

# CORPOS MASCULINOS COM VOZES FEMININAS: A PRESENÇA DOS CASTRATI NA ÓPERA BARROCA ITALIANA

*Paulo Roberto Peloso Augusto*

**RESUMO:** A trajetória dos *castrati* na música ocidental tem despertado, através dos tempos, críticas as mais diversas, que oscilam desde a rejeição completa à existência desses cantores até os aplausos mais entusiastas pela beleza da voz e por uma arte que foi capaz de seduzir as plateias mais exigentes. Esses homens, com seus corpos avantajados, grandes caixas torácicas, altos e fortes, consequência não prevista do processo da castração, exibiam uma voz feminina, quase infantil, classificada pelos especialistas, especialmente as mulheres suas admiradoras, como angelical. Essa dualidade será abordada neste artigo, que visa lançar uma luz sobre essa arte extinta nos dias atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** música barroca; música sacra; ópera italiana; *castrati*.

**ABSTRACT:** *The castrati's trajectory in western music has aroused all kinds of appraisals throughout time, from rejection to enthusiasm towards their voice's beauty and an art that attracted the most demanding audiences. These men, with their large bodies, big thoracic cages, tall and strong, an unforeseen consequence of castration, displayed a feminine voice, almost childish, classified by specialists, especially admiring women, as angelical. This duality will be focal point of this work, which aims at illuminating this extinct art.*

**KEYWORDS:** *baroque music; sacred music; Italian opera; castrati.*

Um tipo de voz que deixou de existir completamente e que na atualidade não teria mesmo condições para continuar a existir, em virtude da defesa dos direitos humanos, representou, na realidade, um momento brilhante da música nos séculos XVII e XVIII, em especial na Itália. O observador contemporâneo que lançar um olhar de estranheza, desconfiança e mesmo revolta, não poderá imaginar o que representou no passado a arte dos *castrati*, em termos de arrebatamento e delírio do público nas diversas classes sociais, inclusive no Brasil.

Com efeito, objetivando preservar uma bela voz que alguns meninos possuíam antes de passar para a adolescência, quando há a mudança de voz, realizava-se a operação da castração, que permitia que naquele corpo masculino que iria se desenvolver, fosse preservada uma voz com reminiscências infantis e decididamente feminina. Neste momento, colocaremos em evidência a arte dos *castrati*, que representou um dos pontos altos da música barroca, com influência inegável no *bel canto* que se seguiu, nos legando um repertório de árias de grande beleza,

cuja interpretação é um dos grandes problemas para os cantores atuais, em virtude de não se encontrarem mais vozes com a mesma extensão e habilidades que um *castrato* realizaria com facilidade.

A castração foi uma prática em uso em civilizações antigas, com objetivos diferentes. Fosse para infligir um castigo aos inimigos capturados numa guerra, como também para certos cultos prestigiosos, como o de Cibeli na Grécia, em que os sacerdotes se autoemasculavam e, mais ainda, para os guardiães dos haréns, a quem se confiava a tarefa de velar sobre a castidade das mulheres dos sultões. Nestes casos, praticava-se uma castração completa, ou seja a retirada dos órgãos sexuais externos.

No império bizantino, na música sacra, já se iniciava uma tendência de castração de meninos, para lhes preservar a bela voz infantil, antes da passagem para a adolescência. Essa prática lentamente foi sendo introduzida no ocidente, com relutância, ao longo do século XVI, até que no alvorecer do século XVII começou a se intensificar muito especialmente nos Estados italianos. É de se frisar que nestes casos tratava-se de uma castração em que se retirava simplesmente os testículos dos jovens, preservando o restante da anatomia sexual, eliminando com isso a futura produção de testosterona para lhes proporcionar a continuidade da voz feminina. Mas é importante frisar que toda a atividade sexual se mantinha, impedindo-lhes apenas a reprodução. Mais adiante veremos como, por causa justamente dessas características, os *castrati* excitaram as fantasias de seus contemporâneos, muito especialmente as mulheres, que tantas vezes se apaixonavam por eles, vivendo romances intensos, chegando por vezes ao casamento, desafiando assim a Igreja, que proibia o casamento dos *castrati*.

De fato, a popularização desta prática na Itália, muito mais que em qualquer outro lugar, deveu-se à Igreja que, apoiando-se no pronunciamento de São Paulo, permitia a castração *ad honorem Dei*: “As mulheres estejam caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar” (I Cor. XIV, 34). Assim, musicalmente falando, as vozes femininas de contralto e soprano foram substituídas pelas vozes dos *castrati*. Até então utilizavam-se vozes de meninos e homens para a música coral e solista, sem se lançar mão da castração. É importante frisar que a voz do *castrato*, não corresponde exatamente à da mulher em matéria de timbre, recurso e extensão, mas possui características tão próprias, muitas vezes comparadas a vozes de anjos.

O fato é que em breve esta voz se transformou numa preferência que atraía um público tão distinto como os camponeses, aristocratas, até os visitantes estrangeiros, que seduzidos pela fama internacional desses cantores, não poupavam esforços para os ouvir cantar. O principal lugar, a Capela Sistina, com seu famoso coro, era ponto obrigatório para os amantes da arte vocal. Assim, temos o relato

de Montesquieu: “Vi as cerimônias da Semana Santa. O que mais me agradou foi um *Miserere* tão singular que parece que as vozes dos castrados são órgãos (apud BARBIER, 1993, p. 106)”.

O *Miserere* a que se refere Montesquieu foi composto por Gregorio Allegri (1582-1572), ele mesmo um famoso *castrato* romano que se distinguiu como regente da capela papal.

Uma vez que a fama dos *castrati* era acompanhada também de projeção social e riqueza, os pais de família, especialmente os camponeses, ambicionavam tal sorte para seus filhos, a tal ponto que no reino de Nápoles foi permitido que cada família com pelo menos quatro filhos pudesse castrar um, aumentando assim consideravelmente em número os *puttini castratelli*. É importante dizer que na época essa operação era feita de maneira precária, sem anestesia, em condições mínimas de higiene e praticada muitas vezes por barbeiros, que afixavam em suas portas letreiros como “aqui se castra limpo e barato” ou, orgulhosamente, “aqui se castram os cantores das capelas papais”. Mas a realidade poderia ser outra bem diferente, como uma mortalidade elevada por infecções, em consequência da “operação”, ou ainda uma promessa vocal de sucesso que não se realizaria no futuro, acarretando uma vida de desgostos para o menino:

Uma vez castrado, o menino não passava mais pela muda, ou seja, sua voz não baixava de uma oitava, como todos os outros rapazes. Permanecia “alta”, para usar um termo muito geral, a meio caminho entre a da criança e a da mulher, de que podia adotar uma ou outra tessitura (soprano ou contralto); às vezes essa voz evoluía no decorrer da vida e passava de soprano à contralto, ou o contrário. Assim, Pistocchi e Nicolino se tornaram contraltos, respectivamente aos 20 e aos 27 anos, enquanto que Guadagni passou de contralto a soprano pelos 45. (BARBIER, 1993, p. 13)

Tornou-se usual na Itália dos séculos XVII e XVIII, a prática da castração para fornecer os famosos sopranistas para os coros das igrejas e mesmo para os teatros. Esse costume se estendeu a outros países, tendo obtido resistência na célebre rival da Itália, a França. Luís XIV tinha tanta aversão a essa prática, que ameaçava com a força quem colocasse a ideia em prática, o que não impediu, evidentemente, que *castrati* famosos fizessem sucesso na França. Além disso, tal ameaça não atingia o coro da capela real do rei-sol em Versailles, pois entre os seus integrantes contavam-se meninos *castrati*.

Não é de se estranhar que a França se opusesse de tal maneira a essa prática, apesar de aqui e ali vermos exceções, em especial na corte. Os motivos reais eram musicais e artísticos, antes de tudo. Finalmente, a oposição artística entre os dois países criou todo o contraste que enriqueceu o barroco no século XVII e metade do XVIII. Hostis à música italiana, em vários momentos da história despontaram

querelas que ficaram famosas: a presença de Lully,<sup>1</sup> que praticamente criou a abertura e a ópera francesas, a apaixonada *Querelle des bouffons*,<sup>2</sup> que agitou Paris entre 1752-1754 e ainda a luta entre gluckistas e piccinistas,<sup>3</sup> que sacudiu mais uma vez com intensidade as animosidades entre os partidários da música de gosto legitimamente francês e aquela de franca inspiração italiana. Observando através deste viés, nada mais natural que a rejeição aos *castrati* na França; era antes uma rejeição à música italiana:

Mas, em geral, os *castrati* não “pegavam”, a castração chocava ao mais alto grau e aquilo que dela resultava no plano vocal, salvo algumas exceções, deixava o ouvinte como uma pedra ou o fazia dar gargalhadas. Qual não foi a surpresa de Balatri ao ver o público lionês de um concerto privado explodir em risadas depois de ouvi-lo por trinta segundos! Ele, que nunca havia tido tal acolhida no decorrer de suas viagens, ficou mortificado com isso e só permaneceu na sala porque convenceram-no a fazê-lo. (BARBIER, 1993, p. 155)

Contudo, inversamente, o sucesso que fizeram na Inglaterra e noutras nações, atraídos especialmente por soberanos, em sua maioria mulheres, como Cristina da Suécia, radicada em Roma, a eleitora da Saxônia, Catarina da Rússia e Maria Teresa d’Áustria, dão a medida do reconhecimento da arte desses famosos sopranistas. Não menos intensa foi a participação dos *castrati* em Portugal e no Brasil.<sup>4</sup>

Como lembra Barbier (1993), um caso especial de sucesso de um *castrato* italiano no exterior deu-se com o mais famoso de todos os *castrati*, Carlo Broschi, dito Farinelli (1705-1782). Quando a convite insistente da rainha Elisabete Farnese, esposa de Filipe V, viajou para a Espanha, mal poderia imaginar que pelos próximos

---

1 Italiano de nascimento, Jean Baptiste Lully (1632-1687), com o apoio de Luís XIV revolucionou a música francesa ao implementar um tipo de *ouverture* instrumental oposta à homônima italiana e criar uma ópera na qual firmou as bases do gosto francês, inclusive colocando em destaque a dança.

2 *Querelle des bouffons* mais uma vez contrapôs os adeptos de uma música genuinamente francesa, representados por Rameau (1683-1764), e aqueles desejosos da influência italiana, capitaneados por Rousseau (1712-1778).

3 Gluck (1714-1787) e Piccini (1728-1800) protagonizaram mais um episódio confrontando os adeptos da música francesa e italiana na França. Gluck, ao contrário dos italianos que sobrevalorizavam as árias, onde a música se sobrepunha ao texto poético, optou por uma música que estivesse a serviço da poesia, sobrevalorizando a justa prosódia no recitativo.

4 Em Portugal o uso de *castrati* na música religiosa e na ópera encontra-se documentado a partir do reinado de D. João V. A importação regular de cantores italianos (cerca de 140 entre 1750 e 1807), dos quais dezenas eram *castrati*, prosseguiu nos reinados de D. José e D. Maria I e durante a regência de D. João VI. E quando a corte se transferiu para o Brasil em 1807, na sequência das invasões francesas, o Príncipe Regente continuou a contar com *castrati* na Capela Real do Rio de Janeiro. Assim atestam as composições de Marcos Portugal e do Padre José Maurício e os *castrati* trazidos da Itália José Gori, Antonio Cicconi, Giovanni Francesco Faccioni, Marcello Tani, Pasquale Tani, Francesco Realli e Angelo Tinelli (MARIZ, 2008, p. 34).

vinte e dois anos permaneceria naquele país. Efetivamente, a rainha, desolada com o estado de saúde de seu real marido, quis tentar o que seria o pioneirismo da musicoterapia. Filipe V, neto de Luís XIV, há anos havia mergulhado numa crise intensa de depressão, tendo chegado ao ponto de não querer mais sair da cama, nem mesmo ver qualquer pessoa. Além de abandonar os negócios de estado e não se interessar por nada, tinha crises em que se mordía e, imaginando-se enfeitado, espancava a rainha. Tão logo Farinelli chegou à corte, a rainha fez com que o *castrato* cantasse num quarto vizinho ao do rei e, tão logo ouvido, chamou-lhe a atenção, querendo conhecê-lo de perto e já nesse primeiro encontro a personagem real se recompôs, oferecendo em seguida o que o cantor quisesse como recompensa. Modesto, Farinelli tão somente pediu-lhe que fizesse a barba e voltasse à sua atividade normal como rei. Assim feito, durante nove anos, o soprano cantou privadamente para o rei, que soube ser agradecido, mesmo que em decorrência da doença preferisse ficar na cama durante o dia e viver à noite. Quando o rei morreu, seu sucessor manteve a gratidão, elevando-o no plano político a uma posição equivalente a de ministro da Espanha, sendo verdadeiro porta-voz e intercessor entre os potentados estrangeiros, o povo e o rei. Consta que exerceu tal posição inédita com muita distinção, procurando o bem coletivo, inclusive favorecendo a vinda de *castrati* italianos para atuarem na corte e ali fazerem carreira (BARBIER, 1993, p. 170-171).

Na ópera, assim como na música vocal sacra, a presença dos *castrati* se fez sentir com intensidade. Compositores famosos como Alessandro Scarlatti (1660-1725), Vivaldi (1678-1741), Haendel (1685-1759) dedicaram inúmeras árias para essas vozes que faziam o sucesso das apresentações.

Os Estados pontifícios na Itália sofriam com a restrição cada vez mais crescente da presença das mulheres nos palcos teatrais, a partir de 1588. O argumento era a preservação dos bons costumes e evitar, assim, o desvio de conduta do sexo feminino naqueles ambientes artísticos. Essa restrição era de fato bem significativa, pois só nesses Estados contavam-se cinquenta teatros, um número maior que nas outras localidades italianas. A interdição foi renovada e promulgada em definitivo por Inocêncio XI (1676-1689), conhecido como papa “minga”<sup>5</sup> e reeditada por seus sucessores, com certo abrandamento por parte de alguns. A consequência imediata disso foi a presença dos *castrati* nas óperas, desempenhando os papéis femininos, o que acabou lhes trazendo mais sucesso ainda, como pode se verificar no fato de que mesmo os papéis masculinos de guerreiros, imperadores e deuses, passaram aos poucos também à responsabilidade desses sopranistas, tal a predileção por

---

5 Minga no dialeto milanês quer dizer não. Termo satírico com que este papa ficou alcunhado por se opor sistematicamente a tudo que se lhe solicitava.

esta voz. Esse costume originário dos estados papais acabou se espalhando para outras cidades-estado, como a República de Veneza, o Reino de Nápoles, enfim a Itália toda e por fim influenciou outros países, menos a França. É impossível não se recordar de papéis masculinos importantes desempenhados por *castrati* protagonistas de óperas, tais como *Orlando Furioso* de Vivaldi, *Giulio Cesare* de Haendel, *Alessandro*, do mesmo compositor, Adão em *Il primo Omicidio* de Alessandro Scarlatti e Orfeu, na versão vienense de *Orphée et Eurydice* de Gluck, entre muitos outros casos do gênero. Atrair a atenção do público, porém, era tarefa dos grandes cantores, pois o comportamento nos teatros italianos durante o período barroco é algo que pode nos surpreender nos dias atuais, conforme nos relata no século XVIII o viajante inglês William Beckford:

Mas é preciso entender que o drama ou a música não constituem o objeto principal do divertimento teatral. O camarote de cada dama é palco do chá, das cartas, dos cavalheiros, dos servidores, dos cães de salão, dos abades, dos escândalos, dos encontros; a atenção que se possa conceder ao desenrolar da peça, aos cenários ou até aos atores, masculinos ou femininos, tem importância apenas secundária. Se houver este ou aquele ator ou atriz cujo mérito ou boa sorte exigem que se lhe preste homenagem quando se quer seguir a moda, há algumas pausas silenciosas, durante as quais podem-se ouvir as árias favoritas. Mas, fora dessas ocasiões ou da presença do soberano, é só ruído, tumulto e confusão num público italiano (apud BARBIER, 1993, p. 65).

Acrescentando, o *castrato* Riccoboni fez o seguinte relato em 1738:

Os homens e mulheres que querem ficar nas cadeiras da plateia prestam atenção para não usarem roupas boas: o hábito que existe de cuspir dos camarotes para a plateia, jogar de lá os restos do que se comeu torna esses lugares muito desagradáveis (apud BARBIER, 1993, p. 64).

Entretanto, um dos enigmas que envolve a presença dos *castrati* no ambiente operístico do barroco italiano é a paixão, muitas vezes intensa, que despertaram nas mulheres, muitas delas casadas, as quais, muitas das vezes eram correspondidas. Os *castrati* em geral tinham altura além da média, caixa torácica volumosa (sendo esta uma das razões que possibilitava uma voz tão possante), suas vozes ultrapassavam o limite normal aproximado de duas oitavas, que em geral as vozes tradicionais possuem. Podiam sustentar sem esforço as notas mais agudas da tessitura vocal, mover-se para as notas graves com facilidade, superando os saltos de notas entre as regiões grave, média e aguda da voz com naturalidade, além de sustentar por mais tempo as notas prolongadas, revelando uma resistência fora do comum. As cordas vocais de pequena dimensão eram amplificadas por uma musculatura de adulto associada à grande caixa torácica, condições que lhe davam mais flexibilidade com a voz, cansando-a menos, permitindo inclusive que can-

tasse bem até uma idade mais avançada, o que não ocorre em geral com as vozes normais, às quais a natureza em geral impõe, às vezes precocemente, um limite de idade útil. Além de tudo, por uma vicissitude da natureza ainda sem explicação, a maioria dos *castrati* atuantes teve uma longevidade acentuada, ultrapassando os oitenta anos, numa época onde esses limites de idade não eram comuns.

Tudo isso associado, além, obviamente, da excelente arte e formação técnica vocal dos *castrati*, fez com que o imaginário feminino da época fosse povoado das mais apaixonadas fantasias e aventuras envolvendo esses famosos sopranistas. Dentre várias que poderíamos ilustrar que foram bem sucedidas, registramos aqui duas que não foram felizes. O *castrato* Siface e uma viúva bolonhesa se apaixonaram. O irmão desta, o marquês Marsili, nada contente com a situação, não conseguindo afastá-los nem demover a paixão, tramou com sucesso o assassinato do ilustre sopranista, que morreu aos quarenta e quatro anos, em 1697. O *castrato* Cortona pediu ao papa “minga”, que como dissemos se opunha a tudo o que se lhe requeria, autorização para se casar com sua amada. Com medo da negativa por ser castrado, inventou no requerimento ao papa que sua castração não tinha sido completa na infância, o que lhe permitiria ter filhos, ao que o papa “minga” negou, sugerindo então que o castrassem melhor:

Fascinantes pela voz, sedutores pela nobreza e o refinamento em cena, eles foram perfeitos dom-juans na vida social, nos salões e até na intimidade das alcovas. De todos os lados, assistiu-se por parte das senhoras a verdadeiras cenas de histeria coletiva, comparáveis às provocadas pelo aparecimento das estrelas da canção junto à juventude atual. (BARBIER, 1993, p. 113)

Muitos gostavam de ironizar e debochar dos *castrati* e o trocadilho preferido era que eles cantavam bem, mas sentia-se a falta de qualquer coisa... Casanova, entretanto, afirmou a respeito do *castrato* Salimbeni: “A mutilação fizera dele um monstro, mas todas as qualidades que o ornavam faziam dele um anjo” (RICCI apud BARBIER, 1993, p. 113).

Veremos também a presença dos *castrati* nos prestigiosos palácios cardinalícios em Roma. É preciso observar que, a partir de 1701, com o agravamento das tensões políticas com a Espanha, o papa Clemente XI, achando que o momento não combinava com as diversões, proibiu as representações teatrais, principalmente as óperas. Com o terremoto que sacudiu Roma em 1703, a renovação das mesmas proibições foi acentuada, agora colocando em evidência que o clima de dissipação e dissolução dos costumes na cidade eterna era tal que seria, talvez, a causa de tantas desgraças juntas. Bem podemos imaginar o que representou para os amantes da ópera tal interdição. Surgiram, então, na própria alta hierarquia da

Igreja, cardeais que, usando do pretexto de encenar as óperas em seus palácios particulares e não nos teatros públicos, encomendaram montagens, composições e evidentemente convidaram os *castrati*, sendo que a preferência pelos mesmos em Roma era então conhecida como *peccato nobile*... Esse episódio tão curioso durou até 1710 e as representações operísticas nos palácios cardinalícios passaram à posteridade, conhecidas com a designação sugestiva de *opera proibita*:

O fechamento dos teatros e a proibição das representações públicas não impediram que amantes das artes como os poderosos e afortunados cardeais Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphilj ou o príncipe Francesco Maria Ruspoli encomendassem e até mesmo contribuíssem com obras musicais fastuosas que eram montadas em seus palácios particulares [...] Os espectadores eram muito receptivos à sensualidade de histórias tão afetadas quanto aquela de *Il trionfo dell'innocenza* de Caldara. Pode-se imaginar que o charme da história de uma moça que faz a corte a uma outra moça – que ela toma por um eremita – é multiplicado pelo fato de que, segundo o costume da época, os dois personagens femininos eram cantados por *castrati*. (KIRKENDALE, 2005, p. 16)<sup>6</sup>

A partir de 1798, com a revogação pelo papa da interdição das mulheres se apresentarem nos teatros dos Estados pontifícios, lentamente a nova concorrência feminina foi se fazendo sentir cada vez mais forte, o que aos poucos foi representando o anúncio do fim da era dos *castrati*. Como afirma Barbier (1993), um cantor como Farinelli está para o século XVIII como Maria Callas está para o século XX e, no entanto, o século XIX, momento em que a diva Malibran brilhou, assistiu a lenta agonia da arte dos sopranistas. Rossini (1792-1868), com sua verve humorística, ainda escreveu uma missa solene (1863) em que anotou na partitura a indicação para ser cantada “pelos três sexos”, mas os tempos eram efetivamente outros. Coerentemente, os últimos *castrati* integraram o coro da Capela Sistina em Roma, mas numa época em que o mestre de capela Perosi (1872-1956) fazia todas as pressões possíveis junto ao papa para proibir os *castrati* na música de igreja, o que Leão XIII sancionou definitivamente em 1902. Com a morte de Alesandro Moreschi<sup>7</sup> em 1922, último verdadeiro *castrato* que cantou na Capela Sistina até 1913 como remanescente, uma era e uma arte se encerraram completamente.

Na atualidade, uma questão importante se levanta toda vez que se trata da interpretação de uma ópera dos séculos XVII e XVIII em que atuavam os *castrati*. Como substituí-los é realmente um problema e opções têm surgido pela atuação

6 As traduções de textos não editados em português são da responsabilidade do autor.

7 Encontram-se efetivamente hoje algumas gravações disponíveis de Alesandro Moreschi, datadas do início do século XX, que entretanto não podem ser tomadas por padrão do que teria sido a arte dos *castrati*, já que foram realizadas no declínio da carreira deste cantor e em condições técnicas precárias.

de cantoras com uma extensão privilegiada como Cecilia Bartoli, que gravou um DVD também editado em CD intitulado *Sacrificium*, em homenagem aos *castrati*. Alguns cantores interpretam fazendo falsete, que é uma técnica de cantar fora de sua extensão vocal, o que não lhes permite muita variedade de dinâmica e outras vozes utilizadas são de contratenores, que teriam utilidade para emular as vozes de *castrati* contralto. Muito poucos cantores naturais têm uma habilidade nata de alcançar notas mais agudas, mas é importante frisar que nenhum destes cantores e cantoras atuais podem nos dar uma ideia, ainda que longínqua, do que teria sido esta voz, com seu timbre vocal característico. Nem mesmo soluções feitas em estúdio, como no filme *Farinelli – Il Castrato*, de Gerard Corbiau (1994), promovendo a fusão de duas vozes, contratenor e soprano, recriam a realidade perdida, apesar de criativas e interessantes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBIER, Patrick. Trad. Raquel Ramalhete. *História dos castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- KIRKENDALE, U. Encarte de Cecilia Bartoli *Opera proibita*. Paris: DECCA LC00171, 2005.
- MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos*. São Paulo: FAPESP, 2009.
- RICCI, C. *Casanova e Farinelli in Bologna*. Milano: Ricordi, 1890.

#### REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- BARTOLI, Cecilia. *Opera proibita*. Paris: DECCA, p2005: 1 CD (ca. 72 min.). LC00171
- \_\_\_\_\_. *Sacrificium: the art of the castrati*. Reggia di Caserta: DECCA, p2009: 1 CD (ca. 60 min.). UPC: 044007433966
- MALGOIRE, Jean-Claude. *La musique au temps des castrats*. Versailles: Audivis France, p1994: 1 CD (ca. 48 min.). E8552
- ROUSSET, Christophe. *Farinelli*. Metz: Audivis France, p1993: 1 CD (ca. 61 min.). K1005

*Recebido em 30.04.2013*

*Aceito em 02.05.2013*