

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

Luidy Xavier Nogueira

***CASTRATI:*
UM ESTUDO SOBRE RELIGIÃO E MÚSICA**

Juiz de Fora

2025

Luidy Xavier Nogueira

CASTRATI:
UM ESTUDO SOBRE RELIGIÃO E MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião; área de concentração: Religião, sociedade e cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Junior

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da
Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

Nogueira, Luidy Xavier.
CASTRATI : UM ESTUDO SOBRE RELIGIÃO E MÚSICA / Luidy
Xavier Nogueira. -- 2025.
117 f.

Orientadora: Arnaldo Érico Huff Junior
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2025.

1. Castrati. 2. Ciência da Religião. 3. Música. 4. Psicanálise.
5. Religião. I. Huff Junior, Arnaldo Érico , orient. II. Título.

Luidy Xavier Nogueira

CASTRATI:
UM ESTUDO SOBRE RELIGIÃO E MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião; área de concentração: Religião, sociedade e cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Junior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Silvério Leal Pessoa
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Prof. Dr. Rodrigo Portella
Universidade Federal de Juiz de Fora

Para Virgínia, minha mãe,
por ter me ensinado o prazer da leitura.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que foram relevantes neste percurso de construção da pesquisa. Para minha mãe e minha irmã digo muito obrigado por serem minhas maiores incentivadoras. Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Arnaldo Huff, por ter acreditado no potencial do tema, e ao Prof. Dr. Eduardo Gross por de maneira tão gentil ter direcionado caminhos pertinentes à elaboração do estudo.

Também gostaria de agradecer a todos os professores do programa, que ensinam com nível de excelência, aos colegas do Mestrado que sempre estiveram dispostos a ajudar o próximo em seus estudos pessoais. Também gostaria de agradecer ao programa de arte, que me proporcionou a chance de experimentar na prática o canto, fato que resignificou a minha percepção sobre a arte música.

Quero salientar a minha gratidão aos meus amigos Jennifer Celeste, Ernani Neto, Thalita Milene, dentre tantos outros que me ajudaram e me apoiaram nesta caminhada!

“[...] a vida é amiga da arte, é a parte que o sol me ensinou,
o sol que atravessa essa estrada que nunca passou,
Por isso uma força me leva a cantar,
Por isso essa força estranha,
Por isso é que eu canto, não, não posso parar,
Por isso essa voz tamanha”.

Força Estranha, de Caetano Veloso.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar, através da figura dos *Castrati*, a relação entre a música e a religião. Por meio da metodologia de pesquisa bibliográfica, buscou-se entender os fatores que culminaram para o nascimento desta comitiva e seus impactos dentro da Igreja e da sociedade. Os cantores emasculados nasceram no seio da Igreja em um momento de mudanças dentro da mesma e de transformações sociais. De tal forma, a música pela via dos *Castrati* tornou-se palco para complexas mudanças dentro da instituição e na população que estava sendo influenciada pelo Capitalismo. Pela via da relação entre música e religião, a pesquisa contempla entender os aspectos sociais e psicológicos que se faziam presentes na vida do homem no período de atuação dos *Castrati*, e a forma pela qual os mesmos se escreveram na história como lenda que representa o ápice do bel canto.

Palavras-chave: *Castrati*. Ciência da Religião. Música. Psicanálise. Religião.

ABSTRACT

This research aims to analyze, through the figure of the Castrati, the relationship between music and religion. Through the methodology of bibliographic research, we sought to understand the factors that culminated in the birth of this group and its impacts within the Church and society. The emasculated singers were born within the Church at a time of changes within it and of social transformations. In this way, music through the Castrati became the stage for complex changes within the institution and in the population that was being influenced by Capitalism. Through the relationship between music and religion, the research aims to understand the social and psychological aspects that were present in the life of man during the period of the Castrati's activity, and the way in which they wrote themselves into history as a legend that represents the pinnacle of bel canto.

Keywords: Castrati. Science of Religion. Music. Psychoanalysis. Religion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O PRELÚDIO DOS <i>CASTRATI</i>	11
2.1	A IMAGINAÇÃO E A IGREJA	15
2.2	A ARTE E A FÉ CATÓLICA	18
2.3	A RELAÇÃO ENTRE A IGREJA E A FIGURA DAS MULHERES	19
2.4	OS <i>CASTRATI</i>	21
2.5	OS <i>CASTRATI</i> E A ÓPERA	25
2.6	OUTRO DESTINO ALÉM DOS PALCOS	28
2.7	A QUEDA DOS <i>CASTRATI</i>	30
3	REVISITANDO O MITO: SUA RELEVÂNCIA PARA OS <i>CASTRATI</i> GANHAREM <i>STATUS</i> DE ANJOS, SUA RELEVÂNCIA PARA A MÚSICA, PARA O INCONSCIENTE E SUA RELAÇÃO COM A ARTE MUSICAL	32
3.1	O MITO E OS ANJOS	34
3.2	O MITO DA ANDROGENIA	37
3.3	OS ANJOS, A MÚSICA E OS <i>CASTRATI</i>	39
3.4	A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA, O CORPO E A ALMA	43
3.5	OS ASPECTOS PSICOLÓGICOS QUE PERMEIAM A MÚSICA	46
3.6	O INCONSCIENTE É MUSICAL	49
3.7	A MEMÓRIA	52
3.8	AS MUSAS	55
3.9	AS MUSAS EM SEU NOVO CONTEXTO NA HISTÓRIA E SUA LIGAÇÃO COM OS <i>CASTRATI</i>	58
3.10	O CANTO E A VOZ	61
3.11	A POESIA	67
3.12	O GESTO EM CENA	70
4	A RELIGIÃO ESTÁ PRESENTE EM TODAS AS COISAS	74
4.1	A TRAGÉDIA NA ÓPERA E SUA LIGAÇÃO COM A REALIDADE SUPREMA.....	79
4.2	A RELAÇÃO ENTRE A MORAL E O DESEJO.....	87
4.3	A CONTRIBUIÇÃO DA PSICANÁLISE.....	90

4.3.1 O narcisismo	91
4.3.2 A moral e a psicanálise	94
4.4 A ARTE E A MORAL.....	97
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

O ser humano em sua realidade transita por várias esferas presentes no âmbito social e psicológico. Entretanto, podemos observar que algumas delas apresentam relevante constância em seu cotidiano, em destaque a música e a religião. Ambas apresentam uma dimensão existencial da vida humana que apresentam fatores para além do aspecto existencialista como movimento do pensamento. Porém, observamos que essas duas vertentes em sua relação com o indivíduo também podem ser notadas historicamente presentes em vários períodos da mesma, onde foram palcos para importantes acontecimentos. Nesta direção, com o intuito de estudar a relação entre a música e a religião, o presente estudo contemplou a figura dos *Castrati* como recorte de estudo para adentrar em tal complexa e fascinante relação.

Os cantores emasculados nasceram no seio da Igreja Católica no período da Contrarreforma e marcaram a história da humanidade devido ao seu virtuoso canto, tornando-se lendas no meio musical, onde suas façanhas são lembradas até os dias de hoje. Todavia, por personificarem a relação entre a música e a religião, os *Castrati* se tornaram uma via para a manifestação de muitos reflexos presentes na sociedade, em destaque a italiana, que ilustravam os acontecimentos que começaram no século XV e perduraram por muitos anos.

Nesta empreitada aqui realizada, devido ao objeto de pesquisa, o presente estudo fez uso como metodologia a pesquisa bibliográfica. Segundo Gil (2002), a pesquisa bibliográfica se desenvolve a partir de fontes bibliográficas já desenvolvidas, tais como livros, publicações periódicas e impressos diversos, tendo como principal vantagem permitir que o pesquisador tenha acesso a uma ampla gama de fenômenos, sendo relevante quando o problema da pesquisa requer dados dispersos pelo espaço. Mediante a escassez de pesquisa desta natureza, contemplamos o período de cem anos para as bibliografias acerca da temática.

O levantamento de dados foi realizado nas bases eletrônicas da Google Acadêmico, Jstor, Lilacs, Plataforma Capes e Scielo, através da consulta pelos seguintes descritores: religião, música, *Castrati*, psicanálise e inconsciente, nos idiomas português e inglês, compreendendo publicações, artigos e dissertações que abordavam a temática. Além disso, também foram utilizadas fontes primárias que trataram da temática aqui abordada.

No primeiro capítulo, o intuito é compreender quem foram os *Castrati*, partimos do contexto histórico ao qual eles surgiram para entender o porquê de a Igreja criar esses cantores para as suas fileiras. Também se buscou entender a repercussão que essa comitiva de

cantores teve na sociedade, o tempo pelo qual duraram seu período de atuação e os fatores que culminaram para a extinção desta comitiva.

No segundo capítulo, o propósito é entender o fato dos *Castrati* terem se tornado na imaginação popular os anjos da Igreja que cantavam as verdades do senhor. Em primeiro momento partimos do conceito do mito para entender o significado dos anjos e o porquê dessa comitiva ter sido associado aos seres angelicais. Para abarcar a relação dos cantores emasculados com a ópera, contemplamos o mito das Musas e sua relação com os *Castrati*. Outro fator abordado foi a relação entre o corpo e a alma com a música. Para entender os aspectos psicológicos que permeiam a música em sua causação no aparelho psíquico e sua presença na estrutura operística como a voz, a poesia e os gestos em cena que se manifestam no palco, recorreremos à Teoria Psicanalítica como ferramenta no intuito de melhor iluminação acerca deste campo.

No terceiro capítulo, o intuito é entender o porquê de a religião ser um elemento presente em todas as coisas, guiado pelos estudos de Paul Tillich. Buscou-se compreender de forma específica o fato de a religião ser um elemento presente na cultura e na arte. Ao afunilarmos a perspectiva do autor sobre a arte, voltamos a nossa atenção para a música. Elaboramos um diálogo entre as ideias do mesmo sobre a religião, e como elas se fazem presentes na ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi (1862). Para aprofundar mais o assunto, foi pesquisada a relação entre a moral e o desejo no intuito de perceber os aspectos culturais da moral que se refletem na citada ópera. Para compreender acerca dos aspectos psicológicos da moral por esse viés de pensamento, utilizamos novamente da Psicanálise em seu arcabouço teórico com a finalidade de observar o que a mesma diz sobre o campo da moral. E, para finalizar, também foi abordada a relação entre a moral e a arte. Nas considerações finais, apresentamos os resultados apresentados pelo estudo.

2 O PRELÚDIO DOS *CASTRATI*

Segundo Costa (2017), ao voltarmos nossos olhos para a música, devemos ter consciência de que iremos encontrar mais de um caminho em possibilidades de pesquisas. A sublime arte, para o autor, seria a linguagem universal para se falar da essência das coisas, sendo necessário entender a sua relevância para apreender o passado, marco temporal que não existiria sem música, já que a mesma seria uma expressão do mundo, também presente nos documentos históricos, pois algo de sua natureza narra aspectos da vida pulsante do homem. Ao elegermos os *Castrati* como objeto de pesquisa, visamos compreender a relação entre a música e a religião em meio a um período de grandes mudanças conhecido como Reforma e Contrarreforma cujo qual foi o momento histórico que nasceu a comitiva dos cantores emasculados, período este como escreve Taylor (2007), onde também começou uma revolução teológica que contribuiu para mudanças sociais, políticas e econômicas.

Concebendo que a famosa comitiva de cantores foi uma expressão artística que teve repercussão em várias esferas sociais, faz-se necessário melhor entendimento do fenômeno em sua extensão cultural, pois como comenta Calvani (1998), a criação artística permite julgar o valor religioso que se manifesta substancialmente em um conteúdo da cultura. De forma positiva, Gorina (1971), diz que ambos, música e religião, seriam elementos integrados a cultura que possibilitam ao homem alcançar algo para além de sua essência no seu cotidiano. Em harmonia com essa perspectiva, Alves (1999) diz que a religião e a música seriam formas de abordar o que os símbolos não conseguem apreender.

Em um primeiro momento, ao voltarmos a atenção para a história, percebemos que paralelamente ao desenvolvimento da música, outros fenômenos referentes à sociedade e à igreja se fazem presente na realidade humana, mudanças de várias naturezas acontecem em tais âmbitos, mas destacamos em meio a tais eventos, a necessidade de compreender quais fatores e circunstâncias culminaram para o nascimento dos *Castrati*, sendo contemplado como ponto de partida em tal empreitada a história da própria igreja em decorrência de sua prerrogativa dentro da esfera social.

A Igreja Católica foi um dos pilares na construção da sociedade ocidental, sua influência foi determinante na edificação de sua moral em nível social, nas suas leis, em sua filosofia e economia. Na Era Medieval, a igreja usufruía de bastante poder, tinha grande expressão na sociedade. Burckhardt (1991) ressalta que o papado exercia grande poder político, pois é compreendido que, em tal período, o poder espiritual é que auxiliava a lidar

com as questões sociais provindas do que se era concebido como mundano. Diante disso, pode-se perceber que o poder da Igreja se manifestava em vários âmbitos sociais.

Mas devemos ter em mente que não existe poder que perdure por toda eternidade ou que não sofra transformações em decorrência dos anos. Skinner (1996) chama a atenção para o fato de no período medieval, no século XII especificamente, poder observar que a sociedade italiana do Norte já começava a demonstrar formas novas e notáveis de mudanças em seu âmbito organizacional e político, o que caracteriza a perda de seu aspecto feudal. Nessa direção, o autor explica que na época, a sociedade italiana vivenciava o ideal de liberdade que questionava a convicção de que a monarquia hereditária era a forma correta de governo; com o avanço histórico a realidade italiana começa a mudar, mas as cidades ainda continuavam vassalãs do Império Romano.

Este período foi marcado por guerras internas no intuito de dominação e poder. Muitas cidades se uniram e resistiram em frente à opressão dos soberanos, sendo o papado o grande aliado da população. Todavia, não se pode deixar de evidenciar que o papa, apesar de ajudar, tinha como finalidade, no meio de tal evento, suas ambições, ou seja, a igreja manipulava a política interna dessas cidades (Skinner, 1996).

Em meio ao momento turbulento, a Igreja tentou afirmar sua soberania. De acordo com Skinner (1996), ela tinha como objetivo aumentar seu território de influência, aumentar a arrecadação de seus impostos e controlar certas cidades com exclusividade, mas essas ações reverberaram em respostas populares, como por exemplo na cidade de Pádua, que foi palco para a recusa de se pagar impostos, em Florença, que surgiram denúncias contra os tribunais eclesiásticos e as imunidades clericais, sendo também observável outros movimentos que exigiam que a Igreja perdesse seus privilégios e vínculos com a política.

Para além dos conflitos políticos, outros fatores influenciaram as mudanças que naturalmente aconteceram na sociedade, Delumeau (2004) ressalta que essa época também ficou marcada por pestes aterradoras, mudanças econômicas, guerras e lutas civis, o que levou a questionamentos acerca da religião por parte da população, assim ela foi perdendo seu lugar na vida cotidiana, pois deixou de fazer sentido, o que demonstrava de certa forma que a Igreja estava se dirigindo para o abismo. Seffner (1993), em concordância, informa que as heresias também foram um dos fatores bases para questionamentos contra a Igreja; os pobres questionavam a bíblia e a palavra de Deus em decorrência de a religião católica ser um lugar para a desigualdade social.

Ainda durante a crise feudal, pode-se ressaltar que a Igreja não privilegiava a população em seus interesses. Seffner (1993) escreve que ao invés de dar conforto espiritual

para a população, ela queria manter seus privilégios, independentemente da situação que assolava a Europa; ela não aliviava para a população seus impostos mesmo com a alta inflação que ocorria. Quando a peste apareceu, a mesma não deu conta de dar suporte para a população em seu sofrimento e adotou uma postura supersticiosa, voltada para o Apocalipse; nesse período a instituição agiu com a ideia do “temor a Deus” e dos castigos que poderiam vir para justificar problemas que aconteciam; começou a vender cargos eclesiásticos em seu corpo para os ricos, pois tais cargos representavam fonte de renda em decorrência a arrecadação de impostos eclesiásticos como o dízimo, a gavela¹ e a cônica², entre outras.

Tais ações do corpo eclesiástico destoavam muito da perspectiva católica e dos seus dogmas. Bingemer (2021) lembra que o catolicismo prega que no comportamento cristão estaria presente a postura de caridade com os mais pobres e o amor ao próximo. Por não haver harmonia entre seus dogmas e as ações da instituição Igreja, Delumeau (2004) narra que começaram a aparecer conflitos em seu seio em decorrência da corrupção que se manifestava; Seffner (1993), neste caminho, acrescenta que no período medieval, a Igreja teve várias propostas de reforma no sentido de aproxima-la novamente dos princípios originais das comunidades cristãs primitivas.

Muitas reclamações eram escritas para os sacerdotes da Basileia para demonstrar insatisfação e reclamações contra a corrupção dentro da instituição, já que prejuízos eram acarretados para a obra cristã (Delumeau, 2004). Em decorrência de toda a sua corrupção, a Igreja ganhou um caráter nebuloso e desfigurado em frente à população, o que tornou difícil a missão de se sustentar sua religião e seus dogmas; neste rumo, a Igreja (a instituição) se afastou do seu *ethos* (Burckhardt, 1991).

O *ethos* católico fala sobre o comportamento e a forma de vida, sobre a ética e a conduta humana cuja qual um grupo de indivíduos seguem (Bingemer, 2021). Os católicos por serem cristãos, seguem os ensinamentos de Jesus. Filoramo (2005) escreve que o catolicismo tem como seu fundador Jesus de Nazaré, o messias que trouxe em seu evangelho as verdades de Deus. Para o autor, o elemento principal do cristianismo seria a fé em Jesus, o prometido, filho único de Deus que foi encarnado, morto e ressuscitado, um fundador que foi uma pessoa presente na comunidade dos seus, que em seus ensinamentos pregava o evangelho e não a observância da lei.

Boaventura e Freitas (2016) dizem que uma das características do catolicismo como em qualquer religião seria que em seu *ethos* estaria presente seus dogmas, preceitos e

¹ “Tributo medieval” (Seffner, 1993, p. 74).

² “Pensão concedida aos padres para sua sustentação” (Seffner, 1993, p. 73).

convicções que se apresentam no seu discurso religioso. Para os autores a Igreja, na atualidade, teria a característica de não mudar seus discursos de forma substancial. Contudo, pode-se observar que diferentemente do presente, no passado, especificamente na era medieval, percebe-se que a harmonia presente na base da Igreja acerca de sua sacramentalidade e suas regras foram abaladas de alguma forma, como apontam as ações da Igreja supracitadas.

O cenário conflituoso lançou uma série de questões sobre a Igreja, sendo diversos os fatores que contribuíram para a Reforma. Seffner (1993) comenta que dentre os fatores contribuintes para a Reforma está o próprio poder que a Igreja detinha sobre a sociedade e sobre a população, já que tal poder era uma ameaça iminente para os reis. Outro problema foi o das atividades econômicas, que modificou o sistema feudal ao adquirir características mercantilistas e naturalmente atrapalhou o sistema de recolhimento de impostos da Igreja. Questão também relevante seria que todos esses acontecimentos mudaram a mentalidade humana da época. Durante a Idade Média era entendido que Deus estaria no centro do mundo, e essa concepção se manifestava nas produções humanas como na música, pinturas, literaturas entre outras, mas com a chegada do Renascimento, tal concepção começa a mudar essa relação com Deus anteriormente assumida.

Para Davidson (1991), a Reforma foi um momento de questionamento da Igreja sobre sua teologia, seus mecanismos e principalmente a forma como a mesma pregava a salvação dos pecadores perante Deus. Lindberg (2001) acrescenta que para além do aspecto teológico, outro fator que culminou na Reforma seria o financeiro, já que os líderes da Igreja tratavam a instituição como uma empresa com fins lucrativos, sendo esquecido o comprometimento da mesma com a salvação da alma dos fiéis e das suas próprias leis. Já Chaunu (2002) pontua que estas pautas suscitaram dentro da instituição questionamentos que enfraqueceram o sentimento de unidade da mesma mediante a diferença de opiniões dos membros de seu corpo. Outro fator relevante que nos apontam Fernández-Armesto e Wilson (1997) seria que o sacerdócio em tal período era fortemente criticado pelas heresias, pois era dito que os sacerdotes procuravam uma vida mansa, sucumbindo nos aspectos morais e doutrinários.

Em meio à turbulência de tais embalos ocorridos no período Medieval, de uma forma geral, a sociedade também influenciou nas mudanças do *ethos*, podendo ser sublinhado que devido à pluralidade confessional que surgiu, o termo católico, virou somente sinônimo para a doutrina católica (Bingemer, 2021). Rémond (1974) interpõe que o movimento de novas ideias sobre novas crenças de igualdade de todos os cultos diante a lei, naturalmente entrou

em conflito com a Igreja e seus dogmas, o que levou a mesma a buscar por novas formas de manter sua soberania.

Tais fenômenos demonstram que com o rompimento de estruturas presentes na base da vida humana no período medieval, toda sua perspectiva social e subjetiva sofreu transformações, no que diz respeito ao catolicismo, Libânio (1983) salienta que a Reforma ao se tornar um marco para o mundo moderno, também ressaltou a característica de hostilidade da sociedade para com a religião, o que fez com que a Igreja, em resposta a tal fenômeno, começasse a se reinventar no Concílio de Trento (1545-1563), o responsável pela transformação do catolicismo.

O concílio de Trento, como explica Durant (1959), foi concebido pela Igreja como um evento no qual foram revistos seus dogmas; a maneira como a instituição iria reagir em frente à Reforma; a extensão dos poderes atribuídos ao clero e à sua moral; a proibição dos Bispos de residirem fora de suas dioceses; sua relação com a sociedade; a atribuição de São Thomas de Aquino como expoente da autoridade sobre a teologia; a reafirmação da doutrina católica da transubstanciação: o sacerdote ao consagrar o pão e o vinho na Eucaristia os transformava no corpo e sangue de Cristo; e também a construção de seminários para a educação dos candidatos ao sacerdócio.

Entende-se, segundo Libânio (1983), que o Concílio de Trento repaginou a identidade social da Igreja diante das necessidades emergentes da época, mas também sendo frisado que a repaginação tinha seus limites devido à grande corrupção da mesma no passado. A Igreja além de ter que se repaginar, também teve como desafio a necessidade de repensar seu aspecto social em interface com o aspecto psicológico dos fiéis, que insidia na aceitação dos dogmas e nas liturgias da Igreja.

2.1 A IMAGINAÇÃO E A IGREJA

A religião também se faz presente na vida psicológica humana, faz parte de um tráfico de esferas da vida do homem que se relaciona com aspectos sociais, políticos e culturais, o que demonstra a presença de grande complexidade em sua abrangência e inter-relações. Para Freud (2010d), a religião juntamente com a arte seriam necessidades prementes do homem. O autor, ao escrever sobre as relações sociais e os aspectos psicológicos, ressalta a necessidade de algumas proibições para a vivência em sociedade. Sendo a religião permeada por essa realidade, carrega de certa forma traços de totemismo e do tabu em si; mesmo com a evolução social, o desapego por parte do homem em relação a certos mitos e lendas, a sua mentalidade

e costumes demonstram como certas leis seriam estruturantes na vida humana, tanto no aspecto social como no individual (Freud, 2012).

A religião seria um dos reguladores da moral e da cultura, os ideais religiosos através da cultura, estabelecem regras e proibições com o intuito de promover uma melhor vivência social entre os seres humanos, mas estas proibições também resultam em afetos, angústia e paixões, porque para viver em sociedade, é preciso abrir mão de uma parcela do seu próprio desejo (Freud, 2014c).

Na idade média a igreja fazia uso de algumas estratégias para fazer valer a sua lei. Davison (1991) pontua que a vida dos Santos era o modelo de conduta ideal apresentado nas pregações, algo incluído nos costumes populares. Em decorrência do Concílio de Trento, Libânio (1983) comenta que a Igreja aprendeu a valorizar o imaginário social religioso já que o mesmo seria muito atuante na vida humana. O estudioso explica que o imaginário social religioso seria fruto da fantasia da criação do homem e também produto individual ou coletivo do mesmo; este imaginário estaria impregnado de forma profunda na consciência humana e a Igreja usou desse imaginário para agir na população pela via do amedrontamento.

O catolicismo por pregar a vida após a morte, apresenta a concepção de “para além da vida”, que traz algo da via do desconhecido que cabe ao fiel acreditar. Essa pauta se faz presente nas religiões em geral, sendo esse campo do desconhecido, para Bernis (1987), o campo de atuação do imaginário. A autora diz que a função imaginária está presente desde o aspecto infantil do homem, no seu aspecto primitivo do pensamento desde a criação dos mitos no intuito de responder uma questão que o mesmo não sabe a resposta, mas a procura no intuito de diminuir a sua angústia em frente aos fenômenos da natureza.

A autora supracitada diz que o primitivo neste sentido estaria fortemente ligado ao emocional, apresenta algum valor simbólico, sendo cabível de observar os mitos apontarem em algum grau o desejo de liberdade. Podemos de forma paralela compreender que a religião seria um campo de grande afinidade com a fantasia devido à sua própria natureza. Alves (1999) nos lembra que a religião também poderia ser entendida como uma teia de símbolos, uma rede de desejo, já que frente a uma rede simbólica nota-se um certo tipo de fala, de discurso, que demonstra que “...a religião nasce com o poder que os homens têm de dar nomes as coisas” (Alves, 1999, p.25). O autor ainda discorre que através desta rede simbólica, objetos que são construídos e discriminados como sagrados, tais como os gestos, as canções, os templos entre outros; dão suporte para o homem em relação ao vazio, ao que existe para além do desejo humano, para esse “além” que é demonstrado pela própria natureza.

Questionamos aqui se dar nome às coisas também não seria vivenciar aspectos antagônicos da realidade humana como a religião e a cultura.

Para Freud (2012), os embates para a religião seriam a relação entre a moral e o desejo sexual, e como fruto de tal embate a consequência é de fortes proibições na tentativa de se frear o desejo. Libânio (1983) nos fornece tal depoimento ao escrever que a Igreja em seu imaginário social tridentino em sua liturgia abordava os fiéis com discursos sobre o medo da condenação eterna e o temor das ameaças do juízo de Deus. Burckhardt (1991) escreve, neste sentido, que a Igreja para manter seu domínio sobre a moral, desferiu golpes no espírito e na consciência dos povos para manter seu espaço.

A Igreja investia o seu poder na consciência dos fiéis, sendo que se fazia mais a presença do medo do que da convicção. Confessar os pecados ressaltava a importância da moral e da conduta, pois quem andava de forma incoerente com a doutrina, sofreria os castigos eternos. O imaginário social nesse contexto abre margem para a criação de um imaginário social religioso, pois o Concílio de Trento em suas afirmações causou transformações na vida nos aspectos político, social, econômico, cultural-ideológico e simbólico; sendo este imaginário atuante na capacidade fantasiosa de criar suas próprias justificativas (Libânio, 1983).

Tal discussão também se estendeu ao campo artístico, já que o mesmo sempre foi apreciado pela Igreja. Seffner (1993) aponta que a instituição católica em suas produções culturais como as músicas, pinturas, literaturas, esculturas e arquiteturas utilizavam elementos ligados ao sagrado. Se por um lado a arte era usada pela Igreja como via para falar de sua liturgia, a mesma também era usada para falar de questões da realidade humana. Durant (1957) esclarece que a arte, em destaque a música, era um instrumento para a Igreja, mas também foi um instrumento para se falar da imoralidade, pois por meio da poesia e naturalmente da música, começou-se a ser abordado elementos da vida humana, como o desejo, os amores, o triunfo de Eros (do amor, do desejo, da paixão); o que suscitou socialmente a necessidade de se falar sobre o antigo conflito entre sexo e religião e suas consequências psíquicas e sociais. Conflito que também aparece na figura dos *Castrati* que ficaram conhecidos por ser associados às figuras dos anjos. Nesta direção, Veiga (2013) concebe que a relação entre música e religião demonstra a interface entre duas vertentes universais dentro da cultura, e que ambas possibilitam falar sobre as crenças e o poder e sobre a complexa relação entre o homem e a natureza.

2.2. A ARTE E A FÉ CATÓLICA

Observa-se historicamente que a Igreja soube escolher as ferramentas certas para realizar suas intervenções sociais, sendo a arte um dos seus objetos contemplados, já que esta seria atuante no aspecto imaginário do homem. Coli (2013) clarifica o porquê de a arte ser atuante no imaginário humano. Devido à sua própria natureza complexa ela, seria uma área sem definição, mas também seria algo que o ser humano consegue identificar mesmo sem saber o que seja; a cultura fornece ao homem meios de conferir noção às manifestações humanas que despertam sentimentos, podendo dessa forma privilegiá-las.

Durant (1959) indica que a Itália nessa época possuía uma fé temperada e artística. Havia santos temidos e possuidores de imagens assustadoras ou amadas. Anualmente, procissões eram realizadas para estas figuras nas ruas. O autor expõe que a Itália sempre valorizou a beleza em sua cultura; a arte por ser uma das vias de comunicação usada pela Igreja para a difusão de seus dogmas, possibilitou observar que uma de suas manobras foi apoiar os artistas em sua arte sem os converter ao catolicismo, o que tornou desta forma a arte convertida ao catolicismo.

As lendas católicas e o investimento financeiro da mesma seriam uma das bases da arte italiana; sendo o próprio catolicismo artístico, dado que dentro da Igreja se fazia presente a música, o teatro, a arquitetura, as pinturas entre outras formas de arte (Durant, 1959). Read (1968) lembra que na arte, nesse contexto, havia um material ligado ao espiritual, também informa que o cristianismo se faz presente nos marcos universais da arte que seriam: primitiva, clássica, oriental e gótica; o que nos permite entender que o cristianismo, pela via da arte, possui características de universalidade.

A música era uma arte privilegiada no território italiano, sendo concebida como uma das filhas da Igreja, pela via dos hinos e salmos, que suavizavam o espírito humano (Durant, 1957). Burckhardt (1991) diz que o canto tem a capacidade de despertar no ouvinte doces sentimentos e que na época as orquestras buscavam por novos instrumentos para o seu corpo harmônico. Durant e Durant (1964) acrescentam que a ópera em seu nascimento teve a influência do amor, da religião, da dança, da corte e do próprio trabalho; a população italiana era apaixonada pela música e sabiam cantar e tocar instrumentos; e esse amor pela música, juntamente à invenção do violino, produções religiosas, entre outras, culminaram na invenção da ópera.

Os autores supracitados chamam a atenção para o fato de que o período do Barroco italiano aconteceu paralelamente ao abalo sísmico da Reforma, o que despertou na população

ardentes emoções religiosas; assim a arte se repaginou, mostrando novas formas de estética, e a Igreja foi o grande patrono; depois do Concílio de Trento a arte se reformulou, os registros de nudez sumiram da arte, as expressões piedosas não serviam mais como veículo para a sensualidade. Davidson (1991) esclarece que a Igreja teve como objetivo em suas ações fortalecer o catolicismo em áreas onde o protestantismo ainda não teria se firmado; tinha o intuito de justificar e esclarecer seus ensinamentos doutrinários e questionar o posicionamento protestante.

Mediante a discursão apresentada, percebe-se que um dos fatores contribuintes para o nascimento dos *Castrati* no seio da Igreja, foi a necessidade de recuperar sua influência no aspecto psicológico que se manifestava pela via do imaginário dos fiéis; Libânio (1983, p.75) nos viabiliza a validar essa concepção ao afirmar que “o imaginário social religioso é o suporte mais importante da identidade tridentina. Pois ele ocupa o interior das consciências e do inconsciente dos indivíduos e da coletividade católica. Sustenta por dentro a identidade”. Também podemos perceber que a arte foi uma das vias pela qual a Igreja trabalhou seu imaginário social religioso. Mas, antes de começar a discussão sobre os cantores castrados e sua relação com a igreja, os fiéis e a própria sociedade, se faz necessário entender a relação da Igreja com as mulheres, visto que, como lembra Vives (2020), foi quando a Igreja silenciou as mulheres que se deu o nascimento dos *Castrati*.

2.3 A RELAÇÃO ENTRE A IGREJA E A FIGURA DAS MULHERES

Falar sobre a relação da figura da mulher com a Igreja, naturalmente seria falar da relação entre o desejo que se manifesta pela sexualidade em conflito com a moral religiosa. Scholz (2001) comenta que atritos entre a sexualidade, a salvação do espírito e a figura da mulher são questões antigas na história da Igreja, sendo as mulheres responsabilizadas e sentenciadas de várias formas por questões que emergiam desta esfera.

Ranke-Heinemann (1996) explica que a Igreja desde o seu início, ao refutar as religiões pagãs, teve como um dos seus principais tópicos a discordância da forma como eles vivenciavam e entendiam o prazer pela via corpórea, aspecto este sustentado pelo catolicismo até os dias de hoje. E se tratando da figura da mulher, a instituição, por ter voz ativa na conduta sexual humana, acreditava que a finalidade do sexo seria para a procriação, o que levantou tabus em relação ao ciclo menstrual das mulheres, onde se acreditava que filhos gerados nesse período poderiam nascer deficientes, sendo considerado o coito, neste período, pecado. Outra questão apontada pelo autor (Ranke-Heinemann, 1996), seria que sua moral

sexual decretou o celibato antes do casamento, valorizando a virgindade como aspecto relevante para o casamento e também foi proibido a prática do aborto, já que não era coerente com a doutrina cristã. Ao falar sobre o período do concílio de Trento, a estudiosa escreve que a Igreja passou a flexibilizar a prática sexual em relação à sua postura no passado, ensinando aos fiéis que os casais deveriam manter suas relações que envolviam prazer e sensualidade dentro dos limites prescritos, e agindo de forma dura em relação aos métodos contraceptivos, penalizando os praticantes com a excomunhão e até mesmo com a pena de morte.

Para Durant (1957), um dos fatores que impulsionou o abandono da moral religiosa no período medieval seria o declínio da Igreja, já que ela, por não conseguir confortar a população mediante aos eventos sociais como a peste e as guerras, os encantos da mulher triunfaram sobre as proibições da Igreja neste momento. O autor ainda informa que diante da descrença religiosa, a moral que antes ditava o comportamento e a conduta do homem por ser proveniente do sobrenatural, perde sua eficácia, logo muitos tabus caem por terra e se transformam em uma forma de subterfúgio.

No aspecto social, Burckhardt (1991) enfatiza o fato de que a figura da mulher era um foco que despertava desejo, amores, paixões, cobiças, maldades e hipocrisia; sentimentos estes retratados por artistas na literatura, esculturas e até mesmo na música. O que demonstra uma característica da cultura, da marca do desejo humano. Delumeau (2004) expressa que a cultura ocidental por um lado enaltecia a mulher pela via do amor e da beleza, concebendo-se que a beleza corporal também demonstraria a beleza da alma; sendo a beleza uma qualidade de Deus; e salienta que por outro lado, a beleza da mulher não era somente algo que a enaltecia para o casamento. Na cultura italiana do século XV, fazia-se presente um sensualismo pagã, o que pregava uma liberdade sexual diferente da proposta pela Igreja.

Essa sexualidade pagã muito foi ilustrada na arte medieval. Pode-se observar a figura da mulher ser muito apreciada pela via do erótico. Figuras como a de Vênus, as Musas, Eva, Santa Catarina, Santa Madalena, entre outras, serem usadas para formas de artes neste sentido (Delumeau, 2004). Perante esses comportamentos, Chaunu (2002) explica que a Igreja começou a fazer proibições sexuais em todas as classes sociais em decorrência dos atritos de tal liberdade sexual contra sua moral. Montanari (1988) comenta que o puritanismo da Igreja atrasou o desenvolvimento da música em tal período, causando dessa forma um grande prejuízo para a área da música.

A liturgia católica ao abordar a moral, aborda aspectos da salvação da alma humana em frente à eternidade e, pela via da culpa e do castigo, a instituição guiava os fiéis para não viver no pecado (Burckhardt, 1991). Mas, Lindberg (2001) escreve que a Igreja tinha um

comportamento ambíguo neste tempo, pois fazia sanção para os bordéis; até mesmo Tomás de Aquino era a favor de tal medida devido ao fato de se ser concebido que ela ajudava manter a sociedade em paz; se por um lado a prostituição denegria o sexo, por outro lado era válida já que o desejo masculino seria dotado de uma força anárquica e incontrolável, logo precisava ser descarregado e desta forma as mulheres respeitadas manteriam sua integridade.

Esta postura da Igreja acarretou problemas para a própria instituição, Libânio (1983) relata que no período da Reforma os membros do clero tinham relações sexuais com mulheres, sendo alguns pais que tratavam seus filhos por sobrinhos. A vivência sexual do clero foi uma pauta tão relevante, que foi discutido no Concílio de Trento se eles poderiam se casar, não sendo aceito e criado o decreto de sua proibição e severas penas contra o concubinato sacerdotal (Durant, 1959).

O autor supracitado ainda informa que no período da Contrarreforma a Igreja combateu a prostituição e influenciou a população para a castidade; os padres depois da implementação dos seminários adotaram uma imagem casta, o confessionalário passou a ser escuro para que estes não fossem tentados pela beleza do penitente e até a arte barroca teria sido incentivada a abrir mão de seus aspectos sensuais.

2.4 OS *CASTRATI*

Na atualidade, o canto dos *Castrati* se traduz em um grande enigma, um conto verídico da história ocidental, conhecido, mas quase nunca apreciado. Tais cantores incorporam o mito musical do ápice do bel canto na ópera, sendo vinculados a algo sublime, que somente eles conseguiram manifestar em sua arte. Estes imortais foram silenciados na história, mas o numinoso manifestado por eles perdura na cultura e serve de fonte de inspiração para muitos artistas. Farineli (Carlo Broschi), o maior entre os *Castrati*, atuou no século XVIII e é aclamado até os dias atuais. Joe (2020) diz que tal figura ainda continua sendo fonte de inspiração para o campo da arte visual, para a literatura e para a música contemporânea. Em 1994, foi produzido o filme Farineli, dirigido por Gérard Corbiau, onde é contado a história do cantor. André (2006) ressalta que no filme, em busca de uma voz mais próxima da voz de um *Castrati*, foi mixado a voz do contratenor Derek Lee Ragin e da soprano Ewa Mallas-Godlewska para a trilha sonora da produção. Tais pontuações feitas pelos autores permitem-nos salientar que apesar de tal voz não existir em nossa época, a famosa comitiva ainda exerce algum tipo de fascínio sobre o homem moderno. Tais

percepções, mediante ao caráter exotérico de tais cantores, instigam-nos a compreender mais sobre a sua origem.

Segundo Barbier (1998), o termo *Castrati*, plural da palavra italiana *castrato*, é uma palavra usada para designar um grupo de cantores (homens) que foram castrados com o intuito de permanecer com a voz semelhante à das crianças ou das mulheres. O autor informa que estes cantores nasceram no seio da Igreja, diante da necessidade de se substituir as vozes femininas nos corais.

As catedrais espanholas no século XV foram as primeiras a aderirem cantores castrados em suas fileiras, Augustin (2023) comenta que em tal período as igrejas passaram por reformulações em seu meio musical, sendo o canto agrupado em quatro grupos: baixos, tenores, altos e tiple³, e mediante essa reforma na polifonia vocal religiosa, naturalmente aumentou a demanda por vozes agudas. A autora ainda nos informa que as dioceses espanholas possuíam escolas para o desenvolvimento vocal. As crianças recebiam uma educação vocal de seis anos para um bom desenvolvimento. O interesse por vozes agudas era bastante relevante ao ponto de a Igreja eleger um membro (cantor ou professor) para viajar pelas cidades na busca por crianças com potencial vocal, crianças estas castradas ou não, de idade máxima de nove anos.

No geral, a maioria das crianças escolhidas para trilhar o caminho de um cantor castrado eram crianças de origem pobre, filhos de camponeses. As famílias camponesas aceitavam a castração do filho mediante a fome e a miséria, já que se o cantor fosse selecionado pela igreja, teria acesso à educação e a pensão na aposentadoria (Augustin, 2002).

No século XVII, a igreja passa a fornecer educação musical para as crianças acolhidas em seus orfanatos, crianças castradas também eram enviadas pela própria família para os orfanatos no intuito de receber a educação musical e religiosa; os que demonstravam um talento diferenciado eram mais bem tratados, recebiam roupas melhores e mais alimentos, sendo todas as atividades ofertadas na instituição focadas no intuito de tornar as crianças cantores da Igreja (Augustin, 2002).

Naturalmente esses cantores migraram para solo italiano, já que a Espanha e a Itália possuíam estreitas relações religiosas, políticas e econômicas, sendo historicamente datado à presença de cantores castrados espanhóis em capelas italianas (Augustin, 2023). O cantor, ao ser acolhido por uma capela, era muito bem tratado, recebia uma boa renda por sua arte, sendo

³ A autora informa que tiple seria o termo para designar a voz mais aguda (soprano) (Augustin, 2023, p. 30).

observável que em 1780 as igrejas de Roma tinham mais de 200 *Castrati* em suas fileiras (Barbier, 1998).

Barbier (1998) diz que a prática da castração para fins musicais teve o seu ápice em solo italiano nos séculos XVII e XVIII. Ninguém foi responsabilizado por essa prática em decorrência dos interesses da época, mas um dos fatores contribuintes para o aumento desta prática foi o próprio Clemente VIII, que se rendeu a beleza do canto dos *Castrati* e disse que esta prática era aceitável para a glória de Deus, sendo também observável que o reino de Nápoles passou a tolerar que camponeses com quatro filhos homens pudessem castrar um deles para servir na Igreja.

A Igreja demonstrou comportamento ambíguo em relação à castração, e de forma paralela, podemos notar que outras questões permeavam o plano de fundo da instituição. Botteghi (2019) sublinha que neste período o papa Sisto V, no final do século XVI, proibiu as mulheres de participarem de atividades da Igreja e de atuarem em teatros nos estados pontifícios, argumento esse que foi sustentado pela frase de São Paulo: “as mulheres estejam caladas nas igrejas; porque lhes não é permitido falar, mas devem estar sujeitas, como também o ordena a lei” (Ic 14-34). Tal fundamentação deriva-se da necessidade de organização interna da Igreja, o que culminou em outras necessidades como a adesão dos cantores emasculados, ainda que, como lembra Anders (2022), a instituição católica se manifestasse contra a castração, apoiando-se na própria bíblia, em Deuteronômio (Dt.1), onde é dito: “aquele a quem forem trilhados os testículos, ou cortados o membro viril, não entrará na assembleia de Jeová”, o que demonstrou que a instituição manteve um discurso ambíguo sobre o assunto. Tal prática (a emasculação) foi uma pauta que manifestava divergência de ideias dentro do próprio papado. Gregório XIV e Clemente VIII foram exemplos de papas que tentaram enaltecer tal prática, mas papas como Inocêncio XI e Benedito XIV se manifestaram contra (Barbier, 1998). Para Clapton (2008), o papa Clemente VIII era um homem a frente de sua época, possuía um caráter sensualista de certa forma, sabia apreciar os prazeres e logo preferiu o poder e o brilho da voz dos *Castrati* ao invés da voz dos falsetistas⁴ da época.

Podemos observar que a castração era uma realidade presente em algumas culturas, Tougher (2008) ressalta que a castração já era um fenômeno presente em Roma. Os eunucos também ocupavam cargos religiosos como cleros, monges e até mesmo santos. Collins (2013), remetendo ao primórdio do cristianismo, diz que a castração era uma prática aderida por alguns adeptos no intuito de aliviar a tenção sexual e as tentações dessa esfera, para

⁴ Segundo Souza (2016) o falsete na ópera, seria um registro vocal usado por homens para alcançar notas do canto de contraltos ou sopranos.

melhor se sintonizar com a religião. No que se refere ao cristianismo, o autor diz que sempre existiu uma tensão entre a sexualidade e a proposta de vida cristã, sendo essa tensão percebida na ansiedade sexual de tais comunidades.

Heriot (1975) pontua que é interessante observar que o fenômeno da castração fosse uma prática social, os *Castrati* seriam uma demanda específica para a castração de crianças para a arte do canto. Augustin (2015) nos explica que o campo da Medicina aceitava tal prática para o tratamento de doenças. Era também aplicada em escravos de guerra para não terem prole, aplicada como pena nos crimes de estupro e por motivação religiosa.

Feldman (2015) clarifica que a castração para finalidade musical deveria ocorrer antes da puberdade devido às mudanças hormonais que ocorrem com o corpo masculino, e que tal prática teve início em meados de 1550 até o começo de 1900. Barbier (1998) comenta que a cirurgia era feita em crianças no geral com a idade entre 8 a 10 anos por médicos e barbeiros, com o uso de instrumentos primitivos, uma higiene duvidosa, e beberagem como ópio para anestésico, o intuito seria a retirada de ambos os testículos para um melhor resultado, sendo comum o aparecimento de hemorragias e infecções nos casos malsucedidos, tendo a margem de óbito em torno de 10% a 80% dos pacientes.

O autor supracitado ainda informa que os cantores pertencentes a essa comitiva não possuíam o pomo-de-adão, seu sexo não desenvolvia na média do homem normal, sua massa muscular era mais parecida com a das mulheres, podiam apresentar um desenvolvimento diferenciado nos seios, acúmulo de gordura nos quadris, coxa ou no pescoço, uma altura superior à média, e no aspecto psicológico era comum esses cantores apresentarem quadros de depressão nervosa em decorrência da solidão artística e de uma vida sentimental insatisfatória.

Botteghi (2019) esclarece que essas questões fisiológicas ocorriam devido a assuntos hormonais, já que desenvolviam de forma permanente hipogonadismo hipergonadotrófico em decorrência do abalo dos testículos. Como consequência, os cantores adquiriam outras possibilidades na arte do canto. Meyer (1983) nos informa que fisicamente os *Castrati* tinham o peito masculino, cordas vocais parecidas com a das mulheres, e que suas vozes tinham potência e ressonância de qualidade, e um controle da respiração incrível.

Segundo Barbier (1998), eles tinham uma laringe diferenciada na forma e em sua posição, ela não descia na fase da muda da voz como normalmente acontecia, o que conservava suas cordas vocais perto das cavidades de ressonância e reforçava seu brilho e clareza; eles também tinham mais potência em seu canto devido ao desenvolvimento da caixa torácica, sendo alguns como Farinelli, capaz de demonstrar grande capacidade pulmonar; tais fenômenos permitiam que esses cantores cantassem em oitavas femininas

reais, podendo alguns interpretarem papéis de sopranos com qualidade e flexibilidade. O autor ainda escreve que a voz destes cantores era entendida como algo que desafiava as leis da terra, demonstrando um vínculo único entre o homem, a música e Deus.

Os *Castrati* foram muito aceitos pela sociedade, tanto que a castração para finalidade musical foi um fenômeno comum na sociedade italiana (Barbier, 1998). Em decorrência de tais fatos, talvez a relevância da prática da castração no âmbito social possa ser pensada como uma aposta, ou em um linguajar mais coloquial: um bilhete de loteria, já que as crianças que iam cantar nas igrejas tinham sua vida transformada no aspecto financeiro. Tal questionamento também se faz relevante em decorrência do tempo de existência de tal prática. Augustin (2015) nos informa que esses cantores estiveram presentes no seio da sociedade por muitos anos, presentes nas fileiras da igreja por 466 anos e por 300 anos nos teatros.

2.5 OS *CASTRATI* E A ÓPERA

A ida dos *Castrati* para a ópera, de acordo com André (2006), foi um grande motivo de especulação durante o tempo de atuação desta comitiva de cantores bem como no presente, pois eles ainda têm o seu trabalho valorizado mesmo com o silenciar do tempo; óperas interpretadas por estes imortais ainda são apreciadas pelo público. Pacheco (2009) narra que a ida de tais cantores para a ópera teve motivação religiosa e questões morais, já que a Igreja havia proibido as mulheres de participar também dos teatros da corte, cabendo aos *Castrati* interpretar os papéis femininos.

Mediante a necessidade estética, Marek (2016) relata que na tentativa de substituir as vozes (as femininas), foram usados cantores masculinos que cantavam em falsete, mas que não tiveram muita aceitação do público, devido às suas limitações vocais, já que esses cantores não alcançavam as notas de sopranos. Outra tentativa de substituição das vozes femininas deu-se pelo uso de vozes infantis, o que também não se mostrou viável, já que a voz da criança mudava de tessitura em decorrência da puberdade.

Nessa busca por substituição, Potter e Sorrell (2012) escrevem que as vozes dos *Castrati* foram uma solução artificial para essa demanda vocal. Para os autores, essa voz artificial, derivada de intervenção cirúrgica, teria os efeitos da puberdade eliminados, conservando nos cantores sua voz da pré-puberdade em sua fase adulta. Os *Castrati* assim assumiram o lugar das mulheres devido à sua grande capacidade no canto, pois eram dotados de grande capacidade respiratória, flexibilidade na laringe e conseguiam cantar notas de tenores e sopranos com qualidade (Marek, 2016).

No período Barroco, época onde os *Castrati* foram atuantes, Schulenberg (2001) ressalta que as vozes agudas eram valorizadas, já que as músicas em sua polifonia tinham árias escritas para vozes desacompanhadas, sendo outro elemento importante, a presença da improvisação no trabalho vocal e instrumental. O autor ainda nos esclarece que era relevante saber o tipo de voz do cantor devido ao fato dos concertos trabalharem com estilos variados de músicas que contemplavam textos que abarcavam o drama e o sacro.

Collisson (2019) explica que a música sacra nos coros da Igreja Católica no período do Renascimento, trabalhava com o estilo polifônico (com muitas vozes), já no período Barroco, a ênfase era na voz solo, com harmonias mais ousadas; neste sentido, Augustin (2013a) ressalta que a música sacra dos séculos XVI a XIX, em decorrência de suas especificidades, seria notória a demanda de *Castrati* como intérpretes.

Ao falar da ópera na Idade Média, Cross (1983) ressalta que na base de tal arte estaria o poema dramático posto em música, com a presença do diálogo falado, do acompanhamento de orquestras e às vezes com a presença da dança. O autor ainda informa que a ópera em tal período histórico apresenta “[...] a combinação música-representação cênica” (Cross, p.7, 1983), a ação estava presente nas interpretações que ilustravam de forma utópica, o cômico, o dramático e o sentimental. Chaves Junior (1986) comenta que a ópera em suas produções aborda o seu momento social, no período Barroco, adornada por caprichos extravagantes em sua composição de melodia, interpretação e intenção dramática.

Coelho (2000) elucida que o Barroco foi um período marcado por misturas de fortes contrastes. O homem é marcado pelos conflitos religiosos da Reforma e do pensamento trentiano, conflito este que se reflete em seu estilo de vida, na cultura, nas concepções e manifestações políticas, sociais, filosóficas e artísticas. O autor diz que foi neste momento que a ópera se torna um espetáculo público, e que a sublime arte foi fortemente influenciada pela literatura, sendo cabível de ser observável que as reformas feitas nos libretos foram destaques na plenitude barroca nos trabalhos de Handel, Vivalde e Hasse.

Grout e Williams (2003) de forma concordante, chamam a atenção para o fato de que o drama seria o elemento em destaque da ópera. Tal arte permite que o drama se manifeste por via da música, da ação, pela performance no palco e pelas palavras convertidas em canto. A arte operística por abordar os afetos humanos, estimula a imaginação do público, apresentam lugares onde há intrigas, amores e olhares, aspectos da realidade humana e das diferenças sociais, sendo o drama o palco para as demandas humanas (Clément, 1993).

Coelho (2000) ressalta que na ópera barroca pode observar características do estilo da época como o “culto do contraste” que seriam o conflito de ideias como amor e sofrimento,

vida e morte; a “oposição entre o homem voltado para o céu e o homem voltado para a terra” que abordava os conflitos interiores do homem ao presente em si forças conflitantes; “a preferência por aspectos cruéis, dolorosos ou repugnantes da existência”, que abordam a fragilidade e a miséria da existência humana; “o pessimismo” decorrente da relação entre o eu e o mundo, do dualismo presente na consciência sobre o fato do homem ser santo e pecador. Para o autor, essa ambiguidade do homem barroco, demonstra as paixões humanas e a convicção de que seus pecados afastariam a presença de Deus do mundo.

Em meio a tal cenário, Barbier (1998) destaca que os *Castrati* eram a maior expressão simbólica dentro da arte, sendo considerados o que havia de mais próximo às figuras dos anjos. Sendo observável segundo Silva e Scandarolli (2010) que o bel canto italiano no século XVII foi fortemente influenciado por tais cantores, e sua técnica vocal propagada por toda Europa. Heriot (1975) destaca que a ida destes cantores para o palco instaurou um marco histórico, estes imortais marcaram a história da ópera ao darem vida a personagens humanos.

A entrada de tais cantores no meio operístico em 1607 foi marcada com a ópera Orfeu, de Claudio Monteverdi (Augustin, 2013a). No decorrer da história, Domenico Annibali, Guiseppe Appiani, Guiseppe Aprile, Luigi Marchesi, Antônio Maria Bernacchi, Francesco Bernardi, Carlo Broschi (Farinelli), entre outros, são *Castrati* que marcaram a história e os palcos (Heriot, 1975).

Podemos observar que compositores operísticos eternizados na história da humanidade, como Rossini, tiveram, seu trabalho marcado por tais cantores. Pacheco (2009) diz que o compositor foi o último representante do estilo florido que era padrão na música italiana, estilo esse dotado de excessos, ricos em ornamentações e improvisos, campo musical de domínio dos *Castrati*. André (2006) diz que Rossini é considerado o maior compositor de óperas para os *Castrati*, e mesmo em seus últimos anos, continuou a compor tais cantores, requisitando para a interpretação capacidade de floreios e flexibilidade para os personagens heróicos. Giron (2004) destaca que Rossini em sua produção musical virtuosa, refletiu no campo operístico a paixão religiosa na música, que se manifesta em sua qualidade, no seu alto nível de harmonia e canto.

Em relação, ainda à aplicação do termo virtuoso na música, seu uso nos remete à Antiguidade. Barbosa (2021) chama a atenção para o fato de que o termo virtuoso aparece desde a cultura grega antiga. O entendimento do homem virtuoso, estaria ligado a auto superação, sendo a música um dos elementos propostos no processo educativo da época, devido ao fato dela ser percebida como fator positivo na felicidade da alma.

2.6 OUTRO DESTINO ALÉM DOS PALCOS

Ao irem para os palcos e interpretarem histórias sobre a realidade humana, os *Castrati* abriram portas para se falar de assuntos para além dos palcos, sendo as suas figuras objetos dotados de um complexo colorido em enredos na fantasia humana. Schulenberg (2001) ressalta que estes intérpretes eram dotados de mistérios em decorrência do seu próprio trabalho, pois nas óperas interpretavam papéis masculinos e femininos e eram concebidos como homens e deuses, também sendo relevante a sua aparência andrógena. Já Cross (1983) destaca que estes cantores, pela via da ópera, viabilizaram espaço para se falar sobre o espírito burguês que ressalta em sua luxúria e na alegria de viver.

Os cantores emasculados fizeram parte de vários âmbitos sociais. Os *Castrati* estavam nas festas populares dos civis, eram parte da composição de festivais culturais, atuavam na representação do poder divino e na fala das verdades transcendentais (Gordon, 2023). Essa comitiva de cantores tinha um lugar diferenciado no coração da sociedade em função de seu grande treino vocal, e também pelo temperamento, pois muitos cantores castrados tinham o comportamento semelhante aos das divas da atualidade. Existia amizade, rivalidade e ciúmes no meio artístico, o que proporcionava outro tipo de audiência, sobre o que também acontecia nos bastidores (Barbier, 1998).

Botteghi (2019) diz que a castração era algo presente em algumas árias, tratado de forma espirituosa, mas com conotação preconceituosa, ridicularizando sua deficiência. Aspecto este que salienta uma curiosidade acerca da vida sexual de tais figuras. Feldman (2015) salienta que os *Castrati* eram objeto de desejo. A autora escreve que em função de sua diferente aparência física, resultante de questões hormonais decorrentes da castração, estas figuras se tornavam enigmáticas. Giron (2004), neste sentido, escreve-nos que esses cantores tinham a fama de conquistadores, e Barbier (1998) acrescenta que eles eram perfeitos Dom-Juans na vida social, devido à somatória de seus atributos que envolviam uma voz fascinante, a alta demanda por parte da nobreza e seu refinamento em cena. O autor também ressalta que era comum o envolvimento destes cantores com homens e mulheres, sendo que alguns se prostituíam e conseguiram levantar relevante fortuna para época.

Marek (2016) comenta que na esperança de uma vida melhor ao se tornar um cantor castrado, muito pais submetiam os seus filhos ao procedimento, sendo estimado que no século XVIII, aproximadamente quatro mil crianças por ano eram castradas. Mas o hall da fama e da riqueza não eram destinados a todos eles, sendo a prostituição um destino para alguns. O autor diz que uma das motivações pela procura destes cantores para a prostituição,

seria o fato deles não poderem procriar, sendo públicas as histórias de envolvimento com mulheres nobres.

Muitos destes casos vieram a público, gerando retaliações, escândalos, rompimentos amorosos, melancolia profunda e até mesmo morte em decorrência de desespero frente a hostilidade e incompreensão social, que não aceitava os relacionamentos amorosos dos cantores devido à sua impossibilidade de procriação (Barbier, 1998).

Cusick (2009) ressalta-nos que na cultura barroca era uma prática comum homens com traços femininos serem amantes. Outra prática também comum seria os homens ricos colecionarem suas experiências musicais e sexuais em formas de contos nos diários, sendo os *Castrati* peça certa na descrição do prazer apreciado. Clapton (2008) conta que homens castrados, desde os eunucos, eram objeto de desejo sexual. O comportamento homossexual passivo era uma pauta apreciada socialmente, sendo os *Castrati* também atrativos desta forma, pois alguns castrados passavam pelo processo cirúrgico em tempo tardio, na adolescência, e conseguiam ter ereções e uma vida sexual ativa.

Cusick (2009), ao abordar a arte, salienta que a música barroca exercia uma troca erótica, possibilitava ao ouvinte ter acesso ao prazer que demonstra a presença de Eros, como pontuou Freud; a música, neste sentido, seria um meio que possibilitaria ao homem ter contato com sua energia sexual, sem a necessidade do ato carnal, sendo essa experiência relevante para se suavizar a alma frente a certos desejos.

Brandão (1987, p.209) nos explica que “EROS é o amor personificado. Em grego ‘desejar ardentemente’, significa com exatidão ‘o desejo dos sentidos’”. Para o autor, o mito grego “Eros e psique”, que aborda a temática, sofre mutações mediante as inúmeras possibilidades de interpretações, como se é cabível de observar, pois já foi retratado em romances e em discussões sobre o feminino e sobre o amor. Freud (2010a), ao abordar a temática, volta-se para a vida psíquica e diz que no aparelho psíquico existe um estímulo chamado pulsão⁵, que provoca tensão no mesmo; sendo o prazer e o desprazer caracteres que descrevem o nível de tensão sendo respectivamente o prazer referente à baixa tensão e o desprazer a alta tensão no aparelho. O autor discorre que a pulsão, por apresentar essa ambivalência, demonstra que a mesma apresenta dois aspectos, o primeiro seria a pulsão de morte, que demonstra que a pulsão tende a não estimulação do organismo, logo à morte; e a

⁵ A pulsão, segundo Freud (2010b), seria um estímulo para a psique provindo do próprio interior do aparelho psíquico, esse estímulo atua com força constante, não existindo maneira de se fugir dele. O autor ressalta que a pulsão visa alguma satisfação, tem o caráter impulsivo na sua natureza, elege um objeto na sua busca por satisfação que pode ser substituído por outro mediante as vicissitudes que a pulsão sofre ao longo da vida.

pulsão de vida, que busca a manutenção da vida, sendo Eros sua aliada; Eros viabiliza que parte da pulsão sexual volte-se para o objeto de desejo.

De forma aproximativa, podemos dizer que Eros se faz presente no seio da ópera (que é um teatro lírico); de forma paralela, Peixoto (1981) reforça que o teatro seria um espaço ocupado por um homem que seria observado por outro, e que desta relação faz surgir a consciência de cumplicidade mediante a reprodução que reconstitui imagens da fantasia ou da realidade.

Outro aspecto sobressalente acerca da figura de tais cantores seria o Capitalismo. Para Adorno (1980), os *Castrati* representavam um movimento capitalista da época. A arte sempre foi valorizada por possibilitar momentos de encanto e de prazer, sendo a música uma forma de arte que se destaca, pois sempre exerceu grande influência na burguesia, nas camadas sociais dominantes, sendo os *Castrati*, entendidos como o exemplo de ápice do canto, a perfeição da técnica de canto virtuoso. Barbier (1998) reforça a ideia de capitalismo ao dizer que os teatros representavam concorrência para as Igrejas na medida em que estabeleciam um mercado com demanda para os artistas, acionando o aspecto financeiro, os teatros tentavam ganhar a disputa para contratar o cantor; já que sua voz era fonte de beleza e de deslumbramento os ouvintes.

2.7 A QUEDA DOS *CASTRATI*

Estes cantores apesar de toda a sua glória, em algum momento foram silenciados na história, sendo seu último representante, o cantor lírico italiano Alessandro Moreschi. Nascido no ano de 1858, Alessandro Nilo Angelo (Moreschi) mudou o seu nome ao ser registrado em Santa Maria Assunta, na Igreja de Montecompatri, na França. Devido ao contexto político da época, em meados de 1870, a Igreja passava por transformações na forma como se aceitava os cantores emasculados, restando ao cantor como única opção em decorrência de sua condição mudar para Roma e trabalhar como empregado da Igreja (Clapton, 2008).

A história do último *Castrati*, nos demonstra que o prelúdio do fim se aproximava de certa forma. Augustin (2002) diz que o declínio dos *Castrati* começou no século XVIII, quando começaram a sofrer ataques no meio musical e os filósofos europeus passaram a condenar a prática da castração para fins musicais. Botteghi (2019) comenta que naquele momento os *Castrati* passaram a ser considerados como símbolo da vergonha da pátria italiana, já que os cantores eram vinculados a uma ideia de feminilização e de frouxidão.

Crawford (2019) esclarece que apesar do sucesso que permeava tais artistas, as questões corporais que envolviam sua natureza se transformaram em focos de tensão, que envolviam valores morais acerca do corpo e de gênero, já que em decorrência da castração os cantores abriam mão de sua capacidade reprodutiva. O autor acrescenta que essa questão se tornou uma pauta de caráter vigoroso no meio social, em sentido negativo.

Em meados de 1780 já era perceptível a diminuição dos cantores no meio musical europeu. Uma plausível hipótese para justificar essa diminuição seria a melhora da economia italiana. Com a melhora financeira, os pais camponeses não precisava tomar uma decisão tão drástica na expectativa da sobrevivência. Outra hipótese seriam as proibições monárquicas do século XVIII, que fecharam vários mosteiros e naturalmente vários corais (Augustin, 2013a). Podemos conceber que a queda dos *Castrati* abrangeu aspectos religiosos, políticos e econômicos. Augustin (2002) narra que a Igreja foi fortemente pressionada pela população no intuito de que tal prática fosse extinta. Em 1798, o papa Pio VI revogou a regra que proibia as mulheres de cantarem nos palcos. Assim, ao voltarem para a vida musical, as mulheres se tornaram rivais dos cantores emasculados (Anders, 2022).

Foi o papa Leão XIII quem decretou a proibição de cantores castrados na Igreja, mas a instituição acolheu os últimos *Castrati* na capela Sistina antes do anúncio papal. Os cantores castrados antes de 1878 como Giovanni Cesari, Gustavo Pesci, Giuseppe Ritarossi, Domenico Salvatori, Vincenzo Sebastianelli, Alessandro Moreschi, entre outros, permaneceram na capela (Augustin, 2023). Para Barbier (1998), o desaparecimento dos últimos cantores da reconhecida comitiva não abalou o meio musical do século XX, já que a verdadeira morte destes imortais aconteceu no século XIX quando foram substituídos pelas Divas nas óperas.

3. REVISITANDO O MITO: SUA RELEVÂNCIA PARA OS CASTRATI GANHAREM STATUS DE ANJOS, SUA RELEVÂNCIA PARA A MÚSICA, PARA O INCONSCIENTE E SUA RELAÇÃO COM A ARTE MUSICAL.

Entender a história e os eventos que culminaram para o nascimento e a queda dos *Castrati* fornece-nos um sólido ponto de partida para melhor compreensão acerca do que a história fornece como fatos verídicos que envolvem a política, o poder e a necessidade da presença da religião na vida humana. Entretanto, este enredo viabiliza um questionamento mais profundo sobre tais aspectos, pois os *Castrati* não foram esquecidos pela humanidade, o que nos permite indagar sobre o que estaria presente como pano de fundo no evento manifestado que apresenta mais informações sobre a relação entre a religião e o homem. No intuito de melhor compreensão sobre esta pauta, buscaremos como ponto de partida entender a relação da figura dos *Castrati*, que representaram os anjos cantores da Igreja com o mito, pois a comitiva de cantores emasculados, ao representarem os anjos no imaginário popular, figuras sublimes que servem diretamente a Deus e no meio musical, ao alcançarem o *status* de mito na cultura humana, imortalizaram-se na história da humanidade.

Outro fator relevante para entender a relação dos cantores com o mito seria que tais proporções alcançadas e ilustradas por essa comitiva, de forma paralela, viabilizam espaço de fala para outros discursos da realidade humana para além do sagrado que as figuras angelicais evocam.

Ao abordamos o conceito de mito, devemos ter em mente que abarcamos uma temática com grande capacidade de difusão, e que segundo Eliade (1972), para além da forma contemporânea de entender o mito como um estado ficcional, em primeiro momento o mito fornece modelos para conduta humana, fornece valor à sua existência. Em concordância, Burkert (1991) diz que o mito se faz presente nas tradições culturais, o que o torna relevante na história e no comportamento do homem.

Eliade (p. 9, 1972) define o mito como:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graça às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os

Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”.

Para o autor supracitado, o mito tem estreita relação com a religião. Vivenciar o mito seria uma experiência religiosa, uma experiência distinta da realidade cotidiana da vida humana. Brandão (1986) diz que o mito seria vivenciado e sentido pelo homem antes de ser formulado, sendo uma forma de explicar o mundo passado por gerações.

Ao ater-nos à figura dos anjos, devemos ter em mente que as figuras sobrenaturais mensageiras de alguma divindade não seriam um fato exclusivo do cristianismo, mas como os *Castrati* fazem parte da história do catolicismo, carece de melhor entendimento entre o mito e o cristianismo. Neste caminho, para Eliade (1972), falar sobre o mito e o cristianismo seria adentrar em um terreno delicado mediante as controversas entre o pensamento mítico e o cristianismo, mas que o mito se faria presente sim no catolicismo. O mesmo nos dá depoimento de tal argumento ao destacar que o catolicismo, ao confrontar as religiões populares da Europa Central e Oriental no passado, acabou cristianizando figuras divinas e seus mitos, sendo exemplo os deuses e heróis que matavam dragões que viraram São Jorge, os deuses das tempestades, que viraram Santo Elias, entre outros; a igreja ao acolher certos elementos pagãos teve mais acesso a população, em sua maioria camponeses que não entendiam ou não se sentiam atraídos pela moral cristã e a sua história.

Tais ações da igreja demonstram que a religião tem a característica de agregar e de se adaptar às necessidades do momento em sua relação com o homem e a sociedade. Devemos salientar aqui que essas ações da Igreja primitiva provocaram mudanças na relação do homem com o mito. Exemplo claro foi a transformação de entidades sagradas em Santos. Para Eliade (1979), ao se romper com um modelo de conhecimento (a antiga concepção do mito), também seria alterado o seu simbolismo, que seria um modo autônomo de conhecimento. Para o erudito, o símbolo não seria uma criação irresponsável da psique, teria como função desnudar as modalidades do ser; sendo outra forma de conhecimento sublinhada pelo autor, a imaginação, que tem a capacidade de revelar estruturas reais que não estariam acessíveis para o pensamento racional e para a experiência dos sentidos, sendo a experiência imaginária parte constituinte do homem.

Woods Jr. (2008) nos lembra que o catolicismo agia pelo imaginário. Por essa via, influenciou a Europa e contribuiu muito para a arte. O autor ressalta que pela via da arte a igreja retratou Jesus e seus Santos, apresentou sua liturgia e possibilitou para os fiéis experiências subjetivas. Tal experiência por parte do fiel demonstra uma complexa operação

no processo de conhecimento. Segundo Freud (2018), as figuras mitológicas no geral seriam dotadas de algum aspecto especial, de características fantásticas, sendo o próprio mito um fator que atribui a tais figuras algum caráter que os eleva socialmente. Segundo o autor, tais elementos que se apresentam juntamente à figura mitológica já estariam envoltos de aspectos psicológicos, pois tais figuras seriam norteadas de ideais como sobreviver às forças externas ou ter sua realidade mudada para uma realidade nobre como se observa na história de Moisés e Jesus.

Segundo Eliade (1999), a descoberta do inconsciente forçou o homem ocidental a confrontar sua própria história e o contato com culturas que não sejam ocidentais o obriga a pensar na história do espírito humano de forma mais profunda, o convence de certa forma a assumir que essa história é parte integrante do seu próprio ser, pois a linguagem cultural deste modo demonstra realidades humanas e valores espirituais.

Neste trajeto, historicamente observamos mudanças na forma como o mito era entendido, em primeiro momento ele tem um significado de verdade. Para Rocha (2012), o mito em seu primeiro momento remete à existência, fazendo-se presente em tudo, sendo inclusive a matéria prima para a criação de novos mitos. Mas o catolicismo ao começar o seu processo de expansão na Europa traz em sua bandeira o seu ethos, e de tal forma o mito se torna diferenciado do seu estado anterior e ganha novas cores, o que demonstra a presença de realidades humanas pela via histórica.

3.1 O MITO E OS ANJOS

Ao discorrer sobre os anjos e o mito, falamos no contexto cristão, sobre uma das criações de Deus, figuras atuantes em sua obra que aparecem no Velho e no Novo testamento que perduram na crença cristã até os dias de hoje. Eliade (1963) por essa via, chama atenção para o fato de além do mito em sua natureza revelar uma história verdadeira, sagrada, exemplar e significativa, presente desde as sociedades antigas, seria também relevante o entendimento de sua natureza na atualidade, pois ajuda a compreender melhor as categorias contemporâneas que são alicerçadas, por exemplo, no mito da destruição do mundo, da imortalidade entre outros que fazem parte da crença humana (Eliade, 1963).

Tratando-se dos anjos, é visível observar que a bíblia seria uma fonte que narra o mito dos seres angelicais, sobre seus poderes e funções exercidas. Em Ezequiel, vemos a descrição sobre os querubins: “no meio destes aparecia a figura de quatro seres viventes” (Ez 1:5); “tinham forma humana (quatro rostos) e quatro assas cada um” (Ez 1:7); “debaixo das assas

tinham braços humanos pelos quatro lados” (Ez 1:8); “o querubim estendeu a mão para o fogo que estava entre os querubins (recolheu-o e colocou-o na concha das mãos do homem vestido de linho); ele recolheu e saiu”. (Ez 10:7); “por debaixo das asas dos querubins aparecia uma espécie de braços humanos” (Ez 10:8); “sobre a cabeça dos seres viventes havia uma espécie de plataforma, brilhante como cristal” (Ez 1:22).

Em Isaías, vemos falar sobre os serafins: “por cima dele havia serafins em pé, com seis asas cada um: com duas asas cobriam o rosto, com duas asas cobriam o corpo, com duas asas voavam” (Is 6:2); “e, alternando-se, clamavam: Santo, santo, santo, o Senhor dos exércitos, a terra está cheia de sua glória!” (Is 6:2); “e voou até mim um dos serafins com uma brasa na mão, que havia retirado do altar com tenazes” (Is 6:6).

Em Lucas, podemos observar as seguintes passagens: “apareceu-lhe um anjo do Senhor, de pé à direita do altar do incenso” (Lc 1:11); “o anjo lhe disse: Não temas, Zacarias, pois teu pedido foi ouvido, e tua mulher Isabel te dará um filho, a quem chamarás João” (Lc 1:13); “o anjo lhe respondeu: Eu sou Gabriel, e sirvo na presença de Deus: enviaram-me para falar-te esta boa notícia” (Lc 1:19); “o anjo lhe disse: Não temas, Maria pois gozas o favor de Deus. Vê: Conceberás e darás a luz um filho, a quem chamarás Jesus. Ele será grande, levará o título do Altíssimo; o senhor Deus lhe dará o trono de Davi seu pai” (Lc 1:30-32).

Por meio de tais narrativas bíblicas, observamos que os anjos se parecem de certa forma com um ser humano, em suas atividades fazem louvores para o pai, anúncios para os homens em nome do seu criador, entre outras coisas. Lúlio (2002), filósofo e teólogo que estudou os anjos entre o período de 1274 a 1283, comenta que estes seres imortais seriam mais perfeitos que o homem, logo mais próximos de Deus, e para além de suas atividades e hierarquia, também cabe a esses seres celestiais a função de guardar os homens dos demônios, afastá-los dos vícios e induzi-los para a virtude.

Através da obra do criador, anjos e humanos exercem papéis diferentes e possuem diferentes atributos, Miller (2019) comenta que parte da natureza humana seria espiritual e outra parte material, pois sua existência se passa na carne. Já os anjos têm a sua existência pertencente à esfera espiritual, trabalham em função do bem, mas dentro de suas possibilidades, não podem fazer milagres por sua própria vontade, agem em conformidade com a vontade e a graça de Deus.

Os seres angelicais são dotados de atributos como a bondade e a grandeza, já que existem em Deus em sua bondade, poder e justiça; o poder devido que inteligência alguma poderia contra a grandeza de Deus, a sabedoria, o amor, a justiça e a perfeição, atributos estes que não seriam conflitantes entre si por derivarem do criador (Lúlio, 2002).

Tais figuras ilustram a relevância da vontade de Deus para que os homens estejam em conformidade com a sua verdade, já que a realidade humana seria permeada por vivências que abrem margem para experiências de outras naturezas destoantes de suas leis. Nesta direção, Martins (2017) ressalta que a figura dos anjos está intrinsicamente ligado à escatologia, as ideias de vida eterna, ressurreição e de juízo final; estes servos de Deus são mobilizados por seu criador no intuito de mediar e afirmar a dimensão cósmica da soberania e o reino celeste de Deus. A ilustração para esse evento seria cabível de observar em Apocalipse, onde é narrada uma batalha entre o bem e o mal através da figura dos anjos contra satanás: “foi declarada guerra no céu: Miguel com seus anjos lutavam com o dragão; o dragão lutava ajudado por seus anjos; mas não vencia, e perderam seu lugar no céu” (Ap 12:7-9).

Martins (2017) ainda escreve que os anjos fazem parte do imaginário escatológico recorrido pela literatura apocalíptica que retrata um momento de crise onde se desconfiava das potências deste mundo e se volta à confiança de forma absoluta na soberania do criador que seria fiel à suas criações e para a revelação da gloriosa manifestação de Deus. O autor viabiliza compreender que os seres angelicais pela via do imaginário ganham relevante espaço na fé dos fiéis ao escrever que os anjos sempre estiveram presentes nas orações litúrgicas da igreja, e seria a figura do Cristo sua suprema realização.

De forma aproximativa, podemos observar que os anjos e os *Castrati* mantêm uma relação estreita em algum grau, pois a figura dos *Castrati* como os anjos aparece no período da contrarreforma na sociedade italiana para defender os seres humanos em frente à realidade de incertezas e desamparos vivenciados pelo homem, já que é entendido que os anjos têm como missão defender o bem e preservar o homem neste caminho.

A ideia de escatologia para Eliade (1972), permite aproximar dos eventos e da crença da chegada do fim do mundo que aconteciam na Itália no período do nascimento dos cantores emasculados. Para o autor, falar sobre o fim do mundo tem infundido em si mitos que tratam dos cataclismos cósmicos onde a humanidade seria destruída por dilúvios, tremores terrestres, epidemias, desabamentos de montanhas, entre outros. Mas o fim do mundo não seria radical, seria o fim de uma humanidade onde segue o aparecimento de uma nova humanidade. O erudito, da mesma forma, destaca que muitos destes mitos estariam ligados à decrepitude humana, à vontade divina de acabar com a humanidade, mas no aspecto cristão, o fim do mundo revela o valor religioso dos atos humanos, cada homem seria julgado por seus atos, acontecendo desta forma a seleção dos eleitos que vivem em conformidade com o reino celeste.

Podemos compreender de certo modo que a Reforma foi um período de apocalipse para a Igreja mediante a sua crise moral, e socialmente as guerras e doenças também se faziam presentes no desamparo que pairava na vida do homem da Idade Média. De forma intencional ou não a Igreja escolheu os *Castrati*, figuras estas mais próximas dos anjos na nossa realidade humana, para através da via musical atuar no imaginário religioso. Tal fenômeno demonstra a Igreja transformando a figura mítica dos anjos em figuras humanas de carne e osso.

Entendendo que os anjos são mitológicos, concebemos como hipótese que a Igreja ao dar à luz aos *Castrati*, pela via do imaginário trouxe para o cotidiano dos fiéis o paradigma entre o apocalipse e a salvação no reino de Deus.

3.2 O MITO DA ANDROGENIA

Outro aspecto que relaciona o mito e a figura dos *Castrati* seria o corpo dos cantores que em decorrência da castração ganham uma aparência andrógena; seu porte apresenta em si o masculino e feminino, fenômeno este também relacionado ao mito. Segundo Eliade (2008), o mito tem um caráter opositor, apresenta uma dupla revelação, manifesta a polaridade que envolve duas personalidades divinas que seriam distintas, mas derivadas do mesmo princípio e teria a capacidade de revelação superior em relação à experiência racional, em relação à estrutura da divindade. O erudito escreve que as experiências religiosas da humanidade demonstram que os deuses teriam ao mesmo tempo as características de serem doces e terríficas, o que reforça a ideia de o divino ser opositor, sendo que o ser humano vivencia as oposições presentes no seio divino.

Tais pontuações nos instigam a entender o porquê de a realidade humana também ser permeada pelas oposições do divino. Por essa via, o autor (Eliade, 2008) diz que outro aspecto presente e de caráter opositor acerca dos atributos divinos abordados pelo mito, seria a manifestação do sexo que se apresenta em duas esferas diferentes pela via do biológico, mas a ideia não seria embasada somente a nível biológico, a androgenia teria o intuito de a partir de termos biológicos exprimir a coexistência dos contrários e seus princípios cosmológicos.

Ao falar sobre o mito da androgenia, Eliade (1999) escreve que tal mito se remete à unidade primitiva do ser humano, em um primeiro momento onde o mesmo era uma unidade, mas Deus o divide e o separa em homem e mulher; essa divisão teria ocorrido em decorrência do pecado, mas teria como finalidade a união do homem seguida pela reunião escatológica do ciclo terrestre com o paraíso. Para o autor, algumas doutrinas tinham o andrógeno como ponto

central de sua doutrina, o espírito primordial seria “macho-fêmea”, sendo o Adão terrestre uma reprodução de uma representação celeste, logo ele também seria andrógênio. O mesmo ainda comenta que a figura de Jesus seria outra que reunia em si várias vertentes como a espiritual, a animal e a material.

O drama cósmico para o autor supracitado envolve o logos em relação à totalidade divina e universal, a queda que englobam a fragmentação da criação e o sofrimento, e a chegada do salvador que iria reintegrar os fragmentos em uma unidade que seriam o universo, sendo o andrógênio um processo de totalização cósmica; a perfeição humana era imaginada como unidade, que seria um reflexo da perfeição divina.

Para Eliade (1999, p. 61), a ideia de bissexualidade universal estaria vinculada ao andrógênio, pois a divindade poderia se manifestar como homem ou mulher, fato que ajuda a compreender a ideia de perfeição em relação ao ser que se constituiria em uma unidade-totalidade em todos os níveis e contextos, e afirma que:

Isso se verifica tanto na androginia dos Deuses quanto nos ritos da androginização simbólica, mas igualmente nas cosmogonias que explicam o Mundo a partir de um Ovo cosmogônico ou de uma totalidade primordial em forma de esfera. Encontram-se ideias, símbolos e ritos semelhantes não apenas no mundo mediterrânico e do Oriente Próximo antigo, mas em numerosas outras culturas exóticas e arcaicas.

O mito apresentaria uma forma satisfatória das divindades e viabiliza que o homem por via dos ritos e técnicas místicas de reintegração possam se aproximar dessa plenitude. Para o autor, o mito andrógênio primordial revela que no início existia uma totalidade compacta que foi fraturada para que o mundo e os seres humanos pudessem nascer.

Outra característica do mito andrógênio seria demonstrar que o mito divino constitui o paradigma da experiência religiosa do homem, ao observar a ideia de homem primordial, destaca-se, por exemplo, a figura de Adão representar o primeiro humano, sendo o nascimento de Eva a cisão do andrógênio que Adão possuía, logo também nascendo seres machos e a fêmeas (Eliade, 2008).

Algumas culturas tentavam através de intervenções biológicas, como observável em alguns rituais xamãs, aventuraram-se em transformar pessoas em seres andrógenos, mas não era o suficiente para alcançar o objetivo almejado (Eliade, 1999). Entretanto, de forma aproximativa, podemos observar que a Igreja, ao castrar crianças para a finalidade musical, conseguiram um resultado mais eficiente. Pela via da voz, Barbier (1998, p. 23) nos demonstra que os *Castrati* conseguiram unir em seu corpo outros aspectos além do masculino,

o mesmo escreve que a voz desses cantores, modelavam a trindade “homem, mulher e criança”, sendo dessa trindade, extraído o aspecto assexuado da personalidade, o que possibilitou a voz ser julgada como sublime, sensual, angelical e celeste; esses cantores eram vistos como anjos na imaginação popular, na Igreja, essa voz era entendida como algo que desafiava as leis da terra, demonstrando um vínculo único entre o homem, a música e Deus (Barbier, 1998, p. 23).

Desta forma, podemos paralelamente entender que os cantores presentes nesta comitiva eram divinos, conseguiram unir em si o aspecto masculino e feminino. Outro fator que reforçaria esta ideia seria a sua aparência andrógena e o fato de interpretarem papéis femininos e masculinos nas óperas. Neste itinerário, Eliade (1999) elucida que os disfarces intersexuais seriam um rito que permite que o ser humano saia de si mesmo e possa transcender alguma situação particular, e que mesmo no espaço de um instante, permite restaurar a fonte íntegra da sacralidade e do poder. Para o mesmo, um homem ao usar uma roupa de mulher, não se tornaria uma; a intenção era por um momento realizar a união dos sexos, o que proporcionava ao ser humano ter uma melhor compreensão dos cosmos; outro aspecto relevante seria as práticas de orgia cerimonial que tinha como significado a reintegração na condição paradisíaca do homem primordial.

3.3 OS ANJOS, A MÚSICA E OS *CASTRATI*

Os *Castrati* foram na história personagens fortemente ligados ao campo musical, foram a personificação dos anjos cantores na terra, entretanto, fato relevante de se indagar, seria a relação da figura dos verdadeiros anjos com a música. Segundo a santa da Igreja Hildegarda (2015), os anjos cantam em seus exércitos, as maravilhas operadas por Deus nas almas humanas. As almas bem-aventuradas pela via da música, tem acesso ao conhecimento de lugares celestiais, provendo felicidade para quem busca a salvação. Pernoud (1996) ao comentar o trabalho da citada santa, comenta que os anjos devido a sua natureza espiritual, possuiriam uma voz semelhante a voz do Espírito Santo, pertencente ao paraíso. Nessa direção, o autor ainda comenta que para a santa, Adão ao cair em pecado, parou de ouvir essa voz angelical, mas Deus em sua misericórdia permitiu que aqueles que buscassem pela iluminação interior, pela via dos salmos e dos cânticos cantados, pudessem sentir o doce gosto do que teria sido abandonado por Adão.

Entretanto, ao abordar a relação entre a música e os anjos, Lupi (2013), de forma categórica, ressalta que os anjos não são cantores, esses seres místicos não precisariam de

intermédios para louvar o criador, mas o canto (em coro ou vocal) de forma alegórica seria o canto espiritual que os mesmos entoariam na presença divina.

O autor além disso nos chama a atenção para o fato de que na história da música quase não se é falado dos anjos, e aponta que a teologia da música sofre mudanças; a história mostra que a relação da figura mítica dos anjos com o cosmo passa por transformação em decorrência do homem medieval que muda sua concepção sobre os astros, que antes eram entendidos como seres espirituais, racionais, e passam a ser entendido como governados pelos anjos sob ordens divinas no intuito de se manter a harmonia das esferas.

Por essa perspectiva, podemos observar que a música sempre foi um veículo da liturgia católica, antes dos *Castrati*, pela via do canto gregoriano, a mesma já usava o canto no intuito de alcançar a harmonia do universo. Para Alves (2010b, p. 59), Deus revelou o mundo celestial onde vive os anjos, e afirma: “Deus criou esse mundo celestial perfeito, por oposição ao mundo pecaminoso em que vivemos, segue-se que seu desejo é que os seres humanos ‘imitem’ o mundo celestial”.

Alves (2010a), também de forma metafórica, viabiliza o questionamento de que seria a música um dos caminhos para se conectar com a esfera celeste, já que a música seria o que proporciona aos ouvidos humanos a ouvir a música do universo, sendo na Igreja o canto gregoriano a imitação dos astros, cada nota da escala musical seria referente a uma esfera celeste.

Os astros, as esferas celestes tocam a música divina composta por Deus, o canto gregoriano imita os astros e suas escalas musicais, logo, viabiliza aos ouvidos humanos ouvirem a música do universo que seria eterna e imutável, sendo a música gregoriana do tempo perfeito, pois em sua repetição já havia sido encontrado o que se repetia eternamente (Alves, 2010b).

Alves (2010a, p. 200) afirma que “a missão da igreja não poderia ser outra que a de eliminar os ruídos humanos para que apenas a música divina se faça ouvir”, sendo o canto gregoriano uma viabilidade para tal empreitada. Para o autor, a Igreja tinha repúdio a outras formas de música que invadiam sua liturgia. Neste sentido, esforçava-se para silenciar outros tipos de música devido ao seu amor a música dos céus.

As novas formas de música invadiam a liturgia e proporcionavam ruídos, protestos, falas de sentimentos, músicas de planetas enlouquecidos, entre outros, cabendo à missão evangelizadora acabar com essa confusão de línguas, pois o canto gregoriano trazia a harmonia com a monotonia do canto, sendo também relevante o cantor ter uma voz afinada para cantar música gregoriana (Alves, 2010b).

Tal modalidade de música surgiu em um momento onde a Europa passava por transformações e provações, sendo a música a bandeira da salvação apresentada pela Igreja que representava a força da religião do Cristo e sua retidão moral, sendo o canto gregoriano responsável por trazer para a população solidez espiritual (Costa, 2017).

Montanari (1988) esclarece que o canto gregoriano se espalhou em todo reino cristão para além de Milão no século VI graças ao papa Gregório Magno, o que demonstra uma grande mudança no canto cristão, pois este estilo de canto seria marcado pelos fiéis o executarem em uníssono, fazendo-se conhecido na história por cantochão, por ser bastante linear e monótono. Maraschin (1996) clarifica que o canto gregoriano atingiu sua perfeição nos séculos IX e X, mantendo-se estável até o século XIII, sendo o período da reforma seu período de decadência. O autor ainda sublinha que neste período o canto gregoriano já era questionado nas missas que ao serem cantados parecia mais como um uivo, um rosnado ou um assobiar, e que não aderir os instrumentos ao seu canto seria um ato de vaidade da instituição.

Costa (2017, p. 50) comenta que outro fenômeno trazido pela música gregoriana foi a mudança de paradigma na própria música, que antes era vista como uma atividade intelectual, passa a ser um espaço de luta para a Igreja; os cantores seriam o seu exército que através de um canto uniforme e incisivo ofereceria: “[...] uma barreira sonora bélica para enfrentar as caóticas forças do século”. O erudito também destaca que foi essa mudança de paradigma que acabou aproximando e dando base para compreender a música como integrante do mundo da emoção, como arte que expressa de forma genuína o sentimento humano, consistindo em a fé como o sentimento mais genuíno.

Por mais que a Igreja tenha tentando manter sua soberania no campo musical, devemos estar atentos para o fato de que as outras propostas musicais, juntamente a outras evoluções sociais, naturalmente fizeram-na perder o controle sobre o campo musical. Martins (2017) comenta que algumas das razões que culminaram em tal fato foram a evolução dos instrumentos, com a criação da impressão que faz a música passar a ser escrita, os desejos de expressão da burguesia, entre outros.

O autor supracitado destaca outro evento envolvendo a figura dos anjos em meio a tal contexto, que seria o aparecimento de pinturas de anjos vinculados a instrumentos musicais. O mesmo narra que no século XV estavam em alta as imagens de músicos com instrumentos diversos, sendo também comum o aparecimento de imagens de anjos instrumentistas, passando a ser priorizado em suas imagens seu aspecto angelical e suas asas, ocorrendo que algumas imagens retratavam os anjos tocando seus instrumentos no nascimento do menino

Jesus, orquestras de anjos rodeando a virgem Maria, entre outros. Tais eventos nos possibilitam destacar a marca do capitalismo em tal momento histórico que também seria um fator contribuinte para a mudança da concepção do mito, aqui em destaque a figura dos anjos. Neste viés de raciocínio, Brandão (1986) comenta que a sociedade industrial usa o mito como expressão de fantasia ao seu favor, destoando de seu real significado.

De forma paralela, observamos o Capitalismo nascer no mesmo período histórico dos *Castrati*, e em seu primórdio, pode-se perceber o comércio angariar espaço no meio musical em suas atividades, fenômeno este que não deixa de ser associado à fantasia. Nesta direção, Adorno (2017) pontua que a música, por mais que seja uma forma de arte, exerce outras funções, tais como a estética e o entretenimento. Desta forma, viabiliza que o ouvinte consuma outros elementos pela via musical além de sua linguagem, estando presente no seu processo de comunicação algo do social.

A relação dos anjos com a fantasia também se manifesta de outras formas, outro aspecto relevante seria a concepção de que estes mensageiros teriam a capacidade de transitar entre o céu e a terra, teriam domínio sobre o ar, elemento presente entre estes polos. Maraschin (2004, p. 14) aproxima a ideia de ar ao conceito de espírito e diz que “o espírito é sopro, vento e ar”, espiritualidade neste sentido significaria respirar, e estar vivo seria viver na vitalidade dessa animação. Para o autor, a ideia de ar seria ponto relevante devido que se faz presente na criação de Adão, pois Deus soprou ar no pó da terra e o transformou em barro e o moldou como escultura que ganhou vida quando se encheu de ar; o ar também estaria presente em todos os lugares, sendo também os Anjos seres que voam, dotados de asas.

O autor supracitado além do mais, também associa a ideia de que o ar estaria vinculada à ideia de leveza, e argumenta que alguns santos ao levitarem, estavam cheios de espírito, ou seja, estavam parecidos com o ar; o mesmo ainda lembra que o conceito de espírito se relaciona com o conceito de alma⁶, a alma é o objeto de salvação para a Igreja, mas também seria a alma que possibilita ao homem sentir a arte e desta forma a mesma seria um lugar no mundo para a respiração.

A fala figurada do autor viabiliza reflexionar que a arte ao permitir que o ser humano encontre um lugar para respirar, permite que o mesmo encontre um lugar que o forneça conforto em relação às demandas da sua própria realidade. Para o mesmo (Maraschin, 2010),

⁶ O autor nos lembra que a palavra alma vem do latim “ânima”, e que no nosso vocabulário seria raiz para palavras como “ânimo”, “animação”, “animal” entre outras, o que nos permite dizer que seres vivos seriam animados, expressa a energia vital (Maraschin, 2004).

a arte faz parte da vida humana e a toca em seu cerne pela via da sensibilidade, tateando desta forma o seu corpo, a sua alma e o seu espírito.

Não podemos deixar de comentar nesta direção que a igreja tinha consciência da necessidade humana de respirar e de que a arte seria uma via para tocar a sensibilidade do ser, fato este é ressaltado dentro da própria instituição que é adornada com várias obras de arte, o que também salienta a presença da fantasia nesta operação. Dentro deste enredo, Scholz (2001) sublinha que os sentidos humanos seriam ativados de várias formas simultaneamente, mas as igrejas eram projetadas para criar um espaço onde as vibrações e os sons das canções produzidas formassem uma quarta dimensão em harmonia com espaço da sagrada instituição. O autor ainda destaca que a liturgia, juntamente ao som da música e outros elementos, tais como as cores de trabalhos artísticos, a fragrância de incensos combinadas com a exaltação religiosa, eram aspectos relevantes nas Igrejas, mas as figuras dos *Castrati* eram indispensáveis, as pessoas compareciam nas capelas para ouvirem as melhores vozes dos cantores emasculados (Scholz, 2001).

Tais cantores pela via da arte musical, ao tocarem a sensibilidade humana, foram um instrumento da Igreja para ofertar aos fiéis a leveza e o conforto carecidos em suas necessidades. Maraschin (1996), neste viés de pensamento, lembra que a música dentro da igreja seria uma arte de destaque, pois independente do peso do tempo, o que ela traz não seria medido pela idade, o espírito se faz presente pela via da alegria do evangelho e a esperança no reino de Deus, são elementos presentes na música clássica e popular, tanto no presente quanto no passado (Maraschin, 1996). Remetendo-nos à figura dos *Castrati*, podemos entender que essa comitiva representou o encontro do velho com o novo no aspecto musical dentro das Igrejas e na sociedade.

3.4 A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA, O CORPO E A ALMA

Os cantores emasculados, ao passarem pelo processo de castração, desmontaram a necessidade de mudança da afinação da voz. Por isso, a intervenção no corpo, o instrumento musical humano. Greene (1989) explica que a voz é corpo, derivada de um processo de sinergia que a produz, e no que se refere à música pela via do canto, seria perceptível que a voz seria um complexo instrumento musical, o qual, mediante ao tom que se manifesta, pode demonstrar emoções de vários significados.

Observar o fenômeno pela via corporal, responderia de forma parcial o fenômeno, já que o canto, por evocar a emoção, apresenta elementos que extrapolam a esfera biológica.

Neste viés de pensamento, Maraschin (2010) acrescenta que o canto toca a vida do corpo, e seria pela via do corpo que cantamos. De forma concordante, Rubem Alves oferece-nos subsídios para neste caminho reflexionar mais a cerca sobre a questão. Para o autor, “cada organismo é uma música que se toca [...]” (Alves, 2010a, p. 199). Então, o corpo seria um instrumento de carne e osso onde a música foi instalada como um *software*.

O corpo seria o grande palco humano, uma das vias pela qual a alma teria acesso as experiências tristes e felizes da condição humana; tal via também seria permeada pela esperança, pois o ser humano nutre o desejo de viver e a esperança por dias melhores e remetendo-se o corpo à esfera musical. Assim, devemos conceber que o organismo seria repleto de música que canta sobre si, que teria a capacidade de influenciar o meio ao qual está inserido para que também cante (Alves, 1982).

Segundo Alves (1982), corpo só pode expandir sua melodia mediante a peculiaridade de seu próprio som; o ser humano reverbera dessa forma seus desejos e emoções mediante a maneira como percebe o mundo. A música para este autor (Alves, 1984a), pela via do canto, demonstra que tal arte também se relaciona ao desejo e à comunicação social do homem, já que o mesmo pode cantar os seus desejos em discursos de amor, suas memórias que acha pertinente compartilhar com os seus semelhantes, fatores da vida e da morte, pois ao cantar sobre o que ama, o homem diz sobre si mesmo, demonstra de maneira proporcional à necessidade do seu desejo.

Para o erudito (Alves, 2010b, p. 120), “a vida humana é composta como uma partitura musical”. A beleza que se manifesta por tal via possibilita ao homem transpor um acontecimento fortuito para torná-lo um tema possível de retorno em sua partitura musical (sua alma). O mesmo acrescenta que de forma inconsciente o homem compõe sua vida segundo as leis da beleza ou nos instantes de desespero, sendo a música um fator de salvação, pois a alma tem a capacidade de separar a música dos ruídos que a perturbam.

A arte permite que a consciência ganhe asas para voar livremente, a música por ser dotada de uma beleza inexprimível, possibilita o ser humano ter experiências para além das palavras, ou seja, da linguagem (Alves, 2008). A linguagem, para Alves (1984b), seria um instrumento usado na medida de sua funcionalidade no intuito de solucionar questões existenciais e em sua estrutura, possui um limite que não permite o ser humano ver o mundo de outra forma para o qual ela não esteja configurada.

Entendendo neste viés de pensamento onde a música seria uma forma simbólica que permite buscar ou encontrar algo para além dos muros construídos pela linguagem, podemos ver na obra de Alves (2008) o mesmo que a alma em sua parte mais íntima estaria repleta de

música, o que faz o ser comungar com a eternidade. Nesse caminho, o autor fornece pistas para outras direções existentes da realidade humana que apresentam outros horizontes que se fazem presente na vida humana. Ao falar sobre a alma, ainda chama a atenção para um horizonte não material que se relaciona com o corpo que seria em sua realidade de natureza material.

De acordo com Alves (2013), a alma demonstra a finitude do corpo e mostra que na sua essência o homem possui necessidades para além desse plano material e das provas apresentadas pela vida carnal. Assim, seria o que viabiliza o homem ir à busca do sagrado e destaca dois de seus movimentos em tal empreitada; a primeira seria em a alma se silenciar para ouvir a música sagrada que a permite observar o grande mistério que se faz presente no universo, e a segunda forma de experiência da alma, seria quando a mesma busca por fórmulas para engaiolar o sagrado a fim de usá-los em algum propósito (Alves, 2008).

Alves (1992) fornece pistas para melhor compreensão da sua fala sobre o engaiolamento da graça ao escrever sobre o corpo. Para o autor, faz-se presente na música um silêncio que demonstra algo para além das construções simbólicas e das expressões do desejo, sendo perceptível no corpo a presença do radical que faz tal denúncia dessa presença. O compositor demonstra essa ocorrência em seu próprio dom, já que o mesmo pode ouvir algo novo nesse silêncio e transformá-lo em composição musical. O estudioso explica que o compositor em seu labor, ao tomar os sons para si, inicia a busca por sua plasticidade, e na música existem possíveis variações sobre um tema dado, ou seja, até que ponto se poderia alterar algo sem perder seu sentido original, sendo a consequência de tal exercício a construção de uma tapeçaria de sons com um núcleo específico que permite observar suas variações.

Este labor ilustra como o compositor consegue construir algo com capacidade de ir para além dos muros da linguagem, salientando o potencial da imaginação pela via do trabalho musical do compositor. Desta forma, a música em sua construção estaria acompanhada de fatores materiais e de fatores subjetivos; sendo a linguagem responsável pela mágica e pela transformação de tais elementos (Alves, 1982).

Outro aspecto da obra do autor que relaciona a música e a religião estaria presente ao se falar sobre a morte. Para Alves (2008), a vida e a morte se pertencem de forma mútua; uma pitada de solidão se faz presente em tal dinâmica de mutualidade, o fenômeno da morte pode trazer junto consigo a falta de esperança, tristeza e dúvidas; a consciência da aproximação da morte traz lucidez aos sentimentos, simplicidade e clareza, o que pode reforçar o sentimento de tristeza, sendo a música a aliada na conexão com o divino em momentos de dificuldades.

3.5 OS ASPECTOS PSICOLÓGICOS QUE PERMEIAM A MÚSICA

Outro aspecto relevante acerca da relação entre o homem e a música seria o psicológico. Ao abarcar essa discussão, Barboza (2001) chama a atenção para o fato de a música ser uma arte dotada de supremacia, devido ao fato da mesma pairar sobre as outras formas de arte. Ao adentrar neste campo, faz-se necessário compreender que estamos falando de um processo de sinergia que engloba fascinante complexidade, e remetendo-nos ao mito em primeiro momento como ponto de partida, precisamos compreender sua relação com o tempo.

Ao abordar o mito, Eliade (1979) destaca que o tempo seria um elemento presente, pois o mito fala sobre um tempo sagrado, diferente do tempo profano que narra pelo cotidiano a nossa existência. Para o mesmo (Eliade, 2008), apesar de o tempo sagrado e o tempo profano serem opostos entre si, o homem primitivo não teria se desligado ainda neste período das categorias do tempo mítico-religioso, mas a experiência decorrida da relação com o tempo deixa uma abertura permanente acerca do tempo religioso, facilitando a transformação do tempo sagrado em sua duração. Ao escrever sobre a diferença da continuidade do tempo sagrado e profano, o autor diz que o tempo sagrado, diferentemente do tempo profano, o qual está presente na realidade terrestre, teria sua duração em uma escala diferente, antecedendo o tempo profano. Os rituais místicos ensinam que em um espaço de tempo profano, ao manifestar uma teofania, uma cratofania, dentre outras, manifesta uma transfiguração do tempo. Assim, manifesta-se o tempo sagrado que revela o sobrenatural, o sobre-humano.

Na atualidade, Eliade (1972), ao abordar a questão do tempo, salienta que o homem passa a desejar a origem das coisas, e pela via da história, debruça-se sobre assuntos como a origem da sociedade, da linguagem, da própria religião, dentre outras, sendo um marco do século XX a Ciência, em ênfase à Psicanálise voltar-se cientificamente para o primórdio humano, em destaque à primeira infância, já que tal fase também apresenta um tempo mítico. O mesmo destaca que o relevante no trabalho de Freud foi descobrir que no processo de cura o homem precisa voltar atrás em si mesmo como parte deste processo, o que permite compreender de forma análoga que o tempo primordial da primeira infância poderia de alguma forma ter alguma ligação com a concepção arcaica da beatitude e a perfeição da origem, já que depois o indivíduo passa pela ruptura deste momento e passa a viver em um “tempo vivido”.

Um aspecto das culturas arcaicas que validam tal pensamento seriam a relevância do útero e o mito. Tanto os rituais primitivos, quanto os indianos, apresentam a ideia de retorno à

origem, preparando um novo nascimento, mas repetiria o primeiro que seria o nascimento do corpo; tal renascimento abriria para o espírito alguma porta como a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura, daria acesso a alguma ideia superior de existência, o que realça a orientação em relação aos valores do espírito e não das funções psicofisiológicas (Eliade, 1972).

Para a Psicanálise, o período do estado pré-natal seria o paraíso, mas tal estado se rompe mediante ao trauma infantil que ocorre como parte do seu processo de desenvolvimento (Eliade, 1972). Vives (2012) explica que o recalque primordial releva que o inconsciente seria marcado por um ponto cego que ratifica um esquecimento sem retorno na origem do sujeito, ou seja, o recalque originário separa o sujeito de sua origem. Para o autor, compreender essa constituição presente no seio da psique se faz necessária a compreensão do que se estaria em jogo na subjetivação.

De acordo com Eliade (1979), o inconsciente teria afinidade com o mítico, vivenciando-o sem mesmo que se tenham conhecimentos sobre a mitologia, como se é demonstrado pela via dos sonhos, onde o analista pode observar através das falas de seus pacientes. Podemos observar que a arte de forma paralela possui o mesmo efeito, já que a mesma também seria um campo da linguagem como o próprio sonho. Para Freud (1996), a arte permite ao sujeito encontrar algo que ao mesmo tempo seria estranho (*unheimlich*) mas também familiar de certa forma, essa ambivalência seria vivenciada no nível psicológico. Ele explica que o *unheimlich* pode ser vivenciado pelo sujeito no seu cotidiano ao se rever pessoas, coisas e em formas de impressões; a arte também o revela, pois aborda artifícios psicológicos, sendo descrito pelo autor como possíveis formas de manifestação desse estranho familiar a via da escrita, pelo o olhar e também pela dimensão sonora através da fala e do silêncio.

De forma paralela, podemos conceber que a ideia sobre o estranho (*unheimlich*) traga pelo autor relaciona-se com o mito em seu aspecto temporal. Na atualidade, o homem moderno não se relaciona com a religião como no passado, entretanto, mesmo em decorrência do caminhar histórico, podemos perceber que independentemente de ser religioso ou não, acessam outra modalidade temporal que se diferencia do tempo cronológico que dita seu cotidiano. Eliade (2018) clarifica ao falar sobre a relação do homem e o tempo, dois aspectos relevantes. O primeiro seria sobre o “homem religioso” que vivencia duas modalidades de tempo, o sagrado através da linguagem dos ritos, o que demonstra que o homem religioso tem consciência da presença de intervalos no tempo vivido em seu presente histórico, que o sagrado apresenta algo de outra vertente, de um tempo primordial santificado pelos deuses; o

outro tempo, vivenciado pelo “homem religioso”, seria o seu presente histórico, sua realidade cotidiana. O segundo aspecto seria o “homem não religioso” da modernidade, que vive somente o seu presente histórico. O mesmo vive uma perspectiva focada na experiência humana, onde não seria possível inserir a presença divina, porém, mediante aos seus comportamentos existenciais, sobressai-se o fato do “homem não religioso” vivenciar a descontinuidade do tempo que se revela para além da monotonia do dia a dia em seus momentos de lazer e dos espetáculos (o tempo festivo). Esse tempo festivo proporciona ao ser humano, pela via da paixão ou da música, por exemplo, ter acesso a ritmos temporais diferentes da monotonia do cotidiano.

Para o autor (Eliade, 2018, p. 66), independentemente das modalidades “homem religioso” e “homem não religioso”, o tempo mítico sempre seria reatualizado na vida humana, tem a característica de ser indefinitivamente repetível, logo, ele é sempre recuperado. Ao questionar sobre a relação do tempo sagrado e profano com o cristianismo, o estudioso ressalta que para o cristianismo essa distinção não seria clara, pois, ao contrário das outras religiões, o cristianismo “[...] invocou a experiência e o conceito do Tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do filho de Deus”, mas também salienta que tanto o tempo litúrgico quanto qualquer festa religiosa representariam a reatualização de algum evento sagrado que teria no passado um lugar no campo do mítico.

Ao se voltar para a relação da música nesta dinâmica, o autor supracitado chama a atenção para o fato de que a música, além de estar presente na vida cotidiana em seus momentos de lazer, também estaria presente na vida humana nas igrejas e templos, o que viabilizaria compreender que o significado de tempo festivo seria algo para além do lazer, seria o tempo que viabiliza o encontro com o mítico, seria o tempo:

Criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas gestas, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a primeira aparição do tempo sagrado, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore*. Pois esse tempo sagrado no qual se desenrola a festa não existia antes das festas divinas comemoradas pela festa. Ao criarem as diferentes realidades que constituem hoje o mundo, os Deuses fundaram igualmente o tempo sagrado, visto que o tempo contemporâneo de uma criação era necessariamente santificado pela presença e atividades divinas (Eliade, 2018, p. 64).

Dessa forma, o autor viabiliza dizer que a música e a festa seriam vertentes de afinidades que andam juntas, já que a música seria um instrumento para manifestar o sagrado,

e também seria elemento presente na realidade humana já que seria um meio para o ser humano sair do tempo histórico e do tédio presente em sua natureza, o que reforçaria a veracidade do eterno retorno do sagrado, como propõe Eliade (2018) em seus estudos, logo sendo a música um caminho diferenciado na empreitada de melhor angariamento do entendimento da questão.

Tais reflexões também se estendem para o campo psicológico, em como o homem vivencia tais eventos temporais e seus impactos sobre o mesmo. A música seria um elemento que viabiliza a apreciação de tal problemática por ser um elemento de causação sobre o aparelho psíquico. A Psicanálise, ao questionar a relação ente o inconsciente e a música, proporciona adentrar em tal campo. Observamos psicanalistas como Barboza (2001) escrever que a música seria muito mais que um apelo de ideias ou à uma produção do campo estético, seria uma arte capaz de alcançar o imo humano para além da experiência que permeia as representações. Já para Lazzeta (1997), a música é uma arte que tem a finalidade de ser ouvida. Essa ideia também é apreciada por Mezan (2002), que ressalta que existe ressonância na escuta da obra e no ouvinte. Para o autor, a música foi criada para ser ouvida, tocada, para gerar emoção e prazer, demonstrando que a sublime arte tem algo em si que transpõe o seu campo da escrita. E ainda acrescenta que parar os amantes da música, o ouvido seria uma zona erógena, uma fonte de prazer, demonstrando a música desta forma, ser o lugar de mediação sobre a pulsão, desejo e a fantasia, campo este de atuação do inconsciente (Mezan, 2022). Nesta direção, procuramos mais entender o que a relação entre o inconsciente e a música teria a dizer.

3.6 O INCONSCIENTE É MUSICAL

Segundo Eliade (1963), o recuo no tempo como forma de cura apresentado por Freud já era praticado por algumas culturas antigas, como a chinesa, que pelo taoísmo presa a respiração embrionária, que consiste em uma técnica que pela via da respiração, visa regressar à origem, expulsar a velhice e voltar a condição do feto no intuito de obter juventude e longevidade. Entretanto, para além da cura acerca do biológico, tratando-se dos aspectos psicológicos, pode-se perceber que a música seria uma via que atua na psique em seu aspecto temporal que demonstra aspectos da vida psíquica para além do modelo terapêutico proposto por Freud.

Tal conjectura seria plausível, já que ao observar a relação entre a música e o inconsciente devemos ter em mente que estamos nos remetendo ao tempo primário da

existência humana, ou seja, no seu momento mítico. Boal (1992) nos esclarece que o primeiro contato do homem com a música ocorreria no ventre materno, os órgãos do corpo materno seriam os instrumentos que nos apresentam ritmos e sons, sendo este o fato que validaria dizer que a música seria a arte mais enraizada no ser humano, mas criada antes do seu nascimento.

Parizzi e Rodrigues (2020), em concordância, escrevem que o ser humano é atraído pela música desde o seu nascimento, no útero materno o bebê em seu processo de desenvolvimento tem contato com sons, ritmos e a voz da própria mãe, o que demonstra que desde o começo, o feto estaria envolto em uma massa sonora, e no decorrer de sua gestação, passa a responder e identificar estes sons.

Neste contexto, seria relevante perceber que a música está presente no aparelho psíquico antes mesmo da escolha da estrutura psíquica, e que suas marcas se mantem presente no inconsciente, e sendo outro aspecto relevante a ser salientado seria que a música é presente na vida do ser humano antes mesmo de sua entrada na linguagem. Freud (1987), ao escrever sobre os primórdios do inconsciente nos valida essa problematização. Ao falar sobre as células cerebrais, o autor destaca a relevância da memória em tal processo, pois mediante a exposição aos estímulos, ela seria operante no que diz respeito às descargas de energia que acontecem no cérebro, mas esse processo envolveria células de percepção e células mnêmicas, logo, nesse processo, já estariam presentes os processos psíquicos em geral.

Esses estímulos presentes no aparelho psíquico ganham representações e são relevantes na construção do próprio aparelho, estando presentes nas experiências de dor e de satisfação, que deixam resíduos no aparelho e fazem parte dos afetos e dos estados de desejo que o sujeito experimenta em sua vida psíquica (Freud, 1987).

A música além de estar presente no útero materno, o contato com a mesma continua após o nascimento, estando fortemente presente nos primeiros anos da vida humana. Flores, Beltrami e Souza (2011) dizem que no processo de aquisição da linguagem, a fala materna seria elemento relevante no processo de subjetivação do sujeito, pois a mãe se dirige de forma diferenciada a criança ao falar. Em harmonia, Pierotti, Levy e Zornig (2010) comentam que a dinâmica presente na voz materna seria o que seduz o bebê e não o seu conteúdo linguístico, sendo a voz o objeto que faz laço com o outro, seria o ponto de partida da linguagem as trocas não verbais entre a mãe e o bebê.

Para Parizzi e Rodrigues (2020), o manhês (a voz musicalizada da mãe), teria as características sonoras que mais chamam a atenção dos bebês devido ao fato de serem carregadas de mensagens afetivas que seriam captadas por eles. Em seus contornos melódicos, o manhês seria dotado de região agudas e graves que em sua modulação chamam a

atenção da criança. Fato também observável seria a mãe usar a sua voz de forma diferenciada para acalmar o bebê e nas canções de ninar. Para além do processo de linguagem, a prosódia materna em sua dimensão sensível (sua musicalidade), faz aparecer em cena outras dimensões da comunicação, como seu aspecto não verbal e as sensações que aparecem na relação mãe-bebê, fatores estes que marcam o aparelho psíquico (Pierotti, Levy e Zornig, 2010).

Didier-Weill (1999) comenta que a sonata materna, ao dar para o sujeito a vocação para se tornar humano, transmite em sua voz a fala e também a música, o que proporciona ao bebê uma dupla vocação, que seria ouvir a continuidade musical das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes. Ao usar essa metáfora, o autor explica que essa vocação que o bebê ouve deixará duas marcas no seu psiquismo, uma (o campo da neurose) que permitirá que o mesmo encontre o campo da lei e aprenda a discriminar o certo do errado, o bem do mal, o antes do depois, entre outras, e outra que soa no instante que a música soa, que o permite ir ao encontro de uma dimensão que não seria estruturada pela lei da fala.

Lacan (2008b) esclarece que antes do ser humano possa deduzir, inscrever em si suas experiências humanas ou pensar, já se faz presente a linguagem em sua vida, que fornece estrutura e estatuto ao inconsciente. Para o autor, o inconsciente claudica, ele determina o campo da neurose, mas também demonstra a presença de uma hiância onde algo acontece e demonstra a presença de algo da ordem do não realizado, que o recalque cobre de alguma forma, e que demonstra nessa operação a presença de um espaço, de um limbo.

Pela via da linguagem, o ser humano faz denuncia deste algo não realizado, como se é cabível de se observar no chiste⁷, ato que faz denuncia e demonstra fala do desejo que seria barrado pela função da censura (Lacan, 2008b).

Aproximando a relação entre o campo da linguagem, do sonoro e o inconsciente, Quinet (2019) diz que o inconsciente se interessaria mais pelo som da palavra do que pelo seu significado, interessando-se mais pelo seu significante do que pelo seu significado, já que o inconsciente seria constituído por cadeias significantes que seriam os encadeamentos sonoros das palavras, ou seja, esse fraseamento de sons possibilita dizer que o inconsciente seria musical. O mesmo ainda explica que “no inconsciente há uma primazia do significante em relação ao significado de cada palavra. O inconsciente trata as palavras como música, pelo seu encadeamento sonoro” (Quinet, 2019, p. 203).

⁷ Para Lacan (1999), o chiste, ou a tirada espirituosa, é uma fala do inconsciente que demonstra a presença de algo que não está ali, que opera no entre jogo da mensagem e o código, logo, no retorno do código para a mensagem. O autor ainda escreve que o chiste quando se manifesta em um discurso, demonstra algo que o ultrapassa e que provoca alguma reação como um acidente, escândalo entre outros, esse ato falho ao aparecer, demonstra o significado de um sentido engendrado.

Para o autor supracitado, o ser humano teria a doença da significação, uma obsessão por sentido, precisando de sentido para a vida, para a morte e para as palavras que vem do outro, mas o elemento “sem sentido” (Quinet, 2019, p. 206), que é característica da música e por estar presente na própria fala, permitindo que o ser humano escape do autoritarismo da palavra.

3.7 A MEMÓRIA

A memória também seria um elemento presente no mito. Segundo Eliade (1963), ela seria um dos atributos dos deuses, que por serem eternos em sua natureza, não conheceriam a transformação e nem estariam suscetíveis à desorientação ou ao esquecimento das coisas. Logo, a memória estaria ligada à consciência de sua identidade. O mesmo destaca que o esquecimento seria algo pertencente ao ser humano, que por viver a vida profana, estaria propenso às suas miragens, às ideias falsas e ao véu da ilusão derivados dos desejos que o fazem se esquecer de sua verdadeira natureza.

De forma equivalente aos deuses, podemos entender que os anjos também teriam em si a memória ligada à consciência de identidade. Lúlio (2002) fornece tal possibilidade de afirmação ao ressaltar que a memória, o entendimento e a vontade seriam alguns dos atributos destes seres celestiais, já que eles pela via da memória lembram do criador e juntamente com o atributo da inteligência e da vontade, entendem e amam a Deus, mas também ressalta que o ser humano devido à sua natureza. Em seu processo de conhecimento, só conhecem o que passa pela via dos sentidos, sendo ordenado pelo criador que os homens fossem dotados da visão e da imaginação para que tivesse melhor entendimento sobre sua vontade.

Como vimos anteriormente, o ser humano vivencia em seu aspecto psicológico o mito em dois momentos, o primeiro momento durante a gestação e os primeiros anos do seu desenvolvimento, e o segundo tempo quando o ser humano entra na linguagem. Para Lacan (2009b, p. 252), a entrada do ser humano na linguagem é acompanhada pelo recalque, pelo trauma original, ou seja, algo seria esquecido pelo sujeito que não é possível de ser lembrado, e também explica que o ser humano ao assumir a existência simbólica nada fica para trás depois deste marco, e ressalta que existe “[...] o esquecimento de um mundo inteiro de sombras que não são levadas à existência simbólica”.

O autor (Lacan, 2008a) explica que a memória humana em sua estrutura seria formada por uma articulação de significantes, e que a mesma tem a capacidade de engendrar (construir, inventar), o que permite observar no homem a presença do místico, já que a

memória possui falhas, não consegue abarcar onde residiria o nascimento do sujeito de forma consciente em sua historicidade. Em outro momento de seus estudos, o erudito, ao escrever sobre a memória e seus aspectos psicológicos, comenta que a consciência pode evocar, estender e discernir, mas que o ato de rememorar tem limites devido à própria estrutura psíquica do homem. De forma concordante, Alves (2008) comenta que a memória prega armadilhas, pode ser um lugar para maldições, esquecimentos e equívocos. Essas características da memória demonstram que o inconsciente, além de engendrar, seria atemporal, não sendo regido pelo tempo cronológico.

Eliade (1963), ao adentrar sobre a relação do homem com o tempo, destaca que o mesmo, devido à sua própria natureza, em sua existência temporal, estaria preso a ilusões criadas e alimentadas por si mesmo, sofrendo suas consequências por conta de sua ignorância por não entender sua real relação com o mundo, e diz que a libertação ocorreria quando o mesmo tomasse consciência da existência de uma situação que existia desde o começo, mas que o homem não conseguia entender.

Aspecto este relevante para a nossa discussão, pois viabiliza questionar o aspecto temporal do mito em relação ao homem pelo papel da música em seu relacionamento com a memória, no intuito de possibilitar que o homem alcance verdades para além do horizonte profano presente na realidade humana. Neste itinerário, Alves (1992) faz uma provocação ao ressaltar que a música e a memória estariam ligadas, já que a música estaria presente nas memórias vivenciadas pelas pessoas. Mas relacionar a música a lembranças seria somente uma parte da operação do problema, pois a música não afetaria o homem somente a nível da consciência. O inconsciente, ao ser tocado pela música, demonstra que partes do aparelho psíquico fogem da consciência.

Debruçando-se sobre o assunto, Didier-Weill (1997b) apresenta outra questão presente na relação entre a música e o homem. O estudioso diz que o que faz o ser humano ouvir a música seria sua presença inaudível que não se manifesta na tagarelice do cotidiano, sendo o artista o detentor dessa chave que demonstra esse universo. Assim, a obra de arte consegue mostrar a presença de algo latente e ausente ao estado de aparecimento, de manifestação.

Didier-Weill (1997a) ainda destaca que o campo da música privilegia o sentir, e diz que este campo suscita dois movimentos que seria o estado de felicidade e o de nostalgia psíquica. No decorrer de seu texto, o mesmo diz que ainda não teria condições de detalhar o estado nostálgico, mas aponta que na arte musical se faz presente uma nota que acerta na

mosca o ser humano e desenvolve o estado de gozo⁸, nomeando-a de “nota azul⁹”, e argumenta que essa nota estaria articulada no inconsciente a seu caráter de repetição, mas sem aspecto coercitivo, pois é vivenciada no peso do não-sentido, tem a capacidade de tirar o homem de sua dimensão temporal, demonstrando dessa forma que a nota azul pode vincular o homem no sentido e na presença.

Outro aspecto sobre a nota azul seria que ela só demonstra sua cor no momento ao qual é tocada, o ouvinte interage consigo somente neste momento. Essa experiência pode tentar ser repetida pelo homem quando o mesmo tenta reproduzi-la ou prolongar seu efeito de forma imaginaria, mas ela escapa, pois, a sua cor só se manifesta de forma plena quando é dada pelo outro (o artista) (Didier-Weill, 1997a).

O músico em seu ofício que permite ao ouvinte ouvir a nota azul, tal experiência arrebatada, transporta o ouvinte para o reino do inaudito, permite que aja transferência ligada a um significante despojado de sentido (Didier-Weill, 1997b). Didier-Weill (1998) também salienta que outra figura capaz de manifestar a nota azul, seria os cantores, e destaca as divas da ópera, dado que para ele essas cantoras seriam capazes de manifestar a invocação absoluta devido ao fato de sua voz conseguir produzir um efeito particular de emoção.

Podemos observar que o conceito de nota azul do estudioso de forma paralela se aproxima do conceito de numinoso. Entretanto, por mais que o entendimento sobre a nota azul viabilize melhor compreensão sobre como a música afeta o inconsciente, tal conceito não contempla na íntegra o campo do numinoso onde se encontra a música. Balboni (2018), professor e filósofo, faz pertinente provocação ao salientar que por mais que na atualidade, no ocidente a palavra “música” seja usada para se referir a arte dos sons, na verdade a música foi um presente dado a humanidade pelas Musas. Para a cultura grega, essas deusas seriam as detentoras do numinoso.

Eliade (1963), ao escrever sobre o numinoso e a música, explica que a memória seria um atributo pertencente aos que esqueceram, mas na cultura grega a memória (*Mnemosyne*) é uma deusa onisciente, que sabe tudo sobre o passado, o presente e o futuro. Tal deusa por ser a mãe das Musas, tem os seus atributos manifestados no canto de suas filhas, que cantam

⁸ O gozo para Lacan (2008a) seria um excesso de prazer que geraria o desprazer. Para o autor, se remetendo ao aparelho psíquico e sua regulação da pulsão em sua relação de prazer e desprazer, o gozo demonstra a experiência de um prazer tão intenso, que se transforma em desprazer devido a sua carga pulsional em excesso.

⁹ Nota azul é um termo usado pelo autor em homenagem de forma metafórica as cores presentes no ensino de Chopin. Nota azul, desta forma, designa no trabalho de Didier-Well (1997) a nota musical que pela via da repetição (sempre que ouvida e não o caráter coercitivo da repetição) produz efeito no inconsciente que arranca o sujeito de sua dimensão temporal, deixa como rastro no próprio sujeito a lembrança do momento em que o ouvinte foi atordoado por si.

sobre as verdades do mundo e o nascimento da humanidade, e os aedos inspirados pelas Musas, teriam acesso a memória primordial que se manifestava no tempo mítico, que não são mais apreensíveis na realidade corrente. Desta forma, a real benção dada por *Mnémosyne* aos aedos seria o acesso a outro mundo que faz surgir o passado esquecido.

Na atualidade, vemos as Divas serem as herdeiras das Musas, porém, precisamos lembrar que os *Castrati* foram os primeiros a subir nos palcos operísticos, o que viabiliza pensar que estes cantores produziram as primeiras Divas da história da humanidade. Vives (2009) comenta que historicamente podemos observar esses dois mundos onde as Divas e os *Castrati*, estariam lado a lado, mas sendo quando os *Castrati* têm o seu fim decretado que é instaurado o marco do nascimento das divas.

No entanto, mesmo que os anjos e as Musas narrarem mitos diferentes, pela via musical, os *Castrati* personificam a ilustração da proximidade entre ambos os mitos. A relevância desta comitiva feminina de divindades seria importante para a história musical de todo ocidente. Otto (2006) sublinha o valor de tais figuras mitológicas ao escrever que as Musas se revelaram somente ao povo grego, mas que o seu nome juntamente a música foram enraizados em toda cultura europeia. Em concordância, Schafer (2011) diz que o conceito de música seria para além do conceito de organização sonora do som e os mitos gregos ao explicarem a origem da música demonstram outros horizontes da realidade humana. Desta forma, faz-se necessário melhor entendimento sobre as Musas com o intuito de melhor compreensão sobre a temática.

3.8 AS MUSAS

Falar sobre as Musas seria nos remeter à Grécia antiga, à sua cultura e à sua fé. Seria um convite a observar historicamente a realidade humana de forma diferenciada do olhar ocidental atual, uma vez que segundo Torrano (1995), Hesíodo revelou as Musas em seus poemas em uma época anterior a criação da polis, da moeda (da forma como a atribuímos o seu valor na atualidade) e do alfabeto.

A teogonia nasce no período arcaico e teria o poder ontofânico (de revelar a essência do ser). Para Hesíodo (2017), o período do seu nascimento foi marcado por um período onde o pensamento racional começaria a se prefigurar. A Grécia nos anos de VII-VIII a. C. vivenciava socialmente a germinação de suas instituições sociais e culturais que culminariam em revoluções na experiência humana (a polis, o alfabeto e a moeda). A polis e a moeda estariam voltadas para o social, o campo agrícola e o campo mercantil, mas o alfabeto seria

danoso para a poesia já que seria atuante na memória. Tal fato iria contra a forma como o conhecimento era passado (pela oralidade) para os membros da sociedade, sendo a oralidade uma marca persente na teogonia. Em seus poemas cantados, a primeira palavra pronunciada em seus poemas seriam “Musas”, onde pela via do canto as Deusas portadoras da verdade revelavam as verdades sobre o nascimento dos Deuses e sobre a vida dos homens.

As Musas, explica Otto (2006), seriam as deusas da verdade absoluta em seu sentido mais elevado, tendo como seus servos os poetas e os profetas. Já Torrano (1995) destaca que elas equivalem à força numinosa que seriam as palavras cantadas. Balboni (2018), em concordância, ao comentar sobre a música, diz que tal arte seria um de seus atributos, explicando que a palavra música é derivada do termo *mousiké*, que significa aquilo que é das Musas, e acrescenta que ao auxiliar os poetas-cantores como Hesídeo e Homero a cantar, tais divindades materializavam para a humanidade verdades acerca da origem dos cosmos, a criação do homem e os feitos dos heróis.

Estas deusas mitológicas demonstram um ponto de vista sobre a relação entre o homem e a verdade que se distingue do modelo atual de entendimento sobre o mito, Otto (1981) comenta que diferentemente do mundo moderno, onde se busca a explicação racional dos mitos, os gregos aceitavam o mito e entendiam que ele era solidário com a ontologia; seriam uma forma de acesso ao mundo do ser. Torrano (1995) elucida que essas deusas faziam parte da mais alta hierarquia, também conhecida como as olimpianas, filhas de Zeus e de *Mnemosyne* (a Memória), logo, seu canto manifestava poder, característica herdada do seu pai Zeus que encarnava a justiça e a soberania, mas também o seu canto seria nascido da memória, uma vez que seria ela que gera luz as palavras cantadas. Assim, o canto seria nascido da memória, inclusive em um aspecto psicológico. O autor também destaca que a cultura naquela época era passada pela oralidade, sendo o poeta um cultuador da memória.

Várias lendas permeiam a origem das musas, diferenciando os nomes e a quantidade de Deusas presentes em sua comitiva. Plutarco aponta que para os pitagóricos tal coro seria composto por oito divindades. Outra tradição fala das sete Musas de Lesbos, porém, outra tradição entendia que as Musas eram compostas por três entidades como se pode observar na mitologia Ascra (Otto, 1981). Balboni (2018, p. 30), seguindo a tradição de Hesíodo, diz que as Musas seriam um grupo de nove irmãs, cada uma dotada de um atributo, sendo elas:

“Calíope “Belavoz”, a loquacidade; Clio “Glória”, que conta a história; Polímnia “Hinária” que canta muitos hinos; Euterpe “Alegria”, que toca a flauta; Terpsicore “Dançapraz”, a dança; Érato “Amorosa”, a poesia lírica;

Melpômene “Dançarina”, a tragédia; Tália “Festa”, a comédia; e a Urânia “Celeste”, a astronomia.

O número nove para os neopitagóricos seria uma representação da perfeição, seria uma cifra que representaria três vezes o número três, representando o começo, o meio e o fim (Otto, 1981). As nove Musas apresentam uma característica muito marcante em toda a teogonia que seria a ambiguidade do seu poder, manifestavam em si duas forças opostas que em essência seriam unidade. Tais figuras demonstram esse fato ao fazerem surgir a presença da luz na existência, mas seria na figura da noite (em seu antinômico) que elas fazem surgir o cosmo divino, sendo na noite pela via da dança e da bela voz que presentificavam a força de Zeus (Torrano, 1995). Assim como Apolo, o regente das Musas, as divindades também eram dotadas do dom da onisciência, pela via do canto, traziam as verdades de Zeus, e também dotadas do dom da inspiração, agindo sobre os poetas que poderiam profetizar fatos do passado e do futuro (Otto, 1981).

O poeta seria um ser iluminado que tinha a capacidade de ver o fundo do acontecimento, tinham a sensibilidade para perceber o toque de uma mão divina e saber discernir qual era a divindade e seu semblante, sendo assim, o mais relevante em sua capacidade como poeta residiria no que se era revelado ao invés da experiência dos envolvidos na ação (Otto, 2005).

Outro aspecto relevante que permeia essas divindades, seria a presença da beleza pela via da voz na música. Otto (1981) informa que *Caliope*, a bela voz, teve um lugar de destaque entre suas irmãs, a mesma em uma versão mais arcana do mito era tida como a responsável pelo coro das Musas, em diferente versão que demonstraria seu destaque foi escrita na jarra de Francois, onde foi narrado seu casamento com Apolo¹⁰, relação que gerou Orfeu, figura também de destaque na música. Para além de tais versões do mito das divindades do canto, Torrano (1995) diz que a relação entre elas e Apolo, devido a música, demonstra que as duas entidades divinas tinham uma afinidade profunda, como a música e a citara, mas destaca que as características da comitiva feminina de divindades influenciavam os Aedos a cantarem verdades sobre os Deuses, a experiência do sagrado, sendo o símbolo das mesmas representado por um cetro.

Otto (2006, p. 52) afirma que “o canto da Musa é a voz divina que brota do real, quando esse é essencial e grandioso”, visto que o mundo para ser revelado em verdade para o mito grego precisava ser cantado em sua grandiosidade no canto das Musas. Para o autor, as

¹⁰ Balboni (2018, p. 45) comenta que o pai de Orfeu era incerto, outras fontes narram que o pai poderia ser Eagro, rei de Trácia.

Musas, pela via da música, permitem experimentar o divino por si mesmo. Elas seriam o divino; o surgimento de tais Deusas mostra a manifestação em forma das coisas pela via da palavra.

As deusas, além de cantarem os feitos dos Deuses, também cantavam a miséria da vida humana e sua impotência, sendo relevante a compreensão de que uma das características fundamentais da religiosidade dos gregos antigos seria o fato de que os Deuses consolariam o ser humano mediante ao que são (por sua existência) e não pela oferta de promessas (Otto, 2006), tal postura dos Deus somente demonstrava a distância existente entre sua esfera e a realidade humana (Otto, 2005).

O sofrimento para Otto (2006) seria algo presente para todos, humanos e deuses, nesta direção, o autor ao chamar a atenção para a obra *Iliada*, faz sublinhar o fato de que Helena ao dizer que sua desgraça deveria ser cantada como tema para gerações futuras, exemplifica que o sofrimento e a dor mediante a sua grandiosidade, seria algo pertencente ao eterno onde abitaria os Deuses.

3.9 AS MUSAS EM SEU NOVO CONTEXTO NA HISTÓRIA E SUA LIGAÇÃO COM OS *CASTRATI*

Apesar da riqueza e das verdades abordadas pelo mito das Musas, a história em seu caminhar mostra que sua concepção se transforma. Nancy (2008) diz que o significado que engloba as Musas gregas com o passar do tempo perdeu seu sentido real. O termo “Musa” na atualidade passa a ser associado à figura das donzelas, demonstrando um aspecto estético da arte, e ressalta que a arte mediante a esta via, passando a abordar outros aspectos da vida humana para além do religioso, sendo cabível de observação que as obras das Musas não demonstram mais a verdade sobre os Deuses como era no passado e, assim, a comitiva de deusas perdem sua característica divina, restando agora somente lembranças contadas de tal momento.

A arte apresenta as donzelas pela via dos contos e demonstra que essas figuras seriam dotadas de uma aparência angelical, mas também de uma sutil e notável sensualidade, revelando que o seu ser seria capaz de apresentar o aspecto sagrado e o humano, possibilitando-nos questionar o seu destino (Nancy, 2008). Tais divindades, ao serem associadas à figura da mulher na contemporaneidade, engloba espaço para se falar do feminino. Neste itinerário, Queiroz (2014) escreve que na música o feminino seria uma marca constante que acompanha a figura da mulher, e as cantoras, ao receberem o *status* de musa,

passam a ser dotadas da característica de despertar o amor, o desejo e a admiração para o público.

A arte por ser um campo interdisciplinar, possibilita observar ao abordar o estético, que a música e o entretenimento andam juntas, são vias de comunicação (Almeida, 2020). Nessa direção, Zizek (2014) chama a atenção para o fato de que existiria algo para além da obra de arte, da ciência e do contexto histórico, ressaltando a existência de uma dimensão universal do humano. Ao escrever sobre a ópera, o autor diz que ela teria duas características, o religioso e o erótico, o que possibilita esta sublime arte (que tem como uma de suas funções atuar como uma forma de apelo ao outro), ter uma característica de ambiguidade irreversível, ela resume em si a transcendência ao abordar a misericórdia de Deus, mas também aborda a sensualidade e o erotismo.

As Divas, ao interpretarem os papéis principais, apresentam uma relação com a música que se estende para além do palco. Clément (1993) elucida que as Divas da ópera, devido ao seu labor, seriam marcadas pelo fato de viverem em desespero, prisioneira do papel que o mundo a destina, sendo a sua figura apreciada como uma mulher fatal ou como vazia, mas que independentemente de estar no palco ou não, não vive uma vida tranquila devido ao fato de estar sempre rodeada pela magia da ópera pelo fato de sua imitação dramática no canto e os seus gestos serem transformados em dramaturgia. Para a autora, devido ao fato de poder personificar uma mulher que não seja real, a cantora apresenta algo de natureza fantasmagórica que não desvincula de si, que se manifestaria por via de sua voz, onde ganha corpo e vida.

Zizek (2014) comenta que seria o feminino que se manifestaria de forma fantasmática, e viabiliza espaço de fala para a mulher em relação a opressão que sofre devido às estruturas de poder determinadas em conformidade com os princípios masculinos que ditam a conduta sobre a reprodução, a fundação da família e a organização dos casamentos, mas a ópera viabiliza a emancipação feminina ao falar da relação entre o amor-tragédia que aborda o desejo feminino, permitindo-se falar deste fascínio viabilizado pelo simbólico em relação ao espectro sonhado da abertura do desejo de uma mulher de carne e osso, mas vedando a mulher real de carne e osso.

A ópera em torno da Diva seria como uma família fora do palco, no seu papel familiar, a cantora vive proibições, nada de amor, somente os de fachada espetaculares que é o que pede o seu papel. Desta forma, a família-ópera a enclausura em uma rede de luz onde tudo se vê e as vigia (Clément, 1993). Em concordância com este viés de pensamento, Soares (2020) ressalta que desde a ópera até na atualidade pela figura das Divas do Pop, observa-se que a

cantora tem a sua própria imagem vinculada ao entretenimento, sua voz, seu trabalho no palco e sua vida pessoal (seus amores e suas dores) não se desvinculam; pela via da música, a artista é capaz de mobilizar um grupo de pessoas que se intitulam fãs, o que nos demonstra que há presença do vínculo de identificação (Soares, 2020).

Antes da chegada das Divas nos palcos, os *Castrati* já assumiam a representação da figura da mulher e do feminino nos teatros, colhiam os frutos proporcionados pela relação da interação entre o público e a arte, tornando este ponto um dos fatores que ilustra de forma paralela a relação entre os cantores emasculados e as Musas mediante a nova roupagem dada a essas Deusas. Warwick (2023) comenta que os *Castrati*, ao irem para a ópera, tornaram-se estrelas, ajudaram esta arte a alcançar o *status* de elite para o entretenimento em massa e para o bel canto. Esses cantores eram comparados às vezes aos “garotos-atrizes”¹¹ dos dias de Shakespeare ou no entretenimento da modernidade como *drags* performistas, que apresentaram trabalhos únicos e específicos.

A autora supracitada acrescenta que os *Castrati* formavam um pequeno grupo de estrelas no palco operístico, de forma específica, se destacavam em obras sérias e dramáticas, a característica de sua voz era permeada por um timbre brilhante, pelo alcance de notas altas e a capacidade de façanhas virtuosas para o bel canto, porém, outro aspecto de destaque seria o fato de serem uma inovação pragmática da igreja para ter vozes agudas em seus coros sem a presença de corpos femininos.

Os cantores castrados ao encarnarem as Divas deram para as futuras mulheres que se tornaram Divas na ópera no decorrer da história, o caminho para o canto virtuoso e a sensibilidade religiosa. Read (1968) elucida que na Idade Média a relação entre a arte e a religião era inegável e necessária. O artista em seu trabalho, mesmo que se afastasse da religião para produzir suas obras, observa que em sua emoção à presença do religioso demonstra por essa via a presença do religioso na arte. O mesmo ainda escreve que o Barroco seria um período de arte marcado pela característica do exagerado e do extraordinário, valorizando os aspectos espirituais e psicológicos no intuito de agradar os sentidos, mas de forma paralela, a arte barroca foi marcada pelo pensamento católico, especificamente, pelo evento da Contrarreforma, e que devido a sua grande expansão, tornou-se um estilo dominante que possibilitou ao espírito humano se deleitar em fantasias arrebatadoras.

Didier-Weill (1998) defende a ideia de que a Diva não poderia cantar como um anjo, devido que quem sobe ao palco para cantar em cena seria uma mulher profana. A cantora tem

¹¹ Expressão usada pela própria autora “boy-actresses” (Warwick, 2023, p. 70), tradução nossa.

uma parte de si pertencente ao sexual, parte esta que não seria pertencente aos anjos que estão fora do sexo. Mas a nossa pesquisa demonstra outra realidade em relação aos cantores emasculados devido ao fato de que os *Castrati*, mesmo abrindo mão de sua masculinidade para se tornarem os representantes dos anjos cantores na terra (entendidos até mesmo como máquinas de canto já que não poderiam ser homens para a função social que presava a reprodução), os mesmos também foram objetos de desejo, evidenciado que também eram marcados pela presença da sexualidade em seus corpos andrógenos ao estarem no campo operístico. Neste sentido, não podemos esquecer que alguns cantores emasculados enveredados pelo caminho do sexo acabaram se prostituindo. Dessa forma, podemos conceber que ao se tornarem as primeiras Divas da ópera, os cantores emasculados viabilizam notar a presença de dois aspectos de castração, o do corpo, para se tornarem os anjos cantores da igreja, e a castração do religioso, ao interpretarem papéis femininos e se tornarem Divas.

A Diva, por ser uma musa castrada, não seria um significante de equivalência das Musas gregas, sendo mais assertivo conceber que a Diva seria um Aedo das Musas, assim como foram Hesíodo e Homero. Pela via do canto, elas demonstram a presença da benção de Calíope, em seu sublime e eloquente canto onde elas fazem denúncia da existência do numinoso que foi desvinculado de sua figura, sendo outro aspecto de denúncia, a constatação das limitações da realidade humana em frente as verdadeiras divindades.

Por esta via, podemos dizer que se os *Castrati* foram os anjos na igreja que cantavam as verdades do senhor e na ópera os Aedos das Musas, marcando a história da humanidade de forma única, apresentando uma relação singular com o mito ao serem porta-vozes do numinoso em duas esferas. Tal fenômeno faz denúncia acerca de melhor entendimento da voz como ferramenta musical do cantor em relação a seus efeitos nos ouvintes, visto que como afirma Nasio (2017, p. 12), “o segredo da voz de uma grande cantora, portanto, reside em despertar nossas emoções adormecidas”.

3.10 O CANTO E A VOZ

Segundo Aragão (2011), a música seria um instrumento de comunicação que propicia levar para o público uma mensagem de simbolismo universal, sendo a maior força de comunicação atribuída dentro da música à interpretação do artista, o responsável por entregar ao público sua carga emocional. A mesma ainda informa que a interpretação seria um processo de fusão entre o artista e a obra onde o artista cria a obra sua própria imagem.

Para Aguiar (2010), o cantor em sua arte pela via do som oferta as possibilidades para o ouvinte entrar em um mundo de magia onde o mesmo seria guiado por sua imaginação, sendo o ser humano incapaz de ficar indiferente em frente às vozes de grandes cantoras que demonstram a capacidade de despertar afetos de várias naturezas para o seu público.

Agostinho (2019) explica que o intérprete pela via da modulação da própria voz poderia ser um bom ou um grosseiro modulador, cantores dotados de uma voz sedutora apresentam uma boa modulação, mas a modulação perfeita só existiria na própria música que é o terreno supremo das Musas que por esta via apresentam tal modulação. Para o autor, o músico e o intérprete em seu trabalho seriam guiados na execução de sua arte pela sua própria existência, fenômeno esse diferenciado do canto de um rouxinol que seria guiado pela própria natureza, o que demonstra que pela via da arte musical poderíamos ver o homem imitar o que provém da natureza e que na produção artística do mesmo estaria presente sua racionalidade. Em concordância, Vivés (2012) escreve que não poderia ser considerado que o canto dos pássaros em suas modulações sonoras e melódicas seriam uma música, o animal faz enunciações significantes de alerta, corte ou disputa de território, mas jamais poderia distorcer sua enunciação com a finalidade de objetivos diferentes da sua emissão natural. Para o autor, diferente dos pássaros, o canto humano é marcado por um excesso, a sua voz seria um objeto de gozo e lugar de construções sintomáticas.

Por vir do outro, a voz seria a manifestação do desejo de quem a enuncia, nesta direção não sendo somente um objeto casual e seria um instrumento que manifesta o desejo do Outro, um objeto de natureza particular entre os objetos pulsionais que se referem menos a demanda do que ao desejo do Outro¹² (Vivés, 2012).

Aragão (2011) clarifica que o cantor durante a sua interpretação não pode ficar preso ou refém dos seus próprios sentimentos que dizem de suas internalizações pessoais que não são universais, as pessoas pensam e racionalizam de formas diferentes, cabendo ao intérprete fazer contato com seus sentimentos e em seguida distanciar deles no intuito de entrar em contato com a emoção, que é uma das formas de expressão da alma. Para a autor, o termo alma pela óptica filosófica representaria a parte espiritual do homem, ao princípio que dá movimento ao organismo vivo.

¹² O autor explica que a voz em razão de sua musicalidade seria instrumento para a fala e para a linguagem, tem a possibilidade de fazer o sujeito retornar ao instante do seu nascimento mítico, o que seria uma forma de enfatizar o papel da voz do Outro. O mesmo explica que esse seria o diferencial da voz como objeto pulsional em relação ao objeto anal e ao objeto olhar que parcializam o corpo e se opõe contra a voz e ao que ela traz de forma de subjetivação. (Vivés, 2012, p. 19).

A emoção estaria em um patamar superior em relação às experiências físicas e mentais do ser humano, seria um estado de suspensão, tem como atributo o caráter transcendente e transformador que pode ampliar o significado das letras, possibilitando transcender a linguagem, e dar, por exemplo, uma interpretação alegre para uma letra triste, sublimando os aspectos mentais e proporcionando o sentir da presença do próprio espírito (Aragão, 2011).

Por tal perspectiva podemos conjecturar que os *Castrati* pela via da sensibilidade religiosa inscrita em seu campo sentimental teriam uma possível chave que permitia a estes intérpretes ofertarem a emoção para o público, demonstrando com maestria em seu canto ao articularem no campo religioso a relação entre os dogmas católicos com a comunhão sentimental com Deus, e na Ópera a relação entre o divino e o drama na cena profana (a realidade humana) pelas histórias apresentadas em composições operísticas.

O sentimento religioso é um elemento relevante na vida humana, presente na cultura de forma diluída que se manifesta por várias formas, presente até os dias de hoje na nossa contemporaneidade. Nesse sentido, observamos Vivés (2020) dizer que a Igreja, ao aceitarem os *Castrati* como cantores em suas fileiras, já tinham percebido a relevância da voz na transmissão da palavra divina e as questões pulsionais que permeiam essa realidade.

Na relação entre o canto e a voz, duas vertentes se destacam, o som e o enunciado trazido pela poesia interpretada. Ao abordar a voz, Vivés (2012) diz que ela se sacrifica para que o enunciado se produza, a mesma seria suporte da enunciação discursiva e como efeito desapareceria por trás do sentido. Mas ao explicar a relação entre a voz e o canto, o autor escreve que a música seria um agente que torna a voz perceptível em busca de um gozo estético.

Para o erudito (Vivés, 2020), a Ópera revela que a interpretação do cantor apresenta uma tensão na voz entre “o sentido”, que mostra um lugar de fala regido pelo significante, e o outro ponto de tensão estaria “o fora do sentido”, que seria o lugar onde a voz estaria em seu estado extremo. Para o autor, essa tensão teria como objetivo a libertação do sentido, mas este fato não poderia ocorrer de forma plena. Precisamos ter em mente que a ópera seria um campo do drama e de tragédias, lugares de fala da realidade humana. Assim, o autor comenta que as cantoras, no geral o soprano, ao ir no extremo da sua voz, tateia o grito de morte¹³ e o

¹³ A expressão grito de morte, para o autor, remete-se ao gozo que fala sobre a incompletude do sujeito, que pela via da música neste momento poderia se dissolver (Vivés, 2020, p. 127). Para Lacan (2008), a incompletude do sujeito não poderia ser sanada, o ser humano é da via da falta e um dos seus destinos seria a relação entre o homem e a mulher nessa busca por completude. Ressalta-se que o autor ao usar a expressão homem e mulher, não se refere à instância biológica, fala sobre a posição psíquica masculina e feminina que o ser humano pode escolher de forma inconsciente independentemente das

gozo, amarram a questão do fora do sentido, libertam-se do campo do significante e entram no campo do gozo, sendo comum neste momento o público entrar em estado de animação intensa, a presença de lágrimas e o abandono de si no deleite de saborosas dores e sofrimentos.

Poizat (2003) comenta que a voz dos *Castrati*, tinham a capacidade na função de voz como objeto, ofertar o puro gozo através de suas capacidades vocais que superavam as questões técnicas que envolviam a expressão do drama e a inteligibilidade textual. O autor informa que a ópera em sua matéria vocal, antes de ser influenciada pelo bel canto italiano, era no geral focada nos registros altos (o que privilegiava as mulheres), levando a voz a ter um toque de extremo ao se buscar sempre alcançar as notas mais altas, o que fazia os sons soarem forçados, não sendo essa a intenção dos compositores que buscavam alcançar em suas composições pela via de notas altas o canto virtuoso. Neste sentido, podemos perceber que a música ao requisitar intérpretes com vozes agudas, pela via do virtuoso buscava permitir ao ser humano ter encontro com algo que seria invocado por tal modalidade de canto que alcança espaços fora dos grilhões da linguagem.

O catolicismo se relacionando com a música neste período foi transbordado pelo gozo ligado a voz, os corais ganharam destaque em suas cerimônias ao transmitir a palavra divina, a Igreja tinha consciência de que a voz seria necessária para a transmissão da lei de Deus (Vivés, 2020). Vivés (2009) diz que a voz dos *Castrati* na Igreja permita que se ouvissem de certa maneira a voz de Deus, viabilizava reencontrar e lembrar a voz deste pai indisponível. Para o mesmo, o prazer desencadeado pela música dentro da Igreja foi um fenômeno espantoso, revelando o fato de que poderia vivenciar um pouco de prazer estando a serviço do senhor.

A igreja, ao mudar sua forma de transmissão da mensagem religiosa, que antes era recitada para cantada, foi um dos principais fatores que levaram a música religiosa sair do seu âmbito e invadir a cena profana, a música estaria dessa forma presente em esferas opostas, mas a voz pela via musical em ambas permanece com sua característica de sedução (Vivés, 2020).

Assoun (1999) lembra que a sedução estaria por excelência fora da linguagem escrita, no canto essa sedução captura o ouvinte e perpetua o desejo de ouvir. Nesta direção, o autor ao abordar as figuras das sereias, diz que as vozes destas figuras mitológicas teriam o poder

suas características físicas, sendo a cultura que vincula o masculino ao homem e o feminino a figura da mulher.

de revelar segredos dos cosmos. Logo, despertaria no ser humano o desejo de compreender as verdades que a voz da sereia traz em seu saber.

Podemos desta forma perceber que os *Castrati*, as Musas, as Divas e as Sereias seriam porta-vozes cada um à sua maneira, dos segredos do universo, sendo mediante a via musical, o caminho para o qual o homem tenha acesso a essas informações que fogem do domínio da linguagem tradicional. A Psicanálise como Ciência ajuda a entender o fenômeno dentro de suas possibilidades, ao abarcar o inconsciente, demonstra que existem fenômenos na realidade psíquica que fogem da instância da consciência e até mesmo da esfera sentimental.

A Psicanálise, ao falar sobre a angústia, demonstra que os sentimentos também fogem do campo da linguagem, por mais que tentamos enquadrá-los por via das palavras. Para Lacan (2005), a angústia não estaria presente na rede de significantes e, portanto, seria um afeto que não engana, que não é recaiado (os significantes que o amarram que seriam recaiados), mas que faz denúncia de algo que vem de fora, referente à relação do desejo com o outro. Freud (2014b) explica que a angústia reproduzida como um estado afetivo mediante a uma imagem mnêmica existente, sendo o ato do nascimento a primeira experiência individual da angústia, é a marca característica à sua expressão. Em sua escrita, o autor não tem a intenção de vincular a angústia ao aspecto biológico do nascimento, pois ela apareceria de forma súbita no intervalo presente antes da diferenciação do Super-eu (Superego), período esse que se faz presente intensos estímulos contra a proteção que os barra, sendo esta a origem das repressões primordiais. A angústia, por ser um tipo de afeto, tem uma relação estrutural com o ser humano, tem o caráter universal por estar presente no que envolve a relação entre a psique e o desejo, sendo ela (a angústia) a responsável por fazer denúncia do desejo (Lacan, 2005).

Entretanto, ao falar sobre o nascimento, de forma paralela podemos conjecturar que a angústia se aproximaria da ideia do aspecto mítico do homem, do período de gestação onde estaria dentro do ventre de sua mãe. De forma figurativa, podemos pensar que a angústia do nascimento se aproxima da ideia de expulsão do paraíso.

A Psicanálise como área do saber debruça-se sobre o inconsciente no intuito de proporcionar saúde mental para o ser humano. Nesta dinâmica, ela foca em trabalhar os afetos, traumas e gozos, aspectos estes presentes na realidade psíquica de todo neurótico (as pessoas ditas normais). Todavia, a religião, ao trazer em verdade o numinoso como um sentimento também presente na realidade humana, apresenta-nos algo que teria certa intimidade com o inconsciente, já que o numino não se manifesta a nível consciente, mas deixa seus rastros na subjetividade humana.

O numinoso e o inconsciente não seriam significantes equivalentes, mas de certa forma se relacionam, pois o numinoso afeta em certo nível a psique humana. Walter e Mello Neto (2017) comentam que a relação entre o homem e o divino sempre foi um tema de interesse para a Psicanálise, sendo que Freud abordou a religião em quatorze de suas obras. O que ressalta a relevância da religião para estudos científicos que englobam os aspectos psicológicos do homem, sendo a Psicanálise uma ferramenta relevante desta empreitada.

Souza (2014) comenta que Otto, ao falar sobre o numiniso, não o enquadra a um objeto, ele enumera seus atributos e sublinha que ele seria um elemento essencial para a religião que toca o ser humano em seu imo. Otto (2007) ao falar sobre o sentimento religioso, diz que o numinoso se remete ao espírito, sendo o numinoso o objeto que o toca de forma exterior, que foge das faculdades cognitivas e dos fundamentos ideativos no espírito humano. Segundo o estudioso, este fenômeno foge do campo da linguagem e não pode ser explicado por palavras, sendo indicado pelo sentimento desencadeado na psique humana e tem a característica de ser arrebatador, movendo a psique com tal sentimento.

O sentimento de espiritualidade em seu aspecto mais básico, como a fé na salvação, confiança ou amor, pode invadir o ser humano e temporariamente excitar e invadí-lo, confundir seus sentidos ou propiciar fortes surtos de espiritualidade e suas manifestações no estado de espírito. Este fenômeno tem sua manifestação explícita ao redor das igrejas, templos e até mesmo nos monumentos religiosos, e faz denúncia de uma sensação do *mysterium tremendum* (mistério tremendo), que ao invadir o estado de ânimo do ser humano, provoca no seu espírito um estado de devoção imediata (Otto, 2007).

Otto (2007), ao adentrar mais sobre os efeitos do numinoso na alma humana, faz uma pertinente pontuação ao dizer que o numinoso tem a capacidade de passar a alma de um estado para o outro de forma fluida, produzindo um abalo duradouro até seu desvanecimento, logo após a alma voltaria para o profano. Para o mesmo, a alma pode vivenciar esse sentimento numinoso, inclusive pelo corpo em sensações de calafrios, já que sua natureza foge da linguagem e exerce poder e fascínio. Pelo lado psicológico, pode ser participante na criação de histórias sobre fantasmas e assombrações, demonstrando desta forma que a sensação do numinoso apesar de ser diferente do receio demoníaco, não negando a sua origem e afinidade. O autor ainda destaca que a participação do sentimento numinoso na psique humana diz respeito a tensão que se manifesta pela via do prazer e do desprazer que se apresentam pela via do prazer estético, pelo deleite ético, pela beatitude religiosa, pela alegria, o divertimento, entre outros.

Por ser um dos campos de manifestação do numinoso, a música evidencia que os *Castrati* tanto na função de anjos ou de Divas, pela via do canto demonstram que sua voz teria a capacidade de apresentar algo que extrapola a esfera musical, sendo o fator irrefutável, o efeito do seu canto nos ouvintes. De forma aproximativa, Otto (2007) nos autoriza pensar nessa afirmativa ao dizer que o numinoso em sua natureza apresenta algo totalmente diferente e de natureza imensurável, e que ao ser percebido pelo homem, o deixa pasmo e estarecido diante de si.

3.11 A POESIA

Segundo Aguiar (1993), a poesia e a música pela via da ópera sempre foram unidas, os libretos seriam textos poéticos que servem como ponto de partida para o compositor escrever a música; seria possível abrir mão da letra no intuito de produzir somente uma peça musical, mas a canção se define pela combinação da letra e da música. Para o mesmo, uma das funções das palavras das letras seria ajudar a fixar na memória a melodia da música, e o prazer de cantar só seria possível em decorrência da presença da letra combinada com a música. Em concordância e de forma paralela, Milner (2012) diz que por mais que a linguística e a gramática busquem desembaraçar a língua, algo presente na mesma está gravada na memória, porém, esquecida, mas a língua revela sua essência.

As palavras por via da poesia conseguem direcionar para o público algo de natureza universal, pelos seus versos tem a capacidade de levar a palavra ao extremo em seu sentido mais puro, privilegiando desta forma que ela para além do seu sentido possa trazer algo novo que a mesma não consegue capturar em seu simbolismo, e em seu ritmo manifesta o tempo que diz respeito para além do que se é narrado, rompendo com o conhecimento tradicional por ser capaz de manifestar algo da via do real (Caldas, 2007).

Neste viés de pensamento, podemos perceber que tanto a escrita (a poesia) como a voz, são dotadas da característica de poderem manifestar algo que fogem do campo do simbólico, da voz presente na escrita do escritor e da voz do intérprete que canta seus versos. Ao entrar nessa discussão, Vivés (2012) chama a atenção para o fato de que a escrita também apresenta a tensão entre a voz e o significante, a escrita por ser uma das modalidades da voz ao ser enunciado, inscrevendo-se no registro vocal, logo seria a arte da voz em sua dimensão gráfica. Para Lacan (2009a), a escrita chama a atenção em decorrência de seus efeitos e a mesma repercute na fala. Apesar de ser representação de palavras, a escrita possibilita falar de forma mais organizada sobre coisas que somente no nível da fala ficam confusas. Assoun

(1999), em concordância, comenta que existem pontos de divergência entre a voz e a escrita, já que não se escreve como se fala, mas o mesmo chama a atenção para os efeitos da escrita, o que se inscreve na mesma e as repercussões que emergem, que podem revelar lugares diversos e viabilizar a experiência de transferência para quem o ouve.

Vivés (2012) chama a atenção para o fato de que na música, o cantor ao interpretar uma ária operística ou uma canção toma emprestado a palavra do outro, do poeta ou do autor do libreto, e faz destacar a sua voz pela articulação vocal. Branco (1991) ao escrever sobre os poetas que escrevem sobre o feminino, pertinentemente destaca que suas obras possuem aspectos distintos em sua composição como uma inflexão na voz, na respiração que geralmente seria lenta, precipitada e o tom oralizante de sua escrita. A autora comenta que a escrita sempre fala mais do que se é pretendido, o signo pode viabilizar que ocorra uma dupla articulação, que pode manifestar uma fala pertencente a outro lugar para além do enunciado apresentado.

A escrita poética permite que o leitor encontre algo do seu inconsciente, o rastro que remete a um objeto de satisfação primária. Desta forma, a letra apresentaria algum tipo de mistério que estaria reduzido a um significante (palavra) que faz ecoar sempre mais do que o significado que ela captura (Branco, 2011).

Milner (2012), nesta direção, lembra que uma das características da língua (falada e escrita) seria o duplo sentido, a locução apresenta a dimensão do não idêntico, do equívoco que está presente em sua homofonia, homossemia e na homografia, que sustentam o duplo sentido e o dizer em meias-palavras que aparecem de forma incessante nas interlocuções. Para o autor, por mais que a língua tenha como objetivo a padronização do sentido, o equívoco pela via do sentido recorre ao som tanto pela via da voz e da escrita, demonstra o radical de algo que insiste se manifestar, aponta para algo que escapa da linguagem e faz denúncia do desejo.

Soler (2013), ao adentrar nesta discussão, diz que o poema tem a capacidade de manejar a matéria sonora da língua. Por um lado, traz para o ouvinte o seu escrito, mas também teria a viabilidade de permitir que o ouvinte, mediante sua sonoridade, experimente o gozo sem passar pelos seus ditos. Segundo a autora, o poema produziria o gozo da letra e o gozo do sentido, apresentaria algo da via do sintoma, do *fallasser*. Mas ao focar na relação do poema com a música, outro caminho se abre no horizonte desta discussão para além do campo do gozo e do sintoma, e tal como pontua a autora, o campo musical articula a língua e a linguem, já que o dialeto musical e o poema mantem estreita relação.

Milner (2012) clarifica que a linguagem mobiliza a questão da existência, da origem. Já a língua mobiliza a modalidade da existência, uma forma particular de partição, uma reorganização específica de uma partição particular. Para o autor, a língua teria um aspecto capcioso, em sua natureza, estaria repleta de marcas imaginárias. Aragão (2011), em concordância, escreve que o grande trunfo das artes que acomodam em si a poesia seria se beneficiar de seu poder metalinguístico, que pela via das palavras, ao abordarem os cenários, os personagens e a história representada, viabiliza ao público ter acesso a uma dimensão superior e mais interessante da arte.

A autora supracitada sublinha que as palavras no campo musical são veículos para a comunicação; tem a capacidade de expor ideias e fatos, descrevem lógicas, raciocínios, imagens e sentimentos, sendo a palavra a grande responsável pela manifestação e da exteriorização do plano mental. A mesma ainda comenta que seria natural achar que a palavra na música poderia restringir o simbolismo universal da música (a emoção), mas os poetas demonstram que a palavra neste campo pode enclausurar as ideias ou contribuir para o seu simbolismo universal. O casamento satisfatório entre a música e a poesia se faz notável no sucesso inegável que surge como produto desta união.

Um aspecto presente na poesia que clarificaria esta união seria a presença do ritmo tanto na música quanto na poesia. Caldas (2007), em seus estudos sobre o campo da escrita, ressalta que a poesia seria dotada de ritmo por ser construída mediante a sua contagem de sílabas, a disposição regular ou irregular das sílabas tônicas e o uso da pausa nos finais dos versos que provocam o descanso da própria voz do verso; dessa forma, a composição resultaria na melodia da poesia em sua composição, que seria sua própria voz. Para a autora, seria esta voz a responsável por demonstrar algo para além do tempo contado em sua constituição, já que este tempo apresenta algo do presente, mas também tem a característica de apresentar algo da via da atualidade, que faz a marcação de algo da via do atemporal, que se estende ao infinito.

Essa base sólida ofertada pela poesia seria muito relevante para o intérprete em seu labor de transmutar palavras em emoções. Nesse contexto, Aragão (2011) diz que o cantor oferta muito mais que palavras para o público. Ao acessar o campo das emoções, o intérprete oferece emancipação para quem o ouve em relação às algemas do simbólico.

Neste viés de pensamento, podemos presumir que a poesia em sua capacidade de capturar algo para além das palavras também seria um caminho de manifestação para o numinoso. A escrita poética, ao trabalhar juntamente com a voz do intérprete, viabiliza por um lado que o ouvinte experimente o gozo, que traz algum objeto que o permita se identificar,

mas em contrapartida, essa união entre voz e escrita pode arrebatá-lo e despertar o sentimento religioso, cabendo ao ouvinte em sua individualidade de forma inconsciente a escolha de qual caminho a seguir guiado pelo intérprete.

3.12 O GESTO EM CENA

Segundo Aragão (2011), o corpo seria dotado de linguagem, tendo a capacidade de interpretar e expressar as manifestações da mente e da alma, aspectos estes essenciais para o cantor ao estar no palco. Para a autora, a interpretação requer mais que a personalidade do artista, pois se relacionar com o coletivo é se deparar com um universo que vive em constante mutação, e nessa equação o cantor precisa usar o seu próprio corpo para também interpretar suas canções.

Vivés (2012) diz que o campo gestual seria parte presente na arte da voz, em qualquer cultura podemos observar que as pessoas ao conversarem podem gesticular de forma expressiva. Outro aspecto do gesto como forma de comunicação seria a linguagem em libras, sendo que essas duas formas de comunicação gestual demonstram que a voz depende do corpo.

O corpo que fala, de acordo com Quinet (2019), seria o corpo em movimento, que se expressa, seria o grande palco para as manifestações do inconsciente. Para o autor, o corpo ao se relacionar com o teatro, da vida, narrativas e histórias no palco através do corpo dos atores. Dessa forma, o corpo não ficaria restrito à figura do mesmo; ele consegue traçar para o público as emoções do personagem em cena.

A cena teatral viabiliza produções embasadas em discursos variáveis como a tragédia, a comédia, o drama, a mímica ou a ópera, sendo elemento presente no âmago teatral a necessidade humana de assumir papéis “do outro”. Pela via do lúdico, o palco possibilita que o homem seja em cena a representação de deuses, animais, pessoas com personalidades diferentes dos atores, dentre outros. Esta arte permite que o ser humano observe a si mesmo por outro ponto de vista (Peixoto, 1981).

Para Quinet (2019) o teatro teria grande afinidade com a poesia, o artista ao estar em cena usa o corpo para interpretar a poesia, os gestos são efetuados com ritmo poético, e mediante a essa poesia em seu ritmo, permite o corpo em cena ser além de falante, também ser musical. O mesmo ainda escreve que o ator demonstra que a linguagem da cena não seria somente para a finalidade de comunicação, mas também para afetar, já que o teatro provoca afetos e gozos.

Observando o aspecto social do teatro, Peixoto (1981) escreve que tal arte faz uso do riso e do deboche para autocriticar-se ao reproduzir seus costumes cotidianos, demonstrando a necessidade do homem de sair do seu lugar e aprofundar na relação consigo mesmo sem a censura da insatisfação, da própria recusa e de especulações negativas. O mesmo ainda informa que a atuação embasada em textos abarca encenações de personagens e a esfera musical como a ópera, cabendo ao intérprete transmutar o texto ou o poema em algo imprevisível em sua extensão. Vivés (2009) exemplifica o fator imprevisível na ópera ao comentar que Maria Calas, uma cantora de ópera do século XX, apresentava grande talento para interpretar comédias. No ano de 1954, a Diva gravou um recital misturando arias, onde apresentava a tessitura de um soprano lírico (do estilo de Verdi), com a de um soprano coloratura (estilo de Delibes).

Tais aspectos da arte teatral também se estendem para a liturgia da Igreja. Se o palco está presente no teatro para o acontecimento da encenação, o altar de forma paralela também pode ser entendido como o palco onde ocorre as exposições sobre as verdades divinas. Nesta direção, Durant (1959b, p. 176) escreve que a Igreja usava a música nas missas com o intuito de transmitir os preceitos morais e a salvação ao povo; as missas eram entoadas por um padre e por um coro de vozes masculinas, e acrescenta que as missas também tinham um mistério exotérico, que se dava através do uso dos mitos, de lendas, de sermões, de dramas e de outras artes: “[...] no convívio miraculoso do padre com Deus”.

A voz é o elemento humano de grande destaque na música no período de atuação dos *Castrati*, mas ao entrar o teatro e as missas da Igreja na discussão, ressaltamos que o olhar também seria um elemento presente e relevante vinculada a tais figuras. Vivés (2012) chama a atenção para o fato de que a voz também pode se manifestar no campo escópico¹⁴, sendo o olhar relacionado ao desejo para o Outro. Quinet (2019) explica que no teatro, tanto a voz como o olhar permitem que o espectador ultrapasse a busca de sentido e de resposta por parte do Outro que se apresenta no palco, para se permitir ser possuído pelo gozo do espetáculo¹⁵.

¹⁴ Para Lacan (2008b) a pulsão escópica remete ao objeto perdido reencontrado, o olhar busca ver o objeto enquanto ausência. Para o autor a estrutura dessa pulsão aparece em sua forma invertida, em seu retorno; se olha o que não se pode ver, já que a visada verdadeira do desejo seria o outro para além da cena implicada.

¹⁵ Para o autor, o olhar seria uma via pela qual a pulsão escópica manifesta a demanda de desejo em relação ao outro. No teatro, o ator assume este lugar do outro para quem o público dirige sua demanda de desejo, mas a arte permite que o espectador pare de demandar respostas que dizem da sua individualidade (do seu desejo), e possa se deleitar no gozo do espetáculo (Quinet, 2019).

Alguns cantores em seu carisma¹⁶, segundo Aragão (2011), despertam um misterioso magnetismo e uma sedução que exercem fascínio sobre o público que abrilhantam suas apresentações, e de forma natural os olhos, que são as janelas da alma, fazem denúncia imediata do que é processado internamente. O corpo sem consentimento demonstra pelo olhar insegurança, estar perdido, emoções de várias naturezas, entre outros, o que valida dizer que os olhos falam e escutam. Para a autora, o olhar também seria uma via de linguagem, já que atua em forma de uma estrada de mão dupla na relação entre o intérprete e o público no momento proporcionado pela apresentação.

Assoun (1999) lembra que o olhar também seria dotado de sedução (atributo que manifesta algo fora da linguagem), e tem como efeito a captura do sujeito, o prendendo na rede de imagens e desviando o sujeito capturado de uma parte de si mesmo. O autor diz que essa sedução teria como efeito revelar algum desejo, encontra na figura do outro (no caso quem estar em cena), algum ponto de apelo, e se identificando pela via da sedução pela a imagem que o solicita, desta forma seria desperto algum mistério que se evidencia em um espetáculo.

Outro aspecto presente na relação entre o olhar e a sedução para o autor supracitado, seria a questão do narcisismo, que nos ensina que o sujeito se apaixona por si mesmo (auto sedução), por sua própria imagem que seria refletida como em um espelho pela cena, o que permite tirar como lição que toda sedução pelo outro também seria uma sedução por si mesmo através do outro, o retorno do olhar entre quem seduz e quem é seduzido formam partes de um mesmo quadro. Peixoto (1981) demonstra que essa relação de sedução pela via do olhar se faz presente no teatro ao escrever que a plateia é um grupo receptor que codifica os signos que recebem de forma ativa ou passiva, e nessa transmissão, o artista faz uso de estímulos, como olhar nos olhos da plateia para dar ênfase as emoções encenadas.

Outro aspecto que envolveria a arte e o olhar para Násio (2017) seria o prazer mental, que também englobaria o capital, já que o prazer estaria na mente do artista ao criar sua obra e também na mente do expectador que a consome. Tal dinâmica reforça a presença do prazer narcísico presente na via da imagem que apresenta algo familiar que remete ao próprio universo individual do ser, e que demonstra que a nível mental, busca-se prolongar este prazer pela via da imaginação.

¹⁶ Aragão (2011, p.68) lembra que a palavra “carisma” (*Khárisma*) teria sua origem no pensamento cristão, e “... representa o recebimento da Graça Divina pela presença do Espírito Santo”, mas também salienta que na atualidade, observasse uma variação da expressão, sendo mais usado o termo “presença de espírito” que abarcaria os significados de: inspiração, graça, estar presente por inteiro e agindo com agilidade.

Para Warwick (2023), a performance por encenar papéis masculinos e femininos demonstra que toda vida pública seria uma performance. As pessoas constroem várias identidades em decorrência aos espaços que ocupam na vivência social. A mesma escreve que assumimos posturas e linguagens diferentes quando estamos em família, no trabalho, com os amigos, entre outros, o que ressalta que a identidade humana seria complexa e multifacetada, sendo a performance algo natural e presente na vida humana, mas ao olharmos para a performance como uma vocação profissional, nota-se ela estar muito próxima da atuação.

Nesta direção, entendendo que o ser humano é um ser performático, ao se tornar expectador de uma arte que engloba a performance, ocorre por essa mudança de lugar a possibilidade de se desnudar em relação às demandas sociais que se manifestam pela performance do cotidiano, demonstrando algo a mais do homem, de sua individualidade ao consumir tal arte. Segundo Sales e Rocha (2019), a performance viabiliza que ocorra em seu espaço de encenação o efeito de desestabilizar o Eu (o ego) como imagem. Para os autores, esta arte permite que ocorra a descentralização do corpo em conformidade com a individualidade de cada expectador, a arte permite que entre em cena o desamparo, esta parte subjetiva do homem que está fora do simbólico, que a vida cotidiana apresenta, dando espaço de fala para o objeto *a*¹⁷, que se refere, para a Psicanálise, à causa do desejo.

Entretanto, não podemos esquecer que nessa dinâmica articulava por via da apresentada discussão, fazendo-se presente o aspecto religioso em três ângulos. O primeiro seria indiscutivelmente a presença do numinoso, mas outros aspectos da religião também se ressaltam por via da ópera. Os cantores emasculados apesar de terem uma aparência andrógena devido as consequências da castração, salientamos que os *Castrati* eram entendidos como os anjos da Igreja, significante este que perdurou junto a eles até a extinção desta comitiva de cantores. Logo, podemos dizer que o religioso estava ali antes e durante no trabalho realizado no campo operístico. Outro aspecto presente no seio da ópera que sustenta a presença da religião (em específico, o Cristianismo), seria a presença da tragédia, que permitiu apresentar em cena um aspecto presente até os dias de hoje na sociedade, que seria os embates em relação a moral e o desejo.

¹⁷ Jorge (2005) explica que o objeto *a* para a Psicanálise representa a falta, ele não existe propriamente, estaria fora da linguagem e seria a representação da causa do desejo; estaria presente na estrutura dessa causa, se relaciona com as instâncias do real, imaginário e simbólico do aparelho psíquico, mas a sua posição em relação a interação com essas instâncias, o lugar onde se encontra seria inapreensível. Para o autor, essa falta estaria no núcleo do inconsciente, sendo ela a responsável pelo inconsciente se estruturar como linguagem, desta forma o real (o furo) e o simbólico (a linguagem) estariam estreitamente vinculados.

4 A RELIGIÃO ESTÁ PRESENTE EM TODAS AS COISAS

A religião é um elemento fortemente presente na vida humana como evidencia a história, entretanto, para além deste contexto, carecemos de melhor entendimento sobre a sua relação com a cultura para melhor compreensão acerca de sua afinidade com a música. Até o presente momento da pesquisa, podemos observar que o aspecto religioso trago pelos *Castrati* atravessou centenas de anos e ainda se faz presente na sociedade pela via da música. Huff Junior (2022) explica que uma das funções da música seria transcender as condições históricas e viabilizar outras formas de identificação intersubjetiva, sendo a mesma também um veículo para a religião. Neste horizonte, buscamos entender primeiramente a relação entre a religião e a cultura pelas criações humanas, como a música.

Ao falar sobre religião, Tillich (2009) chama a atenção para o fato de que a mesma seria muito mais que o conceito de um grande mandamento e diz que pode ser pensada por via do aspecto de sua compressão existencial, que abre margens de fala para além de seu aspecto teórico. O mesmo ainda escreve que ao abarcar o conceito existencial da religião, um fator emerge, que seria, o desaparecimento da separação entre o sagrado e o secular devido ao fato de que “... a religião significa o estado em que somos tomados pela preocupação suprema, não restrito a determinado âmbito”. (Tillich, 2009, p.82)

Tais pontuações feitas pelo autor viabilizam o questionamento de qual seria a extensão deste fenômeno na cultura, pois podemos discernir que a relação entre a religião e a cultura diz muito sobre a realidade humana. Nesta direção, o erudito (Tillich, 2009), escreve que a preocupação suprema estaria presente em todas as formas de preocupações da realidade do ser humano, o que as consagra e que realça o status de ligação entre o sagrado e o secular. Por mais que o fator secular busque independência e se estabelecer por si mesmo, tal fato também ocorre com a religião, este aparente distanciamento, diz sobre a própria condição humana, mas essas duas vertentes não seriam antagônicas e nem responsáveis por dizimar uma a outra. Para o autor, a cultura seria elemento presente nessa discussão, pois já que a religião seria considerada como preocupação suprema, a mesma seria a substância que daria sentido a cultura, e a cultura em sua vez, seria a totalidade de formas que expressam as preocupações básica da religião, e afirma que “ ... com isso evita-se o dualismo entre religião e cultura. Cada ato religioso, não apenas da religião organizada, mas também dos mais íntimos movimentos da alma, é formado culturalmente. ” (Tillich, 2009, p.83). Em outro momento de seu trabalho, Tillich (2006, p. 33) acrescenta que fundamentalmente, a religião em seu

significado engloba “... ser tocado de maneira última a respeito do próprio ser, a respeito de si mesmo e do mundo, a respeito do significado deste, de sua alienação e finitude.”

Por mais que a linguagem seja a criação cultural mais básica em seu aspecto falado ou silencioso, responsável por viabilizar que o ser humano expresse atos de sua vida espiritual, também estaria presente nesta dinâmica o fato de que toda criação cultural expressaria a preocupação suprema, como observa-se nos aspectos teóricos da vida espiritual que se realçam na intuição artística e na recepção cognitiva da realidade (Tillich, 2009).

Destacando a música como campo dotado de paradigmas que manifesta a religião, pela via dos *Castrati*, percebemos que tal comitiva exemplifica o movimento onde o secular e a religião aparentemente se afastam, já que estes cantores ao irem para as óperas e cantarem árias que falam sobre a realidade humana para além do religioso, expressam aspectos do fórum íntimo do ser humano, de seus aspectos psicológicos e emocionais. Nesta direção podemos observar que a necessidade humana de entender se a sua própria natureza seria um dos fatores que fornecem a ilusão da separação do secular e do religioso.

A música para Calvani (1998) como via de manifestação cultural, seria uma fonte de reflexão pois, apresenta uma visão de mundo em conformidade com a sua época. Como forma de expressão, a música apresenta um caráter híbrido, salientando seu aspecto histórico e sincrético da própria cultura.

Pauli (1963) ao escrever sobre a arte, comenta sobre a relação entre o aspecto estético da arte e os valores morais, destacando que a moral apesar de ser um forte elemento na vida humana, não seria conflitante com o sentimento estético, mas ressalta que o estético se diferencia do âmbito sentimental devido ao fato de estar enquadrada dentro de um plano mais teórico.

A relação entre o aspecto técnico da arte e o aspecto sentimental do homem mediante a fala do autor supracitado, revela que essas duas vertentes se relacionam e apresentam limites estabelecidos em sua relação, o que demonstra a presença de um complexo campo. Manning (2009) contribui para discussão ao comentar que Tillich ao voltar seus estudos para a relação entre a teologia e a arte, viabilizou novos caminhos para estudar a conexão do homem moderno com a religião e a linguagem pela qual ela se manifesta. A teologia ao reflexionar acerca da arte, em geral se volta para elementos como a beleza e a harmonia, mas Tillich em seu trabalho contribuiu para a ampliação dos estudos referentes à arte e permitiu adentrar em outros paradigmas trazidos pela mesma que se manifestam nos filmes, na música, entre outros. Calvani (1998) em concordância, comenta que Tillich em sua teologia, não chama a atenção para o aspecto estético da arte, mas sim para o fato de a criação artística expressar em

algum nível o fundamento do ser, o que viabiliza questionar a nível cultural, que suas manifestações expressam algo diferente em si, que revela algo presente na arte para além da discussão engessada de que a arte só teria a dizer algo sobre si mesma, já que a mesma tem a capacidade de revelar algo do fundamento divino de todas as coisas.

A música popular, aqui em específico a ópera que era a arte popular no período dos *Castrati*, apesar de abarcar a realidade humana, também viabiliza falas de outros aspectos além dos que englobam o cotidiano e o desejo humano em frente a sua complexa realidade. Neste viés de pensamento, Calvani (2010) lembra que a música popular de forma não intencional, pode ser uma forma de oração. A arte musical, pela via da canção, pode manifestar algo que diz por si só para além da letra da canção, dessa forma, a canção alcança o interior do ouvinte, e sinaliza algo da sua verdade como sujeito, do seu desamparo, sonhos e ideais. Para o autor, é perceptível na arte que os artistas em seu labor revelarem anseios por transcendência, por uma comunhão com um mistério maior.

Esse mistério maior pela via da palavra manifesta toda paixão do corpo e da alma, por isso que a poesia (elemento também presente na música) permite que a palavra receba o nome de oração, a palavra em sua dinâmica sonora que envolve o silêncio em seu intervalo, permite que ouçamos algo que fala em sua metáfora sobre o grande mistério inominável que nos envolve (Calvani, 2010).

A obra de arte atua pela via dos sentidos e desta forma não seria restrita às limitações da razão, o que permite observar em sua experiência estética que causa no homem uma experiência de choque ao se deparar sensorialmente consigo, o que salienta uma experiência de abalo vinda de forma externa que faz o mesmo experimentar algo da via da inquietação ao vivenciar pela via artística ao estar diante de algo belo, trágico ou até mesmo pleno de sentido ou significado (Calvani, 1998). Pauli (1963) acrescenta que dentro do âmbito do sentir que a arte viabiliza, estariam presentes dois estados ordinários e simples da experiência humana, que seria o prazer e a dor, emoções estas que resumem os estados afetivos do ser humano. Esses dois componentes da esfera afetiva, se manifestam de várias formas, o prazer por exemplo se manifesta quando recebemos um abraço de alguém que gostamos, no júbilo de uma notícia que traz esperança e também pela via do belo que tem a capacidade de deixar o homem pasmo em sua presença; já a dor por exemplo, estaria presente nas situações penosas, nos olhos marejados por lágrimas, no sentimento de pranto e também no choro.

A música nesse contexto para Calvani (p. 77, 1998), também manifesta algo da via do incondicional. O autor se remetendo a Tillich, lembra que a palavra “incondicional” pode ser entendida como a compreensão que se tem de Deus, sendo esta a fonte que dá sentido, que

anima e sustenta toda cultura, e na arte, esse sentido pode ser concebido como “... realidade última, indicando sua opção por falar de Deus como o incondicional, o fundamento último, o fundamento e abismo do ser ou o ser-em-si. ” Huff Junior (2022) de forma concordante, escreve que a música em seu horizonte, permite que o homem aborde fatores que tangem a dinâmica da vida como a felicidade e a saudade, que seriam ilustrações da preocupação suprema abordada por Tillich, logo carrega em si o sentimento religioso em sua natureza multifacetada, que também seria uma característica da cultura. Para o autor, a música seria “uma chave excelente para se pensar a questão da profundidade existencial na experiência estético-musical e seu significado religioso. ” (Huff Junior, 2022, p.44)

Tratando-se do caráter multifacetado da cultura, deve-se ter em mente que a arte pode ser manifestada de várias formas. Tillich (2006) sinaliza como válida essa direção, ao dizer que a arte pode se manifestar em aspectos diferentes, a história demonstra que o existencialismo traz marcas de mudança na história que refletem como resultados mudanças na mentalidade humana e também na sua forma de fazer arte, e destaca nesta perspectiva existencialista, marcos como uma revolta contra alguns aspectos da sociedade industrial, como um reflexo da situação da sensibilidade dos seres humanos do século XX e também o fato da literatura e a filosofia serem existencialistas em suas essências. O autor define o existencialismo como “...um elemento universal em todo pensamento, é a tentativa do homem de descrever sua existência e seus conflitos, a origem destes conflitos, e a superá-los. ” (Tillich, 2006, p.32), a existência se permanece contrária à essência, embora a mesma dependa da essência, sendo essa dualidade da realidade humana também apresentada na arte.

Para o autor supracitado, a arte e a religião têm em comum o fato de indagar sobre o significado da existência humana e ambas apresentam símbolos pelos quais respondem essa questão, apesar de arte e religião serem campos distintos, ambos possuem grande afinidade já que, a religião se debruça sobre a realidade última e a expressão artística seria a expressão de uma inquietação última, logo a religião tem a viabilidade de aparecer na arte, e a arte de expressar a religião.

Tillich (2006) ao abordar a arte categoriza quatro possibilidades de sua relação com a religião. O primeiro seria o estilo “não religioso com conteúdo não religioso”. Por mais que a obra de arte para o autor não contenha estilo ou conteúdo, ela manifestaria mesmo assim algo da via do religioso, pois, partindo do princípio de que Deus estaria presente na existência secular e na existência sagrada, logo essas formas de arte apresentam algo que prendem a atenção e fornecem algum sentimento para o ser humano por via de símbolos que ilustram a experiência cotidiana que não podem ser fornecidas de outra forma, já que a arte é necessária

para o reconhecimento de outras formas da espiritualidade humana. O segundo seria o estilo “religioso com o conteúdo não religioso” que abarca o nível existencialista. Os artistas, com o tempo, ao deixarem na pintura de ilustrar o orgânico para privilegiar o inorgânico, demonstram formas pelas quais o mundo é constituído e englobam também dessa forma para além do inorgânico o próprio poder de ser, por essa modalidade de arte fica explícita a tentativa de ver os elementos da realidade como “... poderes fundamentais de ser, dos quais a realidade é constituída” (Tillich, 2006, p.39). Esse estilo de arte viabiliza observar um estilo religioso em um sentido intenso e profundo, o estilo religioso para o autor “ põe a questão religiosa radicalmente, e tem o poder, a coragem, de encarnar a situação de onde esta questão vem, a saber, a questão da condição humana” (Tillich, 2006, p.43). O terceiro seria o estilo “não religioso com conteúdo religioso”. Esse tipo de arte não apresenta o religioso em sua substancia e estilo, pode apresentar uma natureza humanamente harmônica e indiretamente religiosa, o que indica que arte como um simbolismo ou parentesco religioso não necessariamente fornece algo religioso. O quarto estilo seria “o religioso com um conteúdo religioso”. Esse estilo apresenta a forma religiosa junto ao conteúdo religioso. Tomando o expressionismo como exemplo, podemos observar que a superfície da arte pode ser rompida no intuito de expressar algo. Ao romper a estética pode-se mostrar uma forma de elevação em direção ao divino.

Calvani (1998) comenta que a relevância do expressionismo (uma forma de arte que não estaria vinculada somente à pintura) estaria no fato de que esta modalidade de arte tem em si a “expressão”, a “transformação” e a “antecipação”. A expressão demonstra a presença de algo oculto que submerge e transcende a emoção do artista, demonstra algo do fundamento da realidade; a transformação demonstra que a realidade dada se transforma no intuito de apresentar dimensões ocultas no cotidiano e a antecipação, fornece fragmentos sobre a salvação, sobre a reconciliação com o infinito.

Para o estudioso (Calvani, 1998), estes atributos do expressionismo, promovem aspectos da satisfação das necessidades espirituais, ou seja, promove a reconciliação, já que o que seria antecipado, seria a coragem de encarar a própria finitude e a angústia, e nesta direção, a arte seria um caminho que fornece mesmo que de forma distorcida (pois o horror também seria um elemento que aparece), caminhos para a coragem de assumir as ambiguidades e a possibilidade de antecipação no intuito de ter vitórias sobre elas.

Neste horizonte, buscaremos entender por via da ópera, a relação entre a tragédia grega que foi a base para a construção do campo operístico e suas relações com o *ethos* cristão que se manifesta na música.

4.1 A TRAGÉDIA NA ÓPERA E SUA LIGAÇÃO COM A PREOCUPAÇÃO SUPREMA

Ao debruçarmos sobre a ópera e sua ligação com a tragédia, deparamo-nos com uma complexa construção artística. A tragédia muito mais do que o drama, seria dotada de vários aspectos que se relacionam com a cultura e com o homem, o que faz necessário em busca de melhor iluminação sobre o assunto, entender o que seria a tragédia grega antes de adentrar a discussão nos reflexos da mesma que perduram na ópera.

Segundo Romilly (1998) a tragédia seria uma invenção de grande mérito pertencente aos gregos, dotada de tamanho fascínio que a sociedade escreve tragédias há vinte e cinco séculos, sendo corriqueiro por parte dos escritores a busca na tragédia grega por inspirações e por seus personagens. Para a autora, a tragédia grega tem tamanha amplitude, devido ao fato de seus autores conseguirem exprimir pela via da linguagem de forma acessível a emoção e reflexões sobre o homem.

A estudiosa (Romilly, 1998), explica que o termo tragédia (o canto do bode) levanta muitas discussões acerca do seu significado que não é claro nos registros históricos, mas pelo ponto de vista da tragédia como gênero literário, teria surgido nas festas religiosas quando as pessoas passaram a procurar por elementos substanciais em suas representações que proporcionassem em um tempo e espaço o domínio de uma divindade. A mesma clarifica que a tragédia grega em seu primórdio possui origem religiosa, encenadas em festas comemorativas aos Deuses, acompanhadas de procissões e sacrifícios, e na sua parte teatral se fazia presente o lirismo religioso, coristas e atores que usavam máscaras em seus improvisos, sendo característico como ponto inicial em seus rituais a inspiração religiosa que manifestava o sagrado em reflexo do jogo da vida e da morte presentes nas encenações. Outro aspecto sobre a tragédia grega, seria a sua associação com a sociedade, esse laço entre tragédia e população realçava a ideia de que durante o teatro trágico, a população virava árbitro de seu próprio destino já que a tragédia com o passar do tempo passou a incorporar em si problemas políticos como a guerra e a paz da população grega.

Em concordância, Lesky (1971), diz que a tragédia seria uma pauta complexa devido à grande profundidade que o assunto engloba, atendo-se à tragédia grega, especificamente ao trabalho de Homero, se destaca a ideia de que a vida seria uma cadeia de acontecimentos, porém, em seu poema *Iliada* que o autor destaca que a tragédia não seria apenas uma

formação de cadeia, também seria o encadeamento dos acontecimentos vivenciados pelos personagens e suas motivações em seus mitos contados.

Para os críticos, Homero seria considerado o pai da tragédia, mas no decorrer do tempo, observa-se o termo “tragédia” ganhar outro significado, ele é convertido “... num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade” (Lesky, 1971, p.21). Em primeiro momento a tragédia teria dois aspectos distintos que acontecia simultaneamente que seriam o coro e a presença de personagens, mas essa dualidade era interligada já que os personagens conversavam com o coro, aspecto este essencial na tragédia tanto na sua métrica quanto na sua estrutura literária, mas no decorrer do tempo, a estrutura da tragédia foi se modificando a nível do coro, da fala dos personagens e até mesmo do narrador que era o próprio autor da obra (Romilly, 1998).

Romilly (1998) destaca que a tragédia como gênero literário, chegou a um momento que tinha evoluído ao limite do que definia sua originalidade, entretanto, outro aspecto que se transformou foi o espírito de forma geral que animava os autores, a sua inspiração religiosa e nacional chegou ao fim, sendo a decadência da tragédia grega marcada pela nova forma de pensar o futuro do homem que ao invés do civismo, começou a se focar em seu aspecto individualista e a devoção religiosa se transformou em uma proposta ateísta. Para a estudiosa, exemplo de tais fenômenos poderiam ser observados nas tragédias de Eurípides ao abordar as paixões, onde seus personagens apresentam uma nova concepção psicológica (mais inteiriça sobre a paixão) que estaria mais próxima da realidade humana do que dos heróis de outras tragédias, já nas tragédias de Sófocles como por exemplo *Antígona*, observa-se a figura do herói ser solitária, afastada da ajuda humana, o que realça a mudança social anteriormente presente na tragédia grega.

A autora supracitada diz que a tragédia grega em suas profundas mudanças, apresentam a presença de novos gostos, tons e ideias, mas seu aspecto literário se manteve, sustentando o espírito que a animava, sendo o aspecto teatral das artes posteriores embasadas em si, detentoras da ideia de tragédia, desgraças ou situações dessa natureza, vinculadas ao conceito de trágico apresentado pelos gregos, logo, “o canto do bode” acabou por invadir o vocabulário moderno no que engloba o campo da emoção.

Em uma época posterior, a ópera ao retomar a tragédia também demonstra sua presença como parte de sua composição, mas em nova configuração, visto que outra religião, a saber o catolicismo, estava presente no período do seu nascimento. Raynor (1981) explica que a ópera em seu nascimento, acolheu o drama popular, sendo fato que o drama europeu

aceitou a música como uma manifestação do drama; entretanto, a ópera foi marcada pelo período do concílio de Trento, o que demandava que tal arte obedecesse a regulamentos que regiam seu campo de atuação (as atitudes que poderia demonstrar em sua arte). A música é, nessa perspectiva, uma poderosa arma social uma vez que ela tem o poder de influenciar a mente dos ouvintes. Coelho (2000) comenta que no século XVII, apesar da ópera já possuir o aspecto dramático, a mesma foi fortemente influenciada pelo espírito ortodoxo da Igreja devido ao movimento da Contrarreforma, que visava manter a massa dócil e ignorante em relação a uma ordem social rigorosa e autoritária. Neste intuito, a Igreja investiu em conservatórios onde surgiram compositores como Vivaldi e o libretista Lorenzo da Ponte.

Raynor (1981) ainda informa que tal período realça o fato de os cantores italianos terem naturalmente a característica da declamação dramática em sua arte, e isso encantava a todos e influenciou a criação musical de vários países, sendo o drama na arte musical naturalizado na música europeia de forma geral. Foi aceito pela camada popular devido a seus atrativos e também devido a sua requintada técnica. Outro fato que ocorreu neste período foram os ajustes entre a música popular da época que apreciava o drama em relação às obras acerca das tragédias gregas, já que a classe intelectual de músicos da época (pensamento que perdurou até o século XVIII) acreditava que a tragédia grega seria o único gênero musical digno dos temas trágicos.

De forma simultânea, o catolicismo está presente como fator influenciador nas construções operísticas e na nova concepção de tragédia. Thibodeau (2015) exemplifica tal fenômeno ao escrever que quando o cristianismo surgiu, a concepção de justiça que antes era entendida como olho por olho e dente por dente (a lei de Talião), sofre uma metamorfose, já que a figura de Jesus pregava o fim da hostilidade, ressaltando que o amor e o perdão dos erros seriam a chave para romper o sistema de vingança regente. Para o mesmo, a doutrina de Jesus sobre a justiça prega a ideia de reconciliação, e por essa via, abre espaço para se falar do trágico pela via do destino.

A tragédia grega ao abordar o destino, para Raynor (1981), estaria ligada à dinâmica apresentada dramaticamente que conduziria ao acontecimento trágico. Entretanto a nova concepção de tragédia apresentada pela ópera aborda a questão do destino por outro prisma. Thibodeau (2015), explica neste contexto, que o destino seria uma potência inerente, localizada no mesmo patamar na qual se encontra o homem ou um herói que o afronta, e ao submeter o ser humano a uma experiência de toda sorte, se for negativa seria referente ao sofrimento proporcionado pelo fato de infligir uma pena pelo direito ou pela lei.

A punição acarretada pelo destino seria uma consequência de uma ação que iria contra a unidade do todo, sendo a experiência trágica, a porta voz do destino, entretanto, a experiência do destino, apesar de apresentar partes hostis, poderia ter sua totalidade reestabelecida pela via da justiça; a consciência moral influenciada pela teologia cristã apresentaria possibilidades de reformas e transformações nesta direção (Thibodeau, 2015).

Tillich (2004) por essa via, diz que a ontologia humana não existiria sem a ideia de justiça, ela abrange o aspecto social, moral e temporal da existência humana, revela a obediência que faz parte do poder de ser, sendo a sua desobediência uma porta para a autodestruição. A justiça demonstra a forma como o poder pode ser realizado, se adequa a esta dinâmica e tem a capacidade de dar formas às relações dos seres humanos. Entretanto, a justiça ao atuar nessas relações, engloba o fator da inevitabilidade no que diz respeito à justiça do homem, mas em seu princípio, a justiça expressa a forma de ser em seu caráter universal e inalterável.

O amor para o autor supracitado seria o caráter universal presente na justiça, “se a vida como a realidade de ser for essencialmente a direção para a reunião do separado, segue-se que a justiça do ser é a forma que está adequada a este movimento” (Tillich, 2004, p. 59). A justiça pela via do amor destaca dois relevantes aspectos na realidade humana, o processo de separação que faz denúncia da ausência do amor, e a união onde demonstra que o amor foi realizado.

Nesta direção para Tillich (2009) pode-se conceber que devido ao fato da religião estar atrelada ao sentimento humano, ela se faz presente em todas as atividades humanas e em todas as funções da vida espiritual, logo seria a dimensão da profundidade presente em todas elas. Para o autor, ao abarcar a profundidade, a religião teria seu aspecto voltado para a substância suprema e incondicional da vida espiritual.

A tragédia operística ao disponibilizar espaço de fala para a relação entre o destino e a liberdade, naturalmente invoca a questão moral pela via da arte, visto que aborda a questão existencial do ser humano. Para o erudito (Tillich, 2009), a existência seria vivenciada pelo ser humano por suas atitudes, em sua experiência pessoal ou concreta, remete à sua liberdade. Logo o aspecto religioso também estaria presente na esfera existencial, uma vez que a fé seria um elemento tradicional presente por exemplo na experiência pessoal cristã. A abordar o aspecto psicológico da experiência, o autor escreve que os afetos mais que meras emoções, seriam simbolismos que indicam a estrutura da realidade, de suas características finitas e temporais. Por essa via, o ser demonstra aspectos ontológicos de sua estrutura como a

angústia, o medo da morte, a solidão, o desespero, entre outras características gerais da existência humana.

A arte nesta perspectiva seria um campo que viabiliza espaços para debates acerca da realidade psicológica do homem. Para Tillich (1992) a arte moderna tem a viabilidade de mostrar a realidade da existência humana assim como ela é, os criadores de arte têm a capacidade de ver e mostrar em seu trabalho a insignificância da existência humana, participam de seu desespero e tem a coragem de expressá-los em suas obras.

Tais aspectos se fazem notáveis nas óperas. Cross (1983) exemplifica esse fenômeno ao comentar que a ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), dotada de significados dramáticos, harmonia rica e versátil. A ópera teria como destaque a personagem Leonora, filha de um marquês, apaixonada por Dom Álvaro, um marquês espanhol que seu pai não aprova como pretendente, devido à sua origem. A protagonista em sua busca por vivência deste amor, planeja fugir com seu amado, mas uma tragédia acontece, quando seu pai acidentalmente é morto. Leonora é abandonada por Dom Álvaro devido ao fato ocorrido e muda para os arredores de Sevilha para um convento, mas seu irmão, Dom Carlos de Vargas, vai atrás de ambos no intuito de fazer justiça. No desenrolar da história, a personagem vive grande drama rodeado por orações em busca de salvação espiritual, como forma de renovar as forças pela via da fé, súplicas e a experiência de vários sentimentos humanos como o amor, a cólera, a ira, o medo, a perda, entre outros, tendo o seu final consumado pela morte de Leonora e a impossibilidade do casal de viver este amor.

A ópera *La forza del destino*, pela via da tragédia, demonstra como um espelho os reflexos presentes na realidade humana em relação ao destino e a liberdade. Ao interpretar a narrativa da obra operística, observamos que a protagonista ao escolher ir contra a vontade de seu pai, em sua liberdade escolhe viver o amor. Nesta perspectiva podemos perceber que a moral seria um elemento presente na dualidade vivida por Leonora.

Para Tillich (2009) o ser humano em sua existência tem consciência das exigências morais, sendo os conteúdos da autoafirmação moral condicionados e dependentes das instâncias sociais e psicológicas. Isto permite aproximar o aspecto religioso do drama vivenciado por Leonora. De forma paralela, podemos dizer que a personagem vai contra a lei universal ao não obedecer seu pai, o que fere um dos 10 mandamentos. Na bíblia, em Exodo consta “honra teu pai e tua mãe; assim prolongarás tua vida na terra que o Senhor teu Deus te dará” (Ex 20: 12), em Deuteronômio também consta “Honra teu pai e tua mãe, como te ordenou o Senhor, teu Deus; Assim, prolongarás a vida, e tudo te correrá bem na terra que o

Senhor teu Deus te dará. ” (Dt 5: 16). Por não estar em harmonia com a lei universal, a protagonista vivencia pela via da tragédia as consequências de suas escolhas.

Calvani (1998) viabiliza essa interpretação ao escrever que a religião não seria somente a vivência espiritual organizada em torno dos ritos, crenças e devoções, seria o estado onde o ser é capturado pela preocupação suprema, o que abala sua existência e cultura. Logo, a religião estaria vinculada ao estado que somos tomados por algo que vem de fora e que reclama ao ser uma resposta definitiva diante do Incondicional.

A liberdade nas escolhas em relação ao destino nessa perspectiva é salientada na história da personagem quando a mesma demonstra coragem para viver seu desejo. Segundo Tillich (1992, p.5), a “coragem é uma realidade ética, mas se enraíza em toda a extensão da existência humana e basicamente na estrutura do próprio ser.” Demonstra a compreensão do homem em sua singularidade, do seu mundo, dos valores e das estruturas presentes nele.

Para o estudioso (Tillich, 1992, p.6) a coragem como ato humano remete ao aspecto ético, logo “a coragem do ser é o ato ético no qual o homem afirma seu próprio ser a despeito daqueles elementos de sua existência que entram em conflito com sua auto-afirmação essencial”. A coragem, em seu conceito mais lato (nos seus elementos éticos e ontológicos), se tornou um elemento efetivo no mundo antigo e no começo do mundo moderno. Suas raízes remetem às histórias mitológicas, aos feitos heroicos, à poesia e à tragédia, mas foi com o surgimento do estoicismo que a coragem se tornou um fato e um símbolo da situação humana em face ao seu destino e da morte.

Para Tillich (1992) o estoicismo ao abordar a coragem, salienta a interdependência entre o medo da vida e o medo da morte, da mesma forma também salienta a coragem de viver e a coragem de morrer. No seu aspecto ontológico, a coragem estoica se baseia na razão do homem, em seu logos, em sua estrutura significante da realidade como um todo e da mente humana. Nesta direção, a coragem de ser seria a coragem de afirmar a sua própria natureza sobre aquilo que seria acidental no próprio ser e a razão seria o elemento que transcenderia o reino das paixões. Entretanto os desejos e os medos seriam elementos conflitantes com a sabedoria da coragem. Neste itinerário, o autor destaca que a imaginação seria o fator responsável pelas cores dadas aos medos como por exemplo o da morte, e também pontua que os desejos incontroláveis dariam máscaras aos homens e as coisas. O desejo por ser algo da via do ilimitado apresenta necessidades a serem satisfeitas, mas a imaginação por ter a capacidade de distorcer as necessidades do homem, pode levá-lo a um estado onde não ocorra a possibilidade de satisfação.

A coragem para o erudito (Tillich, 1985) não carece de uma certeza inabalável de convicção inquestionável. Mesmo em frente ao risco das dúvidas, ela o engloba já que o risco se faz presente em todas as vidas. A coragem é um elemento da fé que incorre no próprio risco da fé, a fé não pode substituir a coragem, mas uma não se desvincula da outra. Nesta direção, o autor lembra que o risco estaria ligado ao conteúdo concreto de alguma preocupação incondicional.

Leonora em sua tragédia, busca por salvação espiritual e por forças para viver a realidade decorrente de suas escolhas. Nesta perspectiva, Tillich (1985, p.) elucida que a fé é um elemento de suma importância para o desenvolvimento humano, já que ela se subordina as preocupações provisórias e incondicional. A fé “é estar possuído por aquilo que nos toca incondicionalmente”. O ser humano é movido por suas preocupações como a alimentação e a moradia, mas o mesmo também possui preocupações espirituais, que englobam as estéticas, sociais, políticas e cognitivas. Entretanto, a preocupação suprema do ser humano não se esgotaria mediante a simples exigência de sujeição, já que tal exigência tem em si a promessa de uma realização suprema que se é esperada em um ato de fé.

Para o autor (Tillich, 1985), a fé seria o elemento que unificaria o ser humano como pessoa. A preocupação incondicional por se manifestar em todas as esferas da realidade e em todas as expressões da vida, ela seria a base da origem de todo o ser, o centro que valida sua existência. Ela seria o elo que une os elementos da vida, da personalidade, das forças inconscientes, conscientes e intelectuais.

Nesta direção, observamos Leonora em sua fé fazer da música sua oração. No final do segundo ato da ópera, “Il santo nome di Dio Signore” (O santo nome de Deus, o senhor), a personagem em dueto com o padre Guardiano e o coro canta:

La vergine degli Angeli,
mi copra del suo manto,
e me protegga vigile,
di l'Angelo santo.
La vergine degli angelivi (5x).
E me protegga,
Cupra del suo manto,
E vi protegga vigile... (Verdi, 1862,
p.170)¹⁸

¹⁸ A virgem dos Anjos,
cubra-me com seu manto,

No terceiro ato, na melodia *Pace, pace, mio Dio* (*Paz, paz, meu Deus*), também observamos Leonora ao acompanhar a melodia da orquestra em seu canto buscar por resignação pelo sentimento de paixão que a mesma não consegue esquecer:

*Pace,
pace, pace, pace, mio Dio, pace, mio Dio!
Cruda sventura m'astringe, ahimé, a
languir;
come il dí primo da tant'anni dura
profondo il mio soffrir.
pace, pace, pace, mio Dio, pace, mio Dio!
L'amai, gli é ver! ma di beltá e valore
cotanto iddio l'ornó, che l'amo ancor,
né togliermi dal core l'immaginsua
sapró. (Verdi, 1862, p. 246)¹⁹*

Tais passagens da ópera, nos permite dizer de forma aproximativa com os estudos de Tillich (1985) que a fé se relaciona com a totalidade do ser humano. A fé por ser um ato procedente do centro do ser, viabiliza perceber a forma incondicional ao qual se é possuído, mas a expressão “preocupação incondicional engloba dois fatores, por um lado demonstra aquele que é possuído e com o que foi possuído, e do outro lado demonstra a relação do homem com seu mundo. A preocupação última nesta linha de raciocínio, revela algo da natureza humana que tem a capacidade de transcender o continuo fluxo de experiências passageiras. Os sentimentos e pensamentos são da via do passageiro pois, não são levados a via da validade incondicional, mas fica explicitado que na natureza humana se faz presente

e proteja-me diligentemente,
do Santo Anjo.
A Virgem dos Anjos (5x).
E me proteja,
Cubra com seu manto,
E que ele te proteja diligentemente... (Verdi, 1862, p.170) (tradução nossa)

¹⁹ *Paz,
paz, paz, paz, meu Deus, paz, meu Deus!
o infortúnio cruel me obriga, infelizmente, a definir;
Tal como no primeiro dia, o meu sofrimento perdura há tantos anos.
paz, paz, paz, meu Deus, paz, meu Deus!
Eu a amava, é verdade!
mas Deus a adornou com tanta beleza e valor que ainda a amo,
nem poderei tirar a sua imagem do meu coração. (Verdi, 1862, p. 246) (tradução nossa)*

algo da via do infinito, capaz de captar o sentido do incondicional; sendo a fé uma das vias para ir de encontro ao infinito.

Calvani (1998) comenta que, para Tillich, a experiência estética apresenta o incondicional, na medida que a mesma faz vibrar o sentimento transcendente, ou seja, as emoções empíricas apresentam em si uma experiência que remete ao Incondicional, a Deus. A fé seria o fator que amacia a sensibilidade e a intuição, o que viabiliza observar a arte para além do seu aspecto crítico, que seria o oposto do que é apresentado pelo sentimento transcendente.

Não podemos deixar de comentar que, na atualidade, a ópera mantém a sua essência. A famosa soprano australiana Mirusia Louwerse, conhecida como “O anjo da Austrália”, devido à beleza da sua voz (título que invoca em algum grau os *Castrati*), trabalhou muitos anos com o maestro André Rieu, e ao interpretar a canção “La virgine Degli Angeli”²⁰ do maestro, uma versão simplificada de uma das arias da ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi (1862), podemos observar que a cantora se apresenta casta (pura), vestida de azul, com seus cabelos loiros ondulados, e ao cantar demonstra com a sua linda voz algo da via do indizível, que arrebatava o público com sua emoção.

4.2 A RELAÇÃO ENTRE A MORAL E A RAZÃO

Pensar sobre a relação entre a moral e o desejo pela via dos *Castrati*, faz necessário em primeiro momento entender a relação entre a religião e a cultura em tal época. Segundo Tillich (2000) a Contrarreforma, como evento, foi muito mais do que uma resposta por parte da igreja perante a Reforma. Depois de tal evento, a Igreja nunca mais foi a mesma. Antes a instituição estava aberta a aderir a influências diversas como realistas e nominalistas²¹, bíblicas e místicas, mas esse espírito de aderência desapareceu na Contrarreforma. A mesma passou a adotar uma postura contrária a essas variáveis em sua resposta contra a Reforma protestante.

Para o autor (Tillich, 2000) esses eventos acarretaram em uma divisão dentro do cristianismo, o que naturalmente resultou em impactos em toda sociedade, pois a ideia de pecado ganhou destaque, impactando o aspecto psicológico do homem, já que a ideia do pecado abarcava o campo da liberdade, da falta de fé, de ir contra as leis de Deus.

²⁰ André Rieu. **André Rieu, Mirusia e De Mastreechter staar- La vergine Degli Angeli**. Youtube. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LHOoJH7W2Lc&list=RDLHOoJH7W2Lc&start_radio=1. Acesso em: 25, mar, 2025.

²¹ Nominalismo e realismo são correntes filosóficas que discutem a existência humana.

Como resultado das mudanças sofridas pelo cristianismo, no mesmo período histórico de atuação dos *Castrati*, em específico no período do iluminismo (1685- 1815), percebe-se que a relação entre a população e a religião ganham novas cores, pois, a moral burguesa faz denúncia de outras realidades da vida humana. Tillich (1999), comenta que o homem neste período tinha outra perspectiva sobre o aspecto da criação e dos cosmos, no iluminismo o homem da sociedade burguesa queria analisar e transformar a realidade no intuito de controle, visando comércios. Outro aspecto que sofreu mudanças foi a própria moral, o conceito simbólico de ir para o inferno desapareceu, o homem começou a perder o medo do inferno, o que teve como consequência o fato do símbolo mitológico do céu e a ideia de graça também começar a desaparecer, já que a ação da graça passou a ser interpretada como algo vindo das atividades autônomas do homem.

Nessa perspectiva para o autor (Tillich, 1999), a moral passa a ser pensada como algo do senso comum. A tolerância era o elemento básico da moral iluminista, visto que em decorrência das guerras religiosas, a burguesia tomou grande repúdio às guerras que ceifavam vidas da população, logo, a população passou a negar as afirmações absolutas feitas pela Igreja. O mesmo ainda escreve que essa postura de tolerância provavelmente surgiu com a Reforma, e destaca que esse sentimento estaria atrelado à ideia de que uma das melhores formas de se relacionar com Deus seria se relacionar com o próximo, o que torna a ideia de que todo ser humano se relacionaria de forma imediata e igualitária com Deus e a própria bíblia como tradições secundárias. Outro aspecto contribuinte foi a secularização do Estado, que para superar as divisões da Igreja, teve que assumir uma postura de não poder se identificar com nenhuma delas.

A mentalidade do século XVIII permite observar que o homem neste período seria marcado pela distinção entre a razão e a emoção, o que realça o aspecto subjetivo da emoção humana. Para Tillich (1999) o modelo iluminista valorizava a razão. O racionalismo pregava que as emoções deveriam ser excluídas da racionalidade, pois era entendido que as emoções seriam irrelevantes frente às necessidades reais da vida, como as produções e as transações comerciais da burguesia, destacando desta forma o aspecto lógico do homem. Entretanto a lógica sem a presença das emoções, acarreta em desequilíbrio por parte do ser. O homem guiado pela lógica e pela ignorância pode gerar realidades perigosas como a história demonstra nos eventos do fascismo, da guerra fria, entre outros eventos que demonstram ameaças para o estado democrático. Todavia, em contrapartida, outro fenômeno se destaca em meio de tal realidade, que seria a presença das lágrimas. O erudito chama atenção para o fato de que mesmo com a separação entre a razão e a emoção, as lágrimas se fazem presentes nos

momentos de felicidade e nos momentos de tristeza, o que demonstra que a razão e a emoção ainda mantinham sua aliança, o que denunciava que deveriam andar em harmonia.

Entendendo que a separação entre a emoção e a razão seria um fato sustentado pela cultura e que impacta o entendimento sobre a moral, Tillich (2009) escreve que o conceito de moral passa a ser confundido com os conceitos de moralismo e moralidade e explica que:

“O primeiro designa atitudes perante a vida, bem conhecidas neste país. Representa a deformação do imperativo moral, transformando-o em lei opressora. Aparece em diversas formas: puritana, evangélica, nacionalista, ou apenas convencional (sem consciência de suas raízes históricas).” (Tillich, 2009, p.183)

Já a moralidade seria para o autor (Tillich, 2009) um termo ambíguo, em primeiro momento remete a experiência do imperativo moral do sujeito, mas também pode significar o comportamento moral do indivíduo em relação à obediência a um sistema de regras estabelecidos, sendo imoral o que vai contra as regras naturalizadas. O mesmo ainda escreve que:

“O caráter incondicional do imperativo moral põe nosso ser essencial como exigência contra nós mesmos. O imperativo moral não é lei estranha, imposta a nós, mas é a lei de nosso próprio ser. Em face do imperativo moral, nós, em nosso ser essencial, somos postos contra nós mesmos.” (Tillich, 2009, p. 186)

Ainda em Tillich (2009), o moralismo por constituir os sistemas éticos, é imposto às massas por diversas formas de autoridades como as religiosas, pelos governos, pela família e as escolas. Estes sistemas fazem o homem tomar consciência dos sistemas éticos, o que demonstra que o ser humano já nasce em um universo moral herdado das gerações anteriores. O mesmo destaca que esse sistema salienta duas vertentes, a preservação do poder e a sabedoria derivada da experiência que auxilia o homem em suas tomadas de decisões. Entretanto, para além desta autoridade exercida por todos derivada de alguns grupos, esta esfera ética passa a ser participante do caráter incondicional do imperativo da moral, o que abre margens para discussões psicológicas acerca do ser humano devido à causação que exerce no mesmo; o que salienta o fato de que apesar do moralismo fornecer segurança para o mesmo, a moralidade demonstra a vivência na insegurança do risco e da coragem.

Em outro momento de seus estudos, o autor (Tillich, 1992, p.14) questiona se as morais sociais e pessoais constituiriam uma alternativa real à coragem cristã, mas ao reflexionar sobre a realidade humana que é permeada pelo destino e a morte, destaca que a coragem em meio a este contexto sofreu transformações. O medo é um elemento atuante na

forma com a qual o sujeito vivencia a coragem em relação à morte e o destino. Observando os aspectos psicológicos que decorrem de tal fato, fica explicitado que nem todos os homens saberiam viver ou morrer, apresentam “fala de uma libido moriendi, o termo exato para o “instinto de morte” de Freud”. Fato este para o autor (Tillich, 2009) que abre margens para discussões pautadas em concepções de ideias como: Deus seria a projeção da imagem do pai derivada da ideia do impacto psicológico incondicional da imagem do pai na infância? Ou se devido ao fato do aspecto concreto do incondicional se identificar com o próprio incondicional, torna-se (o aspecto concreto) psicologicamente neurótico?

Em busca de melhor entendimento, buscamos na teoria psicanalítica subsídios para melhor entendimento sobre os questionamentos salientados.

4.3 A CONTRIBUIÇÃO DA PSICANÁLISE

Os questionamentos de Tillich (2009) acerca da realidade psicológica do homem sobre a moral e seus desdobramentos sociais englobam complexos aspectos sobre o aparelho psíquico, aspectos estes que perduram até a contemporaneidade. No intuito de melhor entendimento sobre tais questionamentos, partiremos como ponto inicial do ponto de vista da psicanálise sobre os aspectos constituintes do aparelho psíquico. Segundo Freud (2011) o aparelho psíquico apresenta duas vertentes em seu funcionamento, o consciente e o inconsciente. Tal distinção em seu funcionamento seria justificável devido ao fato de a consciência não reter todas as informações presentes no aparelho como é demonstrado nos fenômenos da hipnose e nos sonhos, que apresentam outros elementos que fogem da consciência e dão informações sobre a qualidade da vida psíquica.

A consciência para Freud (2011) seria a instância do Eu (que é corporal), se relaciona com o meio externo, seria a responsável sobre os processos parciais da vida laborativa do sujeito, e também responsável quando o ser dorme, recalcar (censurar) certas tendências psíquicas que não devem ficar presentes a nível da consciência. Tal fenômeno para o autor seria derivado da latência presente nestas tendências psíquicas que geram desprazer, logo se faz presente no aparelho uma tenção derivada do ato de recalcar, pois o Eu faz resistência em frente ao que foi recalçado, sendo este fato para o estudioso a raiz da neurose, ou seja, o conflito entre a consciência e o inconsciente.

Entendendo que o aparelho psíquico funcionaria de forma sistemática, Freud (2011) diz que além do Eu, também se faz presente no aparelho psíquico o Id e o Super-Eu, partes do sistema que se relacionam com a instância do Eu. O Id é o lugar do inconsciente, se comunica

com os elementos reprimidos pelo Eu, e contém em si as paixões pois, seria nele onde estaria presente o princípio do prazer. Em sua relação com o Eu, demonstra que o mesmo também teria parte da sua constituição inconsciente. O Eu lida com as percepções externas (sensoriais) e internas (sensações e sentimentos), logo a ideia a nível consciente apresenta duas características, a ideia em seu aspecto inconsciente que produz algum material que permanece desconhecido, já o pensamento apresenta uma ligação com uma representação verbal. Os traços mnemônicos da memória em relação aos sentimentos internos excluídos (recalcados) seria o que viabiliza o conteúdo inconsciente se tornar consciente. A percepção interna vem de camadas diversas do aparelho psíquico, como é ilustrado pela relação prazer-desprazer que é uma realidade primária no psiquismo humano. Esta relação demonstra o aspecto econômico de energia da pulsão, e se tratando da percepção externa e sua relação com o Id, o Eu no intuito de mediação, busca colocar o princípio da realidade no lugar do princípio do prazer trago pelo Id, pois, o Eu ao lidar com o meio externo, se relaciona com os valores sociais e éticos, que muitas vezes não seriam condizentes com as paixões inferiores que se fazem presente no inconsciente.

O Super-Eu, para o autor (Freud, 2011), demonstra uma diferenciação interna dentro do aparelho, é participante na instância do Eu e é responsável pela formação do que seria denominado como seu caráter. No desenvolvimento do psiquismo, ele investe sua energia (a pulsão) em objetos (oral, anal e fálico), investimento estes que procedem o Id, mas o Id sente como necessidades os impulsos eróticos. A introdução destes impulsos sexuais promove mudanças a nível do Eu, ele abandona estes objetos, o que faz ocorrer a transformação da libido objetal em libido narcísica. No momento do narcisismo no desenvolvimento humano, a criança aprende que deve se desvincular da mãe em sua relação até então estabelecida, a figura do pai entra como representante da lei neste processo, e o Super-Eu, aprende que a questão seria mais que agir igual ao pai, ele compreende a proibição. Desta forma, “... o Super-Eu terá domínio sobre o Eu como consciência moral, talvez como inconsciente sentimento de culpa.” (Freud, 2011, p.43)

4.3.1 O narcisismo

Adentrar na temática do narcisismo, viabiliza que possamos entender mais sobre o desenvolvimento psíquico, principalmente nas relações internas e externas vivenciadas pelo ser humano. Segundo Freud (2010b), o termo narcisismo designa clinicamente a conduta cuja qual o sujeito trata o próprio corpo como um objeto sexual. O prazer se manifesta no ato de se

olhar, se tocar e acariciar. Seria o complemento libidinal da instância do Eu na pulsão de auto conservação; ou seja, a libido é retirada da interação com o mundo externo e é voltada para o Eu, essa conduta se denomina de narcisismo.

Ao se questionar o porquê da relação entre o narcisismo e o autoerotismo, e o porquê em um investimento primário como a libido²² se faz necessário separar uma libido sexual de uma energia não sexual como as pulsões do Eu, o autor (Freud, 2010b, p.19) diz que seria o fato de que “... o Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autoeróticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo. ”

Para o estudioso (Freud, 2010b), o narcisismo revela uma importante necessidade do aparelho psíquico, que seria transformar a qualidade psíquica do desprazer. Quando o aparelho psíquico supera o narcisismo e coloca a libido em objetos, surge a necessidade de amar, o que seria uma forma de evitar o adoecimento.

A elaboração psíquica ajuda no ato de desviar uma excitação interna para uma descarga externa, porém, uma elaboração interna ocorre em objetos a nível real e imaginário, quando voltada para um objeto real, causa um represamento da libido (introversão). (Freud, 2010)

O amor próprio não seria para o estudioso (Freud, 2010b) uma expressão de grandeza para o Eu, na verdade o amor próprio possui estreita relação com a libido narcísica. O investimento libidinal em um objeto, não aumenta o amor próprio, pelo contrário, a dependência de tal objeto resulta em um efeito rebaixados do mesmo.

Em outro momento de sua obra, Freud (2010c), explica que o narcisismo por trazer a característica de “amar a sim mesmo”, acarreta em mudanças em três polaridades da vida psíquica, que seriam: A) a relação sujeito (Eu) - objeto (mundo externo) que representa como o sujeito silencia os estímulos externos pela via muscular, mas seria indefeso em relação aos estímulos pulsionais. B) a relação prazer-desprazer onde se faz presente em uma escala de sensação a relação que seria determinante nos atos e vontades. C) relação ativo-passivo, onde o ser humano seria passivo em frente aos estímulos externos, mas ativo ao reagir ao que foi recebido, ou seja, passivo em relação aos estímulos externos e ativo em virtude das próprias pulsões.

O autor supracitado ainda informa que o narcisismo por ser o estado que o Eu seria investido pulsionalmente, é em parte capaz de se auto satisfazer. Logo essa situação que

²² Segundo o autor, o termo libido designa as forças pulsionais da vida sexual. (Freud, 2014a)

ilustra o fato do Eu amar a si mesmo, demonstra que o mesmo se torna indiferente “... para com o mundo ilustra a primeira das oposições em que encontramos o “amar”. ” (Freud, 2010c, p.74).

O que seria relevante para Freud (2010c) nesta mudança de posição, seria a evolução no Eu causada pelo princípio do prazer. Tal princípio acolhe no Eu os objetos que são fonte de prazer e por outro lado, repele em seu interior os objetos que seriam fontes de desprazer. Isso resulta mudanças no Eu-realidade que antes era movido pela relação interior-exterior a critério que o Eu-prazer põe o prazer acima de tudo. Desta forma o mundo exterior passa a ser dividido em uma parte prazerosa e uma parte estranha a si, percebida como inimiga, o que culmina em duas polaridades: o Eu sujeito como prazer e o mundo externo como o desprazer.

Se o amor faz denúncia de um objeto fonte de sensações prazerosas, de forma oposta, os objetos fontes de desprazer seriam fontes do sentimento de repulsa, de ódio. O amor demonstra a necessidade de algo, no sentido da palavra, vemos o amor atrelado a expressões como “gostar de”, “achar agradável” ou “apreciar”; o que aponta o amor estar atrelado a esfera dos objetos que satisfazem as necessidades das pulsões sexuais sublimadas. Já o ódio, está associado aos objetos que o Eu abomina por serem fontes de sensações desprazerosas. (Freud, 2010c)

A relação oposta entre o amor e o ódio, demonstra um par de opostos guiado pela relação prazer-desprazer presente na vida sentimental do ser humano. O amor se deriva do narcisismo, o ódio se deriva da rejeição do mundo externo para dispensar estímulos por parte do Eu narcísico. Desta forma, fica realçado o fato da presença da ambivalência amor-ódio entre os interesses do Eu e do amor que invocam motivos reais e atuais na realidade psíquica do ser humano. (Freud, 2010c)

Ainda em Freud (2014a), essa ambivalência tem função educadora, mas não se relacionam de forma igualitária com o princípio da realidade, ela decorre de uma atividade especial do ser, que seria a existência da vida sexual. A energia investida aos objetos de seus desejos sexuais (a libido), são originários das pulsões de auto conservação, sendo o nome para esse fato: interesse. Um dos estados da vida psíquica saudável que engloba a libido, seria a conduta psíquica no enamoramento e no próprio adoecimento orgânico, sendo o narcisismo o complemento libidinal do egoísmo pois, se o narcisismo leva em consideração a satisfação libidinal do sujeito, o egoísmo leva em conta apenas o proveito do mesmo.

A diferenciação entre a libido e o interesse, ou entre as pulsões sexuais e de auto conservação, são percebidas no próprio fenômeno da neurose, entre as semelhanças e diferenças presentes em seus dois polos: a histeria e a obsessão; sendo fato verídico que a

libido continua a mesma tanto se voltando para algum objeto ou para o próprio Eu, e jamais se transforma em algum tipo de interesse egoísta, e vice-versa. (Freud, 2014a)

Apesar de Freud em sua teoria ofertar subsídios para entender o caráter educador presente no aparelho psíquico, ela responderia somente uma parcela da equação observada. Tillich (2009, p.191), comenta que ela não seria suficiente para suprir a ideia de Deus já que o imperativo da moral, teria a presença da ética em si. “O imperativo moral aparece para nós em forma de lei porque confronta nosso ser atual com o essencial”. A lei nesta direção seria uma natureza essencial pelo fato do homem viver e seguir a sua estrutura em conformidade com sua natureza, todavia, a natureza humana apresenta a separação do seu ser essencial, por isso a lei para o homem seria o imperativo moral, já o moralismo seria uma esfera legalista.

Ainda em Tillich (2009) vemos o mesmo chama a atenção para o fato de que na tradição estoíca, o termo “lei natural”, não se aplicaria as leis físicas, mas naturais pois, elas seriam constituintes da natureza essencial humana, e também é a base das leis presentes no estado e nos grupos. Mas a lei moral tem caráter opressor, devido ao fato de ser internalizada, cria a culpa no aspecto do sentimento e da consciência.

Contudo, faz necessário destacar que apesar de ambos os autores falarem acerca da realidade humana, ambos possuem interesse diferentes em seus trabalhos. Tillich aborda a relação entre Deus e o homem, já Freud se aproxima mais das consequências abordadas pelo estoicismo na realidade humana. Mas de forma aproximativa, podemos ver em Freud (2011) o mesmo dizer que nem todos sentimentos inconscientes seriam justificados mediante as ideias inconscientes, o que viabilizaria a psicanálise adentrar no campo proposto por Tillich no intuito de pesquisas.

4.3.2 a moral e a psicanálise

A psicanálise ao abordar o campo da moral, nos contempla com ideias relevantes mediante a relação do seu campo em sua relação com o campo do desejo. Precisamos ter em vista que o período de atuação dos *Castrati* foi marcado pela moral sexual da população em decorrência de exigências culturais da época. Segundo Freud (2015) se tratando da moral sexual, podemos entender que ela se dividiria em dois aspectos: A) a moral sexual natural, que compreende o domínio de um povo que se conserva de forma sadia, capaz e duradoura. E, B) a moral sexual cultural, que abarca a vigilância, que estimula o mesmo a um trabalho cultural mais intenso e produtivo. A melhor forma ilustrativa de entender a diferença entre

ambas, seria a comparação entre o patrimônio constitutivo e o patrimônio cultural de um grupo humano.

Para o autor (Freud, 2015) seria relevante supor que o domínio cultural da sexualidade, acarretaria danos à saúde e a capacidade vital dos membros da sociedade, pois essa forma de domínio culmina em injúrias derivadas dos sacrifícios impostos as pessoas, que de forma indireta compromete seu próprio objetivo cultural final que seria a ordem. Seria inerente da própria moral sexual da cultura transferir exigências para a vida do ser humano, como por exemplo na vida sexual da mulher que é proibida de ter relações sexuais, sendo aceito somente na condição do casamento.

Entretanto, o autor supracitado relata que essa proibição não se aplica ao homem, o que produz uma moral dupla para o mesmo. Nesta perspectiva, a sociedade de forma rasa, induz seus membros a esconder essa verdade, os induz a enganar uns aos outros. O que ressalta a nível moral, a presença de algo nocivo, já que a sociedade supervaloriza a monogamia, mas recrimina o aspecto viril de seus membros (homens e mulheres), que seria algo natural e constituinte da natureza humana.

Tal hipocrisia para Freud (2015) acarretaria em adoecimento, em um “nervosismo” que se instaurou na sociedade atual. Fator contribuinte para essa realidade, seria o fato de a cultura prezar por suas descobertas extraordinárias, suas invenções em todas as áreas, e a ideia de manutenção do progresso mediante a crença da competição em relação ao trabalho intelectual. A luta decorrente da necessidade de sobrevivência, aumenta de forma sensível o fato de que o homem use suas capacidades intelectuais para satisfazer essa demanda, mas em contrapartida, as necessidades pessoais do ser ficam negligenciadas, já que nessa perspectiva, a religião se torna ausente, a insatisfação e a cobiça por melhores condições de vida aparecem na massa, como uma forma de denúncia em frente a essa configuração da sociedade.

Como resposta a esta realidade, em busca de sanar o nervosismo que se instaura, o homem busca por prazeres como na literatura e em outras ofertas capitalistas, caminhos para se recuperar em relação aos estímulos exacerbados tragos pela cultura. Entretanto, as paixões ofertadas pelo capitalismo, influenciam e encorajam a sensualidade e a ânsia do prazer. (Freud, 2015)

Para Freud (2015) o que resultaria no final dessa cadeia de eventos, seriam as neuroses, onde os sintomas se manifestariam nas funções físicas e psíquicas. Tais sintomas seriam de natureza tóxica e podem por exemplo, influenciar a vida sexual do homem que ao apresentar uma vida sexual não satisfatória, encontram uma espécie de satisfação substitutiva para essa insatisfação.

Em contrapartida para o erudito (Freud, 2015), observa-se que a civilização se baseia na repressão das pulsões. O homem ao abrir mão de uma parte da parcela de si, em frente as necessidades da vida, também foi afetado em instâncias da vida privada como o âmbito da família em seus aspectos derivados do erotismo que o mesmo foi levado a renunciar. A religião dentro da cultura foi a responsável pela renúncia de tal parcela ao pregar a ideia de que essa renúncia "... seria oferecida a divindade como sacrifício; o bem comum assim adquirido foi declarado "sagrado" " (Freud, 2015, p.368). Quem vai contra essa lei estabelecida pela religião, seria considerado um *outlaw* (fora da lei) perante a sociedade. Tal fato salienta que a pulsão sexual em sua formação, possui a presença de diversos fatores. Parte destes fatores seria a própria cultura que obriga ao sujeito investir montantes imensos de energia pois, a cultura seria o campo onde o mesmo desloca suas metas sem perder de forma significativa a sua intensidade.

Freud (2015) ainda escreve que a pulsão sexual não visa a procriação, mas sim os prazeres que podem ser ganhos por essa via. A educação seria a via pela qual aprendemos a restringir a pulsão sexual no intuito que a mesma não ganhe um caráter incontrolável ou inapropriado. A cultura que legitima a meta sexual da pulsão para a finalidade da reprodução e como resultado desta demanda, a religião exige a abstinência sexual, exige que o indivíduo tenha abstinência sexual até o matrimônio ou abstinência por toda vida para quem não contrair o matrimônio legítimo.

Apesar da defesa dessa pauta, controlar uma pulsão tão poderosa não culminaria em prazer, mas sim em desprazer. A sublimação da esfera sexual é algo que o ser humano pode fazer por algum período de tempo, mas não seria possível suprimi-la o tempo todo. A abstinência nessa direção, não seria uma opção plausível para todas as pessoas. O que denuncia tal fenômeno seria a própria moral sexual dupla vivenciada pelos homens, que demonstram que a própria sociedade não acredita na viabilidade das normas que estabeleceu. O comportamento sexual de uma pessoa, demonstra a forma como a qual ela foi moldada para todas as outras formas de reação na vida. (Freud, 2015)

Nessa perspectiva, Lacan (2008a) escreve que o prazer e a lei moral seriam instâncias opostas presentes na ponta de uma linha. A moral em sua normalização psicológica, se apresenta de forma racionalizante. A instância moral não visa o equilíbrio no sentido de existir uma felicidade sem sombras. O mesmo ao comentar Freud em sua teoria do Super-Eu, lembra que essa instância engloba o racional, devido ao fato de se escrever no homem de forma concreta, que em seu dizer demonstra uma dinâmica econômica que seria proporcional aos sacrifícios se lhe prestam. Historicamente é observável que a sociedade capitalista torna o

consumo dos bens materiais uma forma racionalizante da moral, pois por envolver o desejo mediante a suas ofertas, o capitalismo viabiliza que o desejo se realize mediante a aquisição de bens privados, bens da família, da profissão, entre outros. Mas em contrapartida, o desejo paga o preço do sacrifício ao fato de ter que se enquadrar no puritanismo que a história revela que a sociedade tanto se empenhou a promover.

4.4 A ARTE E A MORAL

Segundo Coli (2013), a arte por ser um elemento da vida, seria um lugar para o ser humano exprimir seu amor e a sua atenção que o mesmo consagra a ela. Nessa dinâmica, o mesmo pode fazer uso de suas memórias e ideias em suas confecções artísticas, no intuito de representar a realidade ou expressar seus sentimentos que eclodem de sua intuição evocadora.

A função artística para o autor (Coli, 2013) em sua utilidade, apresenta em seu âmago funções econômicas e sociais derivadas da cultura. Fato este observado por exemplo, na figura de um crucifixo, que antes de ser arte, seria um objeto de culto. Tal fenômeno demonstra que a arte apresenta resíduos de elementos de outras esferas da realidade humana que seriam necessárias à medida que lhe proporcionam vigor e conservação.

Porém, a arte em sua complexidade também viabiliza dizer mais sobre a sua relação com o ser por um viés psicológico. Pauli (1963, p.77) ao escrever sobre a relação da arte com as emoções, chama a atenção para o fato de que a mesma em geral ao abordar os estados afetivos do ser humano os reduz fundamentalmente em duas categorias, o prazer e a dor. Essas duas categorias seriam os radicais para todas as outras emoções, se complementam, seriam a base que assumem "... o caráter de noções "transcendentais"; como o ser, que em cada coisa se predica a seu modo, analogicamente, também o prazer e a dor se dizem de todos os respectivos sentimentos, em cada um a seu modo. ”

Nessa direção Rocha (2008) acrescenta que a arte em sua estrutura técnica tem a viabilidade de desconstruir conceitos, por exemplo, ela permite falar sobre o discurso amoroso de uma forma que o deslegitima. Ao abordar a função amorosa por via de acontecimentos e lugares, ela pode interromper tal função mediante aquilo que a constitui. A arte musical seria um exemplo de desconstrução nesse sentido. Mediante a sua linguagem que abarca composição, notas musicais e métrica dos compassos, a música seria dotada de uma enigmática propriedade que tem o dom de descrever a sensibilidade humana. De forma concordante, para além de seus aspectos técnicos, a arte para Calvani (1998) ao se remeter ao trabalho de Tillich, entende que a mesma oferece pela via da razão dois sentidos, o da técnica

(subjetiva), onde é apresentado a estrutura racional da mente, e a razão do coração que apresentam o aspecto estético e da comunhão que englobam os sentimentos como o amor e a beleza. Ambos os sentidos apresentados pela razão, buscam apontar algo para além de si, procuram sustentar e manifestar estruturas que transcendem o sentido, tentam apontar a presença de uma substância que não pode ser 100% capturada pela criação artística.

Pauli (1963), também salienta que a moral seria outro fator presente na arte, na medida que o seu criador em seu labor é influenciado pela sociedade já que ela define o que seria moralmente correto ou não, a sua própria religiosidade e a sua educação. O próprio conceito de belo na arte estaria permeado por tal realidade pois, o belo está vinculado a ideia de perfeição, como algo que brilha, que seria louvável. Todavia, a arte, para além do entendimento moral entre o bem e o mal, é uma expressão sensível da ideia enquanto expressão imanente no espírito e não somente um objeto de apreciação.

Ao abordar o campo moral, o estudioso (Pauli, 1963) diz que a arte demonstra os valores que afetam o campo sentimental do homem, os libretos de óperas por exemplo, demonstram situações da vida humana que revelam a instabilidade emocional do mesmo, a relação entre o bem e o mal apresentados na música por essa perspectiva, gera no público uma dissonância que se espera ver o seu desfecho. Coli (2013) comenta que a ópera sempre foi um campo de imenso sucesso, principalmente no século passado. A sublime arte em tal período sempre mobilizou a população que buscava por novidades em seu entretenimento.

Ao atermos no período dos *Castrati* podemos observar que a música era uma forma de arte que expressava o sentimento religioso. Para Gorina (1971, p.42) a música de forma geral, seria um fenômeno atrelado a função religiosa na maioria das civilizações e afirma que “ o império da música sobre as almas e a sua influência nos espíritos celestiais estão intimamente ligados ao seu poder divino”.

A ópera em seu nascimento, continuou a manifestar o religioso em sua arte, mas devido à evolução social observa-se que em tal arte, o canto passa a ser acompanhado por instrumentos e coros. Sendo outro fator observável que compositores como Bach, Händel, Verdi, Beethoven, entre outros, deram à música a característica da religiosidade ser passada pelo crivo da inteligência em suas composições. As composições em seu trabalho instrumental e vocal demonstram que a religiosidade (a forma pela qual o homem se comunicava com o divino) era transmitida de forma mais próxima do drama e do lirismo, do que propriamente da oração, como era ilustrado no passado por via do canto gregoriano. (Gorina, 1971)

De forma concordante, Pauli (1963) escreve que a moral cristã se faz presente na arte devido ao fato dos homens em suas produções buscam pela felicidade em sua vida, em suas construções e evolução como ser humano, mas a felicidade verdadeira somente acontece na glória com Deus, quando o homem o glorifica, ele encontra felicidade. A arte demonstra que o mesmo em sua busca por felicidade, também a encontra nos prazeres do sentido, nos devaneios da imaginação visto que, por sua via, a afetividade do espírito é tocada em seu aspecto sensível, o que permite dizer que sem arte o ser humano não seria completo. (Pauli, 1963)

Nesse itinerário, Jorge e Ferreira (2005) lembram que o imaginário (Fantasia²³) seria o elemento que opera como matriz psíquica pela qual o homem se relaciona com o mundo e seus semelhantes. De forma aproximativa, podemos entender que a fantasia seria uma via para a manifestação do numinoso. Os *Castrati*, carregavam no próprio corpo a marca da fantasia de serem anjos, aspecto este reforçado por suas excepcionais habilidades na arte do canto.

Para Lacan (2008a), o numinoso tece a experiência humana, e os seus vestígios se fazem presentes em muitos lugares, engendra um memorial. A nível social vemos templos constantemente serem erguidos para que cultos sejam realizados²⁴. Por fazer parte da existência humana, o numinoso se manifesta pelo próprio homem. E por essa prerrogativa, ousamos pontuar que os *Castrati* são exemplos verídicos de seres humanos que manifestaram o numinoso. Em harmonia, Alves (1992), diz que a música e a religião estabelecem conexões devido ao fato de observarem o que se manifesta pela ordem do sentir, porque é no som que está presente a possibilidade de se observar outras vertentes do sentir.

Otto (2007) nos lembra que o numinoso pode ser transmitido de uma psique para outra pois, pode ser despertado pela via do espírito. Igualmente aos sentimentos e as atitudes psicológicas, o numinoso se transmite pela empatia e por aquilo que se passa na psique de outra pessoa. A postura, o tom de voz e a expressão da fisionomia não indicam o objeto, a música por envolver o tocar e o cantar, indicam o objeto por envolverem situações sagradas. A voz é uma via impregnada do numinoso, mas para que a mesma tenha a capacidade de manifestá-lo, o coração precisa ter a presença do espírito em si. O mesmo ainda informa neste

²³ Devemos aqui salientar que o termo imaginário entendido como algo derivado da imaginação para a psicanálise seria a fantasia. O imaginário para a psicanálise seria um dos elementos presentes na estrutura Psíquica do inconsciente.

²⁴ Otto (2007) em concordância, escreve que dentro das formas de arte, a arquitetura foi a primeira a manifestar o numinoso. O homem de forma muito elementar, ao erguer blocos de pedras em estado bruto ou lapidado, tem como intuito armazenar ou localizar de forma mágica o numinoso por uma via maciça, onde culmina como um reflexo automático o sentimento do excelso que invoca o sentimento do numinoso.

caminho que a religião por si só não seria capaz de transmitir o numinoso pois, ele não pode ser ensinado mediante a conceitos ou aulas convencionais.

A transmissão do numinoso via psique nos é narrado por Vives (2009) ao narrar um episódio vivido pelo *Castrati Farinelli*. O cantor emasculado através do seu canto, ajudou o rei da Espanha Felipe V, a tratar sua melancolia. No ano de 1729, o cantor foi chamado para tratar do rei que em seu estado de doença, permanecia em seu quarto com portas e janelas fechadas, se recusava a tomar banho durante semanas e passava o dia emitindo gritos lúgubres (de lamurias e sofrimento). Durante o período de 10 anos, toda noite, o cantor interpretou árias que imitavam o canto de um rouxinol, e tendo como resultado, o *castrato* ajudou ao rei sair do seu estado de prostração e a superar suas crises maníaco-depressivas até a sua morte 10 anos depois.

De forma aproximativa, podemos observar Otto (2007) dizer que o numinoso desperta o espírito para a mais forte e determinada emoção e que para que isso aconteça, não se faz necessário o uso de palavras rebuscadas, palavras confusas e desajeitadas seriam suficientes a medida que a psique esteja sintonizada para despertar o espírito. Podemos conjecturar que Farinelli em seu canto que se manifestava em coloraturas estava sintonizado com o espírito no intuito de curar seu paciente.

Para o autor supracitado, o milagre seria outro elemento que se relaciona com o numinoso. Ele é filho da fé, expressa o mistério presente no campo do sentimento religioso, e revela algo do campo do incompreensível, do enigmático. Sua correspondência com o numinoso estaria no fato de o milagre em sua característica de “incompreendida”, abarcaria dois aspectos do campo do numinoso, o elemento misterioso e o elemento tremendum. O mesmo (Otto, 2007) ainda viabiliza a ideia de cura pela via do Canto praticado por Farinelli ao escrever que a arte, como por exemplo a canção, devido à sua sonoridade e símbolos, pode causar uma impressão “mágica”, que sustenta esse caráter em diversas situações e condições. Essa característica pode ser percebida pelo homem, independentemente do mesmo estar preparado ou não para senti-la. Por ser algo desconhecido, se manifesta de forma mais forte e completa mediante as circunstâncias. Sendo essa “magia”, nada mais que uma manifestação discreta do numinoso.

Todavia, Lacan (2008a) nos lembra de outro fator relevante acerca da arte em relação à realidade humana. A arte possibilita que o homem sublime as pulsões, entretanto, a mesma não pode sublimar 100% as pulsões, existe um radical de si que não pode ser sublimada. De forma aproximativa podemos conjecturar que o motivo seria denunciado pela própria pulsão que seria de morte. A vida é permeada pela certeza da morte. A música pode ser pensada

nessa direção como uma dádiva que auxilia o ser humano a lidar com essa realidade, pois como ressalta Huff Junior (2021) guiado por uma perspectiva Alvesiana, que a música tem a capacidade de transcender e aprofundar a experiência do sentido, de conexão com a vida e o mundo, proporcionando que o ser vibre em outra frequência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Castrati*, os anjos cantores da igreja e Divas nos palcos, pela via da música ilustraram aspectos da vida humana como a religião e as necessidades sociais de sua época. Tal período histórico foi marcado por grandes mudanças sociais e psicológicas na realidade humana. A Igreja até então que era a detentora da verdade no aspecto religioso e moral na vida do ser humano, ao perder seu posto, abriu margem para o nascimento de novos paradigmas em relação à lei estabelecida pela mesma. Nesta direção Lacan (1992) nos permite dizer que a Igreja antes da Reforma, era detentora do Discurso do mestre. Tal discurso representa de forma ilustrativa que quem assume este papel, seria possuidor da ordem do saber. Este saber não seria algo restrito somente ao conhecimento e à representação, ele se liga a uma relação de razão.

Através da metáfora da relação entre o senhor e o escravo (que seria uma relação de poder), o estudioso (Lacan, 1992), destaca que o fator relevante em torno do saber, não seria o fato do senhor ter o conhecimento, mas a articulação subjetiva da ideia de que o mestre sabe algo em algum nível acerca de um assunto. A relação de poder em torno do saber estrutura uma dinâmica psicológica que se manifesta quando o escravo assume que o senhor sabe mais do que ele, mesmo o escravo sendo também dotado de saber, o que assegura para o escravo sua função de escravo. E outras palavras, a Igreja era a mestre detentora do saber religioso e os fiéis os escravos que assumiam essa função ao assumirem que a igreja era a detentora do conhecimento religioso.

Entretanto, Lacan (1992) informa que essa relação de poder descrita em sua metáfora, apesar de ter durado anos, foi substituída pelo capitalismo (o novo senhor moderno), que modificou este lugar de saber. O capitalismo ao pregar que a classe proletária também poderia ser possuidora por exemplo, da propriedade comunal, causa uma revolução. Claro que o capitalismo frustra essa classe, pois ele visa a exploração, entretanto, ele devolve para o proletariado um saber de senhor, o que ilustra a troca de lugar entre o antigo e o novo mestre.

A presente pesquisa reforça tal ponto de vista ao narrar que a moral burguesa ao dividir o ser humano entre razão e emoção, trouxe grandes mudanças para o aspecto moral do mesmo e seu entendimento sobre moralidade que se diferenciava da moral apresentada no passado pela Igreja.

A relevância dos *Castrati* em meio a tal contexto, seria muito mais que o fato de terem sido imortalizados na história como lendas do canto. Devemos ter em mente que os cantores emasculados ao sacrificarem sua masculinidade em prol da música, estavam de certa forma

fora do discurso moral presente neste período de mudanças. Por não poderem exercer sua masculinidade por via da virilidade (já que não poderiam procriar), eles não poderiam se casar e formar família, aspecto este relevante dentro da cultura moral da época. Não podemos deixar de comentar que o preço pago por estes cantores foi a angústia que carregaram durante toda sua vida, em decorrência do fato de não poderem viver alguns desejos naturais presentes em todos os seres humanos devido às proibições impostas à sua classe resultante da castração dos seus corpos.

Contudo, devemos nos ater a outro fato que permeia essa comitiva de cantores. A grande glória dos *Castrati* foi o fato de que eles conseguiram, em meio a tal complexa realidade, assegurar que o numinoso não se perdesse da vida humana em seu aspecto religioso e social. Esses cantores conseguiram a façanha de manifestar o numinoso em duas esferas diferentes, dentro da Igreja e na sociedade por via dos palcos.

Por trabalharem pela via musical, os *Castrati* agraciaram essa forma de arte com a presença do numinoso, de uma forma inseparável. O que tonou a música umas das formas de arte que mais exerce poder sobre o homem. O ser humano não vive sem música. Na contemporaneidade observamos a música estar presente em vários lugares como nos elevadores, no carro e até mesmo durante a faxina de casa. O que demonstra em algum grau que o mesmo tem dependência da música devido aos efeitos que ela produz em seu espírito. O que viabiliza dizer em concordância com Alves (2010a) que parte do radical humano seria música, o combustível para a vida psíquica do homem.

Concluimos neste viés de raciocínio que a lenda dos *Castrati* será eterna, pois esses cantores, ao pagarem um alto preço para se tornarem os anjos cantores da Igreja na imaginação popular, impediram que a humanidade perdesse o numinoso, algo que o ser humano não conseguiria viver sem. Ao manifestá-lo pela música, deram para a humanidade como presente e exemplo em seu trabalho o fato de que o ser é capaz de construir coisas sublimes em direção ao divino.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociedade da música**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. **Coleção os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, p. 163-191, 1980.

AGOSTINHO, Santo. **Sobre a música**. Campinas: Ecclesiae, 2019.

AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

AGUIAR, Ronaldo C. **As Divas do rádio nacional**: as vozes eternas da Era de Ouro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALMEIDA, Gabriela. Por uma gramática feminina da música pop. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; Mangabeira, Alan. **Divas do pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo/PPGCOM/UFMG, 2020.

ALVES, Rubem. **Variações sobre a vida e a morte**. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

ALVES, Rubem. **Creio na ressurreição do corpo**. São Paulo: Sagarana, 1984a.

ALVES, Rubem. **O enigma da religião**. São Paulo: Papyrus, 1984b.

ALVES, Rubem. **O poeta, o guerreiro, o profeta**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

ALVES, Rubem. **O que é religião?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

ALVES, Rubem. **Do universo à jabuticaba**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010a.

ALVES, Rubem. **O Deus que conheço**. São Paulo: Verus, 2010b.

ALVES, Rubem. **Perguntaram-me se acredito em Deus**. São Paulo: Planeta, 2013.

ANDERS, Sérgio. **O legado Castrati**: um breve estudo sobre a castração de garotos na Itália e sua contribuição para a história da música. 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.02/pdf>. Acesso em: 16 nov. 2023.

ANDRÉ, Naomi. **Voice gender**: Castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian ópera. Indiana: Indiana University Press, 2006.

ARAGÃO, Monique. **Música, mente, corpo e alma**: interpretação, a comunicação através da música. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ASSOUN, Paul-Laurent. **O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AUGUSTIN, Kristina. **A trajetória dos Castrati na corte Luso-Brasileira 1752-1822.** São Paulo: Editora Dialética, 2023.

AUGUSTIN, Kristina. **Niños caponados: o início de uma prática vocal de origem ibérica.** 2015. Disponível em:

https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=uZlIO-0AAAAJ&citation_for_view=uZlIO-0AAAAJ:u-x6o8ySG0sC. Acesso em: 8 nov. 2023.

AUGUSTIN, Kristina. **Os Castrati: a prática da castração para fins musicais.** 2002. Disponível em:

https://d1wqxts1xzle7.cloudfront.net/31994851/Os_Castrati_a_pratica_da_castracao_para_fins_musicais-libre.pdf?1391542412=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DOs_Castrati_a_pratica_da_castracao_para.pdf&Expires=1690943069&Signature=C4DO8UEkPMOQ5gzjRIG86Y1L6ro~KISSJEs5-Dhaj1MEwFirCkdMGkIMQSOiRKPvVViyEWJAwKo1tGgO4wueexpDN4KJYxJdcnTq1niM-uiKElqBy2Zf-8samTYzPQnrD~Rorm6yXQhIBDb~PL6syDVEpljsi641EMIBam1vS-lxPVZZDNg7D29HqDMGh8Xa82pbc81r6Sa77wZe~LZxmfNyiCfAA4BLGHRbktMGU26~GpF-Azdz7XE6xsJiTCWYPnjoH~1ZM~XYfDI9kq3DcB-MLIMIND0~l0ivPekfn~OfKYlJshoTTB4chTJP4AllwJCh~XqHM-u4JyQ1GrNmQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 1º ago. 2023.

AUGUSTIN, Kristina. **Os Castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822).** 2013a. disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/11961>. Acesso em: 20 nov. 2023.

AUGUSTIN, Kristina. **Reflexões históricas sobre os Castrati: origem ibérica (séc. xv- xvi).** 2013b. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/4533>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BALBOLI, André. **Sopro das Musas: fundamentos filosóficos da música.** São Paulo: Odysseus, 2018.

BARBIER, Patrick. **História dos Castrati.** São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

BARBOSA, Wesley de J. **A educação virtuosa como excelência na pólis.** 2021. Disponível em: <http://periodicos.apps.uern.br/index.php/RTF/article/view/2199/2831>. Acesso em: 16 set. 2022.

BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer.** São Paulo: FFLCH/USP, 2001.

BERNIS, Jeanne. **A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

Bíblia do peregrino. Tradução em português da vulgata Latina por Luís Alonso Schökel. São Paulo: Paulus, 2017. 2617 p. Velho Testamento e Novo Testamento. 2017.

BINGEMER, Maria C. O ethos católico: afinal, o que é o catolicismo? In: ZAQUEU-HIGINO, Paulo V; ANDRADE, Péricles; PORTELLA, Rodrigo. **Catolicismo, quo vadis?:** os rumos da igreja católica. Rio de Janeiro: Resistência Acadêmica, 2021.

BOAL, Augusto. A belíssima fábula de xua-xua, a mulher pré-humana que descobriu o teatro. In: MAURANO, Denise. **Circulação psicanalítica.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

BOAVENTURA, Luis H; FREITAS, Ernani C de. **A construção do ethos nos discursos do Papa Francisco.** 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33386/19373>. Acesso em: 23 ago. 2023.

BOTTEGHI, Egon. **Vozes alienígenas: viagem de um homem trans do século XX na estética dos cantores emasculados.** 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/33229>. Acesso em: 16 out. 2023.

BRANCO, Lucia Castello. **Chão de letras:** as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia grega.** Rio de Janeiro: Vozes, 1986. v.1.

BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia grega.** Rio de Janeiro: Vozes, 1987. v. 2.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália:** um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia.** Lisboa: Edições 70, 1991.

CALDAS, Heloisa. **Da voz à escrita:** clínica psicanalítica e literatura. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2007.

CALVANI, Carlos E. **Teologia e MPB.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.

CALVANI, Carlos E. **Teologia da arte.** São Paulo: Fonte Editorial, 2010.

CHAUNU, Pierre. **O tempo das reformas.** Lisboa: Edições 70, 2002.

CHAVES JUNIOR, Edgar de B. **Guia de música clássica.** Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda, 1986.

CLAPTON, Nicholas. **Moreschi and the voice of the castrato.** London: Haus Book, 2008.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CRAWFORD, Katherine. **Eunuchs and Castrati:** disability and normativity in early modern europe. New York: Routledge, 2019.

COELHO, Lauro M. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

COLLINS, Jack. Appropriation and development of castration as symbol and practice in early christianity. In: TRACY, Larissa. **Castration and culture in the middle ages**. Cambridge: D, S, Brewer, 2013.

COLLISSON, Steve. **O livro da música clássica**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017.

CROSS, Milton. **As mais famosas óperas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

CUSICK, Suzanne. **Gênero e música barroca**. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/KZxcBLzd8pN38cgSMQCQr3h/?lang=pt>. Acesso em: 20, nov, 2023.

DAVIDSON, N. S. **A contra-reforma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 2004.

DIDIER-WEILL, Allain. **Invocações: Dionísio, Moises, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DIDIER-WEILL, Allain. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria LTDA, 1998.

DIDIER-WEILL, Allain. **Nota azul: Freud, Lacan e a arte**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria LTDA, 1997a.

DIDIER-WEILL, Allain. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do Supereu e a invocação musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997b.

DURANT, Will. A história da civilização: **A reforma**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Vol VI, tomo III, 1959.

DURANT, Will. A história da civilização: **A reforma**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Vol VI, tomo III, 1959b.

DURANT, Will. A história da civilização: **A renascença**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Vol V, tomo III, 1957.

DURANT, Will; DURANT, Ariel. A história da civilização: **Começa a idade da razão**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Vol VII, tomo II, 1964.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógono**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe; WILSON, Derek. **Reforma**: o cristianismo e o mundo 1500-2000. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FILORAMO, Giovanni. **Monoteísmos e dualismos**: as religiões de salvação. São Paulo: Hedra, 2005.

FLORES, Mariana R; BELTRAMI, Luciane; SOUZA, Ana Paula R de. **O manhês e suas implicações para a constituição do sujeito na linguagem**. 2011. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/518/2020/09/2011-Flores-Beltrami-Souza.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024.

FREUD, Sigmund. A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno. In: **O delírio e os sonhos de *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. A teoria da libido e o narcisismo. In: FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de meta psicologia e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo: três ensaios. In: FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. O eu e o ID. In: FREUD, Sigmund. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angustia, o futuro de uma ilusão e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c.

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

FREUD, Sigmund. Prefácio a problemas de psicologia da religião, de Theodor Reik. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. **Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIRON, Luís A. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861**. São Paulo: UNESP, 2004.

GORDON, Bonnie. **Voice machines: the castrato, the cat piano and other strange sounds**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2023.

GORINA, Manuel Valls. **Que é a música?** Lisboa: Gris impressores, 1971.

GREENE, Margaret. **Distúrbios da voz**. São Paulo: Editora Manole LTDA, 1989.

GROUT, Donald J; WILLIAMS, Hermine W. **A short history of ópera**. New York: Columbia University Press, 2003.

HÄGGLUND, Bengt. **História da teologia**. Porto Alegre: Concórdia Editora LTDA, 1999.

HERIOT, Angus. **The Castrati in ópera**. Lodon: Calder and Boyars Ltd, 1975.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

HILDEGARDA, Santa. **Scivias: conhece os caminhos do senhor**. São Paulo: Paulus, 2015.

HUFF JUNIOR, Arnaldo E. **A bossa nova como virada existencial: chega de saudade! 2022**. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/39461/25926>. Acesso em: 12 dez. 2024.

HUFF JUNIOR, Arnaldo E. **Religião, música e humanização em Rubem Alves**. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/36645/24738>. Acesso em: 13 dez. 2024.

JOE, Jeongwon. Between history and fiction: representation of Castrati in Gérard Corbiau's film, Farinelli, Il castrato (1994). In: GREENFIELD, Anne. **Castration, impotence, and emasculation in the long eighteenth century**. New York: Routledge, 2020.

JORGE, Marco Antônio C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. v.1, Rio de Janeiro: Zahar, 2005

JORGE, Marco Antônio; FERREIRA, Nadiá P. **Lacan, o grande freudiano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **De um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009a.

LACAN, Jacques. **O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. **Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009b.

LACAN, Jacques. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, 1997.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971

LIBÂNIO, João, B. **A volta à grande disciplina**: reflexão teológico-pastoral sobre a atual conjuntura da igreja. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

LINDBERG, Carter. **Reformas na Europa**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

LÚLIO, Raimundo. **O livro dos anjos (1274-1283)**. São Paulo: Instituto Brasileiro de filosofia e ciência "Raimundo Lúlio" (Ramon Llull), 2002.

LUPI, João. **Porque os anjos são músicos**. 2013. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/xiiicongrintfilmed.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MANNING, Russell Re. Tillich's theology of art. In: MANNING, Russell Re. **The Cambridge companion to Paul Tillich**. New York: Cambridge University Press, 2009.

MARASCHIN, Jaci. **A beleza da santidade**: ensaios de liturgia. São Paulo: Aste, 1996.

MARASCHIN, Jaci. **A (im)possibilidade da expressão do sagrado**. São Paulo: Emblema, 2004.

MARASCHIN, Jaci. **Da leveza e da beleza**: liturgia na pós-modernidade. São Paulo: Aste, 2010.

MAREK, Dan. **Alto**: the voice of bel canto. London: Rowman e Littlefield, 2016.

MARTINS, Antônio M, A. **Sereis como Anjos. Angeologia e escatologia**. 2017. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/didaskalia/article/view/3265>. Acesso em: 9 jul. 2024.

MEZAN, Renato. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MEYER, Melicow. **Castrati singers and the lost "cords"**. 1983. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911686/pdf/bullnyacadmed00084-0058.pdf>. Acesso em: 16 set. 2022.

MILLER, Stephen. **The book of angels**: seen and unseen. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

MONS, Tihamer T. **A igreja católica**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1942.

MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra à idade do rock. São Paulo: Editora Ática S. A, 1988.

NANCY, Jean-Luc. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorroutu, 2008.

NASIO, Juan-David. **9 lições sobre arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria para depois de amanhã**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Petrópolis: Vozes, 2007.

OTTO, Walter Friedrich. **Las Musas**: el origen divino del canto y del mito. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.

OTTO, Walter Friedrich. **Os Deuses da Grécia**: a imagem do divino na visão do espírito grego. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

OTTO, Walter Friedrich. **Teofania**: o espírito da religião dos gregos antigos. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PACHECO, Alberto José V. **Castrati e outros virtuosos**: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PARIZZI, Bethânia; RODRIGUES, Helena. **O bebê e a música**. São Paulo: Instituto Langage, 2020.

PAULI, Evaldo. **Estética geral**. Florianópolis: Editora Biblioteca superior de cultura, 1963.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

PERNOUD, Régine. **Hildegard de Bigen**: a consciência inspirada do século XII. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PIEROTTI, Mariana M, de Souza; LEVY, Lídia; ZORNIG, Silva Abu-Jamra. **O manhês**: costurando laços. 2010. Disponível em:
<https://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v15n2/a09v15n2.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024.

PIOZAT, Michel. The Angel's cry: beyond the pleasure principle in opera. In: ZIZEK, Slavoj. **Jacques Lacan: critical evaluations in cultural theory**. New York: Routledge, 2003.

POTTER, John; SORRELL, Neil. **A history of singing**. New York: Cambridge University Press, 2012.

QUEIROZ, Rosane. **Musas e música**: a mulher por trás da canção. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

QUINET, Antônio. **O inconsciente teatral**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições, 2019.

RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1996.

RAYNOR, Henry. **História social da música**: da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Edditores, 1981.

READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: IBRASA, 1968.

REMOND, René. **O século XIX**: introdução a história de nosso tempo. São Paulo: Cultrix, 1974.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

ROCHA, Guilherme M. **Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2008.

SALES, Camila F; ROCHA, Guilherme M. **Repetição e contingência na clínica da psicanálise e na arte da performance**. 2019. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652019000100010. Acesso em: 08 out. 2024.

SCHAFER, Murray R. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHOLZ, Piotr O. **Eunuchs and Castrati: a cultural history**. Nova Jersey: Markus Wiener Publishers, 2001.

SCHULENBERG, David. **Music of the Baroque**. New York: Oxford University Press, 2001.

SEFFNER, Fernando. **Da reforma à contra-reforma: o cristianismo em crise**. São Paulo: Atual, 1993.

SILVA, Luciano S; SCANDAROLLI, Denise. **O bel canto e seus espaços**. 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3829/3682>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOARES, Thiago. Divas do pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; Mangabeira, Alan. **Divas do pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo/PPGCOM/UFMG, 2020.

SOLER, Collete. **A repetição na experiência analítica**. São Paulo: Escuta, 2013.

SOUZA, Daniel T. **A naturalidade do falsete e a voz do contratenor: refletindo sobre a formação de cantores**. 2016. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersul/v2/papers/1891-7023-1-PB.pdf. Acesso em: 06, jul, 2025.

SOUZA, Humberto. **Fenomenologia da experiência religiosa em Kierkegaard e Rudolf Otto**. São Paulo: LiberArs, 2014.

STACI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”**: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TAVARES, Isis M; CARVALHO, Marília, G de. **Nem homens nem anjos: o papel social dos Castrati na Itália Barroca**. 2006. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg7/artigos/T/Tavares-Carvalho_49.pdf. Acesso em: 30 out. 2023.

TAYLOR, Marc C. **After God**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2007.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

TILLICH, Paul. **Amor, poder e justiça: análises ontológicas e aplicações éticas**. São Paulo: Editora Cristã novo século LTDA, 2004.

TILLICH, Paul. **Dinâmica da fé**. Rio Grande do Sul: Editora Sinodal, 1985.

TILLICH, Paul. **Biblical religion and the search for ultimate reality**. Chicago: The University of Chicago press, 1955.

TILLICH, Paul. **História do pensamento cristão**. São Paulo: Aste, 2000.

TILLICH, Paul. **Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX**. São Paulo: Aste, 1999.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TILLICH, Paul. **Textos selecionados**. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

THIBODEAU, Martin. **Hegel e a tragédia grega**. São Paulo: É Realizações, 2015.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: a origem dos Deuses**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

TOUGHER, Shaun. **The eunuch in byzantine history and society**. New York: Routledge, 2008.

VEIGA, Manuel, V, R. **Religião e música: variações em busca de um tema**. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/M4fyTbjmk9V7PphJB5f4wHS/?lang=pt>. Acesso em: 27 set. 2022.

VERDI, Guiseppe. **La forza del destino**. São Paulo: Editora Ricordi, 1862.

VIVÉS, Jean-Michel. **Abordagem psicanalítica de uma voz inaudita: os Castrato e a questão da invocação**. 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/8793/7488>. Acesso em: 14 set. 2024.

VIVÉS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2012.

VIVÉS, Jean-Michel. **A voz no divã**. São Paulo: Aller, 2020.

ZIZEK, Slavoj. **A segunda morte da ópera**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

WALTER, Bruno Eduardo P; MELLO NETO, Gustavo. **Considerações psicanalíticas sobre a vivência religiosa do numinoso**. 2017. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v6n10/03.pdf>. Acesso em: 12 out. 2024.

WARWICK, Jacqueline. **Music, gender, and sexuality studies: a teacher's guide**. New York: Routledge, 2023.

WOODS JR, Thomas E. **Como a Igreja Católica construiu a civilização ocidental**. São Paulo: Quadrante, 2008.