

A trajetória dos *castrati* nos teatros da corte de Lisboa (séc. XVIII)

Kristina Augustin (UFF/RJ)
krisaugustin@uol.com.br

Resumo: Ao longo do processo de italianização da música portuguesa no século XVIII, existem várias referências históricas aos *castrati* italianos tanto na Capela Real como nos teatros da corte de Lisboa. Com base na revisão bibliográfica e principalmente pesquisa arquivística, como análise dos livros de despesa, libretos, partituras manuscritas e correspondências da época, o artigo aborda o percurso histórico dos *castrati* italianos ampliando o entendimento sobre as práticas musicais que esses cantores protagonizaram na corte portuguesa.

Palavras chaves: ópera, prática vocal, música antiga, castração.

The *Castrati*'s path on the 18th century's Lisbon court

Summary: Throughout the process of Italianization of Portuguese music in the eighteenth century, there are several historical references to Italian *castrati* in the Royal Chapel and in the theaters of Lisbon court. Based on the literature review and archival research mainly as analysis of spending books, libretti, scores and letters of the time, the article discusses the historical background of the Italian *castrati* expanding the understanding of the practices that these singers musical staged in the Portuguese court.

Keywords: opera, vocal practice, early music, castration.

1. Os primeiros *castrati* italianos em Lisboa (séc. XVIII)

Em 1707, ano em que D. João V foi aclamado, a nação portuguesa vivenciava o fim das hostilidades com os espanhóis e o início do equilíbrio econômico com a descoberta do ouro na colônia brasileira. Com a estabilidade política e financeira, a coroa portuguesa pôde então intensificar a sua política cultural quebrando o isolacionismo em que o reino se encontrava, estreitando o relacionamento e as trocas culturais com o resto da Europa, principalmente com a Itália.

Tendo como modelo a política absolutista francesa, a coroa portuguesa direcionou e colocou as diversas artes a serviço do fausto da corte. Assim, como na França de Luís XIV e XV, foi criado e intensificado na corte portuguesa um sistema de organismos que mobilizavam arquitetos, artistas plásticos, escritores, dançarinos, músicos e outros artistas a serviço do monarca, na busca da construção de uma representação simbólica do poder régio.

Nesse período, a Igreja desfrutava em Portugal de grande poder e influência, pelo que se tornou necessário que a coroa controlasse a autonomia da Igreja em termos políticos, econômicos e culturais. A solução encontrada foi a união do poder civil com o religioso explorando o potencial teatral do ritual sacro, usando como modelo o aparato e o esplendor do ritual litúrgico do Vaticano (Fernandes, 2007, p. 236).

Em 1716, a Capela Real portuguesa foi promovida pelo Papa Clemente XI a Patriarcal, o que incentivou D. João V a ampliar a pompa musical de sua Igreja. O monarca delegou aos embaixadores portugueses que se encontravam em Roma, marquês de Fontes e posteriormente conde das Galveias, a missão de contratar os melhores músicos e os cantores de maior prestígio, sem limitações de custos. Ao longo de todo o século XVIII, verificou-se a importação sistemática e contínua de músicos italianos, inclusive um grande número de *castrati*.

No dia 14 de setembro de 1719, chegaram à corte portuguesa nove cantores provenientes de Roma, dentre eles cantores castrados, cujos nomes são desconhecidos (Alvarenga, 2002, p.177). Interessante é o relato de que vários curiosos correram até a casa em que os cantores castrados estavam hospedados, na tentativa de vê-los. E tendo tomado ciência das maledicências espalhadas pelos músicos portugueses, o Rei sugeriu que puniria severamente aquele que difamasse algum *castrato* (Doderer e Fernandes, 1993, p. 92).

É inacreditável quando a multidão ouviu a anúncio da chegada de pessoas castradas. No primeiro dia, as pessoas corriam a casa deles, até mesmo os civis, para vê-los maravilhados. Mas os músicos nacionais [portugueses] converteram a anúncio em desprezo e foram durante a noite, notificando por todos os lados, por quanto se vendia a carne de castrado. Sabendo do ocorrido, Sua Majestade deu a entender que punirá com severidade aqueles que ousarem zombar deles [os *castrati*] (26/09/1719 *apud* Doderer e Fernandes, 1993, p.92).ⁱⁱ

Em outubro, D. João V aguardava ansioso a chegada do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), do tenor Gaetano Mossi e do *castrato* Floriano Flori (Alvarenga, 2002, p. 159). Os dois cantores desembarcaram em Lisboa e, no dia 21 de novembro, participaram de uma cantata a cinco vozes composta por Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) em Viena e “foram então adicionados [no concerto] os dois músicos Mossi e Floriano, tendo sido muito aplaudidos, os dois” (21/11/1719 *apud* Doderer e Fernandes, 1993, p.93).

Conclui-se então que, entre setembro e novembro de 1719, chegaram a Lisboa onze cantores italianos: os nove que desembarcaram em setembro somados aos dois – Floriano e Mossi – em novembro. Segundo relatos da Nunciatura Apostólica em 20 de agosto de 1720, o núncio comunicou a chegada de um tenor e de um sacerdote contralto, talvez D. Luiggi Biancardi, e ainda de mais dois músicos. O número dos cantores provenientes da Itália, cuja nunciatura reportou até essa data, coincide com o número de cantores estrangeiros referidos no *Rol dos devottos*: quatorze, contando com Domenico Scarlatti (Alvarenga, 2002, p.177).

Compositor: Domenico Scarlatti

Cantores

Padre D. Ambrosio de la Cueba y Viedma (contralto); Antonio Natali – (soprano);
Antonio Pasere; Anzano Bernini (baixo); Carlo Cristini (soprano) ; Carlo Genese;
Giuseppe Cocuccioni (baixo); Felici Merlari; Floriano Flori (soprano); Padre
Francisco da Costa; Gaetano Mossi (tenor); Girolamo Bezzi (contralto); Padre
João Baptista; Padre D. Luigi Biancardi (contralto).

Exemplo 01: Listagem com os nomes dos cantores da Igreja Patriarcal, 1720 (Alvarenga, 2002, p.177).

Em relação aos sopranos e contraltos mencionados no *Rol dos Devottos*, transcrito acima, é muito provável que eles fossem castrados. Outra listagem historiográfica que temos conhecimento, e que faz referência aos nomes dos músicos contratados para a Capela Real em 1720, encontra-se no verbete “Portugal” do dicionário *Musicalisches Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther. Nessa lista aparece o nome do italiano Floriano como “Floriani, soprano, um castrato e romano” (Walther, 1732, p.441), confirmando assim que Floriano Flori foi de fato um cantor castrado. Na atualidade, Floriano se tornou uma referência na historiografia musical portuguesa como o primeiro *castrato* contratado pela corte portuguesa no século XVIII de que se tem notícia.

Outro *castrato* italiano que trabalhou em Lisboa foi Giovanni Angeli. Segundo Carlo Gervasoni (1762-1819), o cantor nasceu em Siena em 1713 e faleceu a 10 de fevereiro de 1778. Desde muito jovem esteve a serviço da corte portuguesa, mas de acordo com o dicionarista italiano, devido a “encontros perigosos” retornou à sua pátria e tomou ordens menores eclesiásticas. Gervasoni escreveu ainda que ele cantava com muita expressão, “um canto pleno de sentimento e sua voz era de uma suavidade encantadora” (Gervasoni, 1812, p.83).

Considerando que o cantor nasceu em 1713 e deixou Lisboa no ano de 1743, pressupõe-se que o *castrato* deva ter chegado a Lisboa por volta de 1730. Não foi encontrada nenhuma referência direta relativa a sua situação pessoal, mas descobriu-se que o cantor fugiu de Lisboa, graças a uma carta do padre João Baptista Carbone (1694-1750) que escreveu para Manuel Pereira de Sampaio, ministro de Portugal em Roma, onde esclareceu que João Angeli tinha embarcado em um navio sem licença. Acrescentou ainda que faltavam alguns anos para terminar o contrato e, caso Angeli colocasse os pés em Roma, deveria ser preso imediatamente (*P-La 51-X-32*, folio 121v e 122).

Na sobre dita Nao Veneziana se embarcaraõ quatro Muzicos Italianos da Capella Real, dous com licença e dous sem ella; e estes dous tinhaõ ainda por acabar o tempo que tinhaõ estipulado com o Ministro em Roma, obrigando-se cada hum delles a servir por annos determinados. Hum delles se chama João Angeli, alias Giovannino, e este lhe faltava perto de dous annos, o outro Lourenço Perucci ; ao qual lhe faltavam muito mais. Ordena-se-me escreva a Vossa Merce que se estes dous forem para essa corte [Roma], os faça prender, porque merecem algum castigo para exemplo dos outros, especialmente não se lhe havendo aqui faltado com o Salario estipulado, que se lhes paga, como a todos os mais cada mez. Para maior

terror se lhes poderá dar a entender depois de prezos, que haõ de acabar na prizaõ o mesmo tempo que lhe faltava de Serviço [...] (Lisboa 08 de julho de 1743. P-La 51-X-32, folio 121v e 122).

D. João V, rei muito devoto e entusiasta da música e do espetáculo religioso, para garantir o elevado nível das manifestações musicais em cerimônias litúrgicas celebradas em sua Capela Real, criou em 09 de abril de 1713 o Real Seminário da Patriarcal, uma escola de música com formação religiosa dedicada ao ensino e aprimoramento musical, e que se tornou a principal escola de Portugal durante o século XVIII (Brito, 1989, p. 6; Brito & Cymbron, 1992, p. 109).

Segundo os *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal* (1764), para uma criança ser admitida deveria possuir uma voz clara, suave e agudíssima; apresentar a certidão de batismo reconhecida, informações sobre a pureza de sangue e os pais não poderiam ter ocupações indignas, mas os estatutos não explicam exatamente quais seriam essas ocupações (Capítulo I, artigo nº 7, 23/08/1764, P-Ln, reservados, cod. 3693).

Cabia ao Reitor convocar o mestre de solfa e quem mais ele julgasse capacitado no assunto para realizar a prova de admissão do candidato. A maioria dos alunos era admitida com sete para oito anos, mas o ingresso daqueles alunos com mais idade, era justificado pelo conhecimento musical já adquirido, por determinação real ou pelo fato de ser um *castrato*.

Nº 8. A Idade dos sobreditos será athe oito annos e que tenham ja luz da solfa para se fazer conceito da voz no exame, e que sufficientemente saibaõ Ler, e escrever, porem se aparecer algum com a voz que se requer, e com sciencia superabundante a idade que tiver de mais dos oito annos, será aceito; mas de modo q não exceda a de dez annos, preferindo sempre os melhores sem respeito algum e em igualdade os filhos dos meus criados, e sendo algum castrado com boa voz de Suprano, ou Alto, preferirá a todos posto que tenha maior de idade, mas de sorte que tenha sufficiencia para aprender, e tenha igual Limpeza de sangue e o mais que respeita aos Pays como no Nº7 (Capítulo I, artigo nº8. P Ln, reservados, cód.3693).

O *Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminartistas* (sic) *deste Real Seminário na forma dos seus Estatutos* (Capítulo 1º, nº 5, p.3) é um documento que foi utilizado para registrar o ingresso de todos os alunos no Real Seminário entre os anos de 1764 e 1820. Dos 162 seminaristas registrados no referido livro, nove estão descritos como castrados. Os critérios de identificação dos alunos admitidos variavam de acordo com o redator. Mas, de um modo geral, registrava-se a data de entrada, a idade, a naturalidade e a filiação do menino cantor. O tempo médio de permanência no seminário era de oito anos, embora houvesse caso de alunos que permaneceram nove, dez ou onze anos.

Nesse livro, geralmente no fim do registro do nome de cada seminarista, encontram-se quatro maneiras sutis, mas distintas, de descrever o aluno castrado, como por exemplo, Joze de Almeyda, Joze Rodrigues, Joze Pirez Neves e Domingos Martins vem anotado “por ser castrado.” Já o caso de Camillo Jorge Dias Cabral, a descrição é ainda mais específica “por dizerem os

cirurgiões ser castrado” e Joaquim de Oliveira foi admitido “por dizerem ser castrado” e, finalmente, Manoel Alvares e Joze Mattias “por parecer castrado”. No caso específico de Joze de Almeyda existe um processo com data de 11 de dezembro de 1759, sobre uma ajuda de custo à sua família que passava dificuldades. Esse documento que hoje se encontra guardado na Torre do Tombo, afirma claramente a condição física do cantor:

[...] E mandando-se informar o ditto requerimento ao Pe. Reitor do dito Seminario respondeo que o Beneficiado Joseph Jorge por resolução de Sua Magestade asseitara o suplicante para o Seminarista com a obrigação de annualmente se lhe darém nove mil e seis centos reis, em razão de ser castrado (*P-Lant*, Lisboa-Patriarcal, papéis diversos, maço 20-2, caixa 257).

Até a presente data, não foi encontrado nenhum indício de onde, quando ou como os *castrati* portugueses sofreram a intervenção cirúrgica e foram castrados. Devido à ausência de documentação e diante de uma mostra tão pequena de castrados lusitanos, é muito provável que a nação portuguesa não tenha desenvolvido centros de castração, como os de Espanha nos séculos XV e XVI e, posteriormente, os centros italianos nos séculos XVII e XVIII. Esse fato explica a expressiva importação dos *castrati* italianos.

No início do século XVIII, a cidade de Lisboa era a capital de um país onde a Igreja dominava a vida pública (Brito, 1989, p. 05). O rei em pessoa, um grande devoto e amante do cerimonial religioso, fez grandes investimentos financeiros no aparato religioso, munindo a igreja de ricos ornamentos e as cerimônias de grande pompa. A ópera em si era tida como entretenimento privado da corte durante o período do Carnaval. Com base na Gazeta de Lisboa, Brito escreveu que as primeiras serenatas encenadas na corte deram-se em 1716 (Brito, 1989, p.7). Mas, em 1742, devido ao agravamento do estado de saúde do rei que sofreu uma paralisia cerebral (hemiplegia), ele ordenou a proibição de todo e qualquer gênero de diversão, não somente na corte assim como nos teatros públicos.

Esse quadro de austeridade só foi revertido com a morte de D. João V e ascensão de D. José I ao trono em 1750. O Rei foi um grande incentivador da ópera italiana e igualmente promotor da contratação de vários *castrati*, sem nunca abandonar a dimensão espetacular do cerimonial religioso estabelecida por seu pai, D. João V. Os cantores, tanto da Patriarcal como da Capela Real e da Real Câmara, constituíam um grupo profissional no segmento da música no qual a coroa portuguesa mais investiu. Era primordial a atuação dos *castrati* no cerimonial religioso que tinha na música vocal o seu maior potencial de expressão e esplendor.

Durante o reinado de D. José I (1750-1777), a coroa portuguesa concentrou-se em buscar os melhores cantores disponíveis na Itália, contratando simultaneamente para a Capela Real e para os espetáculos operísticos. Esse procedimento, a obrigação desses cantores em atuarem nos dois espaços – igreja e corte – não era muito comum em outras cortes europeias. Soma-se ainda o longo tempo de serviço, cerca de 24 anos.

Nem todos os cantores aceitavam essas condições, como foi o caso do *castrato* Gioacchino Conti, mais conhecido como Gizziello (1714-1761). As correspondências trocadas entre o secretário de estado Sebastião José de Carvalho e Melo, que em 1770 receberia a distinção de marquês de Pombal, e o embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes, reúnem uma série de exigências do famoso *castrato*. No início das negociações as exigências de Gizziello assustaram o Secretário de Estado que não estava muito disposto a arcar com a responsabilidade de tantas imposições. Contudo, segundo essa documentação, pode-se comprovar o esforço da corte portuguesa, em conquistar e persuadir o famoso cantor. Finalmente, na carta de 19 de setembro de 1751, o Secretário de Estado enumerou todas as condições e exigências postas pelo *castrato* e afirmou que todas elas seriam atendidas. Embora concordasse com o embaixador Encerrabodes que eram exageradas, a vontade do rei prevalecia.

Com intuito de criar uma estrutura cênica que fosse capaz de produzir e acolher produções de óperas grandiosas foi necessário organizar uma equipe de profissionais, em sua maioria italianos. A partir de 1752 começaram a chegar a Lisboa os melhores artistas que a coroa portuguesa pôde contratar, como o arquiteto Giovanni Carlo Sicini Bibiena, o pintor Giacomo Azzolini, o maquinista teatral Petronio Mazzoni e o compositor David Perez, entre tantos outros profissionais (Brito, 1989, p.25). O auge do processo de elaboração e organização de um teatro de corte culminou com a construção da Casa da Ópera, ficando mais conhecida como Ópera do Tejo, devido à proximidade do rio Tejo (Brito, 1989, p.27).

Construído pela corte e para a corte, a Ópera do Tejo foi inaugurada em 31 março de 1755, com a ópera *Alessandro nell'Indie* (libreto de Pietro Metastasio e música de David Perez), com uma encenação riquíssima e grandiosa e com o melhor elenco lírico que a coroa portuguesa conseguiu contratar na época: Antonio Raaf (tenor), Gaetano Majorano (Caffarelli), Domenico Luciani, Giuseppe Gallieni, Gio. Simone Ciucci, Giuseppe Morelli, Carlo Reyna, todos cantores castrados (libreto, *P-Ln*, M. 283 P).

Dado que a ópera do Tejo durou pouco tempo devido ao terremoto (1 de novembro de 1755), acompanhado de um maremoto e seguido de um grande incêndio que se prolongou por dias e provocou a destruição de grande parte da cidade Lisboa, a catástrofe fez com que desaparecessem não só milhares de pessoas, palácios e igrejas, bairros inteiros, mas também tesouros da cultura, abalando fortemente a estrutura e a ideologia da sociedade portuguesa (Carvalho, 1993, p.39), e apavorou muitos músicos estrangeiros que partiram com medo.

Após o terremoto, a cidade de Lisboa passou por grande período de reconstrução liderado pelo primeiro ministro Sebastião José de Carvalho e Melo que inspirou-se no despotismo iluminista e procurou construir uma nova Lisboa buscando uma certa autonomia simbólica do poder do estado em relação à figura do soberano (Nery e Castro, 1991, p.101). Essa ambição foi sentida diretamente na arquitetura e divisão espacial da cidade. O monarca e sua família foram afastados do centro da capital, onde se localizava a

administração central, e a corte foi instalada num palácio de madeira construído na Ajuda, a chamada “Real Barraca”. Foram edificados, contudo, um pequeno teatro na Real Barraca, e mais tarde outro teatro no Palácio Real de Salvaterra, reduzindo assim as atividades teatrais à função apenas de entretenimento palaciano da família real e de seus convidados.

Sempre liderada por D. José I, a coroa portuguesa buscou se cercar de cantores de qualidade. O interesse do próprio rei pela música italiana e pela ópera era tão intenso que até à sua morte, em 1777, o monarca continuou estimulando e autorizando a contratação de músicos italianos de renome. Baseando-se numa listagem dos cantores da Capela Real (*P-Lant*, Casa Real, caixas 3584/3585) e nos libretos das óperas disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa e do Rio de Janeiro, conseguiu-se chegar a uma relação do grupo de *castrati* que foram contratados e atuaram no cenário musical da corte portuguesa, durante o reinado de D. José I.

DATA DA CONTRATAÇÃO	NOME	INSTITUIÇÃO
1752-1755	Domenico Luciani	Patriarcal
1752	Giovanni Simone Ciucci	Patriarcal
1752-1754	Niccolò Conti	Patriarcal
1752-1755	Gioachino Conti [Giziello]	Patriarcal
1752-1755	Giuseppe Galienni	Patriarcal
1752-1754	Giovanni Manzuoli	Patriarcal
1754-1755	Tommaso Guarducci	Patriarcal
1754	Giuseppe Morelli	Patriarcal
1755	Gaetano Guadagni	Patriarcal
1755	Gaetano Majorano [Caffarelli]	Patriarcal
1755	Carlo Reyna	Patriarcal
1760	Antonio Frata	Patriarcal
1760 -1777	Giovanni Battista Vasques [Battistini]	Capela Real
1761	Carlo Pera	Patriarcal
1762-1781	Giuseppe Orti	Capela Real
1764-1788	Giuseppe Romanini	Capela Real
1764-1770	Giuseppe Jozzi	Patriarcal
1766	Antonio Mazziotti	Capela Real
1766	Francisco Perilla	Patriarcal
1766 - 1771	Giuseppe Marrocchini	Capela Real
1766	Alessandro Vivarelli	Patriarcal
1768-1791	Carlo Reyna	Capela Real
1768	Salvatore Carobene	Patriarcal
1769-179	Giovanni Ripa	Capela Real
1772	Fedele Venturi	Capela Real
1773	Cosimo Bianchini	Patriarcal
1773	Giuliano Giusti	Patriarcal
1773	Ansano Ferracuti	Capela Real
1775	Luigi Bianchini	Patriarcal

Exemplo 02: Relação dos *castrati* contratados durante o reinado de D. José I.

Com o processo de revisão da política pombalina que ficou conhecido como a viradeira, desencadeado após o falecimento de D. José I a ascensão ao trono de D. Maria I (1734-1816), em março de 1777, nesse período põe-se fim a alguns dos monopólios mercantis estabelecidos por Pombal, e permitiu-se uma retomada da influência da Igreja e da alta nobreza sobre o Estado. Muitos dos presos políticos que o marquês de Pombal tinha mandado encarcerar foram libertados e nobres foram reabilitados.

Esse panorama político, entretanto, não alterou muito as atividades culturais da corte, exceto pelo fato das restrições econômicas que levaram a coroa a moderar e reduzir os gastos com as atividades operísticas. Verificou-se um aumento no número de produções de serenatas, um gênero de ópera com dimensões cênicas mais modestas. Representava uma economia em relação aos gastos com cenários grandiosos, maquinaria de cena e bailarinos. Prova disso são as várias caixas do arquivo da Casa Real da Torre do Tombo que guardam a prestação completa de algumas serenatas encenadas. Elas relacionam e descrevem todos os gastos referentes aos cantores, músicos, copistas, pregos, tinta, fazenda, luvas, fitas, cópia da música e partes cavadas, encadernação, pagamentos de pintores e alfaiates, carpinteiros e até mesmo o gasto com limões e açúcar para a limonada servida nos ensaios.

A análise desta documentação demonstrou que para encenar uma serenata, eram realizados uma média de dois ensaios, no máximo três. A convocação era feita por escrito através de uma lista onde continha os nomes dos músicos instrumentistas e dos cantores. Através desta lista sabe-se hoje que a orquestra possuía em torno de 23 a 30 instrumentistas. Os músicos contavam com carruagens (Seges) para serem transportados até o local de ensaio que normalmente se dava entre 16h e 17h, geralmente na casa de Pinto da Silva, na localização de Sucesso próximo à Ajuda.

Segundo a prestação de contas da ópera *Testoride Argonauta* de João de Souza Carvalho, foram realizados oito ensaios em que estavam previstas duas récitas: a primeira, no dia 05 de julho, aconteceu normalmente, mas a récita do dia 26 “não chegou a haver por conta de molestia do El Rey Nosso Senhor e se não pode desavizar a tempo” (*P-Lant*, Casa Real, caixa 3116), mas mesmo assim, todos os músicos e cantores receberam as suas gratificações.

Despeza pertencente a Opera = Testoride Argonauta = do Theatro de Queluz de 5 de julho de 1780	
Ajudas de Custo	
A João de Souza Carvalho [compositor]	144\$000
A Carlos Reyna [castrato]	96\$000
A Jose Rampino [castrato]	96\$000
A Luiz Torriani [tenor]	72\$000
A João Ripa [castrato]	72\$000
Caetano Martinelli [libretista]	72\$000
A Joze Totti [castrato]	72\$000

Exemplo 03: Despesas com os cantores da Ópera *Testoride Argonauta* 1780 (*P-Lant*, Casa Real, caixa 3117).

Considerando que todos os cantores acima tinham um salário fixo e que nomeadamente eles recebiam em média 40\$000 a 60\$000 réis mensais, podemos avaliar que a gratificação atribuída como ajuda de custo era generosa. Analisando o *Livro de Receita e Despesas Geral da Ópera e mais os Particulares* (1773-1777) conclui-se que essas gratificações mantinham um padrão: o compositor era o que obtinha uma maior gratificação 144\$000; a *prima donna* e *primo uomo* recebiam o mesmo valor; os outros *castrati* contavam com uma gratificação menor, cerca de 72\$000 ou menos, dependendo do seu *status* como cantor. O libretista recebia igual a um cantor ou a metade do valor dedicado ao compositor.

Também foi salvaguardada a documentação da prestação de contas da serenata *Amore e Psiche* de Joseph [Giuseppe] Schuster Sassone (1748-1812) com libreto de Coltellini, encenada no Palácio da Ajuda no dia 25 de junho de 1781 e, posteriormente, mais três récitas (*P-Lant*, Casa Real, caixa 311). Para essa ópera foram confeccionados 289 unidades do libreto pequeno e sete unidades em papel de seda, em tamanho maior, provavelmente para os membros da família real. No total, foram impressos 296 libretos, número esse que proporciona uma ideia da quantidade de lugares do Teatro da Ajuda. Supondo que houve de fato quatro récitas, e esses libretos eram impressos de uma única vez, o teatro deveria ter cerca de 70 lugares, características de um teatro pequeno.

Assim como todos os reis que a antecederam, D. Maria I também buscou para a sua corte músicos altamente qualificados. Entre os anos 1778 e 1791, alguns *castrati* faleceram e outros se aposentaram. Os embaixadores portugueses na Itália se esforçavam para encontrar e contratar “bons” cantores, mas com o passar dos anos, essa tarefa de encontrar *castrati* com exímio preparo vocal tornava-se cada vez mais difícil e, quando havia um em vista, era difícil convencê-lo a trabalhar na corte portuguesa, numa cidade distante do centro europeu, pelo período de vinte e quatro anos como os contratos exigiam (Brito, 1989, p.120). Porém, apesar de todas as dificuldades, a coroa portuguesa conseguiu reunir cerca de 25 *castrati* italianos como demonstrou a listagem de cantores e organistas realizada por D. Gasparo Mariani, no documento intitulado *Osservazione Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella de Lisbona fatti da D. Gasparo Mariani Bolognese per único suo profitto, e commodo*. Capitulo Terzo, 1788 (*P-La*, 54-XI-37, nº 192, p. 27-29).

Soprani nº 6 cioè	Contralti nº 3 cioè
1. Giuseppe Romanini	7. Anzano Ferracuti
2. Carlo Reina	8. Giuseppe Marrocchini
3. Gio[v]ani Ripa	9. Vincenzo Musciolo
4. Fedele Venturi	
5. Giuseppe Totti	
6. Vincenzo Marini	

Exemplo 04: Musici, Che stanno nella Cappella Reale di N. Sra. dell' Ajuda.

Soprani nº 6 cioè	Contralti nº 10 cioè
36. Salvatore Carobene	42. Antonio Fratta
37. Cosimo Bianchini	43. Domenico Barzzi
38. Luigi Bianchini	44. Alessandro Romolo Viveralli
39. Gio[v]anni Gelati	45. Giuseppe d'Almeida
40. Biagio Mariani	46. Giuseppe Claudio d'Almeida
41. Antonio Bartolini	47. Giuseppe Martini
	48. Venanzio Aloisi
	49. Rev ^{do} P ^e Joze Nicolao da Silva
	50. Rev ^{do} P ^e Gio[v]anni Pirez
	51. Rev ^{do} P ^e Domenico Martins

Exemplo 05: Musici, Che stanno nella Reale, e Patriarcal Cappella di S. M. F. or situata in S. Vincenzo fuor delle Mura.ⁱⁱⁱ

Na temporada do carnaval de 1792, a Rainha de Portugal D. Maria I foi acometida por uma forte crise de insanidade quando assistia a uma récita de *Riccardo cuor di Leone*, do compositor André E. M. Grétry (1741-1813), no teatro do Paço de Salvaterra. O comando do governo ficou nas mãos do príncipe herdeiro D. João VI, que continuou financiando as atividades musicais em Portugal. Nos *Diários de Despesas do Particular* guardados na Torre do Tombo, encontram-se várias ordens de pagamento a músicos em geral, ajuda de custo para atividades musicais, despesas com composição e montagem de espetáculos, compra de partituras, entre outras despesas relacionadas com música.

2. Cônsul João Piaggio^{iv} na busca de novos *castrati*

A família Piaggio ocupou o cargo de cônsul de Portugal em Gênova, por três gerações consecutivas. No caso específico de João [Giovanni] Piaggio (? – 1818), além de suas obrigações políticas, exerceu um papel importante no desenvolvimento do teatro e da música na corte portuguesa. O embaixador foi o principal responsável nas negociações entre os artistas italianos e a coroa portuguesa, como também auxiliava na compra de instrumentos, cordas, partituras, libretos, papel de música, figurinos, tecidos, adereços e tudo mais que a coroa portuguesa desejasse adquirir na Itália.

Grande parte das transações consolidadas entre Portugal e Itália foi realizada segundo as diretrizes de João Piaggio com auxílio de acessores espalhados pelas principais cidades italianas. Essas transações eram realizadas através de uma longa e sucessiva troca de cartas. O estilo de escrita de João Piaggio era bastante detalhista e repetitivo, seguindo uma convenção de escrita da época, mas a contínua redundância das informações (por vezes quatro cartas afirmando o mesmo procedimento ou decisão) sugere que o objetivo seria o de se certificar e assegurar que transmitiu todos os dados para a coroa em Lisboa, para que não houvesse mal entendidos ou ainda, com receio de que alguma carta pudesse se extraviar, repetia a mesma informação garantindo que os dados chegariam ao destino. Muitas vezes, o cônsul não obtinha resposta imediata de Lisboa e então insistia com novas cartas, com o mesmo conteúdo.

Os cônsules contavam ainda com o auxílio de cantores italianos que haviam trabalhado na corte portuguesa e se encontravam de volta à Itália, aposentados, como foi o caso de Giuseppe Jozzi em Roma, Giovanni Marcheti em Florença ou Giovanni Ripa em Milão que atuaram como verdadeiros consultores e agentes musicais. Além de suas aposentadorias, recebiam um pagamento extra e ajuda de custo para investigar e indicar quais eram as melhores vozes das igrejas e dos teatros italianos. As informações eram passadas para o cônsul em Gênova, que intermediava com a coroa em Lisboa.

O *castrato* Giuseppe Jozzi (ca.1710 – ca. 1780) foi um dos mais importantes colaboradores nesse processo de descoberta de novas vozes. Após uma carreira de sucesso na Itália, Inglaterra, Holanda e Dinamarca, se estabeleceu em Lisboa nos anos entre 1765 e 1768 como *primo uomo*. Ao se aposentar dos palcos, retornou a Roma e se tornou um grande colaborador na escolha de música e de cantores destinados à coroa portuguesa em Lisboa.

No caso específico da contratação dos *castrati*, as correspondências mostram que era um trabalho longo e árduo para convencer e chegar a um acordo que fosse bom para ambos os lados, exigindo muito tato e habilidade política do cônsul português ao redigir as cartas negociando com as duas partes. Do momento da indicação dos nomes até a assinatura do contrato e chegada do cantor em Lisboa, levava em média cerca de oito meses, podendo levar mais tempo. Algumas vezes, no meio do caminho o cantor ficava indeciso, voltava atrás, acabando por decidir pela contratação. Em outros casos adoecia ou algum familiar morria e decidia permanecer na Itália. Ou, em casos mais raros, ficavam com medo, como é o curioso caso do soprano Giovanni Spagnoli.

A primeira carta encontrada que mencionou o nome de Spagnoli data de 24 de abril de 1788, quando o embaixador português em Roma José Pereira Santiago escreveu para Lisboa informando que o *castrato* trabalhava na Capela de Loreto e estava sendo observado. Giuseppe Jozzi enviou uma carta para um senhor chamado Colmo^v para que ele pedisse ao maestro da capela em Loreto “informações sinceras” sobre o cantor (17/7/1788. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505), contudo, após essa data, existe um hiato em relação ao assunto.

Mas em 4 de dezembro de 1788, o próprio Spagnoli se dirigiu por escrito ao senhor Colmo, preocupado com a questão relativa a sua idade, nesse momento já com trinta anos completos. Tinha dúvidas quanto à sua aceitação pela Real Capela de Portugal. Outra questão que o preocupava era a duração do contrato, 24 anos de serviço. Perguntou se poderia propor um contrato nas mesmas condições de Contucci: 12 anos. Nessa carta para o senhor Colmo Giovanni Spagnoli, comentou que escreveu para Carlo Contucci em Lisboa pedindo várias informações sobre o trabalho: pagamento, viagens, informações gerais de como seria o trabalho na corte portuguesa.

No dia 20 de fevereiro de 1789, seguiu outra carta para o senhor Colmo quando o *castrato* comentou que deveria ir a Roma fazer uma prova, mas que tinha dois sopranos ausentes na capela em que trabalhava e era conveniente

que ele aguardasse a volta dos dois. Comentou também que deveria conversar com os pais antes de abraçar essa nova proposta de trabalho.

No mês seguinte, em março, a situação ainda não havia mudado; os dois sopranos não tinham regressado e Spagnoli deveria ainda permanecer em Loreto. Escreveu alegando que não podia e não tinha como precisar a data de sua ida a Roma para se apresentar diante de Giuseppe Jozzi (8/3/1789. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505). No dia 15 do mesmo mês, Spagnoli escreveu ao senhor Colmo uma carta surpreendente, dizendo que renunciava ao posto em Lisboa.

Muito confuso eis-me aqui a dar conta a Vossa Ilustríssima Excelência de minha determinação. Deus sabe como gostaria de ter aceito o serviço da Real Corte de Portugal, que há muitos anos desejava. Mas o atraso de meus companheiros em retornar a este serviço, o não consentimento de meus pais que nesse meio tempo foram consultados e, em fim, ao procurar a certidão de batismo descobri que sou mais velho do que pensava, no momento, todos esses motivos me obrigam a renunciar a uma tão grande honra... (Loreto, 15/03/1789. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505).

Jozé Pereira Santiago escreveu para João Antonio da Silva Pinto^{vi}, comunicando a renúncia de Spagnoli ao posto. Em suas linhas, percebe-se surpresa e ao mesmo tempo decepção, alegando que com paciência teve esperança em fechar o contrato.

Tenho a honra de dirigir a Vossa Senhoria as ultimas quatro Cartas originais que me escreveu aquelle individuo para que Vossa Senhoria dellas observe a moderação e paciencia com que eu o coltivei na firme esperança de adquirir hum mediocre sujeito para o Real Serviço. Pelas informaçoes que nestes dias me deu o Contralto da Capella do Papa, que me tinha recomendado a abonado a sua capacidade venho no conhecimento que o maior motivo que teve Spagnoli foi a repugnancia de exporse a exame depoes de 30 e tantos annos de idade, alem de que se não agrada ou perde a Capella que tinha deixado ou ainda a ser recebido outra vez nella fica sempre em muito ma reputaçã (Roma, 25/03/1789. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505).

O processo de contratação do *castrato* começou em abril de 1788 e terminou de maneira inesperada em março de 1789, com essa última correspondência descoberta sobre a contratação e desistência do *castrato* Giovanni Spagnoli. Deste episódio podemos concluir que o *castrato* ficou inseguro com a possibilidade de trocar a Capela de Loreto pela Corte Real portuguesa. O cantor ficou amedrontado com o exame e com a possibilidade de ser reprovado.

Havia casos também em que um determinado *castrato* era indicado e depois chegava-se à conclusão de que não possuía o nível de excelência desejado, como foi o caso de Raimondo del Moro de Pistoia. Carlo Contucci descreveu positivamente a atuação do cantor, mas um ano depois, verificaram que o cantor não possuía as qualidades desejadas para ser contratado pela coroa portuguesa. A primeira correspondência encontrada que mencionou o *castrato* foi uma carta que João Piaggio escreveu para João Antonio Pinto da Silva em 26 de maio de 1788. Ele comentou que Carlo Contucci teria indicado três

nomes: “[...] o terceiro Raimondo del Moro de Pistoia de Annos 30 fornido de bastante habilidade e bella voz, tambem capaz por Teatro [...]” (*P-Lant*, Casa Real, caixa 3507).

Após um ano da indicação de Raimondo del Moro, o cônsul João Piaggio organizou uma viagem para que o *castrato* fosse a Roma para ser examinado por Jozé Jozzi. Mas, o acaso não permitiu que o encontro se realizasse, tendo Raimondo alegado que adoecera. Um novo encontro foi marcado em novembro.

O Muzico Raimondo del Moro finalmente està a Vespera da sua partencia para Roma” escreveu João Piaggio para João Antonio Pinto da Silva em 2 de novembro de 1789 (Gênova, 11/5/1789. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3507).

Mas, em 25 de janeiro de 1790, Piaggio comunicou a Lisboa que Jozé Pereira Santiago “esteve muito doente por ter tido a desgraça de se ter queimado huma perna”. Por essa razão ele não pôde ir ao *Teatro Valle* em Roma, onde tinha se apresentado o *castrato* Raimondo, mas parece que o cantor recebeu poucos aplausos da plateia (*P-Lant*, Casa Real, caixa 3507). Após essa carta, as outras que se sucederam o cantor não foi mais mencionado. Tudo indica que não agradou ao público romano e definitivamente não foi contratado pela coroa portuguesa.

Através da análise das correspondências efetuadas pelos embaixadores e cônsules na Itália, pode-se assim constatar que, a partir de 1770, a coroa portuguesa enfrentou processos bastante morosos de contratação dos *castrati* qualificados, devido ao fato de que a localização geográfica de Portugal não ajudava muito. Os artistas, de modo geral, ficavam muito isolados do resto da Europa. No final do século XVIII, o número de *castrati* já estava em franco declínio na Itália e, por essa razão, os cantores encontravam-se em situação privilegiada para negociarem os seus contratos. Eles elevavam cada vez mais seus salários e exigiam mais luxos: solicitavam carruagens, cavalos, aluguel de casas, empregados e negociavam altas pensões ao se aposentarem.

A dificuldade de se encontrar cantores e com o processo lento e cuidadoso dos diplomatas e seus auxiliares, que buscavam não cometer erros e somente enviar vozes que agradassem especialmente ao rei e à rainha, dava a impressão da parte daqueles que estavam em Lisboa, que os cônsules não estavam se esforçando o suficiente. Jozé Pereira Santiago, para demonstrar que estava em plena atividade, defendeu-se:

Tambem eu para mostrar que não estou ocioso nesta parte escrevi ao Secretario do Jozé de Sá, meu intimo amigo e inteligente em Muzica para ver se nos Conservatórios de Napoles se descobria alguma couza [...] (Roma, 29/11/1790. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505).

3. Critérios de avaliação das vozes

No processo de avaliação das vozes, era levado em conta o timbre, o volume de voz, musicalidade, boa leitura à primeira vista, agilidade, conhecimentos

sobre teoria musical e ainda o aspecto físico e desempenho dramático para aqueles cantores que se destinavam à ópera.

Até o início do século XIX, a distinção das vozes agudas não era baseada fundamentalmente na extensão vocal, no conjunto de todas as notas que um cantor conseguia alcançar, mas principalmente no timbre, na “cor da voz”. A definição da extensão das vozes de soprano e mezzo não era muito clara. Um mesmo *castrato* poderia cantar como soprano em uma determinada ópera e, na próxima, como um mezzo. Não era primordial que o cantor atingisse notas agudíssimas, no entanto ornamentar de forma leve, com agilidade e velocidade era o que se esperava de um “bom cantor” na época. O virtuosismo vocal era demonstrado pela agilidade, mudanças rápidas de tessitura, perfeito controle de dinâmica (*messa di voce*) e coloração tonal.

Jozé Pereira Santiago relatou a passagem do contralto Carlos Contucci em Roma quando fora convidado para cantar, acompanhado por instrumentos, na casa do mestre Pelli. A maioria dos presentes, inclusive Jozzi achou que Contucci era:

[...] muito sufficiente [...] por cantar com expressão grande, bastante corpo de voz na sua classe, e sobre tudo saber bem a Muzica. A mim me pareceu hum pouco gordo ainda que Recitava de Dama em Perugia” (Roma, 27/2/1788. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505).

Neste contexto os critérios considerados positivos para o julgamento de Contucci foram a expressividade, o volume vocal e, principalmente, o fato do cantor dominar os fundamentos teóricos da música. Contudo, verifica-se que aspecto físico é igualmente considerado relevante para a interpretação de papéis femininos. Por esses comentários e por outros escritos nas diversas cartas, supõe-se que Santiago não fosse um profundo entendedor na arte do bel canto, uma vez que prezava mais os aspectos físicos e dramáticos dos cantores.

No caso dos irmãos - João e Francisco Piaggio - apresentavam ter uma formação musical mais sólida, pois teciam considerações voltadas para aspectos teóricos da música como afinação e leitura à primeira vista. Quando Francisco Piaggio ouviu Contucci e comentou com o irmão João que o “contralto canta a prima vista qualquer cousa e tem bom fundamento de Música” (Gênova, 28/04/1788. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3507).

“Boa voz e entoação” foi como Jozé Pereira Santiago, após assistir a um espetáculo no *Teatro Valle*, descreveu a atuação vocal de Giuseppe Capranica. Na mesma noite, cantou o *castrato* Checchino que “além de maior fundo de Muzica he muito mais animado e expressivo no cantar” relatou Santiago (Roma, 02/02/1791. *P-Lant*, Casa Real, caixa 3505). Em suas linhas deixou a impressão de que considerou muito mais a maturidade musical e o desempenho dramático do Checchino em detrimento da bela voz e afinação de Capranica.

Nas correspondências foram encontrados com certa frequência alguns termos utilizados para descrever a *performance* de um *castrato*. De acordo com o

sentido do texto pode-se assim atribuir as seguintes designações como critérios:

- a) “Entoação” (afinação)
- b) “Cantar com expressão” (musicalidade)
- c) “Corpo de voz” (volume, em alguns casos timbre)
- d) “Bom fundamento de Música” (formação sólida em teoria musical)

Notou-se também a grande preocupação com a idade dos cantores. Esse sem dúvida poderia ser um critério determinante na escolha de um cantor. A coroa portuguesa exigia um período longo de contratação e por essa razão era importante que o cantor fosse jovem, dado que a idade máxima para contratação era de trinta anos. Por exemplo, o *castrato* Carlo Contucci, nasceu em 22 de novembro de 1761 e, ao assinar o seu contrato em Gênova em 10 de novembro de 1787 tinha, portanto, 26 anos de idade, dentro do limite aceitável pela coroa portuguesa.

4. O contrato e a viagem dos *castrati* para Lisboa

Após receber a indicação do consultor e os dados sobre o cantor (nome completo, idade, local de nascimento, tipo de voz), o cônsul ou embaixador iniciava então uma longa trajetória de negociações entre o cantor ou sua família (caso fosse muito jovem) e a coroa portuguesa em Lisboa, representado por José Antonio Pinto da Silva. Depois de ambos os lados encontrarem termos de consenso sobre as condições, era redigido o contrato ou [e]scriptura e assinado pelo cônsul, pelo cantor ou seu responsável e várias testemunhas. Algumas vezes, devido à distância, ou data de saída do navio, não havia tempo hábil para a elaboração e assinatura do contrato e o mesmo era assinado em Lisboa.

Cabia ao cônsul providenciar todas as necessidades básicas para a viagem até o cantor chegar são e salvo em Lisboa. Ele organizava a viagem da cidade onde o cantor se encontrava geralmente Roma, Nápoles, Bolonha, Florença, entre outras, para Gênova ou Livorno, cidades portuárias de grande importância no século XVIII. A chegada deveria coincidir aproximadamente com a data de partida de um navio para Portugal ou para o Brasil. Se o tempo de espera nessas cidades fosse longo, o gasto com a estadia e alimentação aumentava bastante.

O cônsul escolhia e preparava cuidadosamente o roteiro da viagem. Em primeiro lugar, decidia se o cantor viajaria por terra ou mar. Por terra era a opção menos desejável e viável, pois para Portugal levaria longos meses e com grandes despesas e perigos. Mas se não houvesse alternativa, o cônsul obtinha informações sobre as estradas e possíveis locais para hospedagem e deveria a todo custo evitar passar por cortes que pudessem seduzir o *castrato* com novas propostas. Era muito importante estar o mais atualizado possível sobre os conflitos políticos na Itália e Espanha e verificar se não havia problemas de pestes ou outros surtos de doenças dado que a boa saúde do cantor era vital.

A via marítima era o trajeto mais desejável, o cônsul era encarregado de escolher um navio e capitão de boa reputação, para que fizesse a viagem com o maior segurança e rapidez. Alguns capitães eram verdadeiros mercenários que muitas vezes se demoravam nos portos tratando dos seus próprios negócios, deixando os embarcados à espera e atrasando em muito a viagem.

Assim, no momento em que o cantor saía de sua cidade, ele já estava sob o auspício da coroa portuguesa que arcava com toda a organização e todos os custos da viagem, incluindo estadia, alimentação, transporte, não somente para o cantor como para todos os que o acompanhavam, pois era muito raro um *castrato* se mudar sozinho, sem levar consigo criados, amigos ou parentes.

Quando chegavam à corte portuguesa, os *castrati* italianos passavam ainda por uma prova na presença do rei e ou da rainha e até mesmo de membros da família real, sendo os melhores selecionados para a Capela Real. Os monarcas portugueses possuíam uma formação musical sólida, adquirida com os melhores mestres como Domenico Scarlatti, David Perez, João de Souza Carvalho, Giuseppe Totti e Marcos Portugal e estavam aptos para julgar e escolher pessoalmente os músicos de sua corte. Todos os cantores eram contratados pela Patriarcal e o salário de base era pago pela Igreja. O rei ou a rainha determinava se o cantor ficaria trabalhando na Patriarcal, na Capela Real ou se também atuaria no teatro.

Em 1783, sobre a audição do *castrato* Biagio Marini, realizada diante da família real, Pinto da Silva em uma carta a Piaggio de 20 de Janeiro de 1783, narrou que ele tinha cantado três árias. Em outra carta, de 07 de abril, ele se refere a Vincenzo Marini, afirmando que tinha “uma bela voz e um estilo muito bom”, e tinha sido escolhido pela Rainha para cantar na Capela Real, enquanto que Antonio Bartolini, “muito inferior”, iria para a Patriarcal (Brito, 1989, p. 65).

Nos anos entre 1778 e 1791 foram feitas várias contratações e têm-se notícias das audições realizadas na corte portuguesa para escolher os cantores sopranistas destinados para a Capela Real ou para a Patriarcal.^{vii}.

Nome do candidato - sopranista	Audição: data
Ansano Ferracuti	1774
Giovanni Gelati	13 de junho 1778
Vicenzo Muccioli	Julho 1779
Giuseppe Totti	Março 1780
Francesco Faricelli [Fariselli]	Agosto 1781
Venanzio Aloisi	Junho 1782
Biagio Mariani	6 de janeiro 1783
Vicenzo Marini	Abril 1783
Antonio Bartolini	Abril 1783
Carlo Contucci	Junho 1788
Valeriano Violani	Julho 1791
Giuseppe Capranica	Julho 1791
Francesco Angelelli	Julho 1791

Antonio Balelli	Outubro 1791
Checchino de Verni	1791

Exemplo 06: *Castrati* que foram selecionados entre os anos de 1778 e 1791 (Brito, 1989, p. 65).

5. Deslocamento do polo operístico da corte para o teatro público

Em 1792, devido ao estado mental da rainha D. Maria I, os teatros reais da Ajuda, Queluz e Salvaterra foram fechados. Os teatros públicos, como o da Rua dos Condes, eram muito pequenos e muito pouco seguros, com sérios riscos de incêndio. Em outubro daquele ano, a princesa Carlota Joaquina, esposa do príncipe herdeiro D. João, engravidou do primeiro filho, após sete anos de casamento. Considerando todos esses fatos e somando ao argumento de que Lisboa necessitava de um teatro elegante que acolhesse o repertório lírico italiano, o intendente deral da polícia Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805) sugeriu e tomou a iniciativa para que um novo teatro fosse construído (Nery & Castro, 1991, p.120).

Com a inauguração do Real Theatro de São Carlos^{viii}, a partir de 1793, encerrou-se definitivamente o período dos teatros régios da corte. Francesco Lodi esteve à frente da direção entre os anos de 1793 e 1799 reunindo em sua companhia cantores profissionais, grupo esse que figurou nas óperas montadas nesse período, com pequenas alterações no elenco entre uma temporada e outra. Na companhia lírica do teatro não havia mulheres^{ix} e os papéis femininos nas óperas eram desempenhados única e exclusivamente pelos cantores castrados (Benevides, 1883, p. 37).

Andrea Rastrelli, Bonaventura Mignucci, Carlo Onesti, Domenico Caporalini, Domenico Néri, Girolamo Crescentini, Giovanni Grilli, Giovanni Zamperini, Giuseppe Capranica, Michele Cavanna, Natale Rossi, Pasquale Rossetti, Pietro Bonnini, Pietro Mattucci

Exemplo 07: *Castrati* da Companhia do Real Theatro de São Carlos (Benevides, 1883, p.43-44)

Cabia aos administradores do teatro escolherem os cantores e contratá-los por uma temporada, normalmente da Páscoa até o Carnaval (Entrudo), cerca de um ano. Os cantores tornavam-se membros integrantes da companhia, pagos pela renda da bilheteria do próprio teatro e poderiam ter o seu contrato renovado. O primeiro castrato da companhia de Francisco Lodi foi Domenico Caporalini (1769-1848), que fazia os papéis de *prima donna* e permaneceu na companhia durante sete temporadas, tempo que durou a empresa de Lodi. Em 1798 foi contratado Girolamo Crescentini (1762-1846), um dos últimos e mais célebres *castrato* de seu tempo, segundo relatos da época, permanecendo durante cinco temporadas na capital e cena lírica portuguesa. No mesmo período, chegaram também o tenor Gustavo Lazzerini e outro *castrato*, Giovanni Zamperini. Todos juntos apresentaram-se pela primeira vez em 13 de

maio de 1798, data do aniversário do príncipe D. João. A ópera escolhida foi *Giulio Sabino*, de Giuseppe Sarti (1729-1802) com libreto de Pietro Giovannini.

Em outubro de 1799 o príncipe regente D. João revogou a proibição feita às mulheres e permitiu que as atrizes e cantoras se apresentassem nos teatros de Lisboa (Cranmer, 1997, p.30). A ascensão das cantoras aos palcos (Marianna Vinci, Luiza Gerbini, Angelica Catalani) fez com que os *castrati* se retirassem dos papéis femininos passando somente a interpretar os personagens masculinos. Pietro Mattucci^x foi o último cantor *castrado* a cantar no Real Theatro de São Carlos e viveu os últimos momentos de fama e glória dos *castrati* na cena lírica de Lisboa.

Tanto Fétis como Gervasoni não registraram a passagem do *castrato* por Lisboa. David Cranmer foi um dos primeiros musicólogos que chamou atenção para esse cantor e os anos que passou em Portugal, quando substituiu Crescentini. De fato, se verificarmos os libretos de ópera do referido teatro, encontramos o nome de Pietro Mattucci desde 1803 até o Carnaval de 1806.

A entrada das cantoras em cena fez com que os *castrati* se retirassem dos papéis femininos, passando somente a interpretar os papéis masculinos até que fossem saindo do cenário operístico, sendo substituídos pelos tenores. Os *castrati* italianos em Lisboa ficaram restritos ao espaço da igreja, ao repertório da Real Capela Imperial. No período da Quaresma, o Salão Nobre era utilizado para execução de oratórios e alguns *castrati* da Capela Real como Francesco Angelelli, Giovanni Battista Longarini e Vincenzo Fedele participaram nesses oratórios. A partir de 1806, a companhia do Real Theatro de São Carlos não contava mais com a presença dos *castrati* italianos que saíram definitivamente do universo da ópera em Portugal.

Conclusão

A coroa portuguesa e, principalmente os monarcas, não ficaram imunes à influência do canto e do repertório dos quais os *castrati* foram os maiores difusores. No âmbito da literatura, foram encontradas algumas evidências dos *castrati* na corte portuguesa nos séculos XVI e XVII. Porém, essa documentação histórica é uma mostra ínfima para fundamentar uma teoria da atuação de cantores castrados nos coros das catedrais portuguesas durante esses dois referidos séculos.

Por outro lado encontrou-se uma vasta documentação a partir do século XVIII, onde estão registradas as atividades musicais dos *castrati*, em sua maioria de origem italiana. Mesmo que tardiamente, se comparado com as outras cortes europeias, a importação sistemática desses cantores italianos iniciou-se no reinado de D. João V, em 1719, quando se tem os primeiros registros da chegada de cantores castrados na cidade de Lisboa. Ao longo do reinado de D. João V, os *castrati* foram contratados para atuarem principalmente na Patriarcal, sendo que em apenas alguns poucos anos, no período do Carnaval, esses cantores trocavam os hábitos religiosos por figurinos teatrais para encarnarem nas óperas deuses, reis e rainhas e personagens mitológicos.

Com a ascensão de D. José I ao trono de Portugal, a ópera ganhou um grande impulso. Foram contratados os melhores artistas disponíveis na época com o intuito de dotar a corte lisboeta de um aparato capaz de encenar grandes óperas. Esse projeto culminou com a construção de um teatro, Ópera do Tejo, e foi a partir de 1755 que se consolidou, de fato, o gosto por essas vozes ímpares, pelo bel canto e pelo estilo italiano.

No reinado de D. Maria I, mesmo enfrentando um revés financeiro e político, dificuldades na busca de contratação de novos *castrati*, as atividades musicais relacionadas à ópera e às serenatas, não foram muito afetadas, e esses cantores foram cada vez mais se impondo, solicitando valores mais altos, luxos e mordomias, mantendo o *status quo* na corte lisboeta. Em 1792, deu-se o agravamento do estado de saúde mental da rainha D. Maria I, marcando igualmente o fim das atividades operísticas com o fechamento dos teatros da corte. Um ano depois, o Real Theatro de São Carlos foi inaugurado e, conseqüentemente, motivou o deslocamento do polo operístico da corte para o teatro público.

Na companhia lírica do teatro não havia mulheres e, desde a inauguração do teatro, os *castrati* foram os cantores de grande destaque. Em 1799, quando D. João VI revogou a proibição feita às mulheres de representarem nos teatros de Lisboa, os *castrati* começaram a se retirar dos papéis femininos, passando somente a interpretar personagens masculinos, até que, da temporada de 1807 em diante, não havia mais a presença desses cantores na cena lírica de Lisboa. Eles ficaram restritos ao cerimonial religioso. Eventualmente, poderiam atuar em pequenos concertos, e no período da Quaresma, o salão nobre do teatro era utilizado para execução de oratórios, contando com o reforço de alguns *castrati* da Capela Real.

A chegada de músicos e cantores italianos, principalmente os *castrati*, foi determinante para a implementação de um novo padrão estético musical. A música vocal se afirmou no virtuosismo vocal italiano que influenciou tanto na escrita musical, assim como no gosto e formação de público consumidor em Portugal.

REFERÊNCIAS

I- Fontes primárias manuscritas

1. - Arquivo Nacional da Torre do Tombo (P-Lant)

Arquivo da Casa Real – caixas 3116,3117, 3505, 3507, 3508,3584, 3585.

Arquivo Lisboa-Patriarcal, papéis diversos, maço 20-2, caixa 257.

Livro 935, Casa Real (cota antiga XX/Z-1/30).

Livro que serve de Registro de Cartas pertencentes a Thesouraria do Particular e teve principio em 27 de agosto de 1799. P-Lant, Casa Real, 2992 (cota antiga XX/Z/50).

AUGUSTIN, K. – *A trajetória dos castrati nos teatros da corte de Lisboa (séc. XVIII)*.
Revista Música e Linguagem – Vitória/ES. Vol.1 nº 3 (2013), p.73-94.

Registo de "Spartitos" Que Se Fizeram no Tempo do Rei D. José, de Música de Igreja e Música que se Livrou do Incêndio do Paço da Ajuda e foi para Casa do Director dos Teatros Reais, em 1803. P-Lant, Casa Real, livro 2995.

Ópera - Vários Artistas Contratados 1764 -1779. P-Lant, Casa Real, caixa 3003.

Ópera de Salvaterra 1774-1775. P-Lant, Casa Real, (livro), caixa 3006

1.2 - Biblioteca da Ajuda (P-La)

Carta de Sebastião José de Carvalho e Melo para Antonio Freire de Andrade Encerrabodes, embaixador em Roma, sobre contratação de músicos, P-La, 51-XIII-24, Docs 65,66,67,69,70,71,72,73,74 e,75.

Osservazione Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella de Lisbona fatti da D. Gasparo Mariani Bolognese per único suo profitto, e commodo. Capitulo Terzo, 1788 (p. 27-29). P-La, 54-XI-37 (n 192).

Despezas particulares da corte de Lisboa. P-La, 51-X-32 (tomo II, folio 121v e 122).

Carta de João Baptista Carbone para Manuel Pereira de Sampaio (Lisboa 8 de julho de 1743). P-La, 51-X-32, folio 117-119.

Carta de Manuel Pereira de Sampaio para D. Francesco Feliziani (Roma 3 de janeiro de 1747). P-La, 54-IX-9, n 72.

Carta de D. Francesco Feliziani para Manuel Pereira de Sampaio (Lisboa 1 de dezembro de 1747). P-La, 54-IX-9, n 71.

1.3 - Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln)

O Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminartistas deste Real Seminário na forma dos seus Estatutos (Capitulo 1º, nº 5, p.3), Código 1515.

Estatutos do Real Seminario da Patriarcal, 1764, Código 3693.

II - Fontes primárias impressas

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, 1835-1911. *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 ate a sua actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1883.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 volumes. Paris: Librairie de Firmin Didot, 1866.

GERVASONI, Carlo. *Nuova Teoria di Musica*. Parma: Blanchon, 1812.

VASCONCELOS, Joaquim de. *Os Músicos Portugueses: Biografia e Bibliografia*. Volume I e II. Porto: Imprensa Nacional Portuguesa, 1870.

WALTHER, Johann Gottfried. 1732. "Portugall" In *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec*, p 489. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

III- Fontes secundárias

ALVARENGA, João Pedro de. “*Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)*.” In *Estudos de Musicologia*, pp. 153-188. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989b.

_____ e CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992

CARVALHO, Mário Vieira de. “*Pensar é morrer*” ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

CRANMER, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Tese de Doutorado, University of London. Londres, 1997.

DODERER, Gerhard e Cremilde Rosado FERNANDES. “*A música da sociedade Joanina nos relatórios da nunciatura apostólica em Lisboa (1706-1750)*.” In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, pp. 69-146. Lisboa: 1993.

FERNANDES, Cristina. “*La Fortuna del 'Coro dos Italianos' della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento*.” In *Rivista Italiana di Musicologia*, Volume XLII (nº 2), pp. 235-268. Roma: Società Italiana di Musicologia, 2007.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

Sobre a autora:

KRISTINA AUGUSTIN é Doutora em Música pela Universidade de Aveiro (Portugal) e mestre em Artes pela Unicamp (Campinas/Brasil). Especializou-se em viola da gamba durante três anos a *Schola Cantorum Basiliensis*, Suíça, com o gambista Paolo Pandolfo. Em 1997, após dois anos de estudos com Sarah Cunningham, diplomou-se pela *University Central of England/Birmingham Conservatoire*. Discograficamente, Kristina Augustin conta com nove discos gravados e como fruto de seu trabalho de divulgação da viola da gamba no Brasil foi citada no dicionário Novo Aurélio, século XXI no verbete “viola da gamba” e “gambista” e mais recentemente, no Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira de Olga G. Cacciatore. É autora do livro *Um olhar sobre a Música Antiga – 50 anos de História no Brasil*. É coordenadora do Centro de Estudo e Iniciação Musical da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Notas

ⁱ Maiores informações sobre a prática da castração na música ver <http://www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3601>.

ⁱⁱ “*É incredibile l’anuntiazione, che recò al uolgo il sentire l’arriu di persone castrate à segno che i primi giorni correua allá loro casa la gente anco ciuile p. uederli come p. marauiglia: mà conuertendosi l’anuntiazione in disprezo, suscitato dalli Musici nazionali, andarono molti di notte*”

tempo all intorno notificando, quanto si uendeua la carne di castrato; saputosi ciò da Sua Mtà si è lasciato intendere, che punirà con rigore chi audirà parlare in loro scharno.”

ⁱⁱⁱ Nas tabelas 4 e 5 foram transcritos somente os nomes dos sopranos e contraltos e omitidos todos os outros cantores. A numeração foi mantida de acordo com o original.

^{iv} Todas as informações que se seguirão no texto são uma síntese da leitura das correspondências de João Piaggio. Muito pouco foi encontrada da correspondência de Niccolò Piaggio (pai de João) relativa a contratação de cantores e as cartas de Lorenzo (filho de João) são muito posteriores ao período estudado (iniciam-se em 1818). Buscou-se maiores informações sobre João Piaggio, mas sabe-se apenas que foi cônsul português em Gênova, e que manteve uma longa troca de cartas com a corte em Lisboa, uma média de três cartas por mês até 1818. Grande parte dessa correspondência está salvaguardada na Torre do Tombo, acervo Casa Real, caixas 3505, 3506, 3508, 7092, entre outras.

^v Na carta manuscrita a letra deixa algumas dúvidas. Tudo leva a crer que o nome seja Colmo. Antes tem uma sigla que foi impossível decifrar.

^{vi} Guarda-roupa do rei e diretor dos teatros da corte portuguesa.

^{vii} Após 1792 a designação de Real Capela Patriarcal passa a ser corrente, refletindo a fusão dos dois corpos eclesiásticos e musicais.

^{viii} Para maiores informações sobre a ópera nesse período, ver o estudo detalhado realizado pelo musicólogo David Cranmer: *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread* (P-Ln M. 102 A. e M. 103 A).

^{ix} Na verdade, não se conhece uma legislação específica à interdição das mulheres aos palcos em Lisboa (Cranmer, 1997, p. 18). Tudo leva a crer que foi uma proibição que ficou no âmbito verbal. Mas de qualquer maneira, a proibição tornou-se uma prática habitual, especialmente nos teatros na corte, que refletiam o rigor e a austeridade propagados pelos reis. Até o final do reinado de D. José I, sabe-se da atuação de algumas cantoras e atrizes nos teatros públicos. Temos registros de algumas mulheres, tanto cantoras como instrumentistas, normalmente filhas de músicos profissionais que atuavam no cenário musical lisboeta, como é o caso das filhas do violinista da Câmara Real Alessandro Maria Paghetti, ironicamente apelidadas como “as Paquetas”. Em 1733 as irmãs Angela, Anna e Elena apresentavam-se duas vezes por semana, cantando serenatas, principalmente em concertos nos salões privados (Brito, 1989, p.14).

^x De acordo com Fétis, o *castrato* nasceu em um vilarejo no Abruzzi em 1768 e estudou no *Conservatorio della Pietà dei Turchini*, em Nápoles. Fez sua estreia como cantor em Roma, no teatro Argentina, onde cantou por vários anos no papel de *prima donna* (Fétis, 1866, vol.VI, p. 35). Deu prosseguimento a sua carreira como *primo uomo* apresentando-se nos vários teatros da Itália com grande sucesso. Anos depois, partiu para Londres, Espanha e Rússia, retornando a Itália em 1806. Segundo Gervasoni, Mattucci apresentou-se com muito louvor no carnaval de 1808, na ópera séria *La conquista del Messico* do compositor Ercole Paganini, em Milão (Gervasoni, 1812, pp. 181-82).