, mesmo na condição de os castratos interpretarem papéis femininos, as personagens que lhes são frequentemente atribuídos são papéis eminentemente viris tais como Ottone, Arminio, Rinaldo ou Radamisto, para citar apenas alguns dos personagens das óperas de Haendel. O castrato presentifica um timbre que não é masculino, feminino e nem mesmo infantil. Trata-se de um timbre que permitiria, paradoxalmente, fazer “situar” um além

possível da castração. Durante tantos anos a emasculação objetivava que jorrasse da laringe, sem a limitação do real que provoca a mudança de voz no homem, o timbre inaudito que as descrições feitas pelos contemporâneos não nos permite ter uma ideia muito precisa. Com efeito, como definir um timbre? Esta voz é regularmente qualificada de “sublime”, o que nos faz supor o que o além fálico deve, nesse caso, ser considerado. O timbre “hors-sexe” e “hors-temps” (nem voz de homem, nem de mulher, nem de criança...) teria suportado, durante tantos séculos, a promessa que a circunstância da castração desfaz e que a diferença sexual, uma das manifestações da castração, é pelo menos, o tempo de escuta... Essa posição divina e fora da lei do castrato teria sido ilustrada de forma caricatural nos caprichos dos cantores. O mais engraçado e talvez o mais significativo é a solicitação feita pelo célebre castrato Marchesi de só aparecer, qualquer que fosse a ópera e qualquer que fosse a situação, no ápice de uma colina, de pelo menos seis pés de altura, com uma espada em uma mão, uma lança reluzente na outra e um chapéu de plumas na cabeça, como afirma Stendhal. Ele exigia começar, qualquer que fosse o conteúdo da cena, pelas palavras: “*Dove son io?*” (Onde eu estou?). Que mais pode se dizer, se somente esta voz desencadeia as paixões, mostrando por isso que era o suporte para um gozo importante. A relação à voz dos castratos pontua que o gozo da voz é ligado a um timbre que age diretamente no corpo daquele que a escuta. O filme de Gérard Corbiau, *Farinelli* (1994) mostra bem esse aspecto no momento em que o célebre cantor emite uma nota muito longa que parece trespassar uma das espectadoras/ouvintes que então desvanece. É importante observar aqui que a dimensão contínua do olhar é sustentada por uma dimensão contínua da voz. O cantor torna-se então puro olhar e pura voz: o texto e a própria vocalize não existem. O cantor se encontra reduzido a uma pura continuidade “hors-temps” e “hors-sexe”, um deus, talvez. O que parece ser visado aqui é menos uma pseudo-adequação realista entre uma voz e uma personagem, como o fará mais tarde o século XIX ao colocar os tenores como apaixonados e os barítonos como traidores, mas antes uma

adequação entre a importância do papel e o gozo causado pela voz ao seu serviço. A voz do castrato, sendo a mais extraordinária pelo seu lado “hors-sexe”, a mais inaudita no sentido próprio do termo, parece então a mais apropriada para dar conta do aspecto sobre-humano das personagens encenados na ópera *Seria*. Benjamin Britten encontrará alhures espontaneamente essa associação entre a voz “hors-sexe” e os personagens colocados acima da condição humana quando destinou a Obéron, personagem feérico de *Songe d'une nuit d'été* e a Dionísio e Apolo em *Mort à Venise*, não uma voz de castrato, não mais existente na época, mas o que se constitui o seu sucedâneo contemporâneo: a voz do contratenor.

Não há mais, no dispositivo da ópera, justificação possível, a partir de um endereçamento desse gozo, ao Outro Divino. A busca feita encontra-se desconectada de toda justificação teológica. Goza-se da voz como um objeto autônomo, sem se preocupar realmente com o sentido que ela pode veicular. Pior, goza-se da voz tanto mais quando ela se encontra destacada do sentido e da lei do significante. Isso é particularmente evidente quando se toma consciência da pobreza de inúmeros libretos: não se vai à ópera, como se vai ao teatro, para apreender um sentido, mas para gozar da audição da voz na sua materialidade sonora, a mais pura possível. Isso se observa bem, aliás, no fato de que o amante da ópera sabe perfeitamente que o prazer a ser experimentado jamais se situa no recitativo dito *secco*, próximo da palavra<sup>3</sup>, mas na ária onde a voz se estende liberada ao máximo das pressões da palavra. O castrato revela-se porta-voz e conseqüentemente destruidor da palavra.

Conscientemente e na teoria o que é buscado, no século XVII com a criação da ópera, é um *parlar cantando*, um falar-encantado se assim podemos traduzir e trair. A palavra, o texto e o sentido estariam em primeiro plano, a voz enquanto tal, como na música religiosa, torna-se autônoma. Os castratos não são estranhos a essa evolução. O ideal de uma vocalidade pura, desembaraçada da Lei do significante, me parece ser aproximada a uma das

---

<sup>3</sup> A tal ponto que são cortados de algumas gravações ou produções !

árias mais célebres da primeira metade do século XVIII: “*Quel usignuolo*” (o rouxinol que apaixonadamente...) composta para Farinelli por Giacomelli. A lenda insinua que o ilustre cantor a tenha interpretado centenas de vezes para o rei da Espanha que gostava particularmente dessa ária que imitava um rouxinol. Essa ária, extremamente virtuosa, tendendo a imitar a vocalidade de um pássaro, parece-me pretender atingir uma pura emissão vocal e põe como ideal a Coisa escapando do registro da palavra. Parece-me ser o paradigma do ponto visado pela prática artística dos castratos: trata-se de se fazer voz. Observa-se, aliás, que o ponto em que o músico acredita aproximar-se o mais possível do pássaro, é onde dele mais se afasta. Com efeito, é impróprio afirmar que o pássaro canta. Pode-se dizer que o pássaro fala, mas não que canta. As modulações, as melodias de sua enunciação sonora fazem a parte integrante de seu enunciado significante qual seja, o sinal de alerta, apelo à fêmea ou demarcação de território. Jamais o pássaro modularia sua própria enunciação para distorcê-la em uma finalidade outra daquela que corresponde a sua enunciação natural. O próprio canto e, sobretudo, quando o castrato pretende imitar o animal apresenta a voz como aquilo que é escolhido no ato da palavra. Para retomar uma definição proposta por Jacques Alain Miller: “a voz é tudo o que na cadeia significante não participa do efeito da significação”. A voz nesse sentido é compreendida como excesso e aquilo que faz que a cadeia significante se signifique. É nesse ponto que se situa o lugar de mais intenso prazer estético, e também, por consequência, o lugar que provocará mais resistências. Resistências que aludem à máscara da filosofia das Luzes no final do século XVIII. Voltaire e Rousseau condenam, com razão, a prática da castração. A filosofia combate, é verdade, esse monstro antinatural e irracional, mas com argumentos, às vezes, pouco dignos de filósofos. Stendhal e Schopenhauer tiveram a boa iniciativa, tempos depois, de lançá-los ao esquecimento. De fato, o que torna os castratos insuportáveis, aos filósofos franceses do século XVIII, é o fato deles serem a origem de

prazeres intensos advindos, não da clareza das luzes, mas das ambiguidades barrocas; não ao serviço do sentido, mas do gozo no excesso e não à medida...

Sabe-se o fim da história. O início do século XIX terá ainda grandes castratos como Crescentini ou Vellutti que encerraram suas carreiras em 1812 e 1830. A sombra de Crescentini paira em todo o século XIX graças à celebríssima ária de Romeu e Julieta de Zingarelli: *Ombra adorata aspetta*; a quem outros autores como Hoffmann, Stendhal Balzac farão referência, como também ao seu criador. Vellutti criara *Aureliana in Palmira* de Rossini em 1813 e *Tibaldo e Isolina* de Morlacchi em 1822, obra com a qual atinge o auge de sua carreira. Meyerbeer ofereceu-lhe a última obra da história da música que exige a presença de um castrato: *Criocciato in Egitto*. Diz-se mesmo que Richard Wagner propôs a Mustafá, castrato e diretor musical da Capela Sixtina até 1898, interpretar em cena o papel de Klingsor em *Parsifal* em 1882, o que não aconteceu. Os castratos se mantinham ou eram solicitados ao cenário da ópera, mas já pertenciam a um mundo em vias de desaparecer. A causa é: os castratos, enucos-cantores desapareceram do cenário teatral para reencontrar, durante um meio século, o lugar que teriam ocupado no começo de sua história. Para sobreviver ainda alguns anos mais, eles deveriam reencontrar o lugar de anjo a serviço da transmissão da palavra divina. A castração é sempre condenável, mas pelos menos os excessos são admitidos e a questão do gozo é menos escandalosamente oferecida ao ouvido de todos. Somente em 1902 o papa Leão XIII assina o edito que bane os castratos da capela pontifical, colocando um ponto final nesta aventura artística.

É digno de observação constatar que dois mundos, um pondo fim aos castratos e outro que marca o nascimento das divas, estejam lado a lado no tempo, em uma apresentação em Londres no ano de 1825, Vellutti, que veio a Londres para assegurar a criação inglesa de *Crocciato* de Meyerbeer, tinha 44 anos. Durante essa apresentação ele fez um duo com a jovem cantora de 17 anos: Maria Malibran. O último representante dos

castratos canta com aquela que se tornaria a primeira e, sem dúvida, a mais importante diva do século XIX. Diva que teria a tentação de situar-se do lado do “todo vocal”, como o castrato, de uma certa maneira, ele próprio o teria podido ser. Com efeito, é espantoso observar que a cantora interpreta os papéis que exigem uma tessitura indo do contralto, o mais grave (Fidalma em *Marriage secret* de Cimarosa, *Tancredi* na ópera de Rossini, Arsace em *Sémiramis*, do mesmo compositor) ao soprano (Amina em a *Somnambule* de Bellini, Zerline em *Don Giovanni* de Mozart). Tudo acontece como se a jovem estrela surgida da arte lírica romântica tivesse a meta de retomar a dimensão “hors-limite” que teria caracterizado a arte dos castratos. O que não aconteceu sem consequência para sua voz: foi dito a Liszt que a morte prematura dessa cantora (28 anos) teria evitado, sem dúvida, o fim de sua carreira sem perder a voz “Malibran [...] fez bem ir-se antes desse momento. Quem sabe? Teria podido terminar bem por (...) cantar falso com a Pasta” (Barbier, 2005, p.248). Uma outra grande diva do século XX foi Maria Calas, também maravilhosa comediante, que terá a mesma atitude. Ela gravou para a EMI em 1954 um recital de árias misturando a tessitura de soprano lírico (Verdi) com a de soprano coloratura (Delibes, Meuerbeer). Ela irá mesmo até gravar, em 1962, o papel de Carmen escrito para mezzo-soprano. Uma vez mais o que parece visado aqui é a possibilidade de participar de todas as vozes: mezzo-soprano, soprano, soprano ligeiro... O desejo de cantar “o todo” foi igualmente fatal à sua voz: sabe-se que Maria Calas morreu prematuramente aos 54 anos com uma voz que ela não dominava mais. O “todo” (nem homem, nem mulher, nem criança, mas homem, mulher e criança) que paradoxalmente, a partir de um menos, parecia caracterizar o castrato, permanece então uma das visadas das grandes divas, correndo o risco de perder aquilo que fazia delas “prima donna”. O paradoxal destino das grandes cantoras seria de se fazerem a-fônicas.

Para concluir, parece-me interessante retomar um pouco mais, precisamente, a empreitada de Farinelli a quem podemos qualificar de “musicoterapeuta” do melancólico rei

da Espanha Felipe V. Em 1737, Carlo Broschi, ou seja, Farinelli, é chamado ao leito do rei da Espanha Felipe V que estava a beira da morte. As notícias informam que, desde 1729, o rei se isola em seu quarto com as janelas e as portas fechadas. Passa os dias inteiros emitindo gritos lúgubres, recusando levantar-se e tomar banho durante várias semanas. As notícias informam igualmente que o cantor interpretou durante 10 anos, inicialmente dissimulado ao olhar do rei, noite após noite, as mesmas árias extraídas da ópera *Merope* de Geminiano Giacomelli (“*Quell’usignolo Che innamorato*”) nas quais Farinelli se superava para imitar a infinita variedade do canto do rouxinol. Esta era a ária preferida de Felipe V. Esse “tratamento” permitiu ao rei sair de seu estado de prostração. Parece que o canto de Farinelli ajudou ao rei superar suas crises maníaco-depressivas até sua morte dez anos depois. O virtuoso, doravante, só canta para o rei, depois para seu filho e torna-se então o conselheiro real adquirindo uma posição de uma importância extrema na gestão dos negócios da Espanha e pois, de uma grande parte do mundo. Isso era objeto de zombaria de toda Europa política na primeira metade do século XVIII: o importante e poderoso reino da Espanha era dirigido por um capado...

O que podemos compreender dessa “cura” é que o canto (mistura de voz de palavras endereçadas ao Outro), longe de ser apenas um dispositivo de “extração” da voz como objeto *a*, é igualmente o que vela a voz. O grito ou o silêncio (na sua dimensão comum de continuidade) a desvela e a música, ao articular as dimensões de continuidade e descontinuidade, a revela. A revelação implica o duplo movimento de desvelamento e de revelação. Se a palavra é a morte da Coisa, a música é dela a comemoração. Entenda bem. Comemoração da morte da Coisa, mas também comemoração da Coisa. Não é por acaso que as notícias relembram que o cantor foi, inicialmente, dissimulado aos olhos do “paciente”, evidenciando um momento essencial da constituição do sujeito psíquico, em que se nodulam a continuidade da voz, a destituição do olhar e a descontinuidade da palavra. O *bel canto*, *orea*



*phonè*, (isto é, ao pé da letra “Orfeu”) de Farinelli permite velar a nauseante *mal’aria* do rei. Este apelo lançado noite após noite permitiu que uma voz articulada em uma palavra nascesse onde somente havia, até então, o grito. A invocação do castrato, que o psicanalista poderia retomar ao seu modo seria então um “*Fiat Vox*”!

## REFERENCIAS

- BARBIER P. *L'Histoire des castrats.*, Grasset, Paris, 1989.
- BARBIER P. *Farinelli, le castrat des lumières*, Grasset, Paris, 1994.
- BARBIER, P. *La Malibran, reine de l’opéra romantique*, Paris, Pygmalion, 2005.
- BEAUSSANT Ph. *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud, 1994, Arles.
- BLANCHARD R.; CANDÉ R. de. *Dieux et divas de l’opéra*. Tome 1, Plon, Paris, 1986.
- BUKOFZER M.F. (1947). *La Musique baroque. 1600-1750 De Monteverdi à Bach*. Trad. fr.1982 Éditions J.C. Lattès, Paris.
- BURNEY Ch. *Voyage musical dans l’Europe des Lumières*, trad. fr.1992, Flammarion, Paris.
- DUHAMEL J.M. "La Grande vogue des castrats", in *l’Histoire* n°93, Oct. 1986.
- EMI 5 66458 2. *Grands airs lyriques et coloratura*. Tullio Serafin, dir. Philharmonia Orchestra.
- EMI 5 56581 2. *Carmen*. Georges Prêtre, dir. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.
- FERNANDEZ D. *Porporino ou les Mystères de Naples.*, Grasset, Paris, 1974.
- GAUMY C. "Le Chant des castrats", in *Opéra international* n° 76 et 77, déc., 1984 et janv., 1985.
- GEROLD T. *Les pères de l’Église et la musique*, Alcan, Paris, 1931.
- LACAN, J. (1973-74). *Seminário XXI*. Les non dupes errent. Paris, Inédit.
- MOINDROT I. *L’Opéra seria ou le règne des castrats.*, Fayard, Paris, 1993.
- POIZAT M. *L’Opéra ou le cri de l’ange*, A.M. Métailié, Paris, 1986.

POIZAT M. *La Voix du diable*, A.M. Métailié, Paris, 1991.

ROUVILLE H. de. "Les castrats", in *Opéra international* n° 101, mars, 1987.

SAINT-AUGUSTIN. *Confessions*, Desclée de Brouwer, Paris, 1980.

Recebido em 3/07/2009

Aprovado em 20/08/2009

## PSYCHOANALYTICAL APPROACH OF A VOICE UNPRECEDENTED: A HISTORY OF CASTRATI

### ABSTRACT:

Born of the religious chorus, the castrato, after a detour attracted a lot of attention on the stage of the opera, goes back to it. While the castrato voice was the centerpiece of the opera seria there are still at the beginning of 20 century, but at the price of confining himself at the choir of the Cappella Papale. The question which arises to us is then this one: why the castrato voice adulated, during the eighteenth century and more during the nineteenth century, is it perceived as obscene?

**KEYWORDS:** Castrato. Invoking Drive. Voice.

## APROCHES PSYCHANALYTIQUE D'UNE VOIX INOUIE: LES CASTRATS ET LA QUESTION DE L'INVOCATION

### RÉSUMÉ:

Le castrat naquit dans le coeur religieux, après mettre en acte dans le champs de l'opera, en attirant beaucoup d'attention, finalement il est revenu au domaine d'origine. Tandis que la voix du castrat a eu une place de relief dans l'opera, au milieu du siècle XX elle se restreint dans le coeur de la Chapelle Papal. La question qui surge est alors la suivante: pour quoi la voix du castrat qui avait été élogée dans le siecle XVIII et aussi dans le siècle XIX, est aperçue comme obscène?

**MOTS-CLÉS:** Castrat. Pulsion invocante. Voix.

© 2010 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura/CNPq – UFJF.  
[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.  
Memória, Subjetividade e Criação.  
[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)