



Os meandros do processo de pesquisa e análise de vozes não gravadas: problemas e perspectivas

Anita Posateri*

Resumo

Este trabalho trata das problemáticas relacionadas à análise de vozes que não deixaram gravações. Será exposto o exemplo das dificuldades encontradas no estudo sobre o tenor Luigi Bolis (1839-1905), cujas peculiaridades vocais vieram a nós somente através de documentos escritos. Sem testemunho acústico, os documentos de maior interesse para o estudo das possíveis hipóteses em relação a uma voz são: o repertório presente na cronologia, a crítica a ele relacionado e, se disponíveis, fontes de outros tipos que tratam do argumento, para fins de comparação e avaliação das informações. Observaremos a terminologia relacionada à disciplina do canto e como, ao longo dos anos, a distribuição de papéis e a classificação vocal associada mudaram. Será considerada a complexa problemática da construção de uma hipótese para analisar uma voz que não chegou a nós; complexa devido à falta tanto de testemunho acústico direto quanto da inexistência de uma metodologia de estudo adequada para enfrentar essa falta.

Palavras-chave

Voz – canto lírico – classificação vocal – Luigi Bolis – fonte escrita – registro sonoro.

Abstract

This paper deals with the questions related to the analysis of unrecorded voices. The hindrances in the study about the tenor Luigi Bolis (1839-1905) whose vocal singularities have reached us today only through written documents (criticism, letters, articles...), will be considered. Without recordings the most important documents to raising hypothesis about a voice are: the repertoire as observed in his career chronology and the criticism related to it, and if available, other sources dealing with the subject as means of comparing and evaluating the information. We'll observe the terminology related to singing as a discipline and how, through the years, the assigning of roles and its vocal classifications has changed. The complex and problematic building of a hypothesis to analyze a voice which did not reach us will be considered; complex either through the lack of direct acoustic testimonial or because of the lack of a research methodology dealing with this absence.

Keywords

Voice – lyrical singing – vocal classification – Luigi Bolis – written source – sound recording.

*Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália. Endereço eletrônico: e-mail: anita.posateri@studio.unibo.it.



Do grande elenco de personalidades que abraçam a história da ópera, infelizmente, nem todos os protagonistas tiveram a sorte de serem lembrados hoje na medida em que foram aclamados ontem. Por exemplo, cartazes teatrais e periódicos da segunda metade do século XIX, italianos e internacionais, anunciam nomes como: Antonietta Fricci (soprano, 1840-1912), Gottardo Aldighieri (barítono, 1824-1906), Armand Castelmarty (baixo, 1834-1897), Julián Gayarre (tenor, 1844-1890), Francesco Tamagno (tenor, 1850-1905) e assim por diante. Entre estes, havia também o de Luigi Bolis (1839-1905), um tenor de Bérgamo, que atuou entre c. 1864 e 1879 na Itália e no exterior, que teve a má sorte de ter sido substancialmente esquecido. No estudo realizado, na tentativa de reconstruir a vida e a carreira deste tenor, cujas peculiaridades vocais chegaram até nós apenas por meio de documentação escrita, se encontra a gênese desse trabalho. Aqui se tenta evidenciar as dificuldades encontradas na construção de uma hipótese, que visa analisar uma voz tendo que enfrentar a inexistência de uma metodologia de estudo adequada à ausência de um testemunho acústico (não que até hoje a musicologia histórica tenha desenvolvido uma metodologia ou uma teoria globalmente aceita e partilhada para a análise de gravações sonoras, ou que considere o documento sonoro uma fonte imprescindível a ser associada ao estudo dos outros tipos de documentos). Esse discurso acompanha o destino de todos os artistas ativos antes do advento da gravação de som, mas, aqui, nos limitaremos ao exemplo do tenor Cav.o Luigi Bolis, cuja história se encontra na linha de limite temporal que circunscreve as vozes não registradas daquelas que chegaram a nós, como no caso de seu grande rival Francesco Tamagno, o primeiro Otello Verdi.

Poucas são as informações bibliográficas disponíveis sobre Luigi Bolis e, devido à sua saída de cena pouco antes do advento da gravação de som como produto comercial (nos anos entre os séculos XIX e XX)¹, nulos são os seus testemunhos discográficos. Apesar disso, as notícias sobre a qualidade das façanhas teatrais de Bolis – preservadas nas críticas publicadas pelos periódicos da época – favorecem a hipótese de que seu nome era um dos mais celebrados do seu tempo. A sua carreira artística abrange cerca de quinze anos; entre o que parece ser a data da saída definitiva de cena e a data da morte do tenor (1905) transcorrem vinte e seis anos. Deste período de tempo vivido longe do palco até meados do século XX, se assiste a tépida, mas progressiva rarefação do eco relacionado a suas proezas, de modo que a memória de seus sucessos se dissipou com o tempo. Atualmente, há apenas uma biografia², bastante exígua e lacunosa, redigida por ocasião do centenário da

¹ “Just as the invention of sound recording was an American phenomenon [...] it is essential to grasp happenings in the United States during the pioneering years 1877 and 1903, as these proved critical to the establishment of important British and European record companies in the years immediately before and after 1900” (Martland, 2013, p. 2).

² *Gorlago celebra Luigi Bolis: tenore 1839-1905*, de Valerio Lopane, 2005.



morte do artista; essa apresenta trechos de artigos e cartas extraídos principalmente da coleção particular da família do tenor. Entretanto, embora essas informações tracem o relevo da figura artística de Bolis, não permitem uma reconstrução homogênea nem da biografia nem da cronologia das performances. Lacunosas são as informações que podem ser obtidas da literatura relativa à história do teatro de ópera e, especificamente, dos cantores pertencentes ao período ao qual estamos nos referindo. Daí a necessidade de uma busca mais meticulosa na tentativa de reconstruir o que se perdeu e contribuir, assim, também, para ampliar a perspectiva sobre os acontecimentos históricos e musicais da época.

O trabalho de pesquisa, tanto para os artistas que gravaram suas vozes quanto para aqueles que não as deixaram em testemunho, tem em comum o fato de se concentrar principalmente na coleta e comparação de vários documentos, públicos e privados, bem como de todas as informações úteis resultantes das várias críticas. No caso de Bolis, foi apropriado começar pela mais recente biografia a cargo de Valerio Lopane e dos documentos atualmente acessíveis. O material apresentado como objeto de estudo provém em parte do *Archivio del Canto*³ da Universidade de Bolonha e em parte das pesquisas realizadas nas Bibliotecas Nacionais de Lisboa, Rio de Janeiro e Buenos Aires, três países em que Bolis atuou entre 1875 e 1878. A esse respeito, é oportuno sublinhar que Lopane, em seu preâmbulo, escreve que ele utilizou as fontes disponibilizadas pela família do tenor e que o *Archivio del Canto* possui uma coleção de documentos em formato digital que Pierluigi Brignoli, um descendente de Luigi Bolis, doou para a UNIBO em 2009.

O Professor Marco Beghelli, idealizador e curador do *Archivio del Canto*, gentilmente colocou à minha disposição esta documentação, cujo catálogo ainda está em elaboração. Estudando esses documentos, pode-se constatar que as fontes relacionadas e examinadas por Lopane correspondem em boa medida às encontradas no *Archivio del Canto*, ou seja, se reduzem aproximadamente às memórias coletadas e conservadas pela família do artista. Essa coleção, apesar de ser de suma importância, está incompleta; essa última afirmação se deve aos resultados obtidos das novas pesquisas, cujo material permitiu confirmar, completar ou modificar, onde necessário, os dados que tínhamos disponíveis. As notícias recuperadas nos vários periódicos não são poucas, por isso, em função do material existente ainda a ser resgatado e estudado, é apropriado supor que os dados considerados até a publicação de 2005 não são suficientes para esclarecer as performances de Bolis.

Às considerações de Lopane, ainda que pertinentes, serviriam, por exemplo, uma comparação adicional com outras críticas da época sobre a mesma performance,

³ Ao qual tive acesso em 2015. O material referente a Luigi Bolis ainda não foi disponibilizado no site do *Archivio del Canto*.



as quais poderiam trazer à luz particularidades e controvérsias, minando, assim, a fiabilidade dos julgamentos críticos que ele avaliou. Apesar de tudo, Lopane tem o mérito de ter esboçado aquela que atualmente é a única cronologia existente da carreira de Bolis. Essa última foi o ponto de partida das novas pesquisas, que a revelaram como lacunosa e em alguns pontos inexata. Enfim, no que diz respeito à crítica, tentaremos concentrar a atenção nas opiniões expressas pelos vários jornais, examinando algumas críticas da época, de cujo confronto será avaliada a fiabilidade das mesmas como a das considerações que possam surgir a partir delas.

A falta de um documento sonoro de referência dificulta a compreensão e análise do aspecto mais importante em questão – a voz –, bem como as técnicas interpretativas que distinguem os artistas que chegaram a nós apenas por meio de documentação escrita. É importante sublinhar que a única meta alcançável será a construção de uma hipótese, ou várias. Os documentos de maior interesse para o estudo das possíveis hipóteses de análise de uma voz que não tem testemunho sonoro são:

- (1) repertório presente na cronologia do artista;
- (2) críticas relacionadas a ele;
- (3) outros documentos, quando existentes, que tratam do assunto (como cartas, diários privados, anotações pessoais etc.).

Para fazer uma análise correta dos documentos listados acima, é necessário levar em consideração:

- (1) a terminologia usada naquele determinado contexto e naquela determinada época, e se há correspondências e/ou diferenças com a terminologia de hoje;
- (2) a distribuição de papéis e a classificação vocal a eles associada, ontem e hoje.

Por isso, é imprescindível o exame dos tratados de canto e dos estudos mais recentes que traçam a evolução da tradição vocal, seja na classificação, seja na pedagogia. Quanto aos tratados de canto, cito aqui Celletti (1989):

Sempre me perguntei para que servem os tratados de canto e para quem. São óbvios e inescrutáveis ao mesmo tempo, certos efeitos não podem ser escritos em palavras. [...] A verdade é que os tratados dos séculos XVI, XVII e XVIII são preciosos para quem quer reconstruir, com procedimentos circunstanciais, a formação da técnica vocal. Podem ser muito úteis também para os historiadores da ópera, musicólogos, maestros de orquestra, revisores de partituras para as



notícias que eles fornecem sobre o gosto interpretativo de uma época [...]. Aqui acaba sua função. (Celletti, 1989, p. 7, tradução nossa)⁴
 Nem mesmo os tratados posteriores mais credenciados são capazes de ensinar a cantar ou ensinar a ensinar. Não indicam – nem poderiam – como um professor pode distinguir um som “na máscara” de um que não é; nem explicam como se pode reconhecer os sons que preparam a passagem de uma voz de um registro para outro. Essas coisas um professor que não tem um ouvido já exercitado jamais aprenderá de nenhum tratado [...]. Se em vez disso o ouvido é exercitado e o professor tem bons conhecimentos da técnica de fonação – o que, diga-se logo, é muito raro – os tratados podem oferecer-lhe sugestões úteis, confirmações corroboradas, exemplos de exercícios relacionados à uma época precisa e à escrita de compositores daquele período. (Celletti, 1989, p. 7, tradução nossa)⁵

Sobre a questão da terminologia, é importante lembrar o trabalho de Reid: *A dictionary of vocal terminology: an analysis*, de 1983. Como o próprio livro se apresenta, trata-se de uma façanha notável, cuja falta sempre foi sentida, tanto mais quanto a divergência entre teoria e prática aumentou; uma análise de mais de 1.200 termos relacionados à disciplina do canto. Reid explora os entendimentos e mal-entendidos que fizeram da disciplina vocal moderna um terreno fértil para terminologias “inapropriadas”. Tudo isso se deve também ao fato de que a linguagem do estudo vocal foi muito além dos idiomas da música e do comportamento vocal, e hoje se apresenta como uma confusão de muitas linguagens que dialogam com a Anatomia, Fisiologia, Psicologia, Filosofia, com as leis Acústicas e aquelas relacionadas à Física. Por exemplo, só o verbete “*bel canto*” tem quatorze páginas; o mesmo termo se refere não só a um estilo de canto, mas também a uma época histórica, a um estilo musical e a uma técnica pedagógica para trabalhar uma voz. Sempre para as problemáticas conexas com a terminologia, volto a citar Celletti:

⁴ “Mi sono sempre domandato a che servano i trattati di canto e a chi. Sono ovvi e imperscrutabili a un tempo, certi effetti non potendo essere scritti a parole. [...] La verità è che i trattati dei secoli XVI, XVII e XVIII sono preziosi per chi voglia ricostruire, con procedimenti indiziari, la formazione della tecnica vocale. Possono essere utilissimi anche agli storici dell’opera, ai musicologi, ai direttori d’orchestra, ai ripassatori di spartiti per le notizie che forniscono sul gusto interpretativo di un’epoca [...]. A questo si ferma la loro funzione”.

⁵ “Nemmeno i più accreditati trattati successivi sono in grado di insegnare a cantare o di insegnare a insegnare. Non indicano – nei lo potrebbero – come un docente possa distinguere un suono “*immascherato*” da uno che non lo è; nei spiegano come si faccia a riconoscere i suoni che preparano il passaggio d’una voce da un registro all’altro. Queste cose un docente che non abbia un orecchio già esercitato non le imparerà mai da alcun trattato [...]. Se invece l’orecchio è esercitato e il docente ha buone cognizioni sulla tecnica di fonação – il che, sia detto subito, è rarissimo – i trattati possono offrirgli spunti utili, corroboranti conferme, esempi di esercizi rapportabili a una precisa época e alla scrittura dei compositori di quel periodo”.



Há mestres de canto que zombam da terminologia com a qual os timbres são geralmente definidos. Aqui está um exemplo [...] da superficialidade e da falta de cultura geral e específica da maioria daqueles a quem são confiados os jovens cantores. O sentido acústico nunca teve sua própria terminologia. Por essa razão, escreveu Marius Schneider no primeiro volume da *New Oxford History of Music*, pega emprestado conceitos normalmente aplicados a outros sentidos. [...] a beleza do timbre exerce sugestões que às vezes são irresistíveis para o ouvinte. Se explicam assim casos em que a sedução tímbrica foi tal que fazia esquecer a vastos estratos do público as limitações técnicas, estilísticas e interpretativas. (Celletti, 1989, p. 18, tradução nossa)⁶

E novamente, em tempos mais recentes, Marco Beghelli escreve:

A abundância de denominações comuns aos diferentes registros [...] sinaliza não só a instabilidade terminológica que caracteriza a matéria, mas ainda mais a ambiguidade já denunciada do referencial extralinguístico que a aflige, então, aceito por vários autores, um mesmo termo pode indicar até realidades opostas. (Beghelli, 1996, p. 113, tradução nossa)⁷

Dito isto, retomamos o exemplo do estudo sobre nosso tenor *Cavaliere* Luigi Bolis: o texto da biografia esteve a cargo de Valerio Lopane, mas o título na capa refere-se à colaboração com a Prefeitura de Gorlago. Imediatamente após a apresentação, se encontra o título real que o autor decide colocar antes de seu preâmbulo, ou seja: *Luigi Bolis, o último grande criador do belcanto*⁸. Eis-nos diante de uma problemática terminológica. Como mencionamos anteriormente, o termo *belcanto* se refere a mais de um significado. Neste caso, a decisão de Lopane de definir Bolis como “o último grande criador do *belcanto*”, é questionável e, aliás, não justificada pelos poucos, incompletos e, muitas vezes, incorretos dados em seu poder.

⁶ “Ci sono maestri di canto che irridono alla terminologia con la quale vengono di solito definiti i timbri. Ecco un esempio [...] della superficialità e della mancanza di cultura generale e specifica di gran parte di coloro ai quali sono affidati i giovani cantanti. Il senso acustico non ha mai avuto una terminologia propria. Per questo motivo, scriveva Marius Schneider nel I volume della *New Oxford History of Music*, prende a prestito concetti normalmente applicati ad altri sensi. [...] la bellezza del timbro esercita suggestioni a volte irresistibili su chi ascolta. Si spiegano così casi in cui la seduzione timbrica fu tale da far dimenticare a vasti strati di pubblico limitazioni di carattere tecnico, stilistico e interpretativo”.

⁷ “L’abbondanza di denominazioni comuni ai differenti registri segnala non solo l’instabilità terminologica che caratterizza la materia, ma ancor più la già denunciata ambiguità di referente extralinguistico che l’affligge, per cui, accolto da più autori, uno stesso termine può indicare realtà addirittura opposte”.

⁸ “Luigi Bolis l’ultimo grande creatore del belcanto” (Lopane, 2005, p. 9).



Antes de afrontar a questão da distribuição de papéis, acho apropriado tratar da classificação vocal, porque ela não afeta apenas o nível profissional e, portanto, a viabilidade do artista no mercado, mas também, e sobretudo, se repercute na pedagogia do canto lírico, de modo diferente em diferentes contextos históricos. Citando um dos mais famosos autores de tratados do passado, Gianbattista Mancini (1774), vemos como é ressaltada a importância para um cantor em fase de aprendizagem ser destinado à classificação correta, que para ele se limita à distinção de uma voz grave e aguda:

E a arte, e as ajudas seriam inúteis, se de antes que qualquer outra coisa, qualquer qualidade de voz não viesse desde de bem o princípio destinada à sua clave. No entanto, às vezes tem ocorrido casos funestos que uma boa voz de Soprano tenha sido traída, e gravemente atormentada, por fazê-la cantar o Contralto, e no inverso uma voz perfeita de Contralto forçada a cantar o Soprano. [...] errada a Clave, as regras da arte sempre serão insuficientes para produzir bons efeitos; (Mancini, 1774, p. 88-89, tradução nossa)⁹

Mancini escreve no final do século XVIII, mas, como Sandra Cotton deixa claro em seu *Voice classification and fach: recent, historical and conflicting system of voice categorization* (2007), a classificação vocal evolui e se tornou mais detalhada ao longo do tempo. Em relação ao passado, Cotton escreve:

A aparente falta de publicações que enfrentaram a classificação no século XVIII [...] poderia também apontar para uma concepção de classificação vocal que era bem menos importante no treinamento dos cantores do que acreditamos ser hoje. [...] é também interessante considerar a possibilidade que os três tipos fundamentais sobre os quais os pedagogos parecem concordar (soprano, meio-soprano, contralto) não eram os conceitos com os quais pedagogos mais antigos trabalhavam. Em particular, no que toca a classificação do meio-so-

⁹ “E l’arte poi, e gli ajuti riuscirebbero inutili, se prima d’ogn’altro a qualunque qualità di voce non venisse sul bel principio destinata la propria chiave. Pur troppo però talvolta accaduti sono funesti casi che una buona voce di Soprano è stata tradita, e male a proposito tormentata col farla cantare il Contralto, ed al rovescio una perfetta voce di Contralto sforzata a cantare il Soprano. [...] fallata che sia la Chiave, le regole dell’arte saranno sempre insufficienti per produr buon effetto”.



prano, essa categoria parece não ter existido por muito tempo antes do final do século XVIII. (Cotton, 2007, p. 34, tradução nossa)¹⁰

Referindo-se aos nossos dias, ela afirma:

O que anos atrás era principalmente uma questão de *range* tornou-se, nas últimas décadas, uma miríade de questões incluindo categorias como quebras de registro, timbre, zonas de facilidade de produção e grau de agilidade. O professor de canto de hoje tem que aprender a ouvir e avaliar cada critério, e entender a hierarquia dos vários critérios para classificação vocal [...]. (Cotton, 2007, p. 4, tradução nossa)¹¹

Almeida tratando da classificação vocal na prática do canto lírico de hoje, argumenta:

[...] o treinamento técnico [está] intimamente relacionado ao repertório que o instrumento prepara-se para enfrentar. Hoje o ensino tem que dar conta de toda a variedade estilística e estética do repertório ao longo da história da música documentada. [...] A classificação vocal é um assunto amplo, vasto e fonte de diversas dúvidas e impasses no processo de aprendizado do canto lírico. (Almeida, 2012, p. 15)

Ampliando, inevitavelmente, o âmbito da classificação vocal para os papéis e, conseqüentemente, para a consolidação de um repertório, no verbete *Bass*, no *Grove Music Online*, encontramos:

Até 1800, virtualmente cada papel operístico era composto tendo em mente um cantor em particular e uma ocasião particular. Não havia expectativa de criar uma ópera que entrasse no repertório, porque não havia repertório consolidado; a maioria das óperas nunca era

¹⁰ “The seeming lack of publications that dealt with voice classification in the eighteenth century [...] may also point to a conception of voice classification that was remarkably less important in the training of singers than we believe it to be today. [...] it is also intriguing to consider the possibility that the basic three types upon which pedagogues today seem to agree (soprano, mezzo-soprano, contralto) were not the concepts with which earlier pedagogues worked. Specifically concerning the classification of the mezzo-soprano, this category seems to have been non-existent for many before the late eighteenth century”.

¹¹ “What years ago was primarily a question of range has become, in recent decades, a myriad of questions including such categories as register breaks, timbre, zones of ease of production, and the degree of agility. Today’s voice teacher must learn to listen for and assess each criterion, and to understand the hierarchy of the various criteria for voice classification [...]”.



reapresentada, e quando o eram, eram submetidas a uma revisão ou eram recompostas para se adaptarem a uma nova companhia de cantores. Como resultado, os papéis eram concebidos não tanto pelo tipo de voz quanto pelas vozes individuais. Esse procedimento continuou, especialmente na Itália, até o final do século XIX. Mas o crescimento de um repertório estabelecido – internacional, mas com variações locais – levou os cantores a executar música não escrita para eles. Isso ao longo do tempo deu origem, devido à necessidade de um elenco adequado, a um certo grau de classificação de papéis e cantores, e à identificação de diferentes tipologias vocais [...]. Além disso, no progredir do século XIX, em vez do compositor ser solicitado a adaptar sua música a uma voz específica, o compositor escrevia o que gostava, e a voz devia se adaptar aos seus requisitos. (Jander et al, 2002, tradução nossa)¹²

A distribuição de papéis com base na classificação vocal é um fenômeno que no século XIX cresce junto com um repertório que se tornava cada vez mais consolidado. A esse respeito, uso as palavras de James D. Deere para apresentar a classificação *Fach*:

Enquanto os músicos falantes de inglês frequentemente discutem categorias vocais, os alemães usam uma palavra mais curta, *Fach*, que indica não apenas o tipo de voz, mas aponta também os papéis apropriados, ou pelo menos aceitáveis, para cada tipo de voz. (Deere, 2005, p. 16, tradução nossa)¹³

Almeida acrescenta:

Fach [...] designa, em termos profissionais, área de atuação. Embora um cantor possa optar por cantar papéis de características bastante

¹² “Up to 1800, virtually every operatic role was composed with a particular singer and a particular occasion in mind. There was no expectation of creating an opera that would enter the repertory, as no consolidated repertory existed; most operas were never revived, and when they were they were subject to revision or recomposition to suit a new team of singers. Accordingly, roles were designed less for voice types than for individual voices. This procedure continued, especially in Italy, into the late 19th century. But the growth of an established repertory – international, but with local variations – led to singers being required to perform music not written for them. This in time gave rise, because of the need for appropriate casting, to some degree of classification of roles and singers, and to the identification of different voice types [...] Further, as the 19th century progressed, instead of a composer being required to suit his music to a particular voice, the composer wrote what he pleased, and the voice had to be found to cope with his requirements”.

¹³ “Whereas English-speaking musicians often discuss voice category, the Germans have the shorter word, *Fach*, which denotes not only one’s type of voice, but also points toward the operatic roles which are proper, or at least acceptable, for each voice type”.



divergentes, o sistema previne que alguém seja obrigado, por contrato, a cantar um papel que não seja adequado para sua voz. [...] Esse sistema é utilizado em teatros que mantêm cantores contratados por temporada [...] (Almeida, 2012, p. 86)

Richard Boldrey concentra seu *Guide to operatic roles & arias* no sistema alemão *Fach*; na introdução, explica as categorias vocais em modo detalhado e o volume é estruturado em: tipos vocais e papéis, tipos vocais e árias, tipos vocais e cantores famosos. Ao todo, contém obras de 350 compositores e 30 categorias vocais, mais de 3.500 papéis para mais de 1000 óperas.

A questão da classificação vocal na análise de uma voz não gravada adquire considerável importância uma vez que a classificação vai se detalhando ao longo dos séculos, influenciando a distribuição de papéis e a própria compreensão do instrumento voz, tanto hoje quanto no passado. Por exemplo, segundo Sandra Cotton, a *mezzo-soprano* é, para muitos, um nível inexistente nos sistemas de classificação entendidos antes do final do século XVIII. Portanto, uma análise das peculiaridades vocais não pode prescindir dessas considerações, e deverá basear-se no contexto histórico, teórico, prático e terminológico em que a voz analisada operava e era entendida.

Voltemos agora para Bolis e tentemos estudar seu repertório tendo como base somente as informações deduzidas da cronologia, apesar das dificuldades ligadas à reconstrução da mesma. Quanto à data da estreia há alguma incerteza: na cronologia delineada por Lopane, a primeira ópera referida é *L'alloggio militare* de Mela (fevereiro de 1864, *Teatro della Società di Crema*)¹⁴, mas o *Dizionario biografico degli italiani*¹⁵ como os artigos biográficos de Fierli¹⁶ e Greco¹⁷ (também referidos por Lopane) reportam como a estreia de Bolis *I due Foscari* (Verdi, 1853), no *Teatro Ristori* de Verona; a respeito do ano desta representação, o *Dizionario biografico degli italiani* relata 1863, Greco escreve 1862, e Fierli se limita a dizer que ele estreou aos vinte e três anos. Outra notícia também incerta é aquela da produção de *Un ballo in maschera* (Verdi, 1859), no *Teatro Comunale* de Ferrara, onde foi chamado para substituir o tenor Liverani;¹⁸ essa ópera é referida como a segunda aparição de Bolis em público, mas de cuja produção não foi mencionada uma data. A carreira artística de Luigi Bolis, segundo a cronologia escrita por Lopane, abrange o período 1864-1879; os acima mencionados *Un ballo in maschera* e *I due Foscari* não aparecem.

¹⁴ (Lopane, 2005, p. 46).

¹⁵ (Aa. Vv, 1969).

¹⁶ (Fierli, 1927, p. 23-28).

¹⁷ (Archivio del Canto, 2015, cod.: LBO_PER_0007).

¹⁸ (Aa. Vv, 1969).



Deve ser esclarecida também a questão sobre a última aparição em público, pois, além da *L'ebrea* de Halevy, representada em 1879 no *Fenice* e historicamente testemunhada, Lopane não relata notícias que são lidas em outras fontes, ou seja, que no verão de 1881 ele fez uma breve aparição no Covent Garden¹⁹. Vários artigos relatam que Bolis cantou, assim como na América Latina, também em Nova York, São Petersburgo e Moscou, mas até hoje sua presença efetiva nesses teatros não foi verificada.

O repertório de Luigi Bolis dedutível a partir da cronologia apresentada por Lopane é bastante extenso; entre as primeiras óperas que o trouxeram ao palco temos, em 1865 no *Teatro Toselli* em Cuneo, o que posteriormente se tornou um dos seus cavalos de batalha: *Lucia di Lammermoor* (G. Donizetti, 1835). A partir da segunda metade dos anos setenta do século XIX, vemos que, além de alguma ópera nova, na cronologia de Bolis começam a retornar com frequência aquelas em que sua interpretação capturou mais o interesse e a admiração do público. No ano de 1876 ocorreu a ruptura com Giulio Ricordi, que fez com que o tenor se afastasse do *Teatro alla Scala*: parece que Ponchielli, após o sucesso de *I Lituani*, havia prometido o papel de Enzo a Bolis, mas Ricordi, em *La Gioconda*, preferiu Gayarre²⁰, circunstância que não prejudicou a fama de Bolis no exterior. Essa tipologia de informação no estudo de uma voz que não deixou testemunho revela-se significativa, como as inerentes ao final de uma carreira. O ano de 1879 consta como aquele em que Bolis se retira de cena, com apenas 40 anos. A ópera com a qual ele parece se despedir do público é *L'ebrea* (1835) de Halévy, realizada em 26 de dezembro no *Fenice*, cujo resultado infeliz impeliu Bolis a quebrar o contrato com Veneza, que também previa *La favorita*. Isso fez com que pensassem que a saída prematura de Bolis foi causada por “um desgaste definitivo do instrumento vocal”²¹, mas Lopane continua: “a esclarecer o fato que a saúde vocal não interviu de nenhuma forma nessa escolha é o testemunho de sua admirável e derradeira presença no Covent Garden” (tradução nossa).²² A respeito dessa afirmação de Lopane, a presença de Bolis em Londres, em 1881, que confirmaria seu retorno à cena após dois anos de ausência, ainda não foi investigada; uma coisa, no entanto, é certa, a saber, que nosso tenor, na verdade, nunca parou de cantar. A esse respeito, há muitos exemplos que podem ser citados de cantores de sucesso que, no meio de suas carreiras, decidiram se retirar de cena: Rosa Ponselle (1897-1981), como Luigi Bolis, sai de cena com apenas 40 anos, devido a um insucesso crítico a respeito de sua *Traviata* nos Estados Unidos, ao contrário da

¹⁹ (Aa. Vv, 1969).

²⁰ (Lopane, 2005. p. 22).

²¹ “un definitivo logorio dello strumento vocale” (Lopane, 2005, p. 28).

²² “A chiarire però che la salute vocale non intervenisse affatto in questa scelta è la testimonianza della sua mirabile ed estrema pesenza al Covent Garden” (Lopane, 2005, p. 28).



anterior, em Londres, que foi um enorme sucesso.²³ Exemplos mais recentes são os casos de Anita Cerquetti (1931-2014) e Carla Gavazzi (1913-2008), ambas entrevistadas por Stefan Zucker para o documentário *Opera Fanatic*.²⁴ Cerquetti afirma ter sacrificado sua carreira pela família e quando lhe propuseram um retorno, não teve mais a vontade de se recolocar “sob a mira do fusíl”, enquanto Gavazzi nega rumores que atribuíam sua saída de cena a um problema nas pregas vocais, explicando que a carreira lírica lhe submeteu a um *stress* tal que decidiu afinal retirar-se. No caso de Bolis, na sua família todos cantavam. Em um recorte de jornal datado de 12-13 agosto 1891 lemos sobre a “festa na casa do prefeito” em Gorlago:

[...] o *diapasão* da festa foi um improvisado virtuosismo de canto, verdadeiramente digno do artista anfitrião, que [...] terminou com o quarteto da ópera *Rigoletto*, cantado por artistas que faziam jús à sua fama, quero dizer, o ilustre tenor cavaleiro Luigi Bolis com seu filho Dante, barítono, e as senhoras Maria Bolis e Delfina Battaglia [sra.] Bolis, que por último, apesar de ser jovem na arte, já havia adquirido a simpatia do público em vários teatros da Itália. (Archivio del Canto, 2015, cód.: LBO_PER_0002, tradução nossa).²⁵

“Ele abandonou a cena lírica, mas na vila de Gorlago foi um contínuo vai e vem de artistas que se encontravam ali para curtirem juntos boa música e o bel canto” (tradução nossa).²⁶ Luigi Bolis, graças a suas façanhas como primeiro tenor, acumulou um considerável patrimônio que lhe permitiu passar os últimos anos de sua vida em Gorlago entre a atividade de prefeito e a gestão de suas terras.

Como dito, a fama e a memória das interpretações de Bolis em determinados papéis acompanham uma consolidação progressiva do seu repertório, mas mesmo com a redução da variedade de papéis representados, esse permanece, em relação aos parâmetros da atual classificação vocal, muito variado. A tabela 1 fornece alguns exemplos do seu repertório acompanhado pela distribuição de papéis relatadas por Boldrey.

É correto precisar que o ideal seria enriquecer esse elenco com o número total de representações feitas por Bolis em cada papel e em qual período de sua carreira,

²³ (Ponselle; Drake, 1982).

²⁴ (Zucher, 2000).

²⁵ “[...] il *diapason* della festa fu una improvvisata accademia di canto, degna veramente dell’artista che ospitava, che [...] ebbe termine col quartetto dell’opera *Rigoletto*, cantato da artisti uguali alla fama che godono, voglio dire, l’esimio tenore cavaliere Luigi Bolis col figlio Dante, baritono, e signora Maria Bolis e Delfina Battaglia in Bolis, la quale ultima, abbenchè giovane nell’arte, ebbe già ad acquistarsi le simpatie del pubblico in vari teatri d’Italia”.

²⁶ “Abbandonò le scene, ma nella villa di Gorlago fu un via vai continuo di artisti che qui si ritrovavano per godere insieme della buona musica e del bel canto” (Greco, 1967); (Archivio del Canto, 2015, cod.: LBO_PER_0007).



mas o estado *in itinere* da pesquisa não consente essa profundidade de detalhamento. Outro parâmetro não relatado, mas que deveria ser levado em consideração, é o paralelismo com o intérprete criador do papel.

Tabela 1

Repertório Bolis	Classificação vocal Boldrey
<i>La sonnambula</i> , Elvino	Ligth lyric tenor
<i>L'elisir d'Amore</i> , Nemorino	Light lyric tenor
<i>Don Giovanni</i> , Don Ottavio	Light lyric tenor
<i>Rigoletto</i> , Duca di Mantova	Full lyric tenor
<i>Guglielmo Tell</i> , Arnold	Full lyric tenor
<i>Lucia di Lammermoor</i> , Edgardo	Full lyric tenor
<i>Fausto</i> , Faust	Full lyric tenor
<i>La Favorita</i> , Fernando	Spinto tenor
<i>I vespri siciliani</i> , Arrigo	Spinto tenor
<i>Un ballo in maschera</i> , Riccardo	Spinto tenor
<i>Norma</i> , Pollione	Dramatic tenor
<i>Aida</i> , Radames	Dramatic tenor
<i>Il Trovatore</i> , Manrico	Dramatic tenor
<i>La forza del destino</i> , Don Alvaro	Dramatic tenor

Tabela 1. Papéis de Bolis no sistema de classificação Fach segundo Boldrey (na ocorrência de mais indicações de categorias vocais propostas, aqui foi dada só a mais apropriada segundo ele).

Quanto aos documentos de maior interesse na reconstrução da história dos cantores, os periódicos têm grande importância. O estudo da crítica, ponderando as resenhas da época, requer uma comparação das opiniões expressas pelos diversos jornais para avaliar a fiabilidade e para obter o máximo de informações possíveis também sobre aquelas situações políticas, sociais e econômicas que agiram no contexto histórico de nosso interesse. Este estudo é o único meio ao nosso alcance



para tentar trazer à luz informações suficientes para reconstruir, ainda que por suposições, a vocalidade e as proezas cênicas de um cantor. As críticas das performances representam um documento histórico válido também para acrescentar novidades à história da ópera, porque, como escreve Susan Rutherford: “O cantor é a figura decisiva da obra: nele a música, o drama e o espetáculo são amalgamados em uma única forma de arte. A história da ópera foi construída em parte sobre conceitos mutáveis sobre o cantor [...]” (tradução nossa)²⁷. No século XIX, o melodrama era rodeado por um interesse coletivo tal a se beneficiar de vários jornais que reportavam notícias não só das performances e dos rumos dos vários teatros, mas também, e sobretudo, dos artistas que se sucediam nos palcos. Aos cantores era reservado um amplo espaço nos jornais, porque além dos resultados de suas performances, as notícias sobre sua vida privada também despertavam considerável interesse. Deve-se acrescentar que várias revistas davam espaço para eventos relativos à vida operística de teatros estrangeiros, especialmente das grandes capitais, através de correspondentes que enviavam regularmente artigos ou através de informações adquiridas de outros jornais; dito isso, não é difícil encontrar, numa revista de Milão, notícias sobre a temporada de Londres, como não é impensável achar uma crítica sobre a temporada do São Carlos em Buenos Aires. A quantidade de resenhas e artigos produzidos pela crítica naquela época era devida à “tarefa” que tinha: “Como a claque, o jornalismo servia para dar apoio a uma audiência cada vez maior formada pela classe média que precisava de instruções sobre o que ver e o que pensar daquilo que haviam experimentado” (tradução nossa)²⁸; nesse cenário, o estudo da crítica encontra seu fundamento.

Quanto à reconstrução da vocalidade e do talento cênico do nosso tenor, neste trabalho limitar-me-ei a apresentar apenas algumas das resenhas. Essas foram escolhidas em virtude da disponibilidade de uma comparação entre mais de uma performance, na mesma ópera, em diferentes anos e lugares. É o caso de *Lucia di Lammermoor*, já anunciado como um dos carros-chefes de Bolis, presente em seu repertório desde o início até o ano 1878 no *Teatro Liceu*. Aos nossos dias, dispomos de várias críticas sobre seu desempenho na parte de Edgardo ao longo dos anos e nos vários teatros; se trata de Buenos Aires (agosto de 1875 e maio de 1877), Londres (abril de 1876), Lisboa (março de 1877) e Barcelona (dezembro de 1878).

²⁷ “The singer is the defining feature of opera: the crucible in which music, drama and spectacle coalesce into a single art form. The history of opera was thus shaped in part according to changing concepts about the singer [...]” (Rutherford, 2012, p. 117).

²⁸ “[...] Public criticism serves to create a critical consensus of taste and judgement, but to some extent it only becomes necessary when the grounds for making such judgements are no longer certain; when the aristocratic assumption that good breeding and aesthetic taste go together gives way to a more contested set of values. Like the claque, public criticism served to give confidence to an increasingly middle-class audience who needed to be told what to attend, and what to think about what they experienced.” (Till, 2012, p. 82).



O semanário de Buenos Aires, *La Gaceta Musical* de 29 de agosto de 1875 (Figura 1), escreve: “Bolis é um admirável Edgardo e o público o fez entender, o que é mais eloquente que os aplausos da noite de terça-feira? [...]”.²⁹

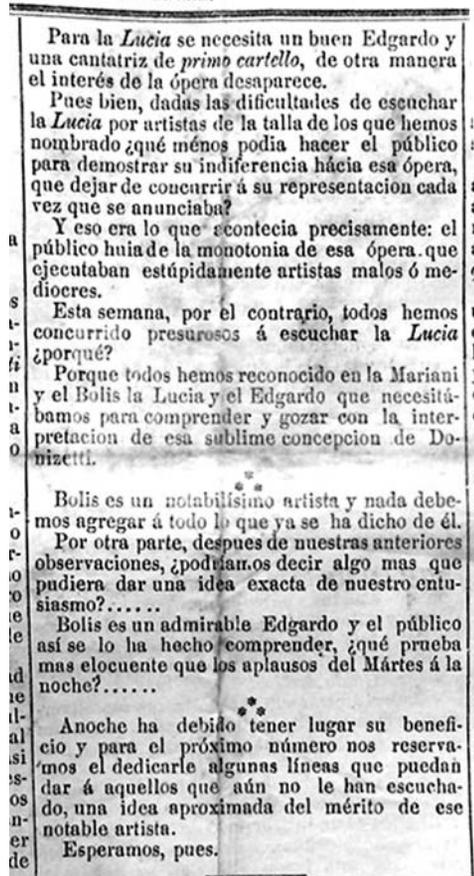


Figura 1. *La Gaceta Musical*, 29 de agosto de 1875. *³⁰

A resenha sobre *Lucia di Lammermoor*, da temporada de 1877, que apareceu novamente no *La Gaceta Musical* em 13 de maio daquele ano (Figura 2), relata: “O tenor Mr. Bolis, representando a parte de Edgardo, se revelou em alguns pontos o grande artista que é. Sabe-se, no entanto, que sua saúde não se recuperou, [...]. O público não se cansou de aplaudi-lo em todas as peças, chamando-o para o prosccênio muitas vezes”.³¹

²⁹ Tradução da Figura 1.

³⁰ * Símbolo de fotos do arquivo pessoal da autora.

³¹ Tradução da Figura 2.



El tenor señor Bolis desempeñando el simpático papel de Edgardo se ha revelado en algunos puntos el gran artista que es. Se conoce que no está todavía restablecida su salud, sin embargo en los puntos mas salientes ha mostrado una artística energía que transportó al público en el hemisferio de las pasiones que inspiran el delicado y dramático personaje de Edgardo.

En el *recitativo* del *duo* del primer acto lo encontré un poco frio, pero cantó muy bien el *adagio* y el *allegretto* que sigue.

En la *maldicion* estuvo á la altura de su reputado nombre. Es el verdadero Edgardo apasionado y dramáticamente desesperado.

La gran escena y *aria* final del tercer acto, página musical de las mas sublimes que se hayan creado, fué bien interpretada. El lindísimo *recitativo* y el primer *adagio* fueron los mejor ejecutados.

El público no se cansó de aplaudirlo en todas las piezas llamándolo al proscenio repetidas veces.

Figura 2. *La Gaceta Musical*, 13 de maio de 1877.*

Vemos, então, que Bolis, passados dois anos, mesmo se não em condições ideais de saúde, conseguiu executar o seu papel suscitando o consenso do público, e da crítica. Da exibição no *Covent Garden*, o *Archivio del Canto* (2015, cód.: LBO_PER_0056) tem um recorte de artigo retirado do *The Daily News* de 24 de abril de 1876, que se refere à estreia de *Lucia di Larmmermoor* realizada na noite de sábado 22 de abril, com a qual Bolis retornou ao teatro londrino após um intervalo de dois anos. Antes de exprimir seu julgamento sobre a interpretação de Bolis, o crítico lembra o sucesso que foi sua estreia no *Covent Garden* em 1874 com *Gugliemo Tell* de Rossini, para depois afirmar que “durante sua ausência Bolis ganhou em volume de voz e em força dramática, de modo que este desempenho foi inteiramente de alto nível”³². Desta sua performance, encontramos eco nos periódicos italianos que relatam notícias do que acontece no exterior, um exemplo é o recorte retirado de um jornal italiano (não identificado) presente no *Archivio del Canto*, que, de acordo com o que o *The Daily News* publicou em 24 de abril, afirma:

Londres - Jacopo nos escreve no dia 26: “*Covent-Garden*. - Na noite do dia 22 corrente, aguardado por um público seleta e numerosíssimo, o tenor Bolis aparecia em *Lucia* [...] animado por esta acolhida ele

³² “During his absence Signor Bolis has gained in volume of voice and in dramatic power, and his performance now referred to was throughout of a high order” (*Archivio del Canto*, 2015, cód.: LBO_PER_0056).



cantou como um Deus! [...] não se poderia ter feito melhor, e se a expectativa era grande, o sucesso a superou”. (Archivio del Canto, 2015, cód.: LBO_PER_0055)³³

Passamos agora a examinar as críticas publicadas por dois diferentes jornais lusitanos, relativas à *Lucia di Lammermoor* representada no Teatro São Carlos em Lisboa, em março de 1877.

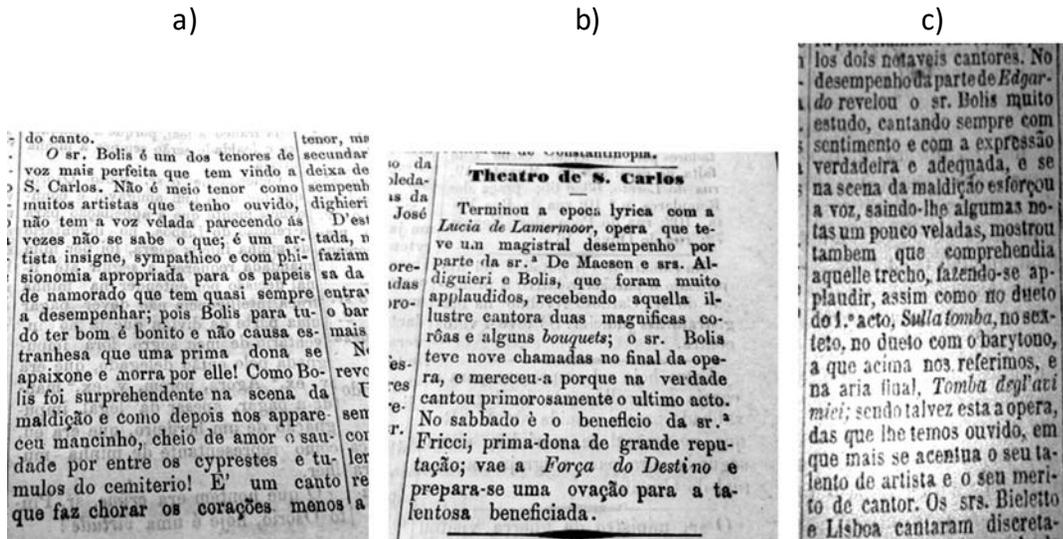


Figura 3. A *Crença Liberal*, a) 18 de março, b) 29 de março de 1877, e *Diário de Noticias*, c) 18 de março de 1877.*

A *Crença liberal*, de 18 de março de 1877, escreve: “O Sr. Bolis é um dos tenores de voz mais perfeita que tem vindo a S.Carlos. Não é meio tenor como muitos artistas que tenho ouvido, [...] é um artista insigne [...]”.³⁴ No mesmo jornal, 29 de março lê-se: “o sr. Bolis teve nove chamadas no final da opera, e mereceu-a porque na verdade cantou primorosamente o ultimo acto [...]”.³⁵ Do *Diário de Noticias* de 18 de março, aprendemos: “No desempenho da parte de *Edgardo* revelou os sr. Bolis muito estudo, cantando sempre com sentimento e com a expressão verdadeira e adequada, [...] sendo talvez esta a opera, das que lhe temos ouvido, em que mais se acentua o seu talento de artista e o seu merito de cantor”.³⁶

³³ “Londra – Jacopo ci scrive in data 26: ‘Covent-Garden. – La sera del 22 corrente, aspettato da un pubblico scelto e numerosissimo, il tenore Bolis faceva la sua comparsa nella *Lucia* [...] rinfrancato da tale accoglienza egli cantò come un si avrebbe potuto far meglio, e se l’aspettativa era grande, il successo l’ha sorpassata”.

³⁴ Transcrição da Figura 3a.

³⁵ Transcrição da Figura 3b.

³⁶ Transcrição da Figura 3c.



Como se deduz dos exemplos mostrados, entre 1875 e 1877, Bolis interpretou o papel de Edgardo por três anos consecutivos, em três teatros diferentes e no *Colón* em duas temporadas diferentes, sempre recebendo críticas que o descrevem como excelente neste papel. Este juízo também é confirmado na sua última *Lucia di Lammermoor*, produzida em dezembro de 1878 em Barcelona, onde Bolis abre a temporada do *Liceu*. A crítica desta última *Lucia*, ao lado das anteriores, é relevante a partir do momento em que esta temporada parece a última turnê estrangeira bem como a última temporada teatral em que participa na íntegra. Voltando da Espanha, ele cantará apenas em Veneza, em *L'ebrea* de Halévy, o fiasco que talvez o impeliu a colher seu merecido descanso das cenas e das críticas. As últimas, de fato, não foram magnânimas, também em consequência da ruptura da relação profissional entre Giulio Ricordi e Luigi Bolis já mencionada. Lopane escreve:

[...] um conflito irreconciliável se criou com o famoso editor. Ele não quis mais confirmá-lo, apesar de suas performances muito felizes, no máximo teatro milanês. Chegou a ponto de ignorar sua rica atividade, principalmente na América do Sul e na Península Ibérica, deliberadamente decidindo não mencioná-lo sequer uma vez em sua revista “*La Gazzetta musicale di Milano*”. Com precisão, no periódico é descrito com grande detalhe apenas um desempenho desastroso, no *Fenice* de Veneza em 26 de dezembro de 1879 em *L'ebrea*.³⁷ (Lopane, 2005, p. 24, tradução nossa)³⁸

A notícia da estreia de Bolis em Barcelona na *Lucia* é relatada por um recorte de uma revista italiana (não identificada) através das críticas do jornal espanhol *El Mosquito*:

O mérito e a reputação foram plenamente justificados, porque o sr. Bolis, a uma voz bem timbrada, igual, extensa e poderosa, reúne todas as melhores qualidades de cantor e artista adquiridas em uma carreira longa e brilhante ao lado das primeiras celebridades do mundo filarmônico. (Archivio del Canto, cód.: LBO_PER_0032)³⁹

³⁷ Valerio Lopane, *Gorlago celebra Luigi Bolis tenore 1839–1905*, cit. p. 24.

³⁸ “In seguito a questo episodio si creò un’incoltabile spaccatura con il celebre editore. Egli non lo volle più riconfermare, nonostante le sue felicissime prestazioni, presso il massimo teatro milanese. Giunse persino ad ignorare la sua ricca attività, perlopiù nel Sud America e nella penisola iberica, decidendo, deliberatamente, di non citarlo nemmeno una volta sulla sua rivista “*La Gazzetta di musicale di Milano*. Per la precisione, sul periodico è descritta con dovizia di particolari solo una performance disastrosa, data alla Fenice di Venezia il 26 dicembre 1879 ne *L'ebrea*”.

³⁹ Transcrição da Figura 4.



Figura 4. Periódico não identificado, Arquivo del Canto (2015, cód.: LBO_PER_0032).

No estudo das críticas é indispensável conferir as circunstâncias sócio-político-econômicas implícitas. Por exemplo, nos artigos dos periódicos de Lisboa em 1876, uma controvérsia que surgiu em torno da direção do Teatro São Carlos merece ser colocada em evidência, pois a crítica sobre a companhia lírica italiana que atuava em Lisboa naquele tempo pode ter se ressentido do contexto que se criou. Refiro-me aos artigos publicados no *Jornal do Commercio* nos dias 14, 19, 24 e 25 de outubro de 1876, que refletem a tensão com que o jornalismo da época estava acompanhando as mudanças inerentes à gestão do Teatro São Carlos. Com eles, aprendemos que a empresa do Sr. Paccini assumiu a direção do teatro (que era da empresa Troni & C.^a). Desta substituição a crítica jornalística não parece feliz, e afirma que se o governo tivesse preventivamente avisado da mudança de gestão a favor de Paccini, os artistas já comprometidos não teriam garantido seus contratos com um empresário que na Itália era muito desacreditado. A temporada de 1876-77 para Bolis é a primeira em solo lusitano. Ele chega à Lisboa no final de outubro e sobe ao palco do Teatro São Carlos no dia primeiro de novembro com *La favorita*. Do *Diário Illustrado* sabemos que o rei e a rainha participaram da representação, mas, apesar dessa presença, o público não hesitou em expressar sua insatisfação: *La favorita* foi um fiasco. O artigo publicado em 3 de novembro, no mesmo jornal, mostra que



Paccini ainda estava decidido a repetir a ópera, mas no número de 5 de novembro, vemos que, por vontade das autoridades, foi ordenado a retirá-la de cena. Dito isso, agora é oportuno apresentar as críticas sobre o desempenho de nosso tenor na ópera em questão.

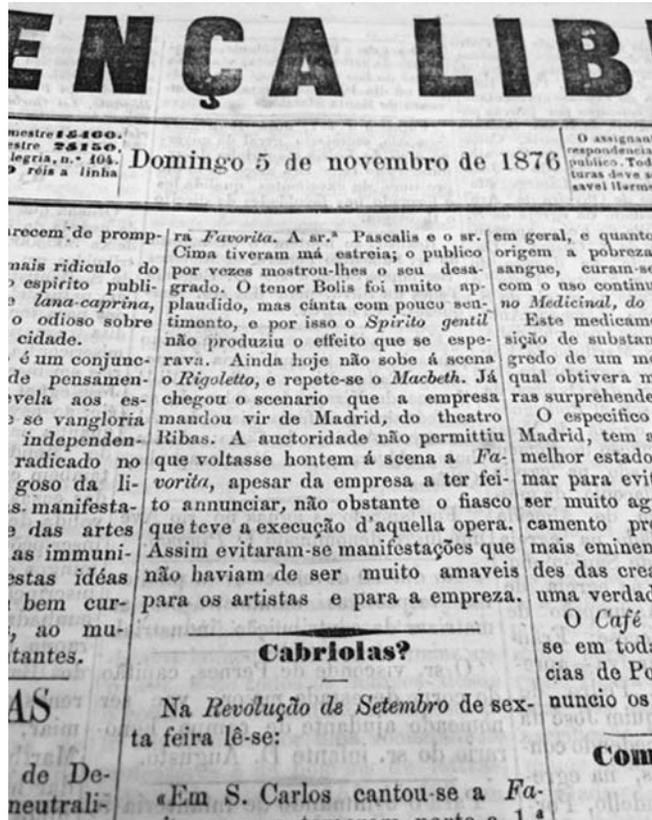


Figura 5. *A Crença liberal*, 5 de novembro de 1876. *

A Crença liberal de 5 de novembro é outro periódico que fala do fracasso de *La favorita*, o qual acrescenta que a senhora Pascalis e o senhor Cima estrearam de um péssimo modo e o público mostrou o seu próprio descontentamento. Em relação a Bolis, por outro lado, vemos: “O tenor Bolis foi muito aplaudido, mas canta com pouco sentimento e, por isso o *Spirito gentil* não produziu o efeito que se esperava” (Figura 5). O periódico *Diario de Noticias* de 2 de novembro relata uma opinião conflitante: “Conquistou unicamente os aplausos de publico, e com toda a justiça, o tenor Bolis. [...] A celebre romanza *Spirito gentil* cantou a com muita paixão e mimo, o que lhe mereceu bastantes aplausos” (Diario de Noticias, 2 novembro 1876).

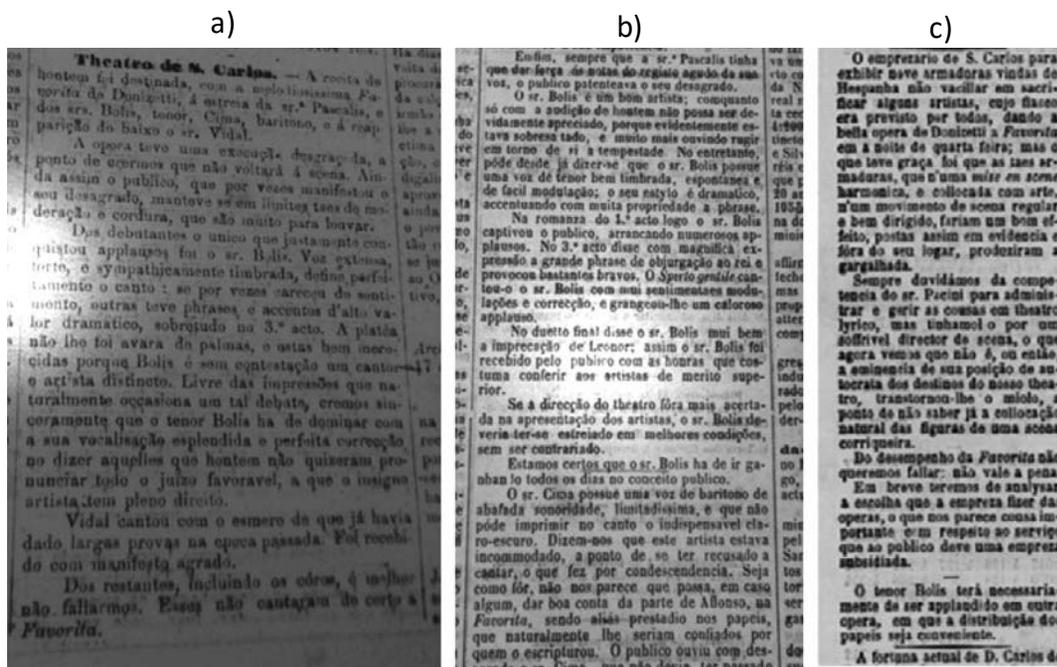


Figura 6: a) *Revolução de Setembro*, b) *Jornal do Commercio*, c) *Diario Illustrado*, 3 de novembro de 1876.*

A Figura 6 mostra três fotos tiradas de três artigos publicados em três diferentes periódicos em 3 de novembro de 1876. No *Revolução de Setembro* lemos que:

Dos debutantes o único que justamente conquistou aplausos foi o sr. Bolis. [...] cremos sinceramente que o tenor Bolis há de dominar com a sua vocalização esplêndida e perfeita correcção no dizer aquelles que hontem não quizeram pronunciar todo o juízo favorável, a que o insigne artista tem pleno direito.*⁴⁰

No *Jornal do Commercio*: “O sr. Bolis é um bom artista; comquanto só com a audição de hontem não possa ser devidamente apreciado, porque evidentemente estava sobresa tado, e muito mais ouvindo rugir entorno de si a tempestade”.*⁴¹

Enfim, do periódico *Diario Illustrado*, aprendemos:

⁴⁰ Transcrição da Figura 6a

⁴¹ Transcrição da Figura 6b.



Sempre duvidámos da competencia do sr. Paccini para administrar e gerir as cousas em teatro lyrico, [...]. Do desempenho da *Favorita* não queremos fallar: não vale a pena. [...] O tenor Bolis terá necessariamente de ser applaudido em outra opera, em que a distribuição dos papéis seja conveniente.*⁴²

Da comparação das críticas acima, entende-se que a situação de tensão geral no Teatro São Carlos não foi das mais fáceis de enfrentar. Apesar disso, entre os periódicos analisados, há apenas uma crítica que julgou o desempenho de Bolis, em *Spirto gentil*, abaixo do esperado. As outras críticas sublinharam, pelo contrário, que Bolis foi de fato o único artista daquela noite que, apesar da agitação que animava o teatro, fez valer suas qualidades como cantor e intérprete.

Muitas resenhas relativas a Luigi Bolis ainda não foram investigadas e examinadas. A última pesquisa rastreou um número considerável de relatos de Bolis que precisam de um estudo comparativo para esclarecer os eventos de cada um dos períodos, antes de expor uma interpretação inerente seja a vocalidade como as proezas cênicas de Bolis na sua completude. Por esta razão, não me detive a discutir as suposições feitas por Lopane sobre a voz e a dramaticidade do nosso tenor, mas é necessário avaliar o quanto do que tem sido dito sobre Luigi Bolis tem um fundamento verossímil e o quanto resta apenas uma teoria contestável. Em geral, só as críticas encontradas nos periódicos e a reconstrução do repertório através da cronologia da carreira, sem um estudo aprofundado e detalhado que leva em conta as questões acima citadas de terminologia, classificação de voz e distribuição de papeis, em diferentes épocas e diferentes contextos, nem sequer levariam ao avanço de uma hipótese plausível.

Quanto ao material disponível sobre Bolis, gostaria de enfatizar a importância que tem o *Archivio del Canto*. Aqui são coletados vários documentos preciosos para direcionar as pesquisas, como, por exemplo, o passaporte de Luigi Bolis, de cujo estudo se pode obter as deslocções geográficas acompanhadas das datas relatadas pelos selos. O arquivo Bolis ainda está em preparação, mas o seu estudo mostrou a necessidade de uma revisão que torne a consulta mais fluida. A importância deste tipo de suporte arquivístico é enorme e se estende ao estudo do melodrama em geral. O artigo publicado no *Saggiatore Musicale*, em 2004, intitulado: *RADAMES: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma*⁴³ prospecta um arquivo cujos fins não são diferentes daqueles que o professor Beghelli se propôs na criação do *Archivio del Canto*. RADAMES é na verdade o acrônimo para *Reper-*

⁴² Transcrição da Figura 6c.

⁴³ (Bianconi; Pagannone; Pompilio, 2004).



toriazione e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo, e o artigo evidencia como a tecnologia de hoje pode ajudar o historiador da ópera na gestão da documentação que, por razões óbvias, apresenta não só formas, mas também sedes diferentes. Atualmente, as bibliotecas nacionais não possuem o formato digital de todos os periódicos. É verdade que já uma pequena parte deste material pode ser usada on-line, mas para o resto é essencial realizar pesquisas *in situ* e nem sempre a consulta é facilitada pelo estado de conservação dos documentos.



REFERÊNCIAS

Aa. Vv. “Bolis Luigi”. In: *Treccani Dizionario biografico degli italiani on line*, Volume 11 (Boccadibue-Bonetti), 1969. Disponível em <http://www.treccani.it/biografico/index.html>.

Archivio del Canto. *Archivio del Canto*, 2015. Disponível em <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Almeida, Murilo Neves. *A classificação vocal na prática pedagógica do canto lírico*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música, UFRJ, 2012.

Beghelli, Marco (Ed.) *Archivio del Canto*. Disponível em <https://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Beghelli, Marco. “Il ‘Do di Petto’: dissacrazione di un mito”. *Il saggiautore musicale*. Milão: Casa Editrice Leo S. Olschki Anno 3, I, p. 105-149, 1996.

Bianconi, L.; Pagannone, G.; Pompilio, A. “RADAMES: Prototipo d’un repertorio e archivio Digitale per il melodramma”. *Il saggiautore musicale*, v. 11, p. 345-394, 2004.

Celletti, Rodolfo. *Il canto*. Milão: Garzanti Libri (Edizioni Speciali Vallardi), 1989.

Cotton, Sandra. *Voice classification and fach: recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. Tese (Doutorado). Greensboro, The University of North Carolina, 2007, UMI Microform 3259674.

Deere, James D. *Singing in the 20th century*. Bloomington: Authorhouse, 2005.

Fierli, Mario. “Storie e glorie d’altri tempi. L. B.”. *Rivista di Bergamo mensile illustrata*, VI, 7, p. 23-28, 1927.

Greco. *Archivio del Canto*, 2015. Disponível em <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

Jander, Owen; Sawkins, Lionel. Steane, J.B.; Forbes, Elizabeth. “Bass”. *New Grove Online*. 2002. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.o900455>.

Lopane, Valerio. *Gorlago celebra Luigi Bolis: tenore 1839-1905*. Gorlago: Industrie Grafiche Pezzini, 2005.

Mancini, Gianbattista. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra Il Canto Figurato*. Viena: Stamparia Di Ghelen, 1774.

Martland, Peter. *Recording history: the british record industry, 1888-1931*. Maryland: Scarecrow Press, 2013.

Ponselle, Rosa; DRAKE, James A. *Ponselle, a singer’s life*. New York: Doubleday, 1982.



Reid, Cornelius L. *A Dictionary of vocal terminology*. New York: Joseph Patelson Music House, 1983.

Rutherford, Suzan. “Voices and singers”. In: Till, Nicholas (org.). *The Cambridge Companion to opera studies*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Till, Nicholas. “The operatic event: opera houses and opera audiences”. In: Till, Nicholas (org.). *The Cambridge Companion to opera studies*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Zucker, Stephen. *Opera Fanatic*. Parsmedia, Jan Schmidt-Garre, 2000. Dvd.

ANITA POSATERI é mestranda em Musicologia na UNIBO, onde também cursou a Graduação em DAMS (Disciplinas das Artes, da Música e do Espetáculo). Estuda canto lírico com a professora Heliana Farah (UFRJ) e desenvolve pesquisas relativas à discografia e cantores. Ganhou dois concursos de intercâmbio, Erasmus+ (Universidade Nova de Lisboa) e Overseas (UFRJ). Graduada em Ciências Farmacêuticas, no curso de Graduação Ciências Fitoterápicas pela Universidade de Catania. Foi membro voluntário do ESN Bologna. Cursou a Escola Teatro dell'Accademia de Catania. Foi saxofonista na Associação Cultural e Musical Santa Cecilia de Alimena. Cursou o Conservatório Bellini de Caltanissetta como fagotista.