

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Juliana Soares da Costa Silva

**Música de banda, música do povo: aspectos musicais e sociais na construção
do *dobrado***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni.

São Paulo

2024

JULIANA SOARES DA COSTA SILVA

Música de banda, música do povo: aspectos musicais e sociais na construção do
dobrado

*Wind band music, people's music: musical and social aspects in the construction of
dobrado music*

VERSÃO CORRIGIDA

(versão original disponível na biblioteca da ECA/USP)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni.

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Juliana Soares da Costa

Música de banda, música do povo: aspectos musicais e sociais na construção do dobrado / Juliana Soares da Costa Silva; orientadora, Flávia Camargo Toni. - São Paulo, 2024.

242 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. dobrado (gênero musical). 2. bandas de música. 3. música para banda. 4. acervos musicais. 5. partitura. I. Toni, Flávia Camargo. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Juliana Soares da Costa Silva

Título: Música de banda, música do povo: aspectos musicais e sociais na construção do *dobrado*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Música.

Aprovado em 18 de abril de 2024

Banca examinadora:

Profa. Dra.: Flávia Camargo Toni

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr.: Walter Garcia da Silveira Júnior

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra.: Suzel Ana Reily

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr.: Joel Luís da Silva Barbosa

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr.: Fernando Vieira da Cruz

Instituição: Universidade Federal de Roraima

Para Gabriel e Valdemir

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo, pelo privilégio da realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, pela viabilização da pesquisa.

Aos colegas, professores e funcionários do CMU, por toda atenção e gentileza.

À minha orientadora, Profa. Dra. Flávia Toni, pela brilhante orientação, paciência, generosidade e liberdade de escrita.

Ao Prof. Dr. Joel Barbosa, membro da banca de qualificação e defesa, pelas preciosas observações e sugestões que ajudaram a potencializar a pesquisa.

Aos amigos queridos do “Grupo de Pesquisa sobre bandas (Coletivo Viva a Banda)”: Prof. Dr. Fernando Cruz e Prof. Ms. Luiz Ipólito, pelas valiosas reuniões, leituras, debates, opiniões, apoio e amizade. Viva a Banda!

Ao Maestros Dario Sotelo, Moisés Inácio, Elizete Pires, João Bosco, Ricardo Soffientini e Arnaldo Costa pelos diálogos, debates e preciosas sugestões.

A todos os colegas músicos de banda que contribuíram direta e indiretamente no desenvolvimento desse trabalho.

À Corporação Musical Liberdade de São Roque – SP, pelo acesso ao acervo de partituras.

À jornalista Sílvia Mello que intermediou e viabilizou o acesso ao acervo da Corporação Musical Liberdade.

Em especial,

Ao meu marido Valdemir, pelo sorriso, apoio incondicional e colaboração ilimitada, sempre.

Ao nosso filho Gabriel, pelo apoio, compreensão e alegria.

“Essa sensação de impulso, de clareza, de caminhar, de felicidade que a gente tem ao ouvir um dobrado, faz parte da natureza intrínseca dele”.

Maestro Dario Sotelo

Resumo

SILVA, Juliana Soares da Costa. **Música de banda, música do povo: aspectos musicais e sociais na construção do dobrado**. 2024. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Este trabalho se propôs a estudar o dobrado, um gênero musical predominantemente instrumental e próprio à banda de música brasileira. O objetivo principal foi definir através de acervos, partituras, textos e documentos, o que seria e como se caracterizaria este gênero musical tornado tão popular. A metodologia seguiu a abordagem qualitativa com ênfase na pesquisa documental; as obras utilizadas para análise, quanto para ilustração de aspectos intrínsecos ao gênero foram selecionadas a partir de acervos digitais e principalmente através do acervo físico da extinta Corporação Musical Liberdade da cidade de São Roque – SP. Os documentos manuseados que aludem ao termo, além das análises das partituras demonstraram que o dobrado se desenvolveu paralelamente à formação e consolidação da banda de música no Brasil; decorrente de formas composicionais do classicismo e com andamento baseado em cadências da ordem unida militar dos séculos XVIII e XIX (o passo dobrado), seu personagem principal, o músico de banda, sobretudo o negro e o mestiço se encarregaram de dar a este gênero, os caracterizantes que o define: uma música brasileira marcial, indutora de movimento e arquitetada predominantemente com elementos da cultura brasileira: síncopas, contratempos, anacruses, acentos deslocados e a inexplicável sensação de impulso dançante.

Palavras-chave: dobrado, bandas de música, acervos musicais, partitura.

Abstract

SILVA, Juliana Soares da Costa. **Wind band music, people's music: musical and social aspects in the construction of dobrado music.** 2024. Thesis (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This doctoral thesis aimed to study dobrado music; instrumental musical genre typical of wind bands in Brazilian music. The objective to be achieved, through collections, scores, texts, and documents, would be to show what this musical genre that became so popular would be and how it is currently characterized. The methodology was qualitative with documentary research; The scores used to analyse and illustrate specific aspects of genre were selected from digital collections and mainly from the physical collection of the extinct Corporação Musical Liberdade, São Roque City – SP. The documents handled that allude to the term, in addition to analysis of scores, demonstrated that dobrado music developed parallel to formation and consolidation of wind bands in Brazil; resulting from compositional forms of classicism and with tempo based on the cadences of military regulations of the 18th and 19th centuries (*double march/quick march*), its main character, the wind band, especially with black people and people of mixed race, was responsible for giving this genre characteristics that define it: Brazilian march music, inducing movement and predominantly designed with elements of Brazilian culture: syncopations, setbacks, anacruses, displaced accentuation and the inexplicable feeling of impulse to dance.

Keywords: dobrado music, wind bands, musical collections, sheet music.

Lista de Imagens

Imagem 1: Corporação Musical Operária da Lapa. São Paulo	69
Imagem 2: Banda Musical Clarins da Justiça	72
Imagem 3: Banda de Música do 29º BPM – MG	74
Imagem 4: Banda Municipal de Peruíbe	75
Imagem 5: Fachada atual da sede da Corporação Musical Liberdade	83
Imagem 6: Fachada/músicos da Corporação Musical Liberdade	83
Imagem 7: Músicos da Corporação Musical Liberdade	84
Imagem 8: Armários 1 e 2 da Corporação Musical Liberdade	89
Imagem 9: Partituras danificadas.....	94
Imagem 10: Sr. Miguel Tolói e João Batista Portinari	122

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial</i>	28
Figura 2: <i>Diário de Pernambuco</i>	43
Figura 3: Padrão rítmico da marcha rancho	56
Figura 4: <i>A Lanterna</i>	63
Figura 5: <i>O Democrata</i>	85
Figura 6: <i>O Comércio de São Paulo</i>	86
Figura 7: Tipografias e lojas de música dos papéis pautados	99
Figura 8: excerto dobrado <i>Miguel Tolói</i> (c. 18-47)	125
Figura 9: excerto dobrado <i>Miguel Tolói</i> (c. 52-68)	126
Figura 10: excerto dobrado <i>Miguel Tolói</i> (c. 74-90)	127
Figura 11: excerto dobrado <i>Miguel Tolói</i> (c. 91-126)	128
Figura 12: excerto dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i> (trio)	134
Figura 13: esquema rítmico sax horns	136
Figura 14: excerto dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i> (tuba)	136
Figura 15: capa passo ordinário <i>O Mensageiro</i>	146
Figura 16: excerto dobrado fúnebre <i>Calvário</i> (madeiras)	148
Figura 17: excerto dobrado fúnebre <i>Calvário</i> (parte B)	150
Figura 18: excerto dobrado <i>Oito horas de trabalho</i> (c. 8-14)	155
Figura 19: excerto dobrado <i>Oito horas de trabalho</i> (c. 100-107)	156
Figura 20: excerto <i>Suíte nº 2 para piano I. Dobrado</i> (c. 5-19)	160
Figura 21: excerto <i>Suíte nº 2 para piano I. Dobrado</i> (c. 1-4)	161
Figura 22: excerto dobrado <i>Treze Listras</i> (c. 16-27)	165
Figura 23: excerto pasodoble <i>Antonio Rosales</i> (c. 1-5)	168

Figura 24: excerto pasodoble <i>El gato montés</i> (c. 1-21)	168
Figura 25: <i>A Estrella Brasileira</i>	176
Figura 26: <i>A Carranca</i>	177
Figura 27: <i>Correio Mercantil</i>	177
Figura 28: <i>Correio Paulistano</i>	178
Figura 29: <i>A Marmota na corte</i>	179
Figura 30: <i>Diário de Pernambuco</i>	179
Figura 31: <i>O Juiz do povo</i>	180
Figura 32: <i>O Martinho</i>	184
Figura 33: <i>Correio Mercantil</i>	185
Figura 34: <i>Revista Comercial</i>	186
Figura 35: <i>Jornal Constitucional</i>	187
Figura 36: <i>O Liberal</i>	187
Figura 37: <i>Diário do Rio de Janeiro</i>	188
Figura 38: esquema síncopas	196
Figura 39: excerto dobrado <i>João Massaini</i> (c. 9-17)	198
Figura 40: esquema célula bantu/síncopas	199
Figura 41: excerto dobrado <i>Cisne Branco</i> (c. 60-98)	202
Figura 42: esquema rítmico polca	203
Figura 43: esquema rítmico dobrado	204
Figura 44: esquema rítmico marcha	204
Figura 45: intersecções do dobrado	205

Lista de Tabelas

Tabela 1: Instrumentação <i>Saró L'ultimo, Guttemberg, Livramento, 28 de julho e Crepúsculo</i>	58
Tabela 2: dobrados da categoria das homenagens	106
Tabela 3: dobrados da categoria das comemorações e exaltações	108
Tabela 4: dobrados da categoria das exteriorizações	109
Tabela 5: títulos – imigração e movimento operário	110
Tabela 6: resumo elementos <i>Ruy Barbosa</i>	137
Tabela 7: resumo elementos <i>Calvário</i>	150
Tabela 8: cadência marchas ordem unida século XVIII/XIX	172
Tabela 9: passos ordem unida século XIX/atual	173
Tabela 10: formas encontradas	193
Tabela 11: comparação dobrado e marcha	205

Lista de quadros:

Quadro 1: sistematização dos dobrados	103
Quadro 2: categorização dos dobrados	104
Quadro 3: tipos de edições	118
Quadro 4: dobrado <i>Miguel Tolói</i>	121
Quadro 5: dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i>	129
Quadro 6: dobrado ragtime <i>Que quer mais?</i>	138
Quadro 7: dobrado fúnebre <i>Calvário</i>	143
Quadro 8: dobrado <i>Oito horas de trabalho</i>	151
Quadro 9: <i>I. Dobrado</i>	157

Lista de Partituras

Partitura 1: dobrado <i>Guttemberg</i>	39
Partitura 2: dobrado <i>Guttemberg</i>	41
Partitura 3: dobrado <i>Saró L'ultimo</i>	45
Partitura 4: dobrado <i>Livramento</i>	47
Partitura 5: dobrado <i>28 de julho</i>	49
Partitura 6: dobrado <i>Crepúsculo</i>	51
Partitura 7: dobrado <i>Crepúsculo</i>	55
Partitura 8: ordinário <i>Viagem ao Porto</i>	64
Partitura 9: dobrado <i>Fluminense</i>	65
Partitura 10: dobrado <i>Epaminondas</i>	87
Partitura 11: dobrado <i>Passagem de Humaitá</i>	91
Partitura 12: dobrado <i>São Joaquim</i>	92
Partitura 13: dobrado <i>Olhar do Diabo</i>	93
Partitura 14: dobrado <i>Xodó</i>	95
Partitura 15: dobrado <i>Socialista</i>	96
Partitura 16: dobrados <i>Sete de Setembro e Major Antônio</i>	97
Partitura 17: dobrado <i>Guttemberg</i>	98
Partitura 18: dobrado <i>O Raio</i>	100
Partitura 19: samba <i>O Sarará</i>	101
Partitura 20: <i>Dobrado dos trabalhadores</i>	111
Partitura 21: dobrado <i>Estrella Brasileira</i>	112
Partitura 22: dobrado <i>Saudades da Vida</i>	119
Partitura 23: dobrado <i>Miguel Tolói</i>	124

Partitura 24: dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i>	131
Partitura 25: dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i>	133
Partitura 26: dobrado sinfônico <i>Ruy Barbosa</i>	135
Partitura 27: dobrado ragtime <i>Que quer mais?</i>	140
Partitura 28: dobrado ragtime <i>Que quer mais?</i>	141
Partitura 29: dobrado ragtime <i>Que quer mais?</i>	142
Partitura 30: dobrado fúnebre <i>Calvário</i>	144
Partitura 31: passo dobrado fúnebre <i>Momentos tristes</i>	147
Partitura 32: dobrado fúnebre <i>Calvário</i>	149
Partitura 33: dobrado <i>Oito horas de trabalho</i>	152
Partitura 34: dobrado <i>Oito horas de trabalho</i>	153
Partitura 35: <i>Suíte nº 2 p/ piano. I. Dobrado</i>	159
Partitura 36: dobrado <i>Saudades da minha terra</i>	170
Partitura 37: passo ordinário <i>Zaragueta</i>	181
Partitura 38: ordinário <i>Comandante</i>	182
Partitura 39: dobrado <i>Xodó</i>	200
Partitura 40: dobrado <i>Oito horas de trabalho</i>	201
Partitura 41: dobrado <i>Livramento</i>	203

Lista de Abreviaturas

APEM: Arquivo Público do Estado do Maranhão

BPM: Batalhão de Polícia Militar

Cl: clarinete

Cl-pic: requinta; clarinete piccolo; clarinete em mi bemol

CML: Corporação Musical Liberdade

D.C.: da capo

Euf: eufônio (bombardino)

M.M.: Metrônomo Maelzel

Ppm: passos por minuto

Perc: percussão

SABRA: Sociedade Artística Brasileira

S/d: sem data

S/i: sem identificação

SNA: Sociedade Nova Aurora

Sx-h: sax horns, sax genes, sax de harmonia, *Chiquinha*

T.C: treble clef (clave de sol)

Tpt: trompete

Tbn: trombone

Tbn-canto: trombone de canto

Tba: tuba

SUMÁRIO

Introdução	20
Capítulo 1 – Bandas de Música no Brasil	27
1.1. Antecedentes: questões pertinentes	27
1.2. O formato da banda brasileira	37
1.2.1. Dobrado <i>Guttemberg</i>	38
1.2.2. Dobrado <i>Saró L'ultimo</i>	43
1.2.3. Dobrado <i>Livramento</i>	46
1.2.4. Dobrado <i>28 de julho</i>	48
1.2.5. Dobrado <i>Crepúsculo</i>	51
1.2.6. <i>Aspectos coparticipativos</i>	52
1.3. A sonoridade da banda brasileira	60
1.4. A funcionalidade da banda incorporada à plasticidade do dobrado	68
Capítulo 2 – Acervos e Manuscritos	78
2.1 Caracterização dos Acervos	78
2.2 A Corporação Musical Liberdade	82
2.3 Acervo da Corporação Musical Liberdade	88
2.4 Dobrados da Corporação Musical Liberdade	102
2.5 Critério para a seleção dos dobrados	113
2.6 Critérios para as análises: processo de verificação das partituras e seus elementos	116
Capítulo 3 – A Arquitetura do dobrado	121
3.1 Dobrado (tradicional) <i>Miguel Tolói</i> : Pedro Salgado	121
3.2 Dobrado Sinfônico <i>Ruy Barbosa</i> : Joaquim Azevedo	129
3.3 Dobrado Ragtime <i>Que quer mais?</i>	138
3.4 Dobrado Fúnebre <i>Calvário</i> : Frederico Nascimento	143
3.5 Dobrado (tradicional) <i>Oito horas de trabalho</i>	151
3.6 Dobrado (contemporâneo) <i>Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado</i> : Adelaide Pereira da Silva	157

Capítulo 4 – O dobrado como gênero musical	162
4.1 O dobrado do senso comum: dicionários, enciclopédias e livros	162
4.2 A questão da ordem unida	171
4.3 O dobrado nos jornais	176
4.4 A partir das análises	189
4.4.1 Forma	191
4.4.2 Andamento, ritmo e melodia	194
Considerações Finais	206
Referências bibliográficas	208
Anexos	214
Anexo 1 Dobrado <i>Oito horas de trabalho</i>	215
Anexo 2 Termo de compromisso livre e esclarecido	237

Introdução

Um dos propósitos de uma banda de música é a disseminação massiva de distintos repertórios; essa competência tem conferido a tais formações habilidade para atender às demandas de suas comunidades em seus múltiplos contextos performáticos, seja de celebração, de entretenimento ou funcional. Trata-se de uma atribuição desempenhada junto ao público; essa característica, ao longo da história da música brasileira, inseriu tais conjuntos numa posição privilegiada nas formas públicas de *fazer musical*¹

É evidente que as bandas têm se caracterizado através de seu instrumental, sonoridade e pelos modos de execução; elementos interligados intimamente aos repertórios. Isso pode demonstrar que certos públicos aprenderam a apreciar e a solicitar uma banda também em virtude de sua sonoridade e de seus repertórios. Ora, no Brasil, assim como ao redor do mundo, as performances atreladas aos ritos, às tradições, manifestações, festividades e solenidades, sejam de natureza popular, religiosa ou cívica são componentes significativos das comunidades e é também um recurso para a sociabilidade, por isso os espaços de performances das bandas se tornaram representativos nas relações com as pessoas, além de, simultaneamente, conseguirem atuar no processo de divulgação de seus repertórios.

Em consequência, muitas composições com aspectos próprios se popularizaram e se tornaram exclusivas para essa formação, como o *dobrado*, que enquanto gênero predominantemente instrumental e próprio a tais conjuntos, pode ser um veículo para o estudo da música, já que se trata de uma composição onde elementos da música brasileira estão presentes. Mas o que seria este gênero tornado tão popular e característico de banda?

O musicólogo Régis Duprat (2011) argumentou que, ao integrar o versátil repertório das bandas em distintos contextos, o dobrado tornou-se o “gênero natural de banda”. E mesmo que na contemporaneidade sua frequência esteja minimizada (pois cada vez mais a banda de música se vê compelida a outros diálogos com a sociedade se utilizando de repertórios exóticos e submissos à indústria da cultura de massa), é uma música impactante imbuída de movimento e energia, com capacidade de causar comoção e/ou sentimentos de soberania. E sem intenção de recorrermos à

¹ Em referência ao conceito de *musicking* concebido por Christopher Small. Cf. p. 76.

redundância, mas com o propósito de reforçarmos a conceituação, é através da instrumentação de banda praticada no decorrer do tempo, e principalmente, pela estrutura composicional e pelos elementos predominantemente brasileiros que o integram, que o dobrado e a banda de música brasileira se conectam. Sem perder de vista essa conexão, faz-se necessário tratar o dobrado como gênero musical. O musicólogo Mário de Andrade (1999), assim define gênero musical:

Aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se faz distinta por uma combinação de fatores: quanto ao emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico), quanto às características estruturais (no plano da composição - forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental, orquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano) e quanto à função (ritual ou litúrgica, para a dança, para o trabalho). (ANDRADE, 1999, p. 242 - 243).

Por meio da definição de Mário, podemos arguir que o dobrado pode ser elevado a gênero musical pois o discurso que o arquiteta é atrelado a formas estruturais legitimadas pela história da música e conectado inerentemente a um contexto sócio-histórico, à estética, a códigos de época e às funções para o qual se destina. Em contrapartida, se nos detivermos tão somente ao aspecto formal e à estrutura, a mesma definição pode induzir ao equívoco, pois trata-se de algo além; o historiador da arte e musicólogo Gérard Denizéau (2005, p. 15-16) define gênero simplesmente como objeto musical, isto significa que os elementos que integram determinada composição assomados à sua performance levam a um resultado que o ouvinte saberá identificar e diferenciar uma música (obra) de outras.

Em complemento, os musicólogos David Beard e Kenneth Gloag (2005, p. 54 – tradução nossa) afirmam que “gênero é um termo que reflete um desejo [...] de classificar e categorizar obras de arte e, como resultado, termos genéricos aparecem frequentemente nos títulos de obras (por exemplo, sinfonia ou concerto)”. Os autores ainda discutem que antes do século XVII, os títulos genéricos na música eram definidos pela função, texto e texturas e que essas e outras características foram cada vez mais influenciadas por fatores sociais externos (p. 54-55).

Ora, se fatores sociais externos, assim como a função (o porquê e para o quê), inspiraram a classificação dos gêneros, podemos inserir o advento do dobrado conectado aos seus contextos de performances (principalmente a funções militares e ritos populares) e, evidentemente, ao seu maior intérprete, a banda de música; trata-

se de uma característica inerente à sua natureza, dado que é um grupo com ampla capacidade sonora. E para além dos deslocamentos, dos desfiles e da glorificação de lugares e pessoas, o dobrado ultrapassou seus formatos habituais ganhando características próprias, derivações, tipos, categorias e, expostos em outras formações que não a banda e por vezes em harmonias menos convencionais.

Numa visão mais abrangente e atualizada, imaginamos que os fatores sociais externos que favoreceram as condições para o aparecimento do dobrado e de suas características vêm de algo mais sensível, absolutamente brasileiro, do seio do povo, menos beligerante, mas orgulhoso. Beard², ainda em sua conceituação expõe que “o gênero necessariamente constrói um conjunto de códigos e expectativas e, portanto, pode ser entendido como algo que é imposto sobre a música pelas culturas musicais, influenciando a forma como a música é escrita”. Aplicando este pensamento exclusivamente para nosso dobrado, se as culturas musicais por meio de seus povos, costumes, práticas e linguagens imprimem suas características a determinada música, temos um gênero estabelecido; aqui, um gênero grandioso, robusto, com capacidade de causar comoção e indutor de movimento. E mesmo que se apresente escrito predominantemente para banda e performado maiormente por bandas, é através da instrumentação que o dobrado recebeu parte de suas características que o integram. Por isso, não vislumbramos outra possibilidade de estudar o dobrado sem correlacioná-lo à banda de música brasileira.

O Professor Marcelo Jardim de Campos (2012), em um estudo sobre obras para banda de Villa-Lobos mostrou que composições para banda tiveram grande importância durante os anos 1930 pois o principal intuito era “revelar a importância da banda de música na cultura popular brasileira [...]”. Mas, indo para além do contexto da primeira fase do modernismo brasileiro, podemos afirmar que, composições para banda de música não tiveram importância apenas durante a década de 1930 ou “elevaram” o “patriotismo” da época; muito antes, ainda no Império, composições para banda como os dobrados, ajudaram a moldar a atual banda de música brasileira. Seus personagens principais, o povo, se encarregaram de dar ao conjunto as características que ele tem na atualidade; da mesma forma que deram ao dobrado o caráter e os aspectos tão peculiares que fazem dele ser efetivamente brasileiro.

² Ibidem, p. 55.

Mas quais seriam os elementos que fazem do dobrado ser um dobrado? Como são suas estruturas rítmicas, seu sutil acento no tempo fraco, suas melodias construídas em síncopas, seus contratempos mantenedores de movimento e indutores de uma “possível dança”? É a partir de tais perspectivas que este estudo se coloca; com o objetivo final de respondermos o que faz do dobrado ser um dobrado, procuramos averiguar aspectos que integram sua arquitetura (estrutura formal, aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos e principalmente comparação entre os diversos tipos e categorias, além de averiguação dos elementos históricos e estilísticos). Este foi nosso plano de ação; igualmente, procuramos evidenciar que a trajetória do dobrado, melhor, sua evolução, é uma história em permanente transição, e que paralelamente a ela, transita a história da banda de música no Brasil.

Sobre os procedimentos metodológicos adotamos a abordagem qualitativa com ênfase na pesquisa documental e na análise musical de repertório selecionado. Especificamente sobre os documentos, recorreremos a bibliografias, produções científicas, jornais, entrevistas e manipulação de partituras advindas principalmente do precioso acervo da extinta Corporação Musical Liberdade na cidade de São Roque, interior de São Paulo. Também recorreremos a diversos acervos digitais disponíveis livremente pela internet. Por isso, intencionalmente, tratamos o gênero dobrado não apenas como próprio de banda (ainda que existam dobrados para outras formações, como para coral, orquestra, piano etc.), nem somente como música funcional e de entretenimento, isto é, como obra de arte, mas sobretudo a intenção foi tratá-lo como um documento investigável:

Documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo [...], a tela, a escultura, [...] o filme, o disco, a fita magnética [...], enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana (BELLOTTO, 1991, p. 14).

Acervos gerais como o da Biblioteca Nacional Digital, possibilitou a pesquisa de jornais e documentos. Essa exploração, em particular, trouxe elementos substanciais para auxiliar a formulação da resposta à nossa problemática. Dezenas de jornais do período Imperial, assim como exemplares do século XX viabilizaram o acesso a programas de concerto, a títulos de dobrado, nomes de bandas, nomes de professores e regentes, nomes de compositores, nomes de instrumentos e a atividades com bandas.

Sobre as entrevistas, focamos no caráter subjetivo do objeto analisado, o dobrado. Essas entrevistas foram realizadas com regentes de bandas (com e sem educação musical formal), músicos militares, músicos profissionais, músicos amadores de bandas e pesquisadores (alunos e professores). Exclusivamente sobre essa fonte, o objetivo foi conhecer as diversas opiniões acerca do dobrado e dos contextos de performances com dobrados nas bandas em que atuam, foi um complemento colaborador à nossa tese. À vista disso, o projeto foi submetido e aprovado no Comitê de Ética em Pesquisa; um Termo de Compromisso Livre e Esclarecido (em anexo) também foi disponibilizado aos participantes das entrevistas com assinatura e permissão para divulgação dos relatos. Aos entrevistados, expressei meu agradecimento pela cooperação, pelo tempo disponibilizado e pela doação de conhecimento.

A tese está dividida em 4 capítulos; o primeiro se propõe a expor um retrato da atual banda de música civil no Brasil. A intenção se direciona a evidenciar que o estudo do dobrado está inerentemente conectado a trajetória e a formação da banda brasileira, por isso a exposição de exemplos de dobrados; as instrumentações praticadas nessas obras, assim como a sonoridade ilustram a evolução da banda e seus vínculos com os contextos de performances e suas comunidades. Da mesma forma, procuramos expor o dobrado como música brasileira, isto é, um gênero concebido e performado em seus primórdios, predominantemente, por não brancos e não nobres, daí as referências aos escravizados, às irmandades e aos conjuntos de barbeiros. Fica então sugerido, como parte da construção da tese, que o dobrado é um gênero musical concebido em grande parte, com elementos da cultura brasileira, incluindo, evidentemente, as culturas originárias e diaspóricas.

Destaque para a seção 1.4 que demonstra a funcionalidade da banda amalgamada à plasticidade do dobrado; em outros termos, observamos se na música, forma e função podem se conectar. A atenção se direciona a evidenciar bandas de música como formas públicas de *fazer musical* e conectada às comunidades em que atuam; é aí que a banda se transfigura num disseminador da sociabilidade. De um outro olhar, o músico de banda pode ser entendido não apenas como um artista, mas como um trabalhador em potencial a favor de suas comunidades.

O segundo capítulo traz a exposição dos arquivos manuseados e uma reflexão sobre a importância dos acervos musicais não apenas como meros

repositórios de partituras, mas como fontes de estudo (para a musicologia, etnomusicologia, história da música e estudos da cultura brasileira). Destaque para a extinta Corporação Musical Liberdade da cidade de São Roque, interior do estado de São Paulo, cujo acervo centenário exploramos de forma física/presencial e que, desafortunadamente tem se deteriorado a cada dia sem expectativa de um projeto para catalogação e restauração.

O exercício de manipulação deste acervo nos levou de forma espontânea e inevitável a uma sistematização dos dobrados; atribuímos tipificações e categorizações. Esta prática nos ajudou a estabelecer um critério de escolha das obras para elaboração das análises (abordar exemplos variantes [derivações de dobrado] e como parte da análise comparar ao tipo tradicional). Em sequência, apontamos os critérios e itens averiguados nas análises. Outro ponto de destaque, porém implícito no capítulo, é a evidência de que o dobrado possui trajetória própria, com antecedentes e transições até sua consolidação. Em síntese, é um capítulo que se destinou a expor a metodologia da pesquisa e os aspectos considerados para análise.

O terceiro capítulo apresenta a arquitetura do dobrado; exemplos de dobrados em algumas de suas derivações e categorias são expostos com o propósito de evidenciar os elementos que estruturam essas obras, além de compará-los ao tipo entendido como tradicional; apresentamos junto a cada composição uma ficha acompanhada de análise musical informando partes harmônicas, melódicas e estruturais de cada obra. Destaque para a instrumentação, estrutura formal com partes contrastantes e ocorrência generalizada das síncopas, contratempos e trechos polifônicos em cada composição exposta. As melodias construídas a partir de síncopas induzindo à acentuação no tempo fraco do compasso, são os grandes caracterizantes do gênero, portanto, é possível afirmar a “brasilidade” do dobrado através desses elementos.

No quarto capítulo buscamos definir o dobrado por três aspectos:

- a) o dobrado do senso comum, isto é, o dobrado conceituado através de dicionários, enciclopédias, livros e jornais; excepcionalmente para os dicionários e enciclopédias, nossa reflexão se direcionou espontaneamente a apontar breves incongruências ou inexatidões na

definição do gênero. Da mesma forma, em outras definições, indicamos assertividade e coerência. Ao nosso olhar, observamos que tais bibliografias demandam, periodicamente, por atualização do verbete *dobrado*. Em relação às amostras de jornais, a atenção se confirma para o simples fato que o dobrado é um tipo de música marcial escrita e performada por bandas. A evidência indireta, é a de que a palavra *dobrado* (procedente da ordem unida³) pode ter experimentado uma redução (do termo) no processo de formação de palavras (*passo dobrado: dobrado*);

- b) de acordo com a ordem unida militar: através de bibliografia de estudos da música militar e de regulamentações de ordem unida, procuramos evidenciar que nosso dobrado é resultante de dois aspectos concatenados: os tipos de marcha (deslocamento) com suas respectivas cadências (passos por minuto) e o correspondente musical (com respectivo andamento);
- c) o dobrado sob nosso olhar: através das análises, leituras e performances, tratamos e reconhecemos o dobrado como um gênero musical originário do Brasil. Procuramos demonstrar que embora despontasse arquitetado em forma e harmonia convencionais, vem sendo concebido a partir de elementos predominantemente brasileiros. Destaque para a ocorrência da síncopa (caracterizante maior nessas obras).

Cabe a menção que muitos dados, termos, ideias e conceitos se repetem ao longo das seções; isso ocorre pois para explicar certos elementos ou noções, há a dependência da citação de outros elementos que complementam a explicação. Nas considerações finais reafirmamos que o dobrado embora seja um gênero preeminentemente instrumental e construído com forma e harmonia convencionais, seus evidentes caracterizantes são arquitetados a partir de elementos notadamente brasileiros.

³ Sobre ordem unida, cf. p. 171.

Capítulo 1 – Bandas de Música no Brasil

1.1 Antecedentes: questões pertinentes

A banda de música⁴ civil brasileira tal qual a conhecemos na atualidade, um grupo formado por sopros – madeiras e metais – e percussão, surgiu paulatinamente a partir de fatores históricos, sociais, políticos e comerciais. Produto do século XIX, essa formação instrumental vincula-se diretamente às inovações promovidas através da Segunda Revolução Industrial com o surgimento de indústrias europeias habilitadas em tecnologia metalúrgica instrumental, como a construção de instrumentos em várias afinações; o desenvolvimento das válvulas e rotores para instrumentos de metal, latão de boa qualidade, galvanização e soldagem, entre outros elementos.

O musicólogo Trevor Herbert (2013, p. 42) sugere que tais tecnologias resultaram na “exploração comercial dessa invenção”. Da mesma forma, que os sistemas do inventor e músico Theobald Boehm (1794-1881) empregados no clarinete e na flauta e a concepção do saxofone - por Adolphe Sax (1814-1894) - produzidos em diferentes formatos e tamanhos, de sopranos a contraltos e, de tenores a barítonos também facilitaram a afinação, a sonoridade, o aprendizado e conseqüentemente, sua comercialização; “suas grandes vantagens eram (e são) sua tessitura, volume e robustez, o que o torna ideal para a música militar” (BLANNING, 2011, p. 206).

Com uma produção massiva desses instrumentos, a um custo acessível e mais descomplicado para performances e formas de sociabilidade da época, o aparecimento de bandas também resultou dessas tecnologias. Em consequência, ou melhor, decorrência dessas novas tecnologias, o aparecimento de fábricas de instrumentos junto a um operariado metalúrgico especialista nessa área ganhou cada vez mais protagonismo. Assim coloca Trevor Herbert, “[...] quase nenhuma das condições que conduziram às práticas de banda existiam antes do século XIX” (HERBERT, 2013, p. 37, tradução nossa).

A adoção da produção mecanizada permitiu que instrumentos de sopro, por serem fabricados em grandes quantidades, possuíssem um custo menor; sua promoção tornou-se mais aguçada e a existência de esquemas de pagamento diferenciado tornou-os acessíveis aos grupos [instrumentais] de amadores que habitavam as novas aglomerações urbanas, isso **foi definido**

⁴ Sobre o formato atual da banda de música civil brasileira, cf. seção 1.2.

pelos fabricantes como o novo mercado. Empregadores e outros patrocinadores se tornaram muitas vezes fiadores dos empréstimos coletivos porque a formação de bandas foi encorajada pelas ordens superiores, que entendiam a produção musical como um ‘modo racional de recreação’: uma atividade que construiu uma cidadania responsável por meio do envolvimento no que foi percebido como um empreendimento dócil, colaborativo e essencialmente artístico. (HERBERT, 2013, p. 43 – tradução e grifos nossos).

Esse “novo mercado”, evidentemente movimentado também no Brasil, fazia suas divulgações por meio da imprensa: em 1891 o *Almanak Laemmert* do Rio de Janeiro, anunciou os instrumentos recém-criados. Destaque para os saxofones Sistema Boehm: “para facilidade do dedilhado e amplidão da sonoridade”:

Industriales da França

Manufactura de Instrumentos
DE
MUSICA
A. LECOMTE & C.

CASSARINI THIBOUVILLE & C.
SUCCESEURS

Fornecedores do Exército da Marinha e da Cidade de Paris

EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889 :

Membro do Jury—Fóra de Concurso—Official da Academia

RECOMPENSAS DOS COLLABORADORES :

Uma medalha de Ouro ao Director das Fabricas, a unica concedida á fabricação franceza para os instrumentos de cobre.
Doas medalhas de prata, uma de bronze - Uma menção honorifica aos contramestres e operarios

RECENTES INVENÇÕES E CREAÇÕES
Privilegiadas s. g. d. g. em França e no estrangeiro

1884. — Clarins e tambores escolares ; unicos modelos adoptados em Paris para os batalhões escolares.

1885. — Pistões para solo, com transposição instantanea.

1886. — Caixa militar franceza, com ganchos fixos. Clarim militar em *si b*, semi-circular, para transmissão dos sons para a retaguarda. Corneta militar em *mi b*, semi-circular, para transmissão dos sons para a retaguarda.

1887. — Tymbales de orchestra, portateis e sem armação : Acolhidas com grande fama e adoptadas pela banda de musica da guarda republicana e muitas bandas de musicus militares e civis de França e do estrangeiro.

1888. — Saxophones, systema Boehm : O maior gráo de aperfeiçoamento introduzido nestes instrumentos, para facilidade do dedilhado e amplidão da sonoridade.

1889. — Fagotes em maillechort, solidez, maxima em sonoridade, firmeza absoluta.

PARIZ 12, Rue Saint-Gilles

MARCA DA FABRICA

Agente : E. Charles Vautelet-Caixa 1152-Rio de Janeiro

1709

Figura 1: *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial* – Rio de Janeiro, 1891. Edição

Certas características da atual banda de música são consequência de seu passado não tão distante: o colonialismo, o escravismo, a religião, o militarismo, o imperialismo interligado a revolução industrial, assim também como as guerras e os levantes sociais. Outros fatores, menos primitivos como as imigrações, o trabalho assalariado, os movimentos operários, entre outras condições favoreceram a evolução e desenvolvimento desses grupos; “[...] o ímpeto veio em grande parte, no século XIX, a partir da coincidência de uma ampla variedade de agitações demográficas, econômicas, comerciais, tecnológicas e culturais” (HERBERT, 2013, p. 37, tradução nossa).

Neste contexto, segunda metade do século XIX, também manifestou o que pode ser chamado de uma reação espontânea (BLANNING, 2011, p. 208) por parte dos compositores a escrever para tais instrumentos, assim como para grupos formados por esses instrumentos e, evidentemente a produzir composições com gêneros específicos para bandas, como marchas e dobrados. Inclui-se aí evidentemente edições de arranjos e versões reduzidas para banda de peças de concerto, polcas, valsas, aberturas, suítes, entre outros gêneros. Por isso o aparecimento de diversas lojas de instrumentos e partituras e o aparecimento e formação de incontáveis bandas de música, seja militar, civil, religiosa, comunitária, de operários, escolares entre outras.

No decorrer do século XIX, a influência do militarismo na música e o impacto mais geral que a cultura militar teve na sociedade foram essencialmente estruturantes para o surgimento de determinados repertórios para banda. Por outro lado, especialmente no Brasil, aspectos ou elementos significativos concorreram para a formação da atual banda e conseqüentemente para o surgimento de repertórios com características próprias. Me refiro a diáspora africana, a miscigenação, a religião e a cultura brasileira. A partir daí, argumento que há duas situações, ou condições, não diríamos antagônicas, nem concorrentes, mas destinadas ou designadas ao nosso grupo a base de sopros e percussão:

- a) A banda por meio de seu instrumental e de seus repertórios marciais serve aos rituais e funções militares;
- b) A banda por meio de seu instrumental e amplo repertório, atende as demandas do povo e para o povo.

Isto significa, que bandas são construções para representações do estado, da mesma forma que são dispositivos das comunidades para atender suas próprias demandas. Sem esquecer: durante o Segundo Reinado, o Brasil foi palco de inúmeras guerras, revoluções, insurgências, movimentos e lutas sociais. As mais extensas como a Guerra dos Farrapos (1835-1845), a Cabanagem (1835-1840), a Balaiada (1838-1841) e a Guerra do Paraguai (1864-1870) levaram bandas de música para o campo de batalha. Uma das mais notórias situações presentes no conflito da Tríplice Aliança, por exemplo, foi a formação de Bandas de Voluntários da Pátria. Composições (dobrados/marchas) como *O rompante do Lopes* e *O ataque do Riachoelo* do compositor Felipe Neri foram escritas neste contexto e, analisadas e transcritas pelo pesquisador e militar Vinicius Mariano de Carvalho (CARVALHO, 2018).

A intenção para exposição desse aspecto, é pontuar que bandas ou conjuntos instrumentais (para atuar em quaisquer contextos) formados pelo país ainda em período colonial e decorrer do Império, não foram apenas integrados por militares brancos com treinamento musical europeu, mas principalmente por escravizados (negros e pardos), alforriados, mestiços, indígenas, caboclos entre outros tantos indivíduos marginalizados e precarizados. Entre estes, membros de irmandades e confrarias, os quais atuaram como militares, milicianos⁵, barbeiros, sangradores, dentistas e notoriamente como compositores, professores, regentes, mestres de banda e instrumentistas (PARÉS, 2014, p. 16).

Há um certo termo proposto pelo musicólogo Francisco Curt Lange (1979): “mulatismo musical”, cunhado para sustentar a questão da miscigenação no país, contudo, a referência que nos interessa está em relação às irmandades, onde a prática musical era realizada em maioria por negros e pardos. Isto é, a música brasileira do século XVIII e parte do XIX era produzida e performada predominantemente por mestiços.

Irmandades como a de Santa Cecília em Pernambuco e no Rio de Janeiro e, em São Paulo com as Irmandades Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Confraria Nossa Senhora dos Remédios e Irmandade de Santa Ifigênia e Santo

⁵ No Brasil dos séculos XVIII e primeira metade do XIX, as milícias eram forças militares não profissionais. Em sua maioria formada por pardos e escravizados forros. (PARÉS, 2014).

Elesbão também ofereciam ensino musical e, por intermédio de seus membros forneciam música para eventos nas cidades. Assim coloca o pesquisador Luiz Domingos do Nascimento Neto (2017) “[...] a participação de *pretos* e mestiços na música não se resumiu a ajuntamentos, batuques ou *calundus*, antes contribuíram também para o conhecimento da musicalidade europeia atendendo a um mercado consumidor existente (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 170).

A justificativa para menção às Irmandades e das práticas musicais através de seus membros é meramente com a ideia de sinalizar que a população brasileira, foi, e é, formada predominantemente por miscigenados. E por mais de 300 anos a sociedade brasileira se expandiu através da escravidão; as irmandades foram um dos meios para inserção do escravizado, alforriado e mestiço na sociedade e, em linhas mais simplórias uma “permissão” para atuar em variados ofícios, os quais a música.

As irmandades, assim como as confrarias e ordens religiosas, construíram identidades coletivas e eram suficientemente amplas e diversificadas para enquadrar, direta ou indiretamente, largas camadas sociais, da velha aristocracia aos mulatos e negros libertos, no seu mosaico, refletir a própria hierarquia social vigente. (POLASTRE, 2008, p. 61).

Consideramos que para compreensão da atual banda de música, que é um produto do fim do século XIX, e de sua consolidação, é fundamental uma correlação, ainda que aparente, com grupos instrumentais dos séculos XVIII e XIX e suas conexões com a música religiosa, com as Irmandades e com a música militar. Por isso, destacamos o papel relevante dos músicos militares negros e mestiços para a música instrumental. Muitas dessas formações instrumentais foram patrocinadas por irmandades hierarquicamente classificadas.

As Irmandades eram divididas conforme as diferentes classes sociais, funcionando como sindicatos, pois, em geral, os associados exerciam os mesmos ofícios. Assim, a Mercês era onde se concentrava o maior número de militares mulatos, a de São Jose, os carpinteiros, a do Rosário, os pretos escravos, a do Santíssimo Sacramento, reinóis e nobres etc. (TONI, 1985, p.17).

Alguns dos agrupamentos militares, os conhecidos terços (terça parte de um regimento) atuavam exclusivamente na atividade musical de festividades religiosas e nos eventos de homens brancos abastados. Entre as patentes destacavam-se

ajudantes, cabos, quartel-mestres, sargentos, alferes e capitães, todos negros e pardos. Trabalhavam ora patrocinados pelas irmandades (Nossa Senhora das Mercês, por exemplo) prestando serviço, ora integrando a banda dos regimentos a que pertenciam (TONI, 1985, p. 56).

O estudo da música militar no período colonial é importante do ponto de vista de formação de profissionais, da difusão (e conseqüente comércio) de determinados instrumentos, da participação de músicos militares em outras atividades musicais, do ensino, da difusão de repertórios instrumentais na população etc. (KIEFER, 1997, p.17).

Junto aos confrades militares, chameleiros, nheengaráibos⁶, escravizados e forros, e uma variedade de outros operários e trabalhadores, formariam o que a história da Música Brasileira tem chamado de conjuntos de “música de barbeiros”⁷. Esses conjuntos eram presentes principalmente, nas ruas do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Bahia. Se faziam essenciais nas procissões e nas festas urbanas. Eram indispensáveis no domingo de Pentecostes, apresentando-se regularmente em frente às igrejas e em procissões da Festa do Divino; “ganhavam tal importância, pelos meados do século XIX, que se construía impérios e coretos nos adros das igrejas patrocinadoras da festa” (TINHORÃO, 2010, p. 175). Um exemplo mostrando a configuração, a instrumentação e a música numa Festa do Divino, é o do romancista Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*:

Durante os 9 dias que precediam ao Espírito Santo, [...] saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, [...]. Cada um destes meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por **uma música de barbeiros**, e precedidos e cercados por uma chusma de irmãos de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas [...]. (ALMEIDA, 1941, p. 120 – grifo nosso).

Sobre tais episódios descritos no romance de Manuel Antônio de Almeida, o musicólogo e escritor Mário de Andrade (1893-1945) em prefácio para a edição de 1941, exemplifica: “o romance está cheio de referências musicais de grande interesse

⁶ Índios músicos, mestres cantores capacitados pela Companhia de Jesus. *Festas no Brasil Colonial* (TINHORÃO, 2010).

⁷ “Música executada por um conjunto de negros ex-escravos, no período colonial, que somavam a profissão de barbeiro o ofício de músico” (ANDRADE, 1999, p. 355). Pequeno grupo instrumental formado por escravizados e alforriados (negros e mestiços). Incluía: soldados, funcionários públicos e trabalhadores livres, entre os quais: barbeiros, artesãos, operários, escrivães e uma infinidade de outros trabalhadores.

documental. Enumera instrumentos, descreve danças, conta o que era a música de barbeiros, nomeia as modinhas mais populares do tempo” (ALMEIDA, 1941, p. 10). De acordo com o romancista e corroborado pelos comentários de Mário de Andrade, os barbeiros eram grupos essenciais nos eventos e assim podem ser descritos:

Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja. (ALMEIDA, 1941, p. 92).

A circunstância que nos leva a mencionar esses grupos, é que possuíam uma instrumentação variável e instável, pois se formavam com o instrumental que tinham disponíveis para suas performances. Sua destacável relevância pode ser pontuada na divulgação e circulação de composições e arranjos para pequenos grupos. Os relatos dos romancistas, mesmo em obras de ficção, são claramente baseados no cotidiano da época. Almeida por exemplo nos fornece um retrato das atividades desses grupos instrumentais: ofereciam um serviço urbano. Para tal, a adaptação espontânea de repertórios europeus era uma de suas maiores características; dobrados, quadrilhas, lundus, fados, chulas e fandangos eram igualmente adaptados e divulgados. A antropóloga Lilia Schwarcz (1998), ao citá-los juntamente aos escravizados, mostra o instrumental e o repertório praticado:

Tocavam de tudo: rabecas, violoncelos, clarinetas, rabecões, flautas, fagotes, trombones, trompas, pistons, requintas, bumbos, oficlides, flautins de ébano, bombardinos e bombardões. Executavam marchas militares e patrióticas, valsas, modinhas, quadrilhas. E óperas, as de preferência de Pedro II e de Teresa Cristina. Era por isso mesmo que a Casa Imperial pagava as despesas: partituras, métodos, cadernos pautados, instrumentos e peças como cordas, peles, chaves, arcos e varas, que eram fornecidos pela Casa Arthur Napoleão. (SCHWARCZ, 1998, p. 349).

O historiador Moraes Filho (2002) em *Festas e Tradições Populares no Brasil* também teceu um retrato desses grupos durante o Império, com observações da aparência e o procedimento para tocar em contextos que exigiam a caminhada:

Antes das dez horas da manhã, a música de barbeiros marchava, indo postar-se na baixada a Igreja [Glória, RJ]. Dessa banda, a principal, era diretor um

certo Dutra, mestre de barbeiros da Rua da Alfandega, que a ensaiava e fardava para **as mais ruidosas funções**. Todas as figuras eram negros escravos; o uniforme não primava pela elegância, nem pela qualidade. Trajavam jaqueta de brim branco, calça preta, chapéu branco alto e andavam descalços. **Os que não sabiam de cor a parte, liam-na pregada a alfinetes nas costas do companheiro a frente, que servia de estante**. A procura desses artistas era extraordinária. Ainda na noite antecedente a banda havia acompanhado a procissão da Boa-Morte, que saía da Igreja do Hospício, **procissão obrigada a irmandades**. (MORAIS FILHO, 2002, p. 186 – grifos nossos).

Um dos contextos de performances apontados no relato é a procissão; não como regra geral, mas tal evento sempre foi preenchido por bandas de música ou conjuntos instrumentais. A literatura, os jornais e os registros oficiais frequentemente divulgavam esses contextos conduzidos por bandas. Na atualidade, a divulgação por fotos, vídeos, além de transmissões pelas redes sociais, assim como anúncios, matérias jornalísticas, além de livros e produções científicas sobre procissões acompanhadas por bandas de música são consideráveis.

Avaliando os elementos presentes nas literaturas, descrições e considerando a questão da funcionalidade, isto é, a condição de que grupos instrumentais conectados às irmandades, às organizações de barbeiros e milicianos livres atendiam aos mesmos ou semelhantes contextos de performances (serviços, numa linguagem corrente do universo das bandas civis) que a atual banda conduziu e conduz, fica-nos evidente um dos aspectos que coadjuvaram a moldar a atual banda de música no Brasil: grupos instrumentais, sobretudo os civis, servem a demandas populares, especialmente em ambientes públicos.

Tais conjuntos, tão abundantes durante o império brasileiro, realizavam a atividade que a atual banda tem desempenhado na atualidade: performances ao ar livre e em espaço público, características da contemporânea banda de música. A disponibilidade a dimensões de caráter público e coletivo, além de flexibilidade nos repertórios, incluindo gêneros europeus, mesmo tocados por imitação, ou “de ouvido”, ou ainda “de cor” (como destacou Moraes Filho), proporcionou o aparecimento de outros grupos, sustentados pelos mesmos processos musicais. Quer dizer, grupos camerísticos, trios, quartetos, quintetos, pequenos conjuntos estariam aptos a formar bandas em virtude, não apenas da necessidade, mas principalmente pelo convívio e o comprometimento.

Kay Kaufman Shelemay, etnomusicóloga e professora de estudos africanos e afro-americanos na Universidade de Harvard (EUA), em sua pesquisa sobre comunidades musicais etíopes (especificamente sobre a atuação de músicos durante a diáspora etíope-americana e revolução etíope de 1974), mostrou que a formação de certos agrupamentos se dá em virtude de práticas/atividades musicais no vínculo social e a partir de seus resultados coletivos. Ora, queremos demonstrar que bandas de música, também podem ser enquadradas em categorias observadas por Shelemay (2011), como as comunidades formadas por afinidades e as comunidades formadas por dissidência. Comunidades musicais concebidas a partir de afinidades “tem sua forma baseada em primeira instância na vontade individual, em contraste às motivações decorrentes atribuídas ou fatores hereditários (descendência) ou ainda impulsionada por compromissos específicos, ideológicos ou conexões (dissidência)” (SHELEMAY, 2011, p. 373 – tradução nossa).

O argumento é que muitas bandas civis surgiram em virtude não apenas da necessidade em atender as requisições populares, religiosas e do poder público, nem tampouco do se “juntar pra tocar”, mas, fundamentalmente, essas formações se organizaram a partir da demanda dos músicos em ganhar a vida. A formação de instrumentistas de sopro e percussão (profissionais, amadores, estudantes, militares, religiosos etc.) para executar repertórios com essa formação instrumental, conecta-se diretamente a grupos sociais específicos: escravizados, alforriados, trabalhadores em geral, membros de irmandades, membros de associações, militares reformados, grupos religiosos entre outros tantos grupos sociais. “Praticamente qualquer tradição musical pode surgir através de processos movidos por afinidade, embora nem todos necessariamente formam um resultado social compartilhado” (SHELEMAY, 2011, p. 374 – tradução nossa).

Isso quer dizer que a banda de música brasileira também surgiu, atua e se perpetua por sobrevivência. Em regra, nunca se tratou de ser um grupo de tradição mendicante, tal qual as Folias de Reis, ou outras manifestações pedintes. No entanto, mesmo em bandas conectadas ao poder público (como bandas municipais/estaduais), a organizações sociais e à projetos financiados por iniciativas privadas, seus músicos sempre se colocaram não apenas como artistas, mas sobretudo como trabalhadores da música.

Vide os contextos deveras insalubres em que muitas bandas são submetidas: trajetórias demasiadamente extensas em procissões e romarias; performances ininterruptas em bailes e blocos de carnaval; performances exaustivas em desfiles de 07 de setembro e outras datas cívico militares; inaugurações em via pública sem pavimentação; performances ao ar livre sob o sol por tempo prolongado; performances ao ar livre sob garoa; performances ao ar livre sob baixas temperaturas; viagens de longa distância em outras localidades; performances de longa duração sem provimento de alimentação, performances em repartições ou locais em que não há ouvintes ou que há eventos simultâneos com som; performances em logradouro público sem coreto, sem palco e em meio a populares e outros tantos cenários desfavoráveis a prática artística ou que se situam a margem de uma apresentação musical.

Também não podemos vincular todas as bandas do país (e do mundo) a tais circunstâncias; evidentemente não se trata de generalizações. Contudo, é justamente o caráter amador, informal e funcional, além da flexibilidade e adaptabilidade aos inúmeros arranjos e transcrições que tem permitido às bandas atenderem aos mais adversos, e diversos, contextos de performances. Como já argumentou a antropóloga Profa. Dra. Suzel Reily (2009, p. 23), esse “amadorismo musical frequentemente associado às bandas lhes dão um caráter comunitário”; além disso, outra particularidade não diríamos oposta, nem desfavorável, mas que sem ela não teríamos o dobrado, muito menos o caráter ou a identidade marcial que por vezes se sobressai em certos grupos, fazendo-se essencial para atender determinados contextos. Nos referimos ao inevitável legado militar, ou influência militar.

Autoridade, disciplina, obediência, patriotismo, comportamentos, rotinas, linguagens, uniformes, adereços etc., embora sejam elementos intrínsecos do militarismo e transplantados para outras bandas (civis, escolares e religiosas) por meio de seus músicos, afetou a banda como manifestação autenticamente popular. Por isso, sua posição intermediária entre o que se considera arte ou artístico e o que é original e popular (REILY, 2009, p. 23). Diante disso, em certo tempo, até mesmo a etnomusicologia e a academia nutriram pouco ou nenhum interesse pelos estudos de bandas. Entretanto, com o progressivo número de músicos desses grupos ingressando em cursos de pós-graduação, cada vez mais pesquisas abrangendo essa área têm ganhado os repositórios institucionais.

1.2 O Formato da banda brasileira

Suprimindo formações derivadas (fanfarras com ou sem pistos, bandas de metais, bandas marciais, bandas sinfônicas, entre tantas outras), a instrumentação básica de banda civil brasileira estruturada por flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, bombardino, tuba, bumbo, caixa e pratos, tal qual conhecemos em todo território brasileiro, gradativamente se fixou no fim do século XIX a partir de modelos já praticados na Europa, principalmente através das bandas militares, bandas estrangeiras (como as bandas alemãs atuantes no Rio de Janeiro) e bandas operárias. Em especial sobre bandas operárias, estas se conectam diretamente às imigrações; por isso, cabe evocarmos que na cronologia deste relevante movimento, particularmente no estado de São Paulo, transcorreu sincrônica e espontaneamente conectadas, a história do movimento operário e com ele, o advento das bandas operárias, sobretudo bandas com integrantes de origem italiana e portuguesa.

A existência de bandas e outros conjuntos musicais entre operários não constitui fenômeno restrito às manifestações políticas, mas antes um aspecto geral e inerente à formação da classe. Reunia trabalhadores por fábrica, bairro, categoria profissional ou nacionalidade, sendo uma prática muitas vezes vinculada às entidades sindicais e, sem dúvida, ao próprio lazer operário. (HARDMAN, 2002, p. 369).

Especificamente na cidade e no interior de São Paulo, o historiador Prof. Francisco Foot-Hardman (2002) defende que o trabalho assalariado, a organização social e cultural operária, incluindo suas formas de sociabilidade, tornaram-se elementos expressivos para a compreensão da história da formação de bandas civis. Dessa forma, tende a ficar óbvio que nossa banda foi estruturada com modelos, instrumental e repertórios já empreendidos em outros países e transplantados através das imigrações. Modelos de instrumentos e suas respectivas afinações considerados “em transição” foram tendência no mundo todo.

Por outro lado, a concepção de “banda de música brasileira” ou a evolução do formato dessa banda pode ser ampliada para todas as regiões do país se tomarmos por referência a própria instrumentação empregada assim como a prática de certos gêneros musicais. Evidentemente outros fatores assim como usos e costumes podem ser considerados, entretanto sobre os repertórios e particularmente sobre os dobrados, que é o foco deste trabalho, um ponto se coloca em evidência: em partituras

examinadas (dobrados, marchas, e outros gêneros, assim como adaptações e arranjos) datadas ou referenciadas a partir de meados do século XIX e início do século XX a instrumentação se mostra um tanto instável ou inconstante. Isto é, em permanente transição.

Para observação dessas instrumentações, averiguamos cinco dobrados; de antemão, verificamos que instrumentos como o oficleide, oficleide alto, flicorno, otavino, bugle, barítono entre outros, se manifestam casualmente. Em contrapartida, outros instrumentos como clarinete, às vezes saxofone, trompete, trombone, tuba (que sempre aparece como baixo, basso, bombardon) e percussão são absolutamente regulares. A representação deste dado, por meio da averiguação das instrumentações dos dobrados examinados, se destina a evidenciar que a formação da banda brasileira passou por transições até se consolidar no formato atual tal qual a conhecemos.

1.2.1 Dobrado *Guttemberg*

Dobrado atribuído ao compositor Antônio José dos Santos Bocot (1850-1910), um dos regentes da banda da Companhia de Menores do Arsenal de Guerra, de onde Anacleto de Medeiros foi aluno. Bocot foi autor de choros, polcas, marchas e dobrados. Pelo título, trata-se de uma clara homenagem ao Clube Musical Guttemberg, de Paquetá estado do Rio de Janeiro. Pertencente ao acervo da Corporação Musical Liberdade de São Roque, estado de São Paulo, *Guttemberg* está constituído por 14 folhas de face única com caligrafia em bico de pena e, em grafia atualizada, tem a seguinte instrumentação:

- Flautim
- Clarinete I-II
- 2º sax (há indecisão se é saxofone alto ou sax horn)
- 3º sax (idem)
- 1.º trompete
- Oficleide I
- Trombone I-II

- Barítono⁸ (T.C.: *treble clef*)⁹
- Tuba (grafia original *Bombardon*)
- Tuba I-II
- Bumbo (com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo)

Partitura 1: dobrado *Guttemberg*. Parte de percussão. Rodapé com recado do copista Mathias. Fac-símile: a autora. Fonte: Acervo CML.

⁸ De acordo com verbete assinado por Anthony C. Baines e revisado por Trevor Herbert (20 de janeiro de 2001), no dicionário Grove, o "Barítono (*baritone horn*) é um instrumento de metal com válvulas (pistos) afinado em B \flat [...]. Na Grã-Bretanha tem um diâmetro mais estreito do que o Euphonium de afinação semelhante [...]. Dois tipos são usados em *british brass bands* para preencher a harmonia e não como instrumentos solo. A tessitura usual vai de E para B \flat , e sua música é escrita em clave de sol uma 9 $^{\text{a}}$ acima (T.C.) [...]". (Tradução nossa).

⁹ *Treble Clef*: Clave de sol.

Guttemberg não traz designação de data, porém, traz no cabeçalho de cada uma de suas partes a expressão abreviada S.N.A. (Sociedade Nova Aurora). É fato que na cidade de Macaé, Rio de Janeiro, desde 1873 reside a Sociedade Musical Nova Aurora (atualmente Orquestra de Sopros Nova Aurora), logo, é evidente que mesmo tendo o carimbo da banda de São Roque, o *Guttemberg* teve origem em Macaé em fins do século XIX ou início do século XX e foi posteriormente trazido para a Corporação Musical Liberdade. Ademais fica manifesto o intercâmbio de peças para banda entre as cidades e seus músicos.

Como se verifica junto às folhas manuseadas, a parte de bumbo encontra-se assinada pelo copista F. Mathias incluindo um aviso no rodapé: “Pede-se o favor de não ser dada cópia deste dobrado a nenhuma sociedade de Macaé”. É sabido que em Macaé, estado do Rio de Janeiro, desde 1882 encontra-se ativa a banda Sociedade Musical Beneficente Lira dos Conspiradores. No contexto escravista da época, surgiu como uma banda abolicionista que, inclusive comprava alforrias; era formada inicialmente por músicos de todos os gêneros e etnias, diz-se que foi formada por dissidentes da Nova Aurora (banda proprietária inicial do *Guttemberg*). Fica então sugerido o motivo do aviso do copista F. Mathias e a evidência do advento de sociedades musicais (bandas) organizadas a partir de confrarias, ligas, agremiações, associações, clubes e imigrantes.

Especificamente sobre a instrumentação, foco desta seção: as duas vozes para saxe (grafia original) onde o copista não evidencia se é saxofone alto ou sax horn, traz uma escrita construída a partir de contratempos e notas repetidas (vide exemplo abaixo). Esse recurso foi adotado ao longo da trajetória do dobrado e especificamente por alguns compositores do gênero - como Pedro Salgado e outros - como acompanhamento e apoio rítmico; é uma escrita percussiva, própria para caixa clara e desempenhada também pelo sax horn e por vezes pelos trombones; por isso alguns compositores e copistas designam esses instrumentos como sax de harmonia/ trombone de harmonia e até mesmo baixo de harmonia. Da mesma forma, esse padrão de escrita se transfigura num dos caracterizantes principais do dobrado, colaborando para a peculiar marcialidade e acentuação na parte fraca do compasso. O tipo de escrita no exemplo abaixo, é um indicativo de parte destinada ao sax horn:

3.ª Parte
 Sociedade e Nova Aurora
 Dobrado Guttemberg
 P. Santo Boós

pp f pp

dim. *trio*

Biblioteca Municipal de São Roque
 Fundada em 1311/1899
 Rua Euzébio de Almeida, 432
 SÃO ROQUE

Partitura 2: dobrado *Guttemberg*. Parte de 3º sax horn. Fac-símile: a autora. Fonte: Acervo CML.

Sobre o naipe dos metais graves: a instrumentação pede duas vozes de trombone, barítono (T.C.), oficleide e três tubas, sendo que uma delas está grafada originalmente como *bombardon* e as outras como 1º e 2º baixos. São muitos instrumentos (vozes) graves, mas todos são distintos em suas construções; em observação das partes, enquanto os trombones e tubas tocam ora em dobras e ora em terças, o barítono e oficleide possuem partes independentes. De outra perspectiva, a sugestão é que o compositor se utilizou apenas do instrumental que ele tinha disponível; além disso, a instrumentação disposta – em *Guttemberg* – evidencia o formato de banda para o qual foi composto. O emprego ou o aproveitamento do oficleide é indício de uma banda em transição.

Como o oficleide é um instrumento integrante desses primeiros formatos de banda brasileira do século XIX, consideramos oportuno um adendo sobre ele: modestamente divulgado no Brasil, adentrou o século XX praticamente suprimido das

bandas; algumas justificativas tendem para a afinação irregular e insuficiente potência sonora. Trata-se de um instrumento de metal, com chaves sapatilhadas e bocal. Segundo o tubista Kenneth Ojutkangas (2020) foi um instrumento elaborado por volta de 1817 pelo fabricante francês de instrumentos e professor de música Jean-Hilaire Asté (também conhecido como Halary ou Halari).

[No contexto das guerras napoleônicas] em 1815, quando as forças aliadas venceram a batalha de Waterloo, uma marcha de vitória ocorreu em Paris. Este evento festivo incluiu a *Coldstream Guards Band* do Exército Britânico apresentando seu solista John Distin tocando o clarim. A história diz que o Grão-Duque Konstantin Pavlovich da Rússia ficou tão impressionado ao ouvir John Distin tocando corneta neste evento que ele imediatamente quis o mesmo instrumento em sua própria banda. Pavlovich contactou o fabricante de instrumentos francês e professor de música Jean-Hilaire Asté (também conhecido como Halary ou Halari) e pediu-lhe que o construísse. (OJUTKANGAS, 2020, p. 3 – tradução nossa).

Na ocasião Asté inventou três instrumentos: o **clavítube**, o instrumento mais agudo (soprano), a **quinticlave** (contralto) e o **oficleide** (baixo/tenor). Este último, foi adotado por bandas militares e incluído em composições de Mendelssohn, Berlioz, Verdi, Wagner, entre outros. Obras camerísticas também foram compostas para o instrumento. Acabou gradativamente substituído pelo eufônio (bombardino) e pela tuba, instrumentos em pleno desenvolvimento no decorrer do século XIX e, com volume, sonoridade e afinação mais evoluídas, portanto, confiáveis. Daí a principal circunstância para sua substituição no naipe dos instrumentos graves, tanto em orquestras como em bandas, principalmente.

No Brasil, segundo o oficleidista/eufonista e pesquisador Everson Neves de Moraes (2021, p. 23), a primeira referência ao instrumento se deu em 1838 através do *Jornal do Comércio*¹⁰. E a partir de 1848 foi recomendado seu uso na instrumentação das novas bandas militares (decretos nº 547, de 08 de janeiro de 1848 e nº 5.352, de 23 de julho de 1873); segundo o pesquisador “essas reformas contribuíram para o aumento nas importações de instrumentos musicais, o que tornou o oficleide um instrumento relativamente comum nas bandas de música brasileiras”¹¹.

¹⁰ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. 23 de janeiro de 1838, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=9706 Acesso em 25 de agosto de 2023.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

Em 1844, o jornal *Diário de Pernambuco*¹² anunciou aulas de instrumentos de sopros; um deles, o oficleide é especificado como “baixo de harmonia”. O anúncio ainda oferece serviços de cópias e transposições de instrumentos:

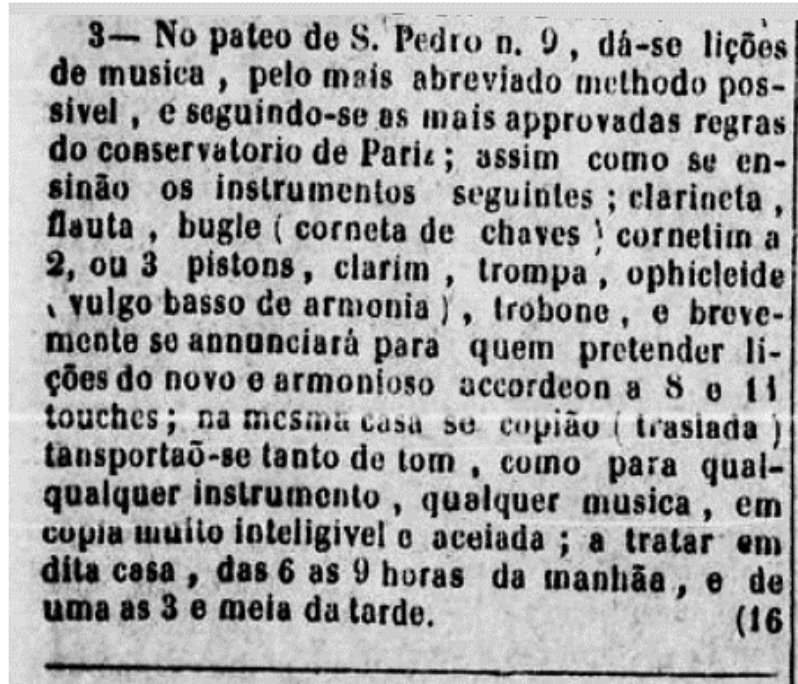


Figura 2: *Diário de Pernambuco*. 09 de outubro de 1844, p. 4. Ed. 00226.

A divulgação de aulas de instrumentos de banda “pelo mais abreviado método possível e seguindo as mais aprovadas regras do Conservatório de Paris”, sugere a presença de um mestre de bandas com educação musical formal buscando músicos para formação de banda; o oferecimento de serviços de transposição/transcrição também é um mecanismo para facilitar a leitura e o aprendizado dos alunos. Destaque para a expressão “baixo de harmonia” do anúncio já aludida anteriormente.

1.2.2 Dobrado Saró *L'ultimo*

Ainda em referência ao uso maciço do oficleide em obras para banda, a 2ª amostra verificada encontramos junto ao Acervo SABRA na coleção do Maestro

¹² *Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 09 de outubro de 1844, p. 4. Ed. 00226. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_02&pasta=ano%20184&pesq=&pagfis=5707 Acesso em 25 de agosto de 2023.

Vespasiano Gregório dos Santos de Minas Gerais, o dobrado *Saró L'ultimo*, datado de agosto de 1871; um dos exemplares mais antigos que manuseamos. A autoria está atribuída a Mattiozi e o copista a Gomes Júnior. Os manuscritos em edição fac-similar estão disponibilizados em 14 folhas de face única, com exceção dos trombones (em duas faces). A caligrafia em bico de pena, sugere ser uma composição pertencente a Sociedade Musical Santa Cecília, de Sabará, Minas Gerais. Em grafia atualizada, a instrumentação está constituída pelos seguintes instrumentos:

- Clarinete I-II
- Clarinete III (com duas linhas: III-IV)
- Sax horn (com duas linhas: I-II)
- Trompete I-II-III
- Trombone (com duas linhas: I-II)
- Oficleide I-II
- Oficleide alto
- Tuba
- Percussão (com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo)

Trata-se de uma instrumentação próxima ao do *Guttemberg*, apenas com ausência do flautim e do barítono; no entanto possui três vozes para oficleides, sendo o 3º um oficleide alto. Essa mescla de tipos distintos de graves (trombones, oficleides e tuba) demonstra a condição de transição do instrumento, já que ele inicialmente adentrou às bandas e às orquestras como uma opção ao serpentão¹³, ao eufônio e à tuba. A data de *Saró* é 1871 e, tanto o eufônio, quanto a tuba, já tinham sido inventados e já se encontravam em bandas brasileiras. A sugestão é que o compositor o aproveitou, pois o tinha disponível em sua banda.

¹³ HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. (p.343-344). Serpentão é um aerofone constituído por um tubo de madeira revestido a couro, muito largo, cônico, tendo aproximadamente dois metros e meio de comprimento. A forma do tubo lembra a ondulação de uma serpente e a embocadura é um bocal que pode ser metálico, de marfim ou de madeira. Embora diferindo em forma, o serpentão é o baixo da corneta de madeira, e a sua configuração ondulada torna-se necessária para que o instrumentista possa alcançar os seus orifícios. Mesmo assim, por volta de 1640, o último orifício é tapado por uma chave para facilitar o seu alcance. O serpentão aparece pela primeira vez no fim do século XVI na França, sendo usado para dobrar em uníssono as vozes masculinas no canto gregoriano [...]. Nos séculos seguintes usa-se também na orquestra e sobretudo nas bandas militares. A partir de meados do século XIX cai totalmente em desuso.

Dobrado Saró L'ultimo Oficleide alto Mattiacci

Part. a Soloio Mr. S. Agosto de 1871 Camargo

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title 'Dobrado Saró L'ultimo Oficleide alto Mattiacci' is written in cursive. The music is written on twelve staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'Cresc.' and 'Dim.' written above the notes. At the bottom of the page, there is a signature and date: 'Part. a Soloio Mr. S. Agosto de 1871 Camargo'.

Partitura 3: Parte de oficleide alto do dobrado *Saró L'ultimo*. Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, SABRA – Minas Gerais.

Na instrumentação de *Saró* também há sax horns e sendo uma obra da última metade do século XIX e avaliando que Minas Gerais é o estado da federação com o maior número de bandas, mas também com muitas igrejas (como mencionamos um número grande de irmandades e confrarias nos séculos XVIII e parte do XIX), entende-

se que tais repertórios eram executados principalmente por bandas militares e/ou bandas formadas por músicos com maior treinamento musical, portanto grupos com maiores recursos financeiros.

A instrumentação não traz requinta, nem eufônio, mas há três partes (vozes) para trompetes, além de trombones e tuba. Essa prevalência de instrumentos de metal demonstra o investimento financeiro na formação do grupo que o executava; como expomos anteriormente na seção 1.1, a Europa experienciava um *boom* de fábricas de instrumentos, de lojas e editoras musicais, além da facilidade de financiamento para a compra deles. Sobre a parte de percussão, com linhas para bumbo e caixa, não vislumbramos características rítmicas do acompanhamento atual do dobrado tal qual conhecemos, mas o caráter marcial através dos rufos de caixa está presente. Essa informação nos diz que *Saró L'ultimo* é um dobrado em transição.

1.2.3 Dobrado *Livramento*

Da região nordeste brasileira, manuseado junto a Coleção João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão, *Livramento*¹⁴ tem sua autoria atribuída ao compositor e regente maranhense Alamiro Prazeres (1880-1938). As cópias manuscritas, atribuída ao compositor Henrique Ciryaco Ferreira¹⁵ (1877-1942), se encontram em fac-símile em duas faces, com caligrafia em bico de pena, mas sem designação de data. Contudo, considerando o tempo de vida do Maestro Prazeres e ponderando que atuou frente a Banda da Polícia Militar do Maranhão especialmente na década de 1920 (CERQUEIRA, 2017), a inferência é que seu dobrado tenha sido composto nesta época. Portanto início do século XX. A instrumentação está constituída pelos seguintes instrumentos:

- Flautim
- Clarinete I-II-III

¹⁴ Alamiro Prazeres, "Dobrado Livramento," *APEM - Acervo Digital*, acesso em 13 de janeiro de 2023, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1266>.

¹⁵ Henrique Ciryaco Ferreira (1877-1942), alcantarense, teve muitas de suas partituras encontradas pelo padre João Mohana que, inclusive, se mostrou impressionado conforme relato no livro *A Grande Música do Maranhão*. Henrique também foi fiscal do imposto de sal em seu município, juiz suplente e capataz do Estado em Alcântara. Acesso em: Daniel Lemos Cerqueira, "Henrique Ciryaco Ferreira; Henrique Cyriaco Ferreira," *APEM - Acervo Digital*, acesso em 21 de agosto de 2023, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/181>.

- Trompete
- Trombone
- Oficleide (na grafia original *Figle*)
- Eufônio
- Tuba
- Percussão (com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo)

Partitura 4: parte de oficleide do dobrado *Livramento*. Fonte: coleção João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

Como se observa, *Livramento* possui estrutura ternária rígida, isto é, regularizado tradicionalmente com introdução (8 compassos; o 9º compasso é anacruse de A), partes A (14 compassos), B (16 compassos) trio (32 compassos), *da capo*. Contudo nosso interesse se direciona para a instrumentação contendo oficleide. A inferência é que a banda disponível (da Polícia do Maranhão) para o compositor, mantinha ou aproveitava o oficleide em sua configuração mesmo tendo eufônio e tuba disponíveis. Saxofones estão ausentes, porém a presença do flautim e de 3 partes

(vozes) para clarinetes, demonstra a fixação plena desses instrumentos como integrantes da banda do século XX.

Especificamente sobre a presença do oficleide, a escrita demonstrada no exemplo acima, faz jus ao termo “baixo de harmonia”. Sua escrita em arpejos, está construída com notas da tônica e dominante dos dois campos harmônicos praticados na obra e está manifestamente dobrando com os outros graves (eufônio e tuba). No trio a escrita se apresenta melódica, cantante, característica predominante em dobrados do século XX, onde graves se sobrepõem aos instrumentos agudos e médios. E mesmo com a inclusão do oficleide, *Livramento* apresenta uma instrumentação de banda mais moderna e, em comparação às instrumentações anteriores, é a mais próxima da atual banda civil brasileira.

Junto a mesma coleção (João Mohana) do acervo público, outros dobrados estão disponíveis para consulta; um deles, dobrado *Espírito Santo*¹⁶ de Henrique Cyriaco Ferreira (o mesmo copista do *Livramento*) está datado de 14 de maio de 1908 e possui idêntica instrumentação ao do *Livramento* (incluindo oficleide), esse dado colabora para aproximação da data do *Livramento*: 1ª década do século XX.

1.2.4 Dobrado 28 de julho

Do mesmo acervo, o dobrado *28 de julho*¹⁷ do compositor e flautista Pedro de Alcântara Filho (1866-1929) está datado de 29 de outubro de 1912 com cópias do autor, Cap. Queiróz e J. C. Ponciano; cada parte se encontra em fac-símile com duas faces e a maioria contém carimbo da Banda de Música do Batalhão de Polícia do Estado do Maranhão; a instrumentação é surpreendentemente robusta e complexa para a época:

- Flautim
- Oboé
- Requinta
- Clarinete I-II-III-IV

¹⁶ Jacilene Pereira Correia, “Dobrado Espírito Santo,” *APEM - Acervo Digital*, acesso em 18 de agosto de 2023, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/460>

¹⁷ ALCÂNTARA, Pedro de. “Dobrado 28 de Julho,” *APEM - Acervo Digital*, acesso em 18 de agosto de 2023, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/950>

- Clarinete baixo
- Saxofone soprano
- Saxofone alto I-II
- Saxofone tenor
- Sax horn I-II
- Trompa
- Bugle I-II
- Trompete I-II
- Trombone I-II-III
- Trombone baixo
- Barítono (T.C.) I-II
- Eufônio I-II
- Tuba (designada no original como “baixo de harmonia”)
- Percussão (designada no original como “Pancadaria”; com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo)

The image shows a page of handwritten musical notation for a tuba part. The title at the top is "Dobrado '28 de Julho'" and the subtitle is "Baixo de Harmonia". The score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mf* and *ff*. A large watermark "ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO" is visible across the middle of the page. In the bottom right corner, there is a stamp from the "ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO" with the following details: "ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO", "ARQUIVO MUSICAL", "REG. Nº 00001750", and "DATA 19/04/1982". At the bottom of the page, the signature "Cipriano do Auctor" and the date "19/04/13" are visible.

Partitura 5: parte de tuba (“baixo de harmonia”) do dobrado *28 de julho*. Coleção João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

O compositor de *28 de julho*, Pedro de Alcântara, era natural da cidade do Rio de Janeiro, portanto região sudeste, capital do país a época e região de novidades. Apesar de falecer em Sete Lagoas, Minas Gerais, Alcântara passou a maior parte de sua vida no Rio, atuando como flautista e em gravações com Ernesto Nazareth, além de ser o compositor da polca *Choro e Poesia*.

A potente instrumentação de seu dobrado que evoca uma banda sinfônica, é deveras moderna para o ano de 1912 e a ausência do oficleide, ou a não opção por ele, manifesta uma tendência de seu desuso nos formatos posteriores de banda (considerando que os instrumentos graves de metais já estavam inventados e suficientemente desenvolvidos). Aliás, todos os modelos de saxofones estão disponíveis em *28 de julho*, até mesmo partes para oboé e clarone (clarinete baixo), instrumentos mais comuns em banda sinfônica. Também, como descrito no rodapé da parte de flautim, é uma obra escrita/copiada no Rio de Janeiro; o que sugere que *28 de julho* foi comprado ou doado e levado ao Maranhão. Evocando que a época, a cidade do Rio era capital e possuía uma das bandas mais importantes do país: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, cujo principal regente foi Anacleto de Medeiros.

Embora o compositor Pedro de Alcântara tenha incluído uma quantidade considerável de madeiras, o destaque e a potência sonora estão organizados entre os metais: além de duas vozes¹⁸ (partes) para sax horns, trompas, bugles e trompetes, há quatro vozes para trombones, sendo uma para trombone baixo. Somando-se a tantos graves, há o emprego de duas vozes de eufônio combinadas a outras duas de barítono (T.C.) com inclusão de três tubas.

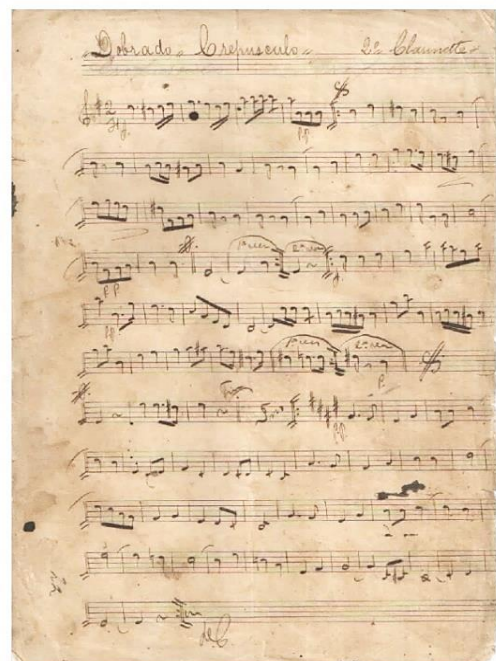
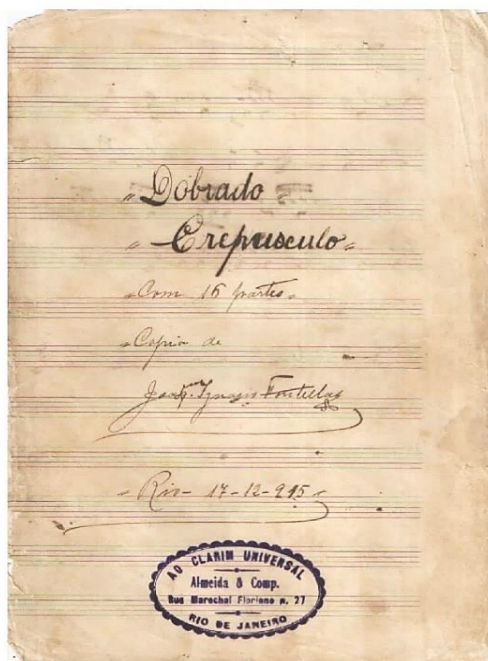
Manifestamente, a banda representada por tal instrumentação corresponde a uma banda sinfônica ou a uma banda militar completa. Aliás, essa opulência metálica poderia conceder à obra a qualificação de dobrado moderno; contudo, observando a forma e o desenvolvimento das partes, o entendimento é de uma obra simples com características predominantemente marciais; ou seja, um dobrado funcional destinado a exaltar uma data, já que o título é *28 de julho*. E sem prejuízo de partes (vozes) pode, evidentemente, ser executado por grupos mais reduzidos.

¹⁸ Em instrumentações de obras musicais, cada instrumento pode ser referenciado como “voz”. Os termos “parte” ou “linha” também indicam “voz”. Exemplos: voz do trombone; voz de 1º clarinete.

1.2.5 Dobrado *Crepúsculo*

Em cópias pertencentes ao acervo da Filarmônica Lyra Popular de Belmonte, estado da Bahia, *Crepúsculo* está datado de 17 de dezembro de 1915; sem indicação de autoria, mas carregando carimbo da loja Casa Clarim Universal - Almeida & Cia, Rio de Janeiro, portanto região sudeste e capital do país a época, o material manuscrito é um fac-símile constituído por 16 folhas de face única com caligrafia de Joaquim Ignácio em pena e nanquim. A instrumentação disposta é mais simples em comparação ao exemplo anterior e se aproxima do formato de banda civil perdurado por todo século XX:

- Flautim
- Reuinta
- Clarinete
- Saxofone alto I-II
- Trompete I-II
- Trombone I-II
- Barítono (T.C.: *treble clef*)
- Tuba
- Percussão (com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo)



Partitura 6: Dobrado *Crepúsculo*. Acervo Filarmônica Lyra Popular Belmonte - Bahia.

Trata-se de uma instrumentação básica, simples e funcional para performances em ambientes públicos. A ausência do oficleide e a presença de saxofones demonstra a modernidade dessa instrumentação de banda; porém a ausência do eufônio (bombardino), cuja voz (parte) está com o barítono (T.C.) ainda a qualifica como banda em transição. A obra está composta em modo menor e segue estrutura formal ternária com introdução curta (4 compassos), parte A (24 compassos), parte B (16 compassos) e trio (32 compassos).

1.2.6 Aspectos coparticipativos

Com intenção de demonstrarmos que a evolução do dobrado acompanhou a evolução da banda de música brasileira, outros componentes que auxiliaram esse processo podem ser apontados, como a fundamental atuação de negros e mestiços e certos grupos estrangeiros que aqui atuaram na 2ª metade do século XIX. Tais bandas, contratadas por barões do café, senhores de escravos, industriais e pequena nobreza financiaram grupos que trouxeram repertórios e formas musicais europeias, além de instrumental e costumes praticados naquela circunstância. O historiador Carlos Wehrs (1980) em *O Rio Antigo – Pitoresco e Musical* sob forma de crônica relata a atuação das bandas locais em contraste com as Bandas Alemãs pelas ruas de Niterói, Rio de Janeiro, desafortunadamente o autor não especifica o ano da circunstância presenciada:

[...] mas esqueci-me de falar de suas bandas de música. As daquele tempo, quando tocavam, despertavam nos ouvintes, vontade de se afastarem, tão desafinadas eram! Ouviam-se principalmente os tambores e os sons agudos, sendo que **os instrumentos intermediários não eram absolutamente percebidos**. Não só o conjunto era desafinado, mas os instrumentos – as flautas – o eram também entre si. Meu pai não conseguia, geralmente, reconhecer a música executada, embora se esforçasse. O regente da banda, sem sentimento nem ouvido, mexia-se como um boneco. Não admira que, para festividades, eram contratadas as pequenas, mas afinadas bandas de Weihe, de Köppelmann e de outros, originários geralmente do Harz [...], trabalhando com bons instrumentos, **bumbo e caixa clara, quase sempre ausentes nos conjuntos nacionais, porque não sabiam produzir corretamente o rufo** [...]. Com o acirramento da concorrência entre bandas, capelas, grêmios, clubes e a maior divulgação das gravações fonográficas, desapareceu, enfim, a última banda alemã [...]. (WEHRS, 1980, p. 96-97 – grifos nossos).

No excerto, entre as informações que Wehrs (1980) fornece, sobre a instrumentação dois elementos se destacam: em menção às bandas locais que “os instrumentos intermediários não eram absolutamente percebidos”, não fica explícito se seria uma referência a saxofones, a trompetes, ou ainda a oficleides. Sobre o uso do bumbo e caixa clara que “não sabiam produzir corretamente o rufo”: é sabido que as primeiras gravações realizadas pela Casa Edison, tanto pela banda do Corpo de Bombeiros, quanto a própria banda da gravadora, não utilizavam percussão pois danificava a matriz/gravação). Não é este o caso; porém, mesmo que Werhs estivesse se referindo a conjuntos menos consolidados ou rudimentares (de barbeiros por exemplo), esses grupos sempre dispunham ao menos de bumbo, ou timbales como percussão. Evocando que grupos de rua eram formados maiormente por mestiços e negros os quais tinham a percussão como especialidade.

Sobre essa circunstância, trago atenção para o que considero o mais relevante componente na estruturação da banda de música brasileira e conseqüentemente no aparecimento do dobrado: a atividade de negros e mestiços – quase que exclusiva – nas práticas musicais do país durante a Colônia e parte do Império. Já nos referimos anteriormente a Curt Lange (1979) e seu termo “mulatismo musical”; independentemente de uma discussão paralela sobre o termo, o destaque se concentra no fato da música ter sido uma atividade de não brancos e não nobres.

Curt Lange (1968, p. 115-116; 122) em pesquisa aos vários livros de receitas (contabilidade) da Irmandade do Santíssimo Sacramento¹⁹ mostra anotações de pagamentos a “negros timbaleiros”, “pretos timbaleiros”, “música dos pretos” e “atabaleiros”. A referência principal é a José Dutra, nos anos de 1818-1820; 1822-1828 e 1833-1834. Entre as muitas descrições, em grafia atualizada, o verso das folhas 62 do livro VI assim aponta (p.139): “a José Dutra pela Música dos Pretos - 19\$840”.

Está além de nossa finalidade aprofundar estudos sobre a música de barbeiros, entretanto, destacamos como exemplo a relevância do barbeiro-sangrador-músico e mestre de bandas Antônio José Dutra e sua conexão com as irmandades e atuação junto às bandas de música no início do século XIX no Rio de Janeiro. A finalidade para tal menção, se deve ao fato de que músicos não brancos do século

¹⁹ Igreja de Nossa Senhora da Candelária, Rio de Janeiro – RJ.

XIX, obrigados às suas irmandades, tinham treinamento específico para práticas de banda, o que incluía as performances, as composições, os arranjos, as adaptações e a execução com o instrumental disponível. A Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, por exemplo, na ocasião de sua instituição em 1784, elaborou um documento²⁰ em que no 1º capítulo, de dezesseis, determinava o seguinte, em grafia atualizada:

Toda a pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja, cantor ou Instrumentista será obrigado a entrar nesta Confraria; e para ser admitido por Confrade representará a Mesa declarando a qualidade do seu estado a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento. (ARQUIVO NACIONAL, Códice 64, vol. 20, Rio de Janeiro, 1784).

De acordo com a pesquisadora Silvana Jeha, (2017, p. 15) José Dutra, escravizado alforriado, era membro da Irmandade de Santa Ifigênia e Santo Elesbão, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos e foi prior da Ordem dos Terceiros de São Domingos de Gusmão. Possuía loja na Rua da Alfândega e ensaiava banda de escravizados: “[...] dessa banda, a principal, era diretor um certo Dutra, mestre de barbeiros da Rua da Alfândega, que a ensaiava e fardava para as mais ruidosas funções. Todas as figuras eram negros escravos” (MORAIS FILHO, 2002, p. 186).

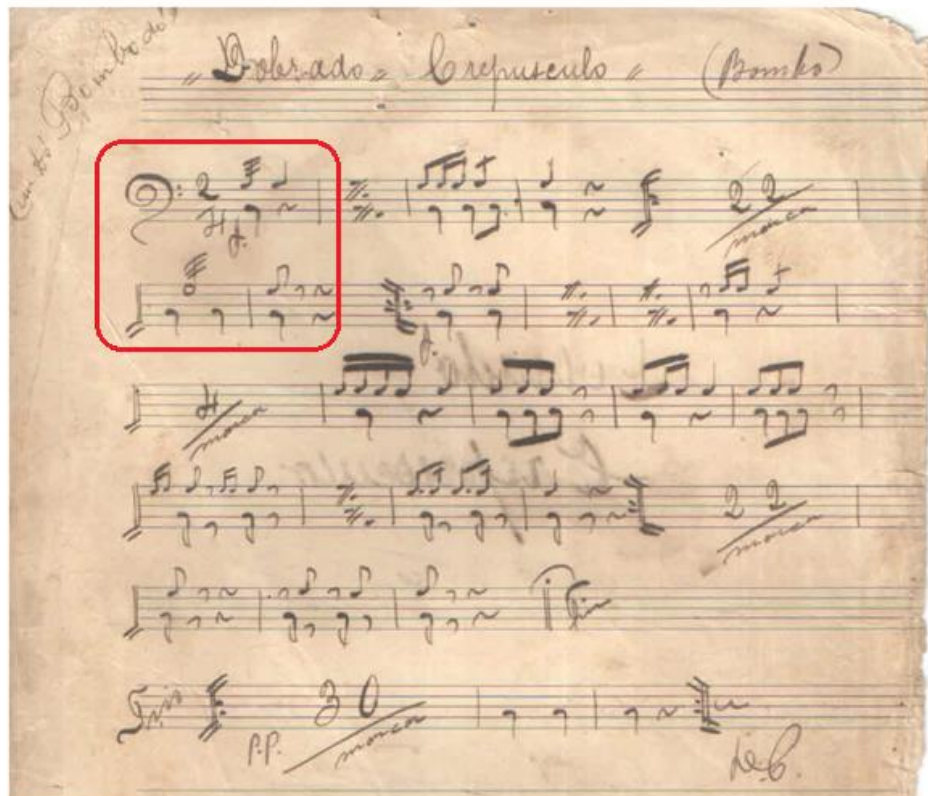
Os barbeiros sangradores músicos na América portuguesa e no Império do Brasil, desde pelo menos o século XVIII, eram em sua maioria negros: escravos, libertos e livres; africanos e crioulos. Praticantes de uma tradição europeia medieval, com contornos ibéricos e depois locais, estes profissionais – mistos de terapeutas populares, esteticistas, músicos e alfaiates – marcavam presença nos navios negreiros, fazendas, em pequenas cidades e sobretudo nas grandes cidades, tanto em suas lojas como no atendimento que faziam nas ruas, hospitais e residências. (JEHA, 2017, p. 3).

Nosso argumento insistente se direciona para o simples fato de que negros e mestiços (escravizados e/ou alforriados) imprimiram às suas composições e performances elementos de suas culturas e religiões. Assim coloca o pesquisador Luis Nicolau Parés (2014, p. 17) “[...] pensando no contexto religioso das irmandades, além de uma base rítmica de matriz africana, com **afinidade ao batuque e ao lundu**, pode-se pensar em outras influências, como, por exemplo, a **música do barroco mineiro**

²⁰ ARQUIVO NACIONAL. Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília. “Igreja N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Illmo. Sor. Vice Rei do Estado”. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.

ou, talvez, a das marchas das bandas militares” (grifos nossos). A conexão que inferimos junto ao comentário de Parés (2014) é que a música negra e afro diaspórica²¹ influenciou diretamente as práticas de banda no Brasil e evidentemente a música produzida, assim como o aparecimento de novos gêneros musicais. Como parte de nossa tese, isso nos parece claro e pode significar que músicos formados nas irmandades, transferiram características e elementos próprios de suas culturas às suas atividades e composições para banda. Portanto, ao contrário do que sugeriu Wehrs (1980), percussionistas de bandas urbanas em fins do século XIX e início do XX tinham o domínio de suas baquetas.

O dobrado *Crepúsculo* (apontado ser originário do Rio de Janeiro), na parte de percussão, com linhas para caixa e bumbo, demonstra que seu compositor fez uso do rufo para a caixa; logo, muitas bandas eram aptas a executá-lo.



Partitura 7: parte de percussão dobrado *Crepúsculo*. Fonte: Acervo Banda Lyra Popular de Belmonte – Bahia.

²¹ Em relação direta ao Brasil, a diáspora africana foi um processo que envolveu a migração forçada de vários grupos étnicos ao território brasileiro e mais especificamente por meio da escravidão.

Ainda em oposição a Werhs, há que lembrarmos, singelamente, que no Rio de Janeiro, mesmo no final do século XIX, a caixa clara, assim como o bumbo (ou timbales), eram constituintes dos ranchos e cordões de carnaval; tradicionalmente o rufo é parte do padrão rítmico do acompanhamento da marcha-rancho. Logo, não se mantém a afirmação de Werhs para percussionistas brasileiros. Até mesmo na parte de percussão dos dobrados *Guttemberg* e *Saró L'ultimo* exemplos anteriores, há rulos para caixa junto a parte de percussão; mesmo a composição pertencendo a um acervo do estado de Minas Gerais.

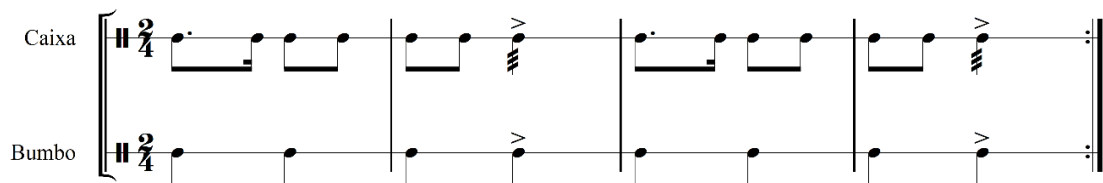


Figura 3: Padrão rítmico da marcha rancho. Fonte: Rocca, 1996, p. 61. Elaboração: a autora.

Num período anterior a 1850, observando atentamente a atividade musical e as obras de músicos negros e pardos ligados a igreja como José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Damião Barbosa Araújo (1778-1856), Luís Álvares Pinto (1719-1789), Francisco Gomes da Rocha (1754-1808), Florêncio José Ferreira Coutinho (1751-1819), Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813), Francisco de Paula Leite Prestes, Manoel José Gomes (pai de Carlos Gomes), as instrumentações empregadas nas obras desses compositores sugerem não apenas o ensino de música nas irmandades, mas sobretudo o ensino de instrumentos de orquestra e banda, assomado ao ensino de formas musicais vigentes. Assim descreveu o pesquisador André Cardoso (2008, p. 126) “tanto com os mestres de solfa nas igrejas quanto com os mestres de banda nos regimentos, as aulas de música eram ministradas para as funções específicas nos coros eclesiásticos e nos grupos militares”.

Queremos argumentar através dos exemplos expostos e das citações, que tais instrumentações podem exteriorizar como a banda de música no Brasil se formaria a partir da 2ª metade do século XIX. Evidentemente que bandas militares e bandas estrangeiras foram exemplos espelhados por todo Segundo Reinado; porém, também

como parte de nossa tese, ao encontrarmos dobrados com uma instrumentação variável, inconstante e até mesmo com certos instrumentos em diferentes afinações, como o caso do oficleide, é patente a ideia de que a evolução do dobrado se deu simultaneamente ao desenvolvimento da banda de música brasileira; a palavra-chave seria transição. Assim lembra o pesquisador e Prof. Fernando Cruz (2021): “o repertório das bandas se constrói na mesma dinâmica do desenvolvimento dos grupos e cumpre diferentes papéis numa extensa trama histórica de significações musicais” (CRUZ, 2021, p. 1).

A tabela a seguir mostra as instrumentações dos exemplos averiguados. Primeiramente, evidenciamos o uso permanente de certos instrumentos; em colorido, a partir do exemplo mais antigo (*Saró L'ultimo*) para o menos antigo, instrumentos como o clarinete, trompete, trombone, tuba e percussão são absolutamente fixos e presentes em todas as instrumentações (com exceção de *Saró* que não tem tuba, mas oficleides). Isso representa não apenas coincidência em relação a outros formatos de banda no mundo, nem tão somente imitação aos formatos militares, tampouco a questão dos instrumentos citados, com exceção da tuba, serem instrumentos mais antigos.

Obviamente que a presença fixa de tais instrumentos e a combinação contrastante de timbres é o que produz a característica sonoridade de banda; porém, a praticidade de uso assomado à capacidade sonora e a facilidade de aquisição em virtude das inovações, da produção e venda em massa a partir de meados do século XIX propiciou às bandas a aderência a este formato. Lembrando que os compositores foram incentivados à produção de obras específicas para grupos com tais instrumentações e cada vez mais incluindo novos e superando ou substituindo os antiquados ou “disfuncionais”. Seria a constatação de que a banda de música é relativamente jovem como grupo instrumental; tal como afirma o Prof. Trevor Herbert (2013), “um produto do século XIX”.

A representatividade desses instrumentos como integrantes fixos da banda de música no Brasil pode ser mais complexa; são instrumentos, de fato, com ampla tessitura, afinação estável e mais controlável, além de capacidade de articulação e dinâmicas mais precisas. Aliás, possuem harmônicos “mais propagáveis”, o que facilita a performance ao ar livre, portanto ideais para execução de obras em ambientes públicos.

Em segundo aspecto comparativo na tabela, temos os instrumentos que foram inseridos conforme o avançar do tempo e que a depender do grupo, qualificam-se também como instrumentos fixos: flautim (piccolo), requinta (clarinete mi_b) e saxofones (alto e tenor). À exceção do flautim e requinta (instrumentos mais antigos), outros como o saxofone e o eufônio (bombardino) aparentam ter sido adicionados às instrumentações a partir do primeiro momento de suas invenções e comercialização. Sobre o saxofone, um instrumento de meados do século XIX construído em várias afinações e ampla tessitura, complementa eficientemente o grupo “dos fixos”. Ao manusearmos dobrados com datas a partir de 1920, o saxofone se mostrou integrante absoluto das instrumentações.

Sobre o eufônio e o barítono (o primeiro da família das tubas, o segundo da família dos saxes horns), considerando as instrumentações averiguadas, atuaram em dupla ou separados. Em virtude de sua construção, precisão de afinação e capacidade sonora, principalmente no registro grave, o eufônio se sobressaiu em relação ao barítono, que inevitavelmente parece estar em constante substituição nas bandas brasileiras. Além disso, cada vez mais, repertório específico para eufônio é objeto de interesse por parte dos compositores para banda. Especificamente nos dobrados, a partir do século XX em diante, o eufônio por vezes é tratado como solista; em várias dessas obras, precisamente nas partes B e trio, trechos contrapontísticos e solos virtuosísticos são escritos para ele. Abaixo, a tabela mostra em colorido, instrumentos entendidos como fixos ou permanentes. Sem cor, os demais (ou em transição):

Saró L'ultimo (1871)	Guttemberg (fim séc. XIX)	Livramento (início séc. XX)	28 de julho (1912)	Crepúsculo (1915)
	Flautim	Flautim	Flautim	Flautim
			Oboé	
			Requinta	Requinta
1º Clarinete	1º Clarinete	1º Clarinete	1º Clarinete	
2º Clarinete	2º Clarinete	2º Clarinete	2º Clarinete	2º Clarinete
3º Clarinete		3º Clarinete	3º Clarinete	
			Clarinete baixo	
			Saxofone soprano	
	1º Saxofone alto		1º Saxofone alto	1º Saxofone alto
	2º Saxofone alto		2º Saxofone alto	2º Saxofone alto
			Saxofone tenor	
Sax horn (linhas: I-II)			Sax horn	
			Trompa	
			1º Bugle	
			2º Bugle	

1º Trompete	1º Trompete	Trompete	1º Trompete	1º Trompete
2º Trompete			2º Trompete	2º Trompete
3º Trompete (c/ linha p/ 4º tpt)				
Trombone (linhas: I-II)	1º Trombone	Trombone	1º Trombone	1º Trombone
	2º Trombone		2º Trombone	2º Trombone
			3º Trombone	
			Trombone baixo	
	Barítono (T.C.)		1º Barítono (T.C.)	Barítono (T.C.)
			2º Barítono (T.C.)	
1º Oficleide	Oficleide	Oficleide (grafia original <i>figle</i>)		
2º Oficleide				
Oficleide (T.C.)				
		Eufônio	1º Eufônio	
			2º Eufônio	
	Tuba			
Tuba (sib)	Tuba (sib) I-II	Tuba (sib)	Tuba (sib)	Tuba (sib)
		Tuba (mib)	Tuba (mib)	Tuba (mib)
Percussão – com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo	Bumbo - com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo	Percussão (grafia original <i>Batteria</i>).	Percussão (grafia original <i>Pancadaria</i> . Linha superior para caixa e linha inferior para bumbo	Percussão – com linha superior para caixa e linha inferior para bumbo

Tabela 1: Instrumentação dos dobrados *Saró L'ultimo*, *Guttemberg*, *Livramento*, 28 de julho e *Crepúsculo*.

Por último, temos a substituição de instrumentos considerados menos desenvolvidos para repertórios de banda e conseqüentemente para performances ao ar livre. Nos referimos ao oficleide, substituído paulatinamente pela tuba (mais moderna e mais afinada) e posteriormente, mais recentemente, o sax genes (sax horn) substituído pela trompa. Observando tais instrumentações, os modos de nomeação dos instrumentos e, principalmente a cronologia das obras, percebe-se o progressivo desaparecimento do oficleide e a permanência do saxofone; assim como uma predominância definitiva dos clarinetes, trompetes, trombones e tuba; por vezes, com acréscimo de piccolo (flautim) e requinta (clarinete em mib), sendo este um formato mais completo.

Ora, é sabido que a última metade do século XIX, a música ocidental passou por transformações. O uso de formas mais “subvertidas” tomou o espaço de formas mais tradicionais; a instrumentação da orquestra sinfônica aumentou na medida em que os instrumentos se tornavam melhores e mais afinados. No Brasil, enquanto

nosso barroco foi tardio, nosso romântico ainda praticava equilíbrio e consonância, tão comuns durante o período clássico. Diante disso, em referência ao dobrado, a instrumentação de banda seguiu tendências praticadas na Europa; mas, sua forma, clássica, se manteve minimamente alterada, daí a clareza e o equilíbrio da forma; já sua harmonia tonal, “sem tensões” e menos dissonante continuou a ser preservada como característica predominante.

Sob um olhar atualizado, é evidente que a banda de música brasileira tem se caracterizado predominantemente pelas suas formas de execução, pela sua sonoridade e pela sua instrumentação; este último elemento, destaque desta seção, revela que a instrumentação praticada em determinado tempo na história se conecta intrinsecamente ao repertório praticado. Como nossa intenção aqui foi vincular o formato da banda brasileira, através das instrumentações de dobrados, nos parece palpável, como parte de nossa tese, a ideia de que a evolução do dobrado acompanhou a evolução de nossa banda.

À vista disso, podemos evocar o conceito de Domínios da Performance imaginado pelo Prof. Trevor Herbert (2013, p. 46); a ideia básica é que bandas de música em razão de ter um formato definido e até certo ponto imutável, se estabelecem como uma tradição de *fazer musical* (prática musical).

1.3 A sonoridade da banda brasileira

Ser adaptável e flexível são aspectos notáveis desses grupos; contudo, no Brasil pode ser particularmente especial. Como a proposta deste trabalho é estudar o dobrado, uma pergunta se direciona para a questão da sonoridade: o que chamo de dobrado tem uma conexão com a sonoridade da nossa banda? Lembrando que “nossa banda” é a civil, formada majoritariamente por clarinetes, saxofones, trompetes, trombones, bombardino, tuba e trio de percussão. Cuidando também que não se trata de banda sinfônica, nem outras variações e que o próprio termo *banda*, se transfigura em outros sinônimos por todo país; por exemplo, mas não de forma rígida: *lira* e *filarmônica* na região nordeste e *corporação musical* para região sudeste e sul.

Bandas são organismos vivos pertencentes ao espaço público; ao mencionarmos os barbeiros, bandas do século XIX e naturalmente as bandas do século XX, a atenção se direciona aos contextos de performances em que esses grupos atendem e preenchem; nos referimos à rua, à praça, ao coreto, às calçadas, às avenidas, às quadras, às frentes de igrejas, aos parques etc., quer dizer, ao ar livre, a céu aberto. Quero dizer, com apoio em Trevor Herbert (2013, p. 53) que “uma das características que distingui (as bandas de música) de outras formas de prática musical é que elas começam e continuam a prosperar como formas públicas de fazer musical²²”.

Os sons das bandas e das bandas militares quase sempre chamaram tais evocações e elas o fazem com pouca provocação: os ouvintes são alcançados pela maneira como os instrumentistas tocam, em vez do que eles tocam. Ambas as paisagens sonoras são o produto de um legado histórico que explica a construção de seus respectivos domínios de performance. (HERBERT, 2013, p. 53 – tradução nossa).

Evidentemente que no excerto, o Prof. Herbert se referiu ao seu objeto de estudo: bandas militares britânicas e bandas marciais britânicas (*british brass bands*²³), entretanto nossa sonoridade igualmente se construiu não apenas através da instrumentação, que é uma das identidades de nossa banda, mas sobretudo através do repertório praticado e dos contextos de performances; ou melhor, construímos nossa sonoridade através do relacionamento com o público em ambientes coletivos. É possível se afirmar que nosso público aprendeu a distinguir uma banda de música também através das marchas, dobrados, polcas, hinos etc. O som dos metais combinados e intercalados aos das madeiras e acompanhados por bumbo, caixa e pratos, além da potência, do volume, da vibração, da combinação de timbres, dos harmônicos propagados, além da própria aparência e dos gestos e rituais, transfigurou nossa banda num organismo singular e especial.

Tais características obtivemos de forma gradual, num processo conectado ao espaço, ao tempo e a história; nossa sonoridade tornou-se previsível e particularmente “distinguível” de outros grupos; portanto, é uma evidência de maturidade de nossa banda. Evidentemente que outras bandas, em outras regiões, com instrumentações iguais ou semelhantes detêm as mesmas características. Isso

²² Aqui, a expressão “fazer musical” se traduz em prática musical.

²³ *Brass bands*: bandas de metais; bandas marciais.

significa que uma tradição de *fazer musical* está estabelecida. Novamente evocamos o termo Domínios da Performance (HERBERT, 2013, p. 46).

Quero dizer que, várias bandas no mundo e notoriamente bandas brasileiras ao longo de suas trajetórias, ocuparam, ou aprenderam a ocupar um espaço determinado, definido principalmente, pelos seus modos de execução e, conseqüentemente pela sonoridade. Acrescento aí os contextos de performances em ambientes públicos e coletivos. Isso significa que sua aparência e seu formato, isto é, sua característica de banda (*musical make-up*) é estruturada principalmente pela sonoridade. Um domínio de performance deriva de um legado e é capaz de, por exemplo, manter sua identidade enquanto passa por mudanças ou adesão a novos repertórios. Essa característica torna o grupo - a banda - perdurável, constante e relevante para a vida contemporânea (HERBERT, 2013, p. 33-34).

Alguns instrumentos considerados de afinação irregular e diminuta potência sonora como o já citado oficleide, não sobreviveu ao nosso formato; com isso a instrumentação também se consolidou a partir do que se demandava desses grupos. Repertórios como marchas, dobrados, hinos, cantos patrióticos etc. eram apresentados frequentemente em espaço público, o que demandava potência e/ou volume. Daí a conexão da instrumentação com o ar livre e a conexão dos gêneros musicais com a instrumentação. Um exemplo dessa situação na primeira década do século XX em São Paulo, eram as bandas formadas por trabalhadores, onde preenchiam suas próprias manifestações e protestos.

A banda no exemplo abaixo, não está nominada, porém o contexto de performance no Largo São Francisco em São Paulo – SP, ao som do *Hino dos Trabalhadores*, demonstra um dos objetivos da banda: convocar o público e dar legitimação e grandiosidade ao evento. O anúncio é do periódico anarquista *A Lanterna*²⁴, subtítulo *Folha Anti-Clerical de Combate*; foi um periódico com publicações entre 1901 e 1935 na cidade de São Paulo e teve como editores principais os jornalistas Benjamin Mota e Edgard Leuenroth, este, principal representante do movimento anarquista no Brasil. Cabe a observação que *A Lanterna* publicava

²⁴ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=366153&pasta=ano%20191&pesq=%22banda%22&pagfis=644> Acesso em 02 de fevereiro de 2024.

constantemente convocações aos trabalhadores para manifestações, greves e passeatas acompanhadas por bandas de música:

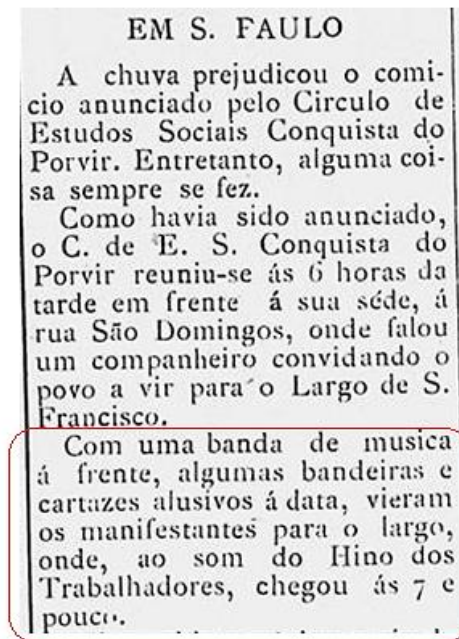


Figura 4: *A Lanterna*. 19 de outubro de 1912, p. 3 - Edição 161.

O simples excerto denota um dos ambientes mais comuns de atuação para a banda de música: o espaço público e coletivo; logo, nossa atenção se direciona a sonoridade produzida. Citamos barbeiros, irmãos de confrarias, bandas cariocas, bandas alemãs e citamos outras bandas proprietárias dos repertórios aqui referidos. Todos esses grupos se apresentavam em contextos ao ar livre e a Corporação Musical Liberdade da cidade de São Roque, estado de São Paulo atendia tais demandas através do seu generoso repositório; entre as partes instrumentais de alguns gêneros, encontramos duas expressões em referência a percussão: Barulho e Pancadaria. Sobre a primeira, selecionamos para ilustração uma composição portuguesa²⁵, um Ordinário intitulado *Viagem ao Porto*:

²⁵ Sabemos que é portuguesa pois outros títulos manuseados no acervo da CML possuem idêntica caligrafia, atribuída ao copista “Moreira” e pertencente a Banda da Oficina Deus Menino de Barcellos, distrito de Braga – Portugal. Além disso, a CML em sua primeira formação era composta principalmente por imigrantes italianos e portugueses. Cf. p. x, seção 2.2.



Partitura 8: ordinário *Viagem ao Porto*. Parte de percussão. 02 de março de 1910. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Evidentemente que a expressão “barulho” na parte de percussão se refere a instrumental percussivo (precisamente bumbo, caixa e/ou pratos), porém, breve observação quanto ao gênero de *Viagem ao Porto*: é um ordinário (de passo ordinário), ou seja, é um tipo de marcha²⁶ praticada pelos militares; em outros termos é um repertório próprio para ser executado ao ar livre, portanto deve ser ouvido independentemente se por uma tropa ou um público comum. Além disso, na ausência do bumbo, da caixa e dos pratos, a opção é aberta a semelhantes instrumentos percussivos.

De igual forma, encontramos registrada a expressão “pancadaria” em alguns dobrados e demais repertórios. Igualmente a primeira, a palavra se refere a instrumental percussivo; no entanto, parece ter sido usada mais do que a primeira e, predominantemente no início do século XX. Como a maioria das obras manuseadas (com tais expressões e sem designação de data), tinham caligrafia antiga em pena e

²⁶ Abordamos sobre **ordem unida** no capítulo 4 deste trabalho. Cf. p. 171.

traziam vestígios de destruição por fatores biológicos e/ou físico-químicos, nos parece evidente o posicionamento dessas obras na primeira parte do século XX. Entre as obras com tal vocábulo representando a percussão, o dobrado *Fluminense*, com partes datadas de 08 de novembro de 1932, traz linha superior para caixa e linha inferior para bumbo.

Partitura 9: dobrado *Fluminense*. Percussão. Fac-símile: a autora. Setembro de 2022. Acervo CML.

Ainda sobre os dois termos, que nos parece efetivamente pejorativo, há uma característica que ele traz para a banda brasileira: a questão do amadorismo. Uma

vez mais vemos a inevitabilidade em mencionar os instrumentistas de sopro do século XIX através da literatura do período romântico: “cultivavam a música, de orelha, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cujas gaitadas roquenhas atroavam os ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares (apud TINHORÃO, 2010, p. 171). O romancista Joaquim Manuel de Macedo em *As mulheres de mantilha* (1988) igualmente a Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, fez seu leitor entender, mesmo em um romance, o tipo de sonoridade desses grupos:

Onde era possível obter-se música, uma dúzia de tocadores de instrumentos bárbaros, ou **capazes de produzir grande ruído**, não excluía a banda de música de verdadeiros professores que, durante a marcha burlesca da procissão, alternavam com a **orquestra infernal**, tocando marchas alegres; onde tanto não se podia conseguir, contentavam-se os folgazões com a orquestra infernal. (MACEDO, 1988, p. 192 – grifos nossos).

A menção ao poético excerto não visa atribuir vulgarmente sonoridade sofrível às inúmeras bandas de música formadas no Brasil, antes tem em vista evidenciar que este grupo a base de sopros e percussão vem percorrendo os tempos numa luta constante por sobrevivência. Não se trata exclusivamente de perpetuação, mas em verdade de empenho por contextos de performances remunerados; de labuta pela aquisição de instrumental de melhores qualidades; de esforço por repertórios atualizados e popularizados; pela colocação de seus músicos na função de trabalhadores, mas também como artistas divulgadores da música; no enfrentamento do poder público para aquisição de verbas ou até mesmo por convênio com instituições que lhe confirmam aporte financeiro; na luta de seus mestres e regentes por um treinamento qualitativo de seus alunos e integrantes e por fim, luta constante pelo reconhecimento de seu público através de suas performances.

Como a banda brasileira sempre esteve compelida a buscar novas formas de interlocução com a sociedade, todos esses elementos citados de natureza operacional integram a trajetória das bandas. A busca por novos repertórios, arranjos, composições e adaptações fazem parte de um conjunto de esforços que competem com outras práticas artísticas ligadas ao entretenimento. Por isso, temos insistido que a sonoridade da banda está atrelada inerentemente ao seu repertório. O Prof. Fernando Cruz (2021) defendeu que é no repertório posto em ação, dentro de um

determinado contexto social, que a identificação da banda se molda (2021, p. 16). Portanto, o dobrado enquanto repertório de banda também ostenta atribuições na formação e na identidade das bandas. Isso quer dizer, que as sonoridades desses grupos não apenas alcançam os ouvintes com o que tocam, mas chamam atenção, fundamentalmente, através do que tocam.

Instrumentos de sopros são capazes de se projetar em ambientes ao ar livre, e por esta razão são frequentemente favorecidos em eventos públicos de todo o mundo; isto foi ainda mais significativo antes que houvesse um acesso generalizado aos microfones e meios elétricos de amplificação. O som de uma banda na rua atrai a atenção, indicando que algo especial está ocorrendo, como um casamento, um funeral, uma procissão ou uma comemoração cívica. (REILY, 2013, p. 17 – tradução nossa).

Em complemento, paisagens sonoras são produtos de um legado histórico que explica a construção de seus respectivos domínios de performance (HERBERT, 2013), o próprio som de uma banda pode evocar memórias de espaços e lugares, além de uma experiência a partir dela. Tais localidades agregam sonoridades próprias, portanto repertórios próprios que os caracterizam. A variedade de gêneros, ritmos, estilos e formas, mescladas à pluralidade de costumes e valores presentes nesses grupos lhes concede uma identidade própria.

Isso também pode explicar questões de natureza operacional e até mesmo, como já mencionamos, a elementos relacionados a problemas sociais. Independentemente se pertencem ao poder público, ou se privadas, numerosas bandas brasileiras sofrem com a degradação de seus espaços de estudo e ensaios, com falta de verba ou nenhuma, com ausência de professores, com regentes sem ou com pouco treinamento musical, com instrumental e acessórios avariados e de aborrecível qualidade e, desafortunadamente, com integrantes em situação de vulnerabilidade. Tais condições interferem diretamente na sonoridade do conjunto; palheta danificada, sapatilhas estouradas, embocaduras equivocadas são apenas grosseiros exemplos envolvidos na afinação de nossas bandas. Por isso a necessidade fundamental de projetos de incentivo para reestruturação e programas de bolsas e fomento.

Na delimitação do objeto desta pesquisa, os elementos aqui expostos não possuem livre propósito em expor tão somente adversidades enfrentadas pelas bandas brasileiras; contudo, chamam atenção para o fato de que parte de nossa

sonoridade foi gerada a partir de dificuldades, lutas e necessidade. Na atualidade, o dobrado, como gênero próprio às bandas, não apenas detém característica exclusiva por meio dos timbres da instrumentação praticada, mas, tem muito de sua identidade relacionada aos modos de execução, aos tipos de sons que seus músicos emitem, à qualidade dos instrumentos que tocam e principalmente ao nível técnico de cada músico. Esta situação ainda que negativa, pode nos remeter ao fato positivo de que o dobrado por ter sido tão popularizado se converteu numa oitiva identitária brasileira.

1.4 A funcionalidade da banda incorporada à plasticidade do dobrado

Em quais realidades o dobrado se coloca? Melhor, quando um dobrado é executado? Por que tal gênero se tornou tão frequente no repertório das bandas e até que ponto podemos afirmar que é tão constante? Bandas são instituições coletivas e quase sempre estão conectadas a uma comunidade, um lugar geográfico, uma entidade pública, uma empresa, uma escola, um quartel, uma igreja, uma associação etc. Em suma, a um grupo específico; e sempre “[...] os impactos da prática de banda estão positivamente sobre aqueles que estão envolvidos nela e aqueles que testemunham suas realizações” (HERBERT, 2013, p. 53 – tradução nossa).

Temos repetido: dimensões de caráter público e coletivo tem sido, desde sempre, o propósito da banda de música. Logo, é possível afirmar que ao menos em três esferas da sociedade – civil, religiosa e militar – a banda de música atua. A partir do formato consolidado da banda de música, com sopros e percussão, que é segundo Trevor Herbert (2013) uma forma acabada, inalterada, fechada, isto é, consolidada, esse grupo tem um grande objetivo: servir.

Ora, nossa proposta nessa seção é discorrer se forma (musical) e função (contextos de performances) de alguma maneira estão conectadas. Acaso os gêneros musicais obedecem a esses parâmetros? De que maneira podemos conjugar a música com suas formas, suas funções e suas ideologias? Na atualidade, embora as práticas de banda estejam vinculadas a celebração, ao cerimonial e às comunidades em que atua, certos repertórios como as marchas e os dobrados, estão indissociavelmente vinculados a banda porque é o que produz movimento, grandiosidade e é definitivamente um chamariz.

Profusos contextos de performances incluindo as procissões têm sido conduzidos por dobrados porque sua sonoridade não apenas incentiva o cortejo dos participantes, mas chama à participação outros ao redor em virtude do seu caráter exultante, brilhante. Segundo Suzel Reily (2009), os dobrados “são suficientemente ‘leves’ para dar à procissão um *ethos* festivo e estimular os passos dos fiéis sem ‘carnavalizar’ o evento, tirando-lhe o caráter devocional” (REILY, 2009, p. 27). Vemos aí uma funcionalidade da banda incorporada à plasticidade do dobrado.

Afinal, é a banda que dá o caráter festivo, ou é o dobrado? A potência sonora vem da banda ou do dobrado tocado pela banda? Por experiência própria durante pesquisa etnográfica com a Corporação Musical Operária da Lapa, conduzimos procissões com andor de santo a nossa frente enquanto tocávamos dobrados. Desavisados diriam que não há cabimento em conduzir Nossa Senhora de Fátima, ou São Benedito ao som de *Capitão Caçulo*, entretanto o próprio volume (dinâmica) propagado, o andamento quase rápido, marcial, o caráter brilhante, festivo e intenso incorporados ao timbre das madeiras, metais e percussão, é o que possibilita e estimula o cortejo, além de estabelecer o andamento (velocidade) da caminhada.

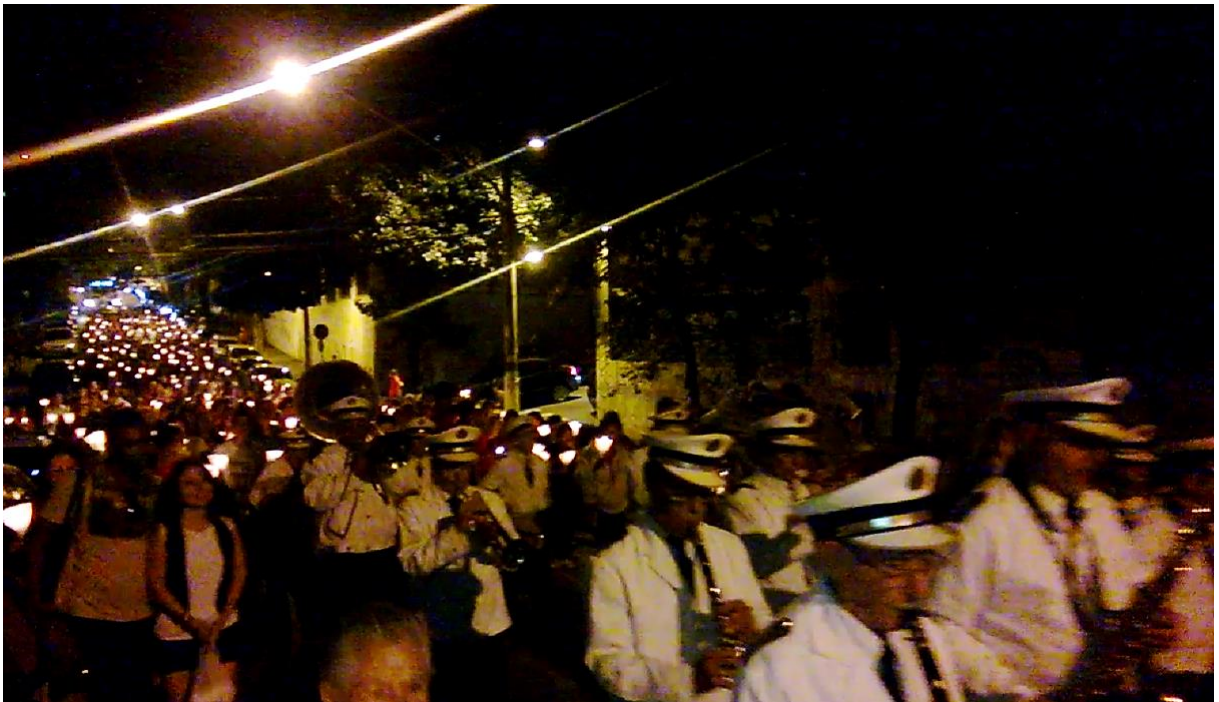


Imagem 1: Corporação Musical Operária da Lapa. Procissão do Divino Espírito Santo – Freguesia do Ó, São Paulo - 15 de maio de 2016. Acervo: a autora.

O andamento, elemento marcante do dobrado, pode por vezes assumir protagonismo em uma performance. Ainda que os acentos no tempo fraco do compasso, além de batidas abertas e fechadas do bumbo e melodias anacrúsicas construídas com síncopas e contratempos o denunciem, é no andamento empreendido que podemos encontrar “o caráter” do dobrado. Sobre tais elementos proporcionados pelo caráter do dobrado amalgamado a um contexto de performance, o Maestro Dario Sotelo²⁷ professor e regente da Banda da Escola Municipal de Música de São Paulo, conhecido nacionalmente e relevante referência em bandas de música assim nos relatou:

[...] é uma forma musical que tem essa origem dentro da música militar, mas com o tempo ela nos agrega demais. Mas também porque é uma música excitante, ela te põe pra andar [...]. **Essa sensação de impulso, de clareza, de caminhar, de felicidade que a gente tem ao ouvir um dobrado, faz parte da natureza intrínseca dele.** Da mesma forma que ele põe o sujeito pra marchar, ele também causa essa emoção na gente, o impacto que o dobrado gera nas pessoas. O que chama tanta atenção das pessoas? [...] todo esse repertório, música funcional [...] (SOTELO, 2020 – grifo nosso).

A sensação de impulso que o Maestro Dario se refere, é característica própria de seu andamento e de seu caráter predominantemente andante (que caminha, que se move), cuja sensação remete ao que se experimenta diante de uma marcha rancho: o caminhar. No entanto, este andamento para carregar um santo (por um determinado trajeto, seja longo ou curto), possui uma certa animosidade e movimento: não deve ser lento (como um cortejo fúnebre), nem tão andante (como a marcha rancho, pois não é bloco carnavalesco), nem tão rápido (como um desfile militar). Claro que este “caráter” indutor e condutor da caminhada conecta-se diretamente a melodia, em maioria desempenhada pelas madeiras e ao acento da percussão.

Desde a ocupação portuguesa em território brasileiro, procissões acompanhadas por música são habituais em suas mais variadas concepções. Tal propósito em reproduzir episódios bíblicos ou homenagear determinado santo ou entidade em espaço urbano, está relacionado diretamente à música e seus executantes. Nas distintas formas de festividades e manifestações religiosas, a procissão tem permitido ao povo participação ativa; trata-se de uma afirmação da fé em espaço público. Uma banda que executa dobrados para conduzir procissão,

²⁷ SOTELO, Dario. São Paulo, Brasil, 04 de maio de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

denota que o processo de popularização desse gênero ocorreu, sobretudo, através de sua presença marcante em ambientes coletivos, públicos e religiosos.

Sobre esse caso em especial, o dobrado nas procissões, cabe uma teorização oportuna: é um tipo de performance participativa: esse conceito idealizado pelo musicólogo Thomas Turino (2008) pode ser compreendido como uma categoria de apresentação com música em que não se distingue músicos e público, “apenas participantes e participantes em potenciais desempenhando distintos papéis, [isso] mostra que a finalidade nesse tipo de performance, é envolver um grande número de pessoas em alguma função” (TURINO, 2008, p. 26). Desenha-se aí vários envolvidos:

- a) da banda como grupo;
- b) de cada músico individualmente;
- c) do repertório (dobrado);
- d) dos caminhantes do cortejo;
- e) do público ao redor (a vizinhança).

Neste conjunto de distintos participantes em um ritual, está posta uma interação social entre participantes diretos e indiretos da música. O papel do dobrado neste caso é ser o “portador” determinante para o qual a performance possa acontecer; e a banda de música o meio para que esse “portador” atue.

Um contexto de performance semelhante a procissão e amalgamado ao dobrado, porém distinto nas formas do ritual, são reuniões (cultos) ao ar livre em praça pública realizadas por bandas de música das Igrejas Assembleias de Deus. Não é foco deste estudo trazer atenção para bandas específicas, por outro lado, interessa a função que esses grupos têm desempenhado entre seus membros, para seus membros e para as comunidades através de seus repertórios.

No final da década de 1980, tendo recebido minhas primeiras lições de música e de clarinete numa dessas bandas, era habitual a abertura dos domingos, das santas-ceias, das festividades e congressos de jovens a participação obrigatória da Banda Musical Clarins da Justiça. Passeatas e cultos ao ar-livre em espaço público também eram igualmente conduzidos pela banda, que atraía naturalmente o público. Reiterando que tais contextos permanecem operacionais na contemporaneidade e igual função e atribuição.



Imagem 2: Banda Musical Clarins da Justiça. Igreja Ev. Assembleia de Deus - Bela Vista, Min. Madureira. São Paulo, maio de 1988. Acervo da autora.

Com tais funções (conduzir e preencher a liturgia, chamar a atenção do público e ensinar música), há conexões que complementam certas particularidades, na medida em que a denominação tem sua trajetória conectada a própria história do país: um dos fundadores da Assembleia de Deus no Brasil, Paulo Leivas Macalão (1903-1982), filho de militar do exército, traduziu, adaptou e compilou na Harpa Cristã²⁸ centenas de canções e marchas americanas. Da mesma forma, esses mesmos hinos foram arranjados para instrumental de banda ao “estilo” de marcha e dobrado e permanecem sendo executados por todo país durante a liturgia dos cultos.

Cabe uma observação: o país, vitimado por uma sucessão de golpes de estado – ditaduras civil e militar – além da própria ascensão do capitalismo e da influência americana (nas formas das liturgias dos cultos), instigou a denominação a elementos conservadores, reacionários e ampla adesão a comportamentos hierárquicos com tendências militares. Além disso, o próprio militarismo com suas prerrogativas (honra, patriotismo, hierarquia, disciplina, manutenção da lei e da ordem, obediência, pontualidade etc.) se integrou às igrejas protestantes de matriz pentecostal. Inúmeros músicos militares levaram para o templo e para a banda que formariam, o comportamento e a metodologia militar. De acordo com Henriqueta

²⁸ Hinário oficial das Assembleias de Deus no Brasil.

Braga (1961), “[...] poucas eram as pessoas que tinham uma formação musical acadêmica ou conservatorial. As bandas marciais foram bastante comuns em suas igrejas” (BRAGA, 1961, p. 221); logo a prática de se executar hinos da harpa arranjados como marcha e/ou dobrados. Até mesmo dobrados comuns (laicos) são executados nos cultos e nas festividades da igreja.

Uma das características das bandas de música e que as diferencia de outras práticas instrumentais, é que continuam a prosperar como formas públicas de prática musical. E como performances em ambientes ao ar livre se definem, fundamentalmente, como contextos públicos e participativos, a banda torna-se seu representante exclusivo. É aí que nosso objeto de estudo, o dobrado, se populariza ao longo do século XX por todo país. Foi, portanto, o dobrado um elemento incentivador desses grupos. Muitas pessoas passaram a identificar a banda de música através de dobrados e marchas.

Como aludimos anteriormente, a banda de música que tratamos aqui é aquela das comunidades, pronta às suas demandas. No entanto e inevitavelmente, essa mesma banda sempre estará ligada ao militarismo; nesse universo, um dos principais elementos que levou ao surgimento do dobrado (a questão da ordem unida) tratamos especialmente na seção 4.2. Porém, para ilustramos aqui um dos maiores exemplos de funcionalidade da banda através do dobrado e da marcha, apontamos os contextos e rituais militares. Não vemos necessidade de um regresso às circunstâncias do século XIX, ou até mesmo anterior; preferimos destacar as funções que uma banda tem através do dobrado em atuais desfiles do dia 07 de setembro, onde grandes tropas percorrem distâncias a passo ordinário e acelerado²⁹.

De própria experiência, quando integrante da Banda Municipal de São Bernardo do Campo, mesmo sendo uma banda civil, fomos designados para atender por diversas vezes quartéis tanto do Exército, quanto da Polícia Militar em São Bernardo. Em uma das ocasiões atendemos os rituais do Dia da Bandeira: os soldados deveriam marchar em volta de um campo e ao final hastear a bandeira nacional; esse ritual só foi possível através das marchas e dos dobrados, pois era também o que determinava a cadência dos passos e a marcação (acento) na passagem dos pés.

²⁹ Cf. p. 171.

A sargento músico clarinetista Tatiane Freitas³⁰, da Banda do 29º BPM de Minas Gerais, nos informou, em entrevista, que entre todos os serviços habituais (formatura, desfiles comemorativos, solenidades oficiais etc.), a função principal da banda é acompanhar e conduzir a tropa através de marchas e dobrados. Por outro lado, também realiza rotineiramente concertos para a população em shoppings, teatros, praças, parques escolas com repertório diverso.



Imagem 3: Banda de Música do 29º Batalhão de Polícia Militar de Minas Gerais. Apresentação no Espaço Cultural da Urca. Poços de Caldas - MG, abril de 2016. Fonte: PMMG/Sgt. Tatiane Freitas.

Além da funcionalidade religiosa e militar vinculada ao dobrado, por outra perspectiva ao longo de minha carreira, tenho vivenciado um serviço prestado às comunidades civis, seja em festas, festivais, inaugurações, aberturas de eventos, cortejos, blocos de carnaval e evidentemente concertos. Isso quer dizer, que para esses fins, a banda de música é do povo, da gente comum, dos jovens, das crianças, dos velhos, ou seja, das pessoas. E sua função é ensinar, entreter, conduzir, preencher, chamar atenção e se fazer presente.

A Banda Municipal de Peruíbe, São Paulo, formada por adolescentes e jovens é um exemplo ativo e contemporâneo de performances ao ar livre e em espaço público

³⁰ FREITAS, Tatiane. São Paulo, Brasil, 16 de agosto de 2021. Gravação por *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

e que obrigatoriamente se deliberou entre eles que abririam a todas as apresentações com um dobrado para que o público possa se aproximar. A imagem abaixo mostra a jovem banda apresentando um dobrado numa feira livre no centro da cidade de Peruíbe:



Imagem 4: Banda Municipal de Peruíbe, São Paulo. Apresentação em Feira Livre – Peruíbe – SP. 03 de agosto de 2021. Acervo Banda Municipal de Peruíbe.

Em depoimento a Maestrina Elizete Pires nos relatou que esse procedimento de iniciar a apresentação com um dobrado, faz com que as pessoas ouçam a banda a distância e se aproxime do grupo. “É incrível como vai lotando de gente” (PIRES, 2021). O comentário simples da maestrina denota que o dobrado é uma música potente e presente no imaginário popular, ao mesmo tempo que gera curiosidade, remete o público a um sentimento de nostalgia e até patriotismo. Por outro lado, a maestrina nos relatou que a banda pratica um variado repertório, incluindo samba, rock e sertanejo, o que faz inclusive o público dançar e aplaudir durante a performance. Dimensão social seria a palavra-chave; sempre foi possível afirmar que o dobrado é um tipo de performance participativa, onde a performance possui uma função social.

Estes cenários (religioso, militar e civil) nos mostram que o processo de popularização das bandas de música vinculado às marchas e dobrados, ocorreu, sobretudo, através de sua presença marcante em ambientes coletivos, públicos e também religiosos, fica aí patente que uma banda serve a uma comunidade, a um povo, a um lugar. Sobre essa questão Reily (2009) explica:

O próprio repertório da banda traz, para o evento, as associações simbólicas a ele atribuídas na sociedade em questão. A banda, portanto, acompanha uma coletividade que, ritualmente, traça uma trajetória por um espaço geográfico, ato este que produz fortes sensações nos participantes, fazendo deles não apenas observadores da constituição do espaço público, mas pessoas integradas à sua constituição através dos seus atos e das formas como são vividas, incorporadas e interpretadas (REILY, 2009, p. 25).

Esse é um aspecto que atravessa todas as maneiras pelas quais usamos a música, e a música se faz presente em nossas vidas. Seja, a música, como uma construção do estado, seja como uma construção das comunidades, sempre teremos como dialogar com a música na sua essência, na sua construção musical por si mesma. Isso nos leva a indagar por que o dobrado, que pode inclusive ser taxado de “música antiga” ou “coisa antiga”, não ficou no passado? A razão é que da mesma forma que a banda de música continua sendo funcional, seja para as demandas de uma comunidade, seja para contextos religiosos ou seja para o militarismo, os dobrados continuam no repertório delas porque suas características são brasileiras. Além de ser eficaz em virtude do volume, robustez, grandiosidade, pela quantidade de variações, pelos coloridos que a instrumentação de banda possibilita, pela exigência técnica que muitos dobrados demandam e, principalmente, pela capacidade de ajustar-se aos distintos contextos de performances.

Com tais características e tipos de performances, percebemos a banda de música (e aqui vinculada ao dobrado) como um agente promotor ou viabilizador da sociabilidade. Para esse aspecto, podemos evocar o conceito de *musicizing* idealizado pelo musicólogo Christopher Small (2011); evidentemente, para nosso caso, não se trata apenas da ideia de tomar parte numa performance musical, mas em particularidades manifestadas nas performances, nos rituais, nos ensaios, nos estudos, nos encontros, isto é, na participação; e claro, não apenas na participação dos músicos, mas de qualquer um envolvido na performance. Nesse pensamento, as palavras-chaves seriam integração; relacionamento e envolvimento. A participação no

ritual/performance é o que viabiliza o engajamento musical na sua prática, por isso o caráter social.

Incluindo o dobrado nessa ideia, não seria apenas uma questão de trazer padrões sonoros, trazer a criação musical, mas seria a representação da ideia do compositor como padrão de relacionamentos humanos e de gostos. Daí o público das salas de concerto, das praças, das procissões, dos desfiles e dos eventos com banda, além dos músicos, sentirem e compartilharem uma relação próxima, direta e pessoal com tais obras, com seus compositores e uns com os outros. É com essa plasticidade que o dobrado se manifesta; essa flexibilidade e proficiência para preenchimentos de rituais heterogêneos que possibilita a integração entre músicos, música, compositor e público.

De uma perspectiva menos otimista, embora seja um gênero amplamente divulgado e executado, o dobrado com toda a sua plasticidade e possibilidades incorporadas à banda, tem perdido espaço para repertórios de mercado. Atualmente, para atrair variados públicos e manter suas atividades em constância, a banda de música tem recorrido a repertórios cada vez mais populares, até mesmo à música de massa. Tem sido cada vez mais comum, as bandas ostentarem em seus acervos arranjos de forró, axé, brega, música sertaneja, música romântica, rock, pop, entre outras. Esse dado demonstra que é em virtude da absorção de novos repertórios e novos contextos de performances que a banda se renova e se mantém nova. Este é o ponto que podemos afirmar que o dobrado teve sua constância diminuída.

Capítulo 2 – Acervos e Manuscritos

2.1 Caracterização dos acervos

No decorrer deste estudo, as entrevistas realizadas com colegas de banda, regentes, militares e outros pesquisadores, demonstraram uma situação adversa: muitas bandas, algumas próximas a mim, no estado de São Paulo, tinham tido ao longo de suas trajetórias, seus acervos extraviados e avariados. Exemplos como a Banda Municipal de Peruíbe, que é um grupo existente desde a década de 1950, já não mantém acervo original e muito do seu material atual se tornou digital. Outras bandas como a Banda Washington Luiz, de Batatais e na capital a Banda da Fábrica de Cultura do bairro de Sapopemba, também são bandas que tiveram seu material extraviado e agora possuem material armazenado exclusivamente de forma digital.

O Maestro Moisés Inácio³¹, um dos regentes da Banda Sinfônica da Fábrica de Cultura nos relatou que a maior parte do repertório estudado e executado com os alunos é originário de arquivos digitais e alguns repertórios e metodologias são adaptadas de acordo com o instrumental disponível e, conforme a necessidade, as partituras são impressas. Outros regentes, como a Maestrina Elizete Pires da Banda de Peruíbe, também relataram que na atualidade recorre a acervos digitais e ao intercâmbio de repertório com colegas, igualmente condicionado a necessidade ou ao tipo de repertório estudado.

Diante dessa despreziosa circunstância, poderíamos formular a seguinte questão, considerando que os dobrados são repertórios próprios às bandas (ainda que escrito para outras formações): por que procurar dobrados em acervos, já que estes se fazem presentes em bibliotecas, livros, lojas de música etc.? Tanto coleções digitais quanto arquivos físicos têm auxiliado muitas bandas a serem ativas em suas atividades e, de forma mais simplificada, as bandas são repositórios de repertórios próprios para as performances que atuam. Essa importância pode ser estendida para além da performance e do estudo de repertórios específicos; a divulgação e o intercâmbio desses repertórios possuem considerável relevância, na medida em que ficam disponíveis para a pesquisa musicológica, para a história da música e para a música brasileira.

³¹ INÁCIO, Moisés. São Paulo, Brasil, 29 de abril de 2022. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

Ademais, as obras contidas nos acervos de banda, através de seus manuscritos e seus elementos (autorias, datas, lugares, tipos de caligrafia, pena, nanquim, tipo de papel, assim como os próprios títulos e categorias) ajudam a contar a história do dobrado. Nessa situação, a demanda pelo resgate (aqui entendido como limpeza, restauro dos documentos, acondicionamento), preservação, catalogação e edição de obras para banda tornam-se tão necessárias, quanto protetivas:

Resgata-se a noção de patrimônio histórico e cultural em que o papel do Estado se estabelece direcionado para arquivos, bibliotecas e museus. Sendo que o arquivo, como fonte de informação e de conhecimento, enfatiza os valores primário e secundário do documento, respectivamente voltados para os aspectos concernentes ao gerenciamento e ao uso. (COTTA, 2006, p. 10).

Para essa pesquisa, recorreremos a acervos digitais e, exclusivamente a um acervo físico pertencente a extinta Corporação Musical Liberdade de São Roque, estado de São Paulo. Este, assim como os outros elencados abaixo estão armazenados com amplo repertório incluindo os mais diversos arranjos, adaptações e peças originais para banda, além de considerável número de dobrados. Além do generoso acervo digital da Biblioteca Nacional para pesquisa de periódicos, recorreremos a outros tantos arquivos de partituras para banda disponíveis livremente pela internet. São acervos, em maioria, são mantidos pelo estado e/ou por instituições vinculadas às leis de incentivo à cultura:

- a) **APEM - Acervo João Mohana** – Maranhão³²: Arquivo Público do Estado do Maranhão, mantido pelo governo do Maranhão e patrocinado pela FAPEMA (Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão);

- b) **Acervo da Sociedade Filarmônica Minerva de Morro do Chapéu** – Bahia³³: mantido pelo governo do Estado da Bahia através da Secretaria da Cultura, Lei Aldir Blanc e pela Fundação Pedro Calmon;

³² Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/collections/browse> Acesso em 03 de agosto de 2023.

³³ Disponível em: <https://filarmonicaminerva.org.br/> Acesso em 26 de outubro de 2023.

- c) **Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra Popular de Belmonte** – Bahia³⁴: mantido por associados e patrocinado pela Caixa Econômica Federal;
- d) **Acervo Deraldo Portela** – Bahia³⁵: mantido pelo governo do Estado da Bahia através da Secretaria da Cultura e pela FUNCEB (Fundação Cultural Estado da Bahia);
- e) **Acervo SABRA - Maestro Vespasiano Gregório dos Santos** – Minas Gerais³⁶: Sociedade Artística Brasileira, associação civil sem fins lucrativos patrocinada pela Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, Instituto Unimed e doação de pessoas físicas;
- f) **Acervo Música Brasilis** - Lei de Incentivo à Cultura e BNDS. De acordo com página na internet do acervo³⁷, o “Música Brasilis conta com a cooperação da UNESCO, tem a preservação digital perene assegurada pelo IBICT/MCT, é filiado ao ICOM CIMCIM e credenciado pelo *Google for NonProfits* e *United Nations Volunteers*”.

Reiterando que muitas bandas brasileiras tiveram seus acervos iniciais perdidos, extraviados, desmontados, destruídos entre outras circunstâncias adversas, vimos a necessidade de ações por parte do poder público direcionadas à preservação de acervos e instituições musicais; também podemos incluir acervos particulares, isto é, de colecionadores que igualmente são fontes de informação e colaboram para que determinados repertórios não desapareçam.

Uma das consequências diretas para o patrimônio musical foi a perda de muitos acervos importantes e, ainda hoje, a falta de políticas públicas voltadas para a preservação de acervos musicais é frequentemente apontada como umas das principais razões que levaram ao colecionismo, muitas vezes alegada como justificativa para ele. (COTTA; BLANCO, 2006, p. 26).

É fato que certos grupos instrumentais como bandas de música, para que desempenhem suas atribuições, dependem fundamentalmente de arranjos,

³⁴ Disponível em: <https://lyrapopular.com.br/home/arquivo-vivo> Acesso em 26 de outubro de 2023.

³⁵ Disponível em: <https://filarmonicaferrovia.com.br/musicas/> Acesso em 22 de outubro de 2023.

³⁶ Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/acoes/patrimoniohistorico/edicao-de-manuscritos-musicais/> Acesso em 25 de outubro de 2023.

³⁷ Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/> Acesso em 29 de outubro de 2023.

transcrições, adaptações, assim como composições originais com aspectos próprios, como as marchas e dobrados; para tanto, demandam por partituras tradicionalmente manuscritas. Evidente que na atualidade, essa prática tem sido paulatinamente substituída por *softwares* de edição musical e por compra de material editado (menos frequente). Em consequência, é caracterizante desses grupos a conglomeração de repertórios, daí a formação de extensos arquivos, que segundo Ligocki (2019) pode ser chamado de acervos para performance musical.

Aliás, a atualidade tem proporcionado uma modalidade desses acervos: os acervos digitais. Não se trata apenas da questão da memória e da preservação de materiais e documentos históricos, mas sobretudo que tais repertórios estejam disponibilizados livremente tanto para a performance, quanto para a pesquisa e, principalmente para a existência das bandas. É perceptível aí uma aproximação entre patrimônio musical e arquivologia; por isso a primordialidade da organização, gerenciamento e manutenção de documentos da área musical.

Sem tais fontes de informação, parte dessa pesquisa não poderia ser executada. E tratando especificamente do objeto deste trabalho, lembramos que sem o acúmulo de partituras pelas bandas através de seus copistas e regentes, performances seriam inviabilizadas, além do próprio gênero dobrado correr o risco de desaparecer. Em outras palavras, o surgimento de arquivos musicais é intrínseco ao trabalho de edição de partituras.

Observe-se que a noção de acumulação é importante, pois ela refere-se a um processo não intencional, a um efeito quase que secundário das atividades-fim do organismo que produziu ou recebeu os documentos. Esta noção tem relação estreita com o conceito de proveniência, pois é somente em função das atividades de um dado organismo que o processo de acumulação pode acontecer, e é precisamente isto que o define como sendo a proveniência dos documentos. (COTTA; BLANCO, 2006, p. 24).

Ademais, o material contido nos acervos citados, indicam que tais bandas (a que pertencem esses acervos), mantinham copistas próprios e trocavam partituras entre outras bandas. Especificamente sobre o dobrado, é patente a ideia de que sua divulgação e popularização pelo país, se deu não apenas nos variados contextos de performances das bandas, nem pelas gravações, mas essencialmente através do trabalho arquivístico dessas obras e o intercâmbio delas entre os grupos (civis e

militares) e, menos frequentemente, mas igualmente relevante, pela comercialização delas.

2.2 A Corporação Musical Liberdade

Parte significativa dos dobrados expostos neste trabalho, manuseamos de forma presencial no arquivo da extinta Corporação Musical Liberdade da cidade de São Roque, interior do estado de São Paulo. A fim de creditar esta importante banda e discorrermos sobre seu acervo, consideramos pertinente um adendo sobre ela: situada a 70 quilômetros da capital paulista, São Roque é conhecida atualmente como uma instância turística produtora de vinhos, que em meados do século XIX recebeu imigrantes italianos direcionados principalmente ao trabalho na tecelagem de Enrico Dell'Acqua (1851-1910). Originário de Milão, Dell'Acqua fundou em 1891³⁸ uma das principais fábricas de tecidos de algodão do Brasil, a Brasital. Inicialmente empregava 400 operários, maiormente italianos. Em 1987, o prédio foi adquirido pela prefeitura da cidade que posteriormente passou a ser o Centro Cultural e Educacional Brasital.

Por São Roque passa os trilhos da Estrada de Ferro Sorocabana, inaugurada em 1875; isso quer dizer que a cidade antes de receber imigrantes para a tecelagem e para a produção de vinhos, já mantinha outros trabalhadores com outros ofícios na região. Como citado na seção 1.2, na cronologia da história da imigração no estado de São Paulo transcorreu sincronicamente a história do movimento operário, e conseqüentemente o advento das bandas operárias. A Corporação Musical Liberdade através de sua ampla coleção de partituras foi formada no contexto desses movimentos; a imigração em São Roque (maiormente italiana e portuguesa) se reflete nas partituras encontradas no acervo da banda.

Fundada em 01 de novembro de 1896, a Corporação Musical Liberdade tem sede própria, agora tornada Casa de Cultura para o Projeto Mãos Solidárias; localiza-se na Rua Enrico Dell'Acqua, 102 – Centro, São Roque. Possui um acervo centenário que inclui móveis, uniformes, estantes, instrumentos, acessórios, documentos, fotografias e um arquivo com milhares de partituras. Por ocasião do encerramento das

³⁸ Disponível em: <http://andiamomemoriaitalianaemsr.blogspot.com/2011/05/o-pioneiro-enrico-dellacqua.html> Acesso em 23 de outubro de 2023.

atividades em meados da década de 1990, seus pertences se tornaram patrimônio material e imaterial de São Roque.



Imagem 5: Fachada atual da CML em São Roque. Setembro de 2022. Fonte: a autora.



Imagem 6: Fachada da sede e músicos da CML. Início do séc. XX. Fonte: CML.

A imagem externa com os músicos, está sem data determinada, porém, a partir da fotografia, da estética do ambiente, dos uniformes, da aparência dos músicos e dos instrumentos, pode-se atribuir o registro ao início do século XX. Em relação a instrumentação, a imagem (acima) denota uma banda em vias de consolidação, percebe-se clarinetes, saxofone tenor, trompetes, trombones (de pisto), sax horn, barítono (T.C.), sousafone, caixa clara, repinique e bumbo (bumbo zabumba 15x22”). Apesar da banda ter sido civil, o uniforme é uma imitação das fardas militares, o que demonstra organização e hábitos amparados no militarismo.

Em contraponto, a 2ª imagem abaixo, mostra o interior da sede com 23 músicos, todas figuras masculinas; destaque para os pratos a dois (no chão) e o helicon de três válvulas (à esquerda, fileira do meio); o outro detalhe é uma foto da banda (na parede acima da porta) em que os músicos estão com uniforme claro:



Imagem 7: Músicos da CML. Interior do prédio da CML. Fonte: CML.

Pressupondo pela quantidade de itens e partituras que o arquivo dispõe, é evidente o grupo ter atravessado seus 100 anos em atividades intensas pela cidade e em outras localidades. Em exemplo, na comemoração do 27º aniversário da banda,

em 1923, o jornal *O Democrata* de São Roque enalteceu a participação da CML que “desde a sua fundação muito tem contribuído pela grandeza de nossa terra”; entre os assuntos trazidos pela matéria, está a participação da corporação num concurso de bandas ocorrido no Jardim da Luz em São Paulo, do qual foi vencedora:

S. PAULO São Roque, 4 de Novembro de 1923 BRASIL

O DEMOCRATA

Redactores-proprietários IRMÃOS BOCCATO Num. 26

O 27.º Anniversario da Corporação Musical “Liberdade”

Conforme promettemos, fazemos hoje em nossas columnas, o historico da premiada e sympathica corporação musical “Liberdade”, que desde a sua fundação, muito tem contribuído pela grandeza de nossa terra. — Assim sendo, era justo que “O Democrata”, prestasse esta homenagem, por occasião da passagem de mais um anniversario, occorrido á 1.ª do corrente. A distincta corporação musical “Liberdade” foi fundada á 1.º de Novembro de 1896 contando pois vinte e sete annos; foram seus fundadores, os maestros Benedicto Antonio Pereira e Joaquim Francisco de Oliveira, já fallecidos, Francisco Zeferino de Oliveira de diferentes paizes. No pequeno pavilhão fronteiro do coreto, tambem bellamente ornamentado, foram collocadas diversas poltronas reservadas aos membros do Governo.

O jury do concurso foi instalado no alpendre do “Bar” do jardim. A 1.ª hora da tarde em ponto, foram iniciadas as provas do concurso, perante enorme concorrência. Em primeiro lugar foi organizada a comissão julgadora do concurso, que ficou assim constituída: presidente, maestro Henrique Oswald; vice-dito, maestro Francisco Braga; secretario, dr. Eugenio Egas; membros: maestros Luiz Chiffarelli,

pliosos applausos, foi o seguinte — 1.º lugar, premio de 500.000 reis, e uma medalha de ouro, a banda “Liberdade” de São Roque. 2.º lugar, premio medalha de ouro e uma batula, a banda “Euterpe Crescentista” de Faxina. 3.º lugar, premio medalha de prata, banda do “Gremio Musical Salense” do Salto de Ytú. 4.º lugar, premio medalha de prata, banda da estação de São Caetano, e, finalmente 5.º lugar, premio medalha de prata, banda da estação de Mayrink. A banda “Liberdade” de São Roque, foi classificada em primeiro lugar, por unanimidade de votos dos membros do jury. Foram levantados, ao encerrar-se o concurso das bandas, entusiasticos vivas á memoria de Carlos Gomes, á comissão promotora da estatua, ao jury do concurso e ás bandas do Estado. O povo aguardou a saída do jardim, a passagem da banda vencedora, recebendo-a com uma salva de palmas.

A Banda “Liberdade”, em um acto de verdadeiro patriotismo contribuiu, na mesma hora com a importancia total, do premio em dinheiro, em beneficio da estatua referida. Em 30 de Setembro do mesmo anno, “O Estado” publicava a seguinte carta de autoría do maestro compositor Francisco Braga.

“Conserve atoda a linda miragem do jardim da Luz, animado de gente vinda de toda parte, saibei, feliz por mais esse bello gesto de progresso artistico em prol da musica nacional. Os illustres artistas que se encareceram

ro a festa das bandas civis, a festa artistica do Estado, a banda da Força Policial, executou um programma nacional com aquella perfeição e maestria já tradicionais tendo em primeira audição ouvido o Hymno Nacional Brasileiro, arranjado pelo Tenente Antão, pro-recto chefe dessa magnifica banda militar, que, com rara felicidade harmoniosa a marcha de cornetas e tambores com o Hymno, empulgando a massa popular que enchia o jardim da Luz, com os surprehendentes effeitos que o seu talento privilegiado obteve da conjugação dos dois motivos marciaes.

É um bom trabalho, que seja ou não officilmente adaptado, deve ser conhecido e executado por todas as bandas da União. É, sobretudo gratas reminiscencias, envio ao nobre amigo Gelato, a alma a vida, o alento dessas festas de um alcance extraordinario, o mais apertado abraço de reconhecimento, pedindo-lhe repartir o com todos os distinctos collegas que tanto nos distinguiram nessa encantadora terra Paulista.”

Após esse concurso, a corporação musical “Liberdade” tomou parte, a 1.º de Maio de 1912 na posse do conselheiro Rodrigues Alves, quando assumiu o governo do Estado.

Depois de grande sacrificio, incluindo para o seu futuro, a veterana sociedade musical, conseguiu levantar a sua sede, que ergue-se a rua Enrique Dell’Acqua, sendo a mesma inaugurada a primeiro de Novembro de 1914. Quando o Brazil commemorava o seu primeiro centenário da Independencia, a corporação musical “Liberdade” foi gentilmente convidada para tomar parte, nas festas que

Figura 5: Jornal *O Democrata*. 04 de novembro de 1923, p. 1.

A matéria ainda traz outras informações aos leitores: nomes dos fundadores da banda, Maestros Benedito Antônio Ferreira, Joaquim Francisco de Oliveira e Francisco Zeferino de Oliveira; data de inauguração da sede (1º de novembro de 1914), assim como seu endereço; nomes dos integrantes da comissão julgadora do concurso, Maestros Henrique Oswald, Francisco Braga e Luigi Chiffarelli e, menção à apresentação da banda na posse de Rodrigues Alves como governador de São

Paulo. Em outra referência (jornal *O Comércio de São Paulo*) de atuação da CML no Jardim da Luz, destacam-se ao menos três eventos: o mesmo concurso de bandas; apresentação para construção de uma estátua a Carlos Gomes e união de várias bandas do estado para execução do Hino Nacional, totalizando 115 músicos:

Estatua a Carlos Gomes

Concurso de bandas de musica — No Jardim da Luz
— O programma de hontem — Grande-suc-
cesso — Um jury excellente — A ban-
da vencedora — Applausos
populares — O con-
certo da noite — O Hymno Nacional por 115 musicos

Obteve um successo extraordinario a festa hontem realisada, no Jardim da Luz, em beneficio da estatua que vae ser erigida em uma das praças da capital ao immortal autor do "Guarany". Poucas vezes se tem em S. Paulo uma festa tão brilhante e ao mesmo tempo tão popular. Havia hontem, no Jardim da Luz, representantes de todas as classes sociaes: o certaemn que ali se realisou tanto attrahiu a mais alta sociedade paulistana, como os mais modestos representantes do operariado. E' que se tratava de uma festa em beneficio de um monumento a um glorioso artista e a arte tanto empolga os fidalgos habitantes de palacios, como os humildes e honrados habitantes das choupanas.

Para dar uma idéa do interesse que a brilhante festa despertou, não só nesta capital, como tambem no interior do Estado, basta dizer que vieram de Faxina, acompanhando a banda de quella cidade, mais de oitenta pessoas. De outras localidades affim de assistir ao interessante concurso de bandas de musica.

A' uma hora da tarde foi constituída a seguinte commissão julgadora: presidente, maestro Henrique Oswald; vice-presidente, maestro Francisco Braga; secretario,

dr. Eugenio Egas; membros, maestros Luiz Chiaffarelli, Diaz Albertini, Agostinho Cantú, Albergaria Monteiro, João Gomes de Araujo, Antonio Carlos e José Wancolle.

Como veem, o jury não podia ser composto de melhores elementos. São todos homens de notoria competencia e que estão acima de qualquer suspeita.

Deu-se em seguida começo á exhibição das bandas inscriptas no concurso de segunda classe, sendo rigorosamente observado o programma que hontem publicámos e no qual as bandas vinham na seguinte ordem:

"Banda Mayrink", de Mayrink, com um effectivo de trinta musicos, sob a regencia do maestro Valeriani.

"Banda São Caetano", de São Caetano, com um effectivo de trinta musicos, sob a regencia do maestro Joaquim Capoechi.

"Banda Euterpe Crescentista", de Faxina, com um effectivo de 26 musicos, sob a regencia do maestro José Melillo.

"Banda Liberdade", de São Roque, com um effectivo de trinta musicos, sob a regencia do maestro Epaminondas de Oliveira.

"Banda do Gremio Musical Salense", de Salto de Itú, com um effectivo de 26 musicos, sob a re-

Figura 6: Jornal *O Comércio de São Paulo*. 06 de setembro de 1909, p. 1.

É possível ainda averiguar pelo recorte, que a banda na primeira década do século XX, estava formada por trinta integrantes e seu regente era o jovem Maestro Epaminondas de Oliveira. No mesmo jornal, porém em outra edição (30 de setembro de 1909, p. 6) largos elogios são tecidos a sua figura; em grafia atualizada, a matéria salienta seu talento e competência frente a banda:

A nota simpática, porém, da liça artística do Jardim da Luz, deu-a o jovem professor Epaminondas de Oliveira, chefe da Banda Liberdade, de São Roque. Esse moço, ontem ignorado, revelou-se artista, regente de quem muito se pode esperar, surpreendendo-nos pelos efeitos que conseguiu obter de sua correta e afinada banda, e tudo isso sem a mínima afetação, antes com sobriedade e modéstia cativantes, porém, com admirável segurança. O Sr. Epaminondas deve estudar seriamente a sua arte, pois é uma bela promessa que convém ser tornada em realidade. (*O Comércio de São Paulo*. 30 de setembro de 1909, p. 6).

Junto ao acervo há um dobrado em sua homenagem, dobrado *Epaminondas* com autoria de Theodomiro de Moraes e Ernesto de Campos; datado de 1º de fevereiro de 1912, o material manuscrito em pena e nanquim, convertido em fac-símile, está constituído por 17 folhas de face única. A instrumentação disposta é simples e demonstra um formato de banda civil consolidado e perdurado por todo século XX (requinta, clarinete I-II, saxofone alto I-II-III, trompete I-II, trombone I-II-III-IV, eufônio, tuba I-II, percussão (com linhas para bumbo e pratos)).

The image displays two pages of a handwritten musical score. The left page is the title page, written in cursive ink on aged paper. At the top center, there is a circular stamp that reads "CORPORACAO MUSICAL LIBERDADE S. ROQUE". The title "Dobrado 'Epaminondas'" is written in large, elegant cursive. Below it, the text "Oferecido a" is followed by "banda 'Liberdade'" in a similar script. Further down, it says "Canto - Ernesto de Campos" and "Harmonia - Theodomiro de Moraes". At the bottom, the location and date "S. Roque, 1-2-1912" are noted. The right page shows the beginning of the clarinet I part, titled "Dobrado Epaminondas" and "1º Clarinete". The music is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, dynamics like "f" and "ff", and articulation marks. At the bottom of the page, there is another circular stamp identical to the one on the left page, and the text "Canto - Co. Campos" and "Harmonia - Theodomiro de Moraes" is partially visible.

Partitura 10: dobrado *Epaminondas*. Capa e parte de clarinete I. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Outras obras homenageando pessoas da cidade e a própria corporação também integram o acervo: dobrado *Liberdade*, dobrado *São Roque*, marcha *Enrico Dell'Acqua*, marcha *1º Centenário da CML*, entre outras. Ademais, a observação que a CML foi uma banda originária do período das imigrações e do movimento operário, demonstra que o grupo, tal qual outras bandas no estado de São, experienciou o século XX acompanhando a história política e social do país e atendendo as mais diversas performances em São Roque e região metropolitana de São Paulo. Tal aspecto pode ser confirmado através dos títulos das composições e dos vários gêneros, arranjos e adaptações disponíveis no acervo.

2.3 Acervo da Corporação Musical Liberdade

O acervo da CML constituído por milhares de partituras e manuseado de forma presencial, até o último momento de escrita deste trabalho, continua não catalogado nem inventariado. O material encontra-se acondicionado em dois armários divididos em pastas e pacotes. Em 2015 por ocasião de um projeto (Edital 1/2014 do Fundo Municipal de Cultura de São Roque), desenvolvido pela jornalista e curadora do acervo Sílvia Melo, foi realizada uma higienização³⁹ preliminar com irradiação gama para limpeza de insetos e colônias de fungos; contudo, o material segue armazenado sem perspectivas de restauração ou sistematização. Em virtude dessa pesquisa, digitalizamos alguns exemplares e o disponibilizamos à curadoria; a finalidade é de que seja armazenado junto ao *web site* da CML.

Vislumbramos que um projeto futuro (como as leis de incentivo à cultura) com uma equipe de musicólogos e restauradores, possibilitaria elevar o valor histórico e cultural do acervo. Viabilizar uma conservação preventiva dos materiais, quantificando e identificando os agentes de degradação e risco seria um início apropriado à pesquisa na CML. Além disso, seria uma “garantia para a preservação de documentos originais passíveis de destruição pelo manuseio, bem como a segurança do acervo contra furto, incêndios, inundações etc.” (BRASIL, 2004, p.149).

³⁹ Disponível em: <https://banda-liberdade-memoria.webnode.page/projetos/> Acesso em 12 de setembro de 2023.



Imagem 8: Acervo de partituras da CML. Armários 1 e 2. Fonte: A autora. Outubro, 2022.

Posteriormente, a realização de um inventário rigoroso, além da catalogação em base de dados e restauração através de edições por *software* de repertório selecionado e, principalmente disponibilização desses repertórios em acervo digital acessível, possibilitaria o acesso público às obras e levaria outros pesquisadores, nos mais diversos campos da pesquisa científica ao acervo.

Entre as composições que compõem os armários encontram-se peças de concerto, arranjos, adaptações e reduções de ópera, aberturas, música religiosa, valsas, polcas, sambas, boleros, tangos, mazurcas e, uma infinidade de marchas, dobrados, suas variantes, entre outros gêneros. Em quase totalidade, são partituras manuscritas pelos próprios compositores, arranjadores ou integrantes/copistas da CML; em maioria, são partituras, ao menos as marchas, dobrados e outros gêneros, que não possuem em seus cabeçalhos designação de autoria, ou arranjador, nem

mesmo data. Já outras, em menor quantidade, possuem datação e são assinadas pelo copista no rodapé. Não vislumbramos repertório mais moderno como por exemplo arranjos de rock, pop ou música popular brasileira recente, visto que a banda encerrou suas atividades na década de 1990.

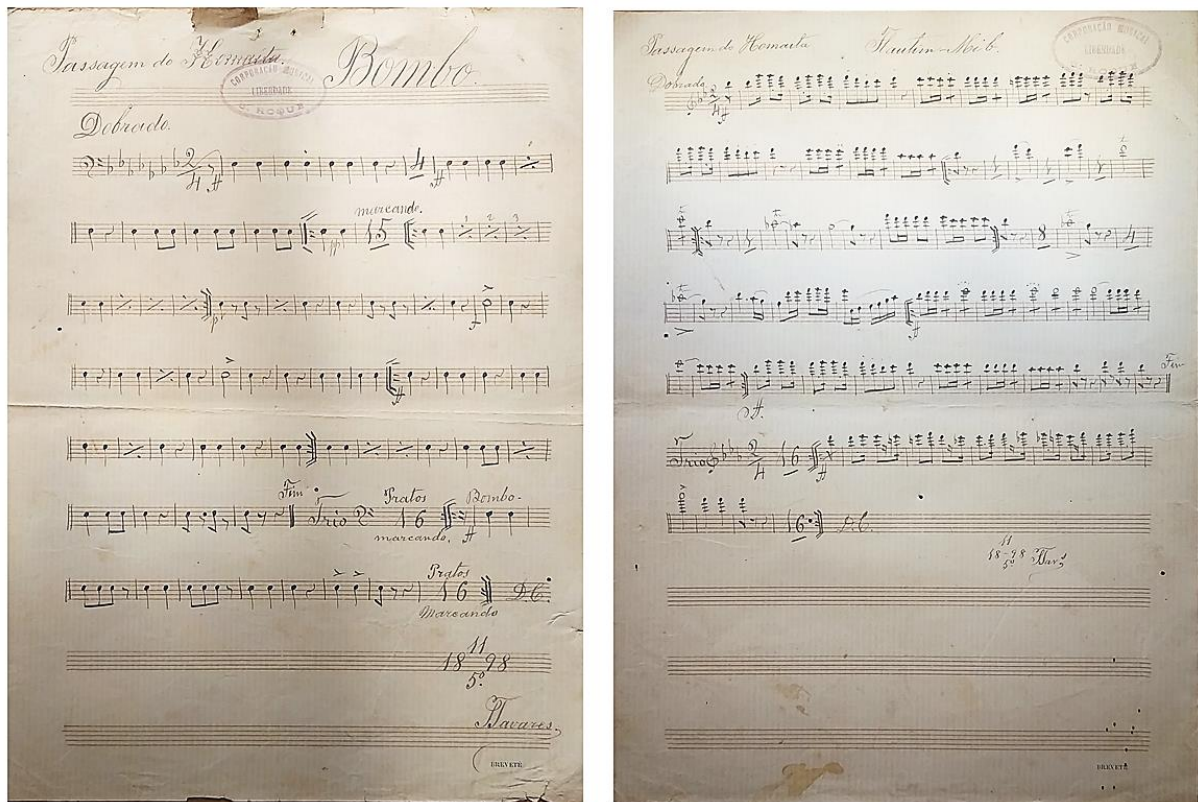
Sobre a condição do material, segue acondicionado numa pequena sala nos fundos da construção, sendo a umidade, a ausência de claridade, fungos e insetos os principais fatores contribuintes para a deterioração do material. Ao manusearmos o acervo decidimos atribuir quatro níveis de condição às partituras:

1. Bom (sem indícios avançados de destruição por ordem biológica, nem físico-químicas);
2. Razoável (poucos indícios de destruição por fatores biológicos e físico-químicos);
3. Ruim (indícios severos de destruição tanto por fatores biológicos quanto físico-químicos);
4. Péssimo (destruição total por fatores biológicos e físico-químicos).

Para ilustração de exemplos, entre as amostras manuseadas danificadas sem indícios avançados de destruição (nível 1 - bom) ou com certo grau de preservação, está o dobrado *Passagem de Humaitá* com cópias e/ou autoria de Tavares, datadas de 11 de maio de 1898, um dos manuscritos mais antigos encontrados no acervo. É um dos exemplares de documento cuja legibilidade está preservada, assim como seu conteúdo (o material musical). Não há indícios de danos por insetos, roedores, tampouco por lubricidade; apenas a deterioração natural pela passagem de 126 anos em condições menos favoráveis (o próprio prédio e o espaço que abriga o acervo é o lugar mais úmido e escuro da construção).

Cabe breve observação para o título desta obra, *Passagem de Humaitá*: um evento de três durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) em que navios militares (da Marinha Imperial), atravessaram e tomaram a Fortaleza de Humaitá no *Rio Paraguai*; um dos objetivos foi cortar o abastecimento paraguaio e obviamente subjugar a região. Malgrado os prejuízos de toda sorte, nossa atenção se volta para a quantidade de vidas perdidas durante todo o conflito da Tríplice Aliança: de acordo com o historiador e professor Daniel Neves Silva (2023) a quantidade aproximada de mortos foram 3120

uruguaio, 18 mil argentinos, 50 mil brasileiros e 150 mil paraguaios (alguns pesquisadores aproximam as perdas em até 300 mil). O fato lamentável é que o evento foi massivamente comemorado e o dobrado abaixo foi uma das obras para enaltecimento “da operação” (outra obra nesse objetivo é a polca *Passagem de Humaitá*⁴⁰ (1868) da compositora Maria Guilhermina de Noronha e Castro).

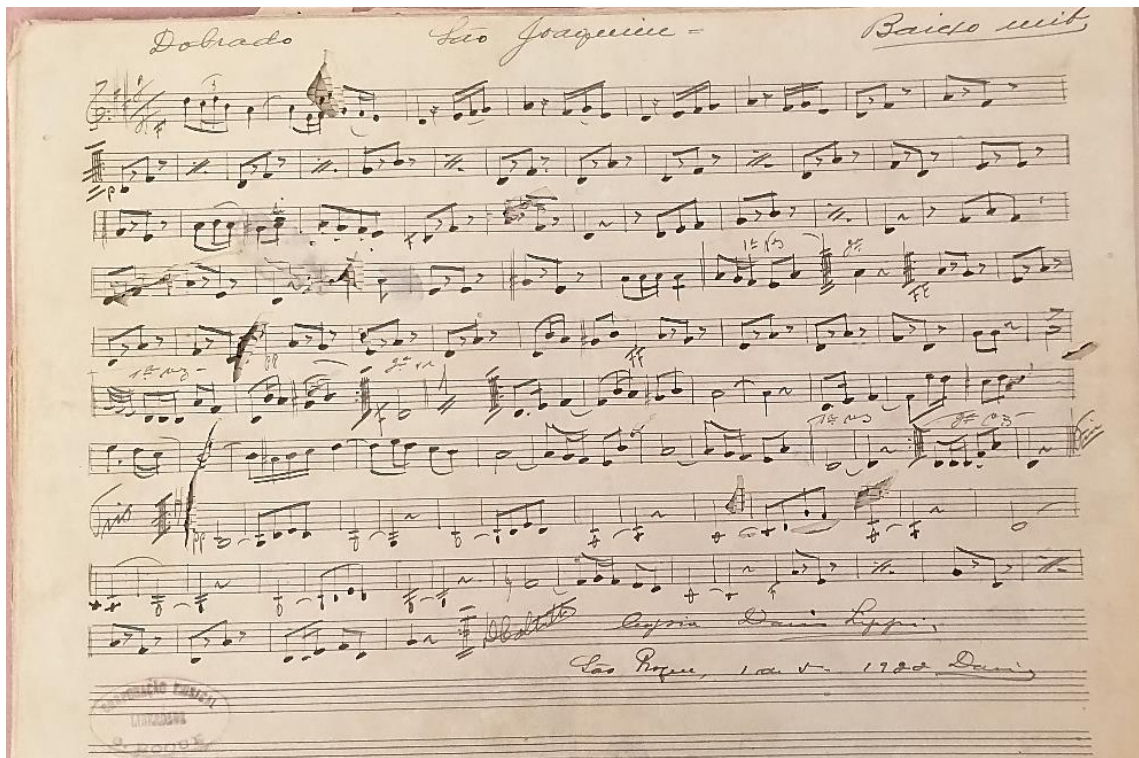


Partitura 11. dobrado *Passagem de Humaitá*. Partes de bumbo e flautim. Cópia e/ou autoria Tavares de 11 de maio de 1898. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Sobre amostras danificadas em menor proporção (nível 2 - razoável) está o dobrado *São Joaquim* com cópias do Maestro Dario Lippi (um dos músicos e regentes da CML), datadas de 01 de maio de 1922, é um dos exemplos de material danificado por cupins, mas que seguramente, através da observação do texto musical dos outros instrumentos, tranquilamente poderia ser submetido a restauração através de edições por *software* (edições do tipo *urtext*, diplomática e crítica). Ainda que trechos do papel

⁴⁰ Disponível em: <https://musicabrazilis.org.br/partituras/maria-guilhermina-de-noronha-e-castro-passagem-de-humaita> Acesso em 20 de dezembro de 2023.

estejam avariados, a escrita do copista (Maestro Dario Lippi) demonstra uma linha melódica para tuba inteiramente inteligível, podendo ser complementada pelo desenvolvimento melódico e harmônico do trecho:



Partitura 12. dobrado *São Joaquim*. Parte de tuba. Cópia e/ou autoria Maestro Dario Lippi de 1º de maio de 1922. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

O material manuscrito está constituído por 18 folhas de face única em bico de pena. Há duplicidade de partes, o que facilitaria a restauração. A instrumentação disposta é simples e se aproxima do formato de banda civil consolidado e perdurado por todo século XX: Requinta, Clarinete I-II, Saxofone alto I-II, Trompete I-II, Trombone I-II/canto, Eufônio, Tuba e Bumbo.

Entre os exemplos de deterioração de nível 3 – ruim, há títulos sem prejuízo do texto musical, podendo da mesma forma, receber recuperação de seu conteúdo através de edição por *software*. Um dos primeiros regentes da CML, o Maestro Giovanni Masetto autor de várias composições para banda, escreveu o dobrado *Olhar do Diabo*; suas partes estão datadas de 26 de julho de 1917. O material manuscrito está constituído por 15 folhas de face dupla. Não se verificou duplicidade de partes, mas há transcrição de um instrumento para outro, em outras palavras, “dobra”. A

instrumentação está constituída pelos seguintes instrumentos: Requinta, Clarinete I-II, Sax horn I-II-III, Trompete I-II, Trombone I-II-III, Eufônio, Tuba e Bumbo. Embora a parte de eufônio, abaixo, se mostre praticamente destruída, é possível a reconstrução do texto com amparo na escrita da tuba.



Partitura 13. dobrado *Olhar do Diabo*. Parte de eufônio. Autor Giovanni Masetto de 26 de julho de 1917. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Em contrapartida, outras partituras se encontram completamente deterioradas e inutilizadas (nível 4 – péssimo) tanto por fatores de ordem biológica (insetos, microorganismos heterotróficos e roedores) quanto por ordem físico-químicas (temperatura, umidade, gases, poeira, acidentes etc.). São obras que, desafortunadamente, estão definitivamente perdidas sem possibilidade de restauração, leitura, registro, tampouco manipulação. Entre os exemplos, estão o passo dobrado *Madrileño* e o dobrado *Virgulino dos Santos*:

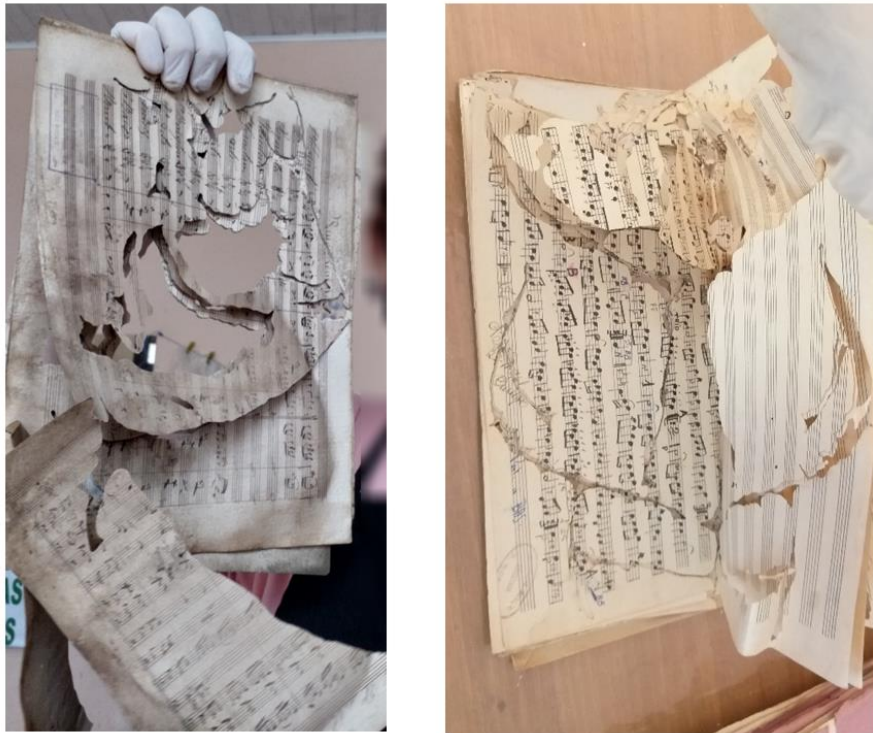


Imagem 9: partituras do passo dobrado *Madrileño* e do dobrado *Virgulino dos Santos*. Fonte CML.

Outros títulos do acervo se encontram em similar estado, inviabilizando o manuseio, o estudo, a performance e evidentemente a restauração por *software*. Tais obras, ainda que mantidas nos arquivos de outras bandas – como o *Madrileño*, executado pela Banda da Força Pública do Estado de São Paulo em 1903 (SANTOS, 2019, p. 219) – poderiam ser contempladas por restaurações atualizadas tornando possível a divulgação e a disseminação desses repertórios mais longínquos.

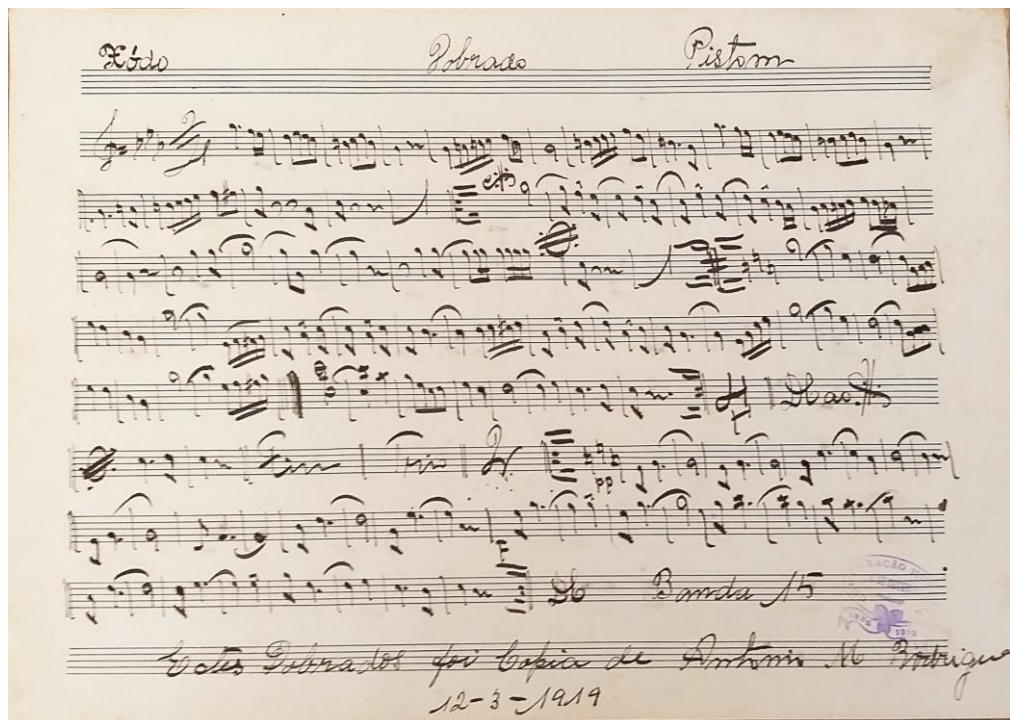
Pois é esse recolhimento das fontes históricas de um determinado acervo, associado à cópia e à edição das obras, que podemos denominar propriamente revitalização do patrimônio histórico musical. Obviamente, não são todas as obras que desejamos revitalizar, mas somente aquelas que possuem valores e significados para as comunidades do presente. Por outro lado, o recolhimento das fontes musicais é uma condição *sine qua non* para sua transmissão às futuras gerações e, no caso de fontes com registros musicais exclusivos, o único meio para permitir a escolha das obras que deverão ser revitalizadas (CASTAGNA, 2016, p. 222).

Tal qual o musicólogo Prof. Paulo Castagna (2016) expõe no excerto, nossa atuação junto ao acervo da CML também se dirige com preocupação, pois nos deparamos com obras que poderiam ser consideradas inéditas em nossa atualidade, ainda que outrora executadas; por isso o recolhimento dessas fontes e por

consequente sua recuperação possibilitaria, uma teorização mais aprofundada acerca do amplo universo da banda de música e seus repertórios. Diretamente sobre a exploração do acervo da CML, elementos significativos para o estudo de bandas no Brasil foram observados; elencamos abaixo os tópicos destacados durante essa prática e que nos auxiliou na compreensão e análise dos dobrados:

- a) a identificação de grupos e bandas formados no Brasil: partituras (em maioria partes instrumentais e raramente *full score*) apresentam carimbos ou identificação de suas bandas/instituições, assim como assinatura do compositor e/ou copista com citação da banda, da cidade e de data. Tais dados expressam não apenas o contexto de composição, mas identificam bandas existentes em determinada localidade e em determinado tempo além do intercâmbio de composições entre músicos e bandas.

Para simples exemplificação, em duas amostras abaixo, o rodapé da parte de trompete do dobrado *Xodó*, indica o material como sendo originário da Corporação Musical 15 de outubro da cidade de Bragança Paulista, interior do estado de São Paulo; como o ano das cópias é 1919, sugere-se que a data da composição pode ser igual ou anterior. O nível de conservação encontra-se em bom estado:



Partitura 14. dobrado *Xodó*. Parte de trompete. Cópia de Antônio M. Rodrigues de 12 de março de 1919. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Num segundo exemplo, o dobrado *Socialista* (parte de eufônio), no rodapé da parte consta que a obra é originária da cidade de Dourado, também interior de São Paulo; a data da cópia de 17 de junho de 1910, assim como seu título (*Socialista*) sugerem não apenas uma obra contemporânea ao movimento operário, estabelecimento dos sindicatos e partidos, mas antes, uma obra destinada a exaltar e preencher os movimentos que se ascendiam no país na primeira parte do século XX:



Partitura 15: dobrado *Socialista*. Parte de eufônio. Cópia de 17 de junho de 1910. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Este intercâmbio (seja pela doação, compra ou permuta) de obras entre bandas também foram averiguados através de carimbos de outras corporações contidas no acervo da CML. Selecionamos outras duas amostras para ilustração: os dobrados *Sete de Setembro* originário da Corporação Musical Lira Unense da cidade de Ibiúna, interior de São Paulo e o dobrado *Major Antão* originário da Banda Musical Recreio Artístico de São Paulo, capital:



Partitura 16: dobrado *Sete de Setembro* - parte de eufônio e dobrado *Major Antão* – parte de requinta.

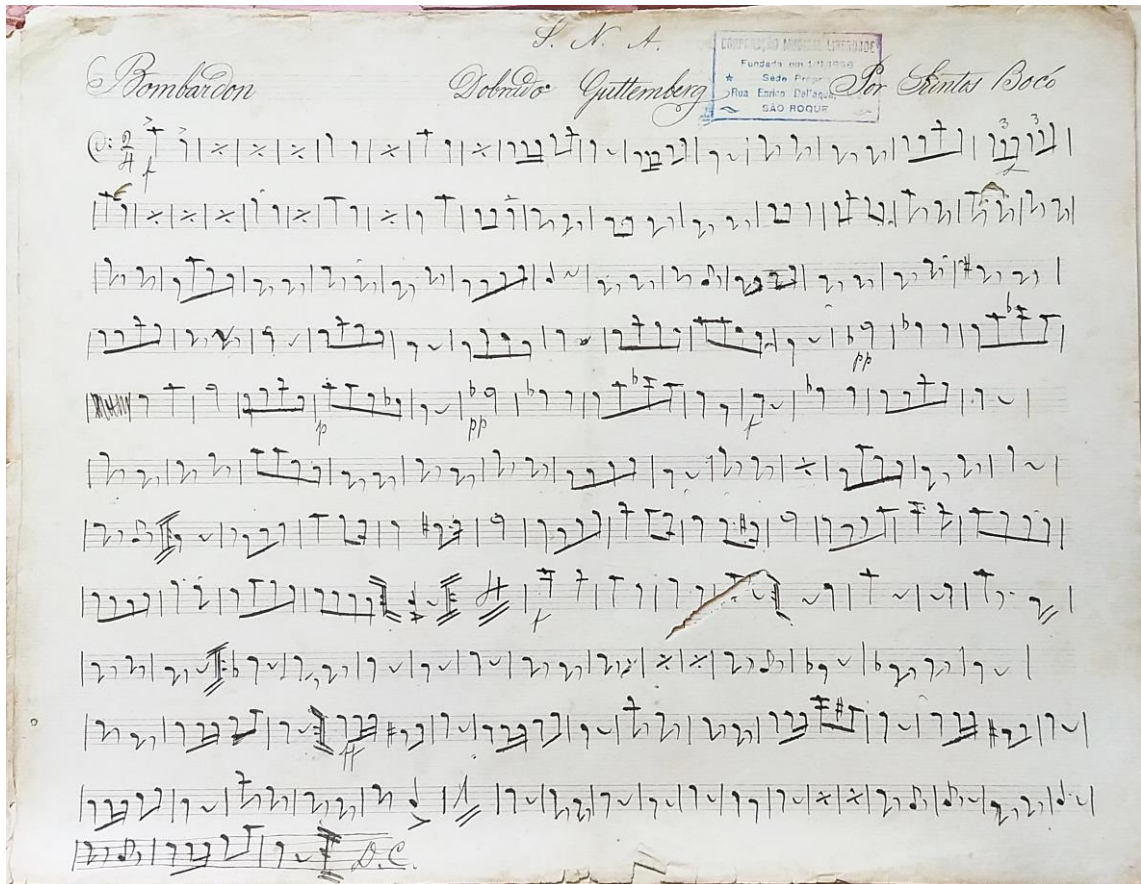
Fac-símiles: a autora. Acervo CML.

A observação de obras contidas neste acervo com carimbos e indicações de outras instituições foi um aspecto primordial para que as bandas, no início do século XX, formassem os seus acervos e tivessem obras disponíveis para as performances e sociabilidades da época. Esse intercâmbio foi primordial pois permitiu a disseminação de dobrados por todo país e conseqüentemente, sua apreciação por um público específico que tinha a banda como um dos dispositivos principais, se não o único para conduzir e preencher seus eventos.

Outros tópicos da mesma relevância foram destaques na manipulação do mesmo acervo:

- b) terminologias da instrumentação e dos gêneros musicais: partituras de dobrados, assim como de outros gêneros, ritmos e outros elementos musicais trazem grafias de época, assim como a nomenclatura dos instrumentos em outros idiomas (*polka, marcia, canzoneta, ophicleide, saxophone, clarinetto, flicorno, basso, bassi, bombardon, barytono, batteria* etc). Tais terminologias demonstram atuação direta de estrangeiros ou influência estrangeira; o

exemplo abaixo mostra a parte de tuba do dobrado *Guttemberg* nominada de *bombardon*:



Partitura 17: dobrado *Guttemberg*. Parte de tuba. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

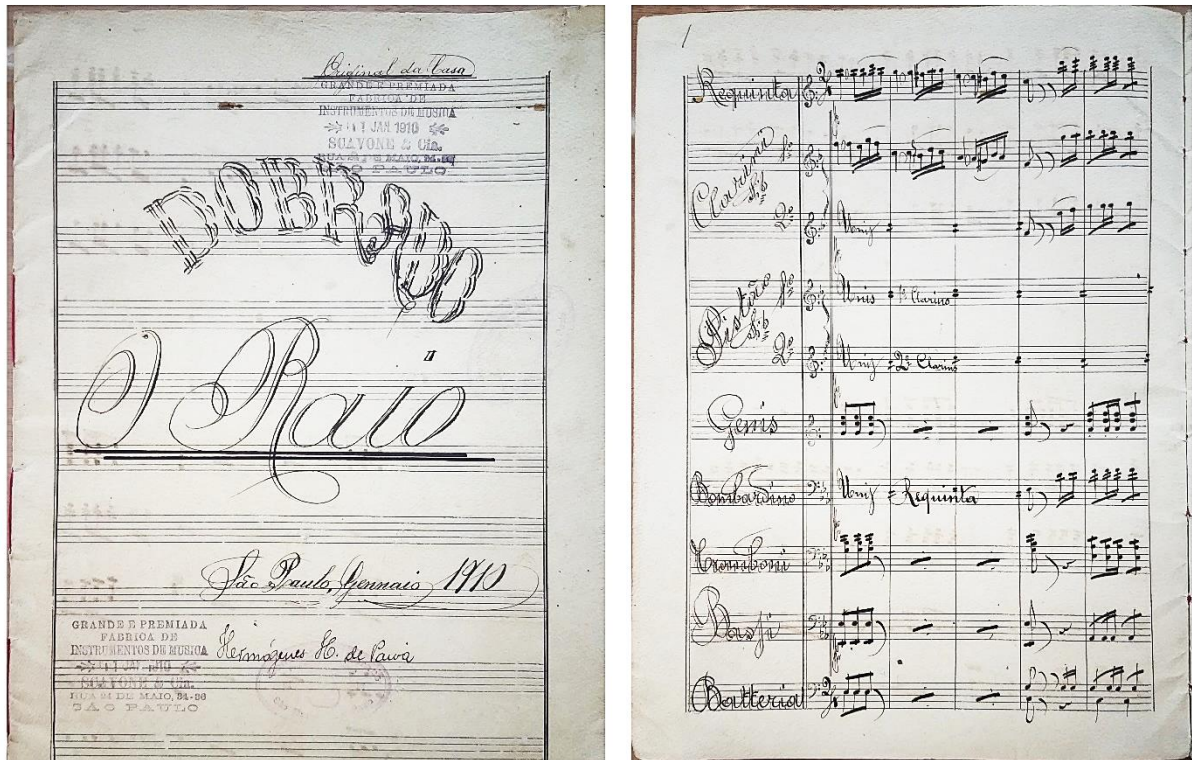
- c) caligrafias vigentes: as partituras, principalmente aquelas identificadas com autor e datas demonstram predominância absoluta da escrita manual cursiva em pena e nanquim até meados do século XX. O uso das técnicas de caligrafia através dos tipos de pena (extrafina, fina e média) também se evidencia. Identificamos, em maioria, caligrafia dos tipos inglesa (*copperplate*) e comercial; contudo, outras caligrafias examinadas se aproximam dos tipos italiana, comercial alemã, *coulée* e *ronde*; o próprio exemplo acima (dobrado *Guttemberg*) tem no seu cabeçalho (consistido pelo nome do instrumento, título da obra e compositor) uma caligrafia do tipo *copperplate*, note-se as voltas desenhadas artisticamente e a inclinação das letras;

- d) Tipologia e origem do papel pautado: Os exemplos abaixo foram retirados de dobrados do mesmo acervo e indicam o papel, assim como sua textura, gramatura e identificação da empresa/tipografia/loja originária do papel pautado. O endereço informado também pode denotar e/ou situar as obras em um determinado tempo e contexto histórico, ainda que não estejam datadas:



Figura 7: Tipografias e lojas de música dos papéis pautados nas partituras de dobrados do Acervo CML. Fac-símiles: a autora. Setembro de 2022.

Um adendo sobre a comercialização (compra e venda) específica de dobrados encontrados, entre vários, no acervo da Corporação Musical Liberdade de São Roque, com indícios de aquisição por meio da compra: dobrado *O Raio* de Hermógenes de Paiva datado de janeiro de 1910. Esta obra ostenta em sua capa o carimbo da conhecida loja de música Scavone; fundada em 1850 é famosa na capital paulista pela importação e venda de instrumentos e seus respectivos acessórios. A época, estava situada na Rua 24 de maio. Note-se a autopropaganda no carimbo: “Original da Casa. Grande e premiada fábrica de instrumentos de música”:

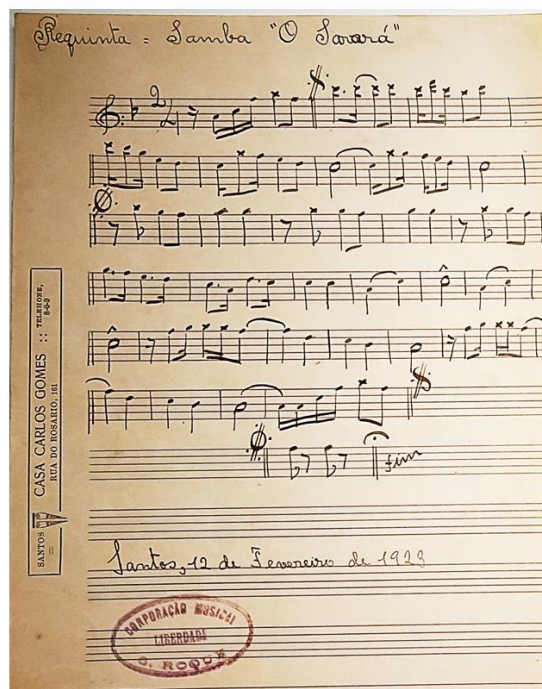


Partitura 18: Capa e 1ª página do dobrado *O Raio*. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Breve observação (fora do propósito desta seção e deste capítulo) quanto a instrumentação de banda já tratada na seção 1.2 deste trabalho (a questão do formato da banda civil brasileira), o *Raio* (1910) apresenta uma instrumentação moderna para sua época: requinta, clarinetes I-II, sax horns I-II-II, trompetes I-II, trombones I-II-III, eufônio, tubas I-II e percussão. Este formato, em 1910, demonstra alguns elementos importantes para o futuro da banda brasileira e da maturidade do dobrado enquanto gênero musical no decorrer do século XX: a banda que o adquirir não precisará de oficleide, nem de barítono (T.C.), pois há o bombardino (eufônio); um indício de desuso de instrumentos antigos em favor de um mais moderno.

Em contrapartida a instrumentação demanda sax horn (apelidado no Brasil de sax genes, *chiquinha* ou sax de harmonia). Embora o uso do sax horn esteja praticamente suprimido, ou extinto, das bandas brasileiras, o tipo de escrita para ele nos dobrados seguiu tendência no desenvolvimento do gênero; sobre sua linha (voz) nos dobrados, isto é, o tipo de escrita, abordamos no capítulo 3 deste trabalho e adiantamos que muito do caráter marcial do dobrado está exclusivamente na escrita para este instrumento.

- e) conhecimentos de novos e desconhecidos compositores e arranjadores: parte significativa das partituras manuseadas não estavam identificadas, seja pelo nome do compositor ou pelo copista, porém, uma outra parte significativa desses repertórios estavam identificados pelos compositores e/ou copistas e da mesma forma datados;
- f) o estudo de formas, gêneros e ritmos musicais: os repertórios desses acervos, sobretudo o acervo da CML, demonstram uma diversidade de derivações de peças, arranjos e adaptações elaboradas para banda (polca de concerto, marcha religiosa, mazurca, tango, tanguinho, fox-trot, one step, two step etc);
- g) elementos e funções do *fazer musical* (prática musical): a variedade das composições, considerando o sortimento de gêneros praticados, denotam os contextos de performances em que o grupo atuou através do tempo. O exemplo abaixo da parte de requinta (clarinete em mi bemol) do samba *O Sarará* (1923) denota a capacidade da CML em executar múltiplos repertórios e, em consequência, a atender a eventos diversos; observações para o nome da loja e origem do papel (Casa Carlos Gomes), da cidade de Santos – SP:



Partitura 19: samba *O Sarará*. Parte de requinta (clarinete em mi bemol). Fac-símile: a autora. Fonte: Acervo CML.

Através da variedade de aspectos observados na manipulação do acervo da CML, se solidifica a ideia de que bandas de música são valiosas fontes concentradoras de documentação e saber musical; por isso a urgência da catalogação, restauração e preservação desses materiais. Além disso, a produção e consequente acúmulo de obras específicas para banda, como dobrados e marchas, é o que tem possibilitado estudos pós-graduados nas mais diversas áreas da música e das ciências humanas.

2.4 Dobrados do acervo da Corporação Musical Liberdade

Com o propósito de respondermos o que é um dobrado, procuramos evidenciar ao longo deste trabalho que a trajetória da banda de música civil brasileira é uma história em permanente transição, e que paralelamente a ela, percorre a história do dobrado. Isto significa que o exercício de manipulação dos dobrados evidenciou aspectos informativos, entre os quais uma estratégia para a leitura de códigos de época, gostos, assim como aspectos históricos e sociais; é dessa forma que olhamos para o acervo da CML. O trabalho se constituiu em abertura das pastas (cuidando que a ordem disposta dos títulos não é alfabética, seguindo ordem de abertura dos volumes, um após outro), manuseamento de todo seu conteúdo e digitalização de dobrados conforme os seguintes condicionantes:

- a) Mais antigos com data especificada;
- b) Com autoria especificada;
- c) Instrumentação antiga (contendo oficleide e outros instrumentos antigos);
- d) Nomenclatura dos instrumentos (percussão sendo nominada de “barulho” e “pancadaria”);
- e) Títulos com alusão a momentos históricos e personagens históricos (Dobrado *Socialista*, Dobrado *Rodrigues Alves*, Dobrado *Sete de Setembro* etc.);
- f) Estrutura formal distinta (em relação ao Ternário);
- g) Fórmulas de compasso e tonalidades incomuns;
- h) Origem (se natural de São Roque ou outra banda);
- i) Clareza da caligrafia;
- j) Condição mínima do material para manuseio e digitalização.

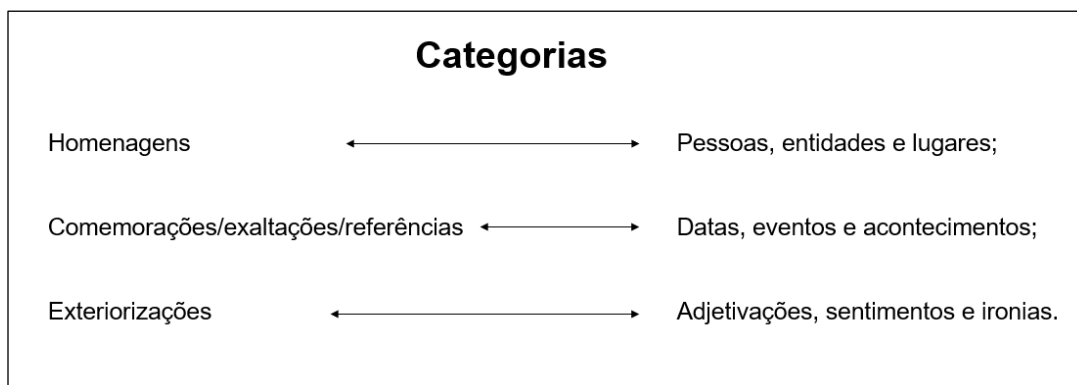
A partir desses condicionantes, apenas algumas dezenas de dobrados do acervo puderam ser digitalizados. Além disso, as pastas e pacotes estão compostas por partituras mescladas de toda sorte de gêneros, formas, ritmos, arranjos, adaptações etc.; nem ao menos uma sistematização por gêneros foi realizada. Por isso nossa prioridade se estendeu exclusivamente aos dobrados adotando os requisitos acima descritos.

Certos elementos como a linguagem praticada nas instrumentações utilizadas, os modos de cada compositor em tratar determinado instrumento e explorar as tessituras, a capacidade sonora e técnica de cada um deles, assim como seus títulos indicam que o dobrado estava em constante transformação. Nessa situação tão relevante, percebemos que o dobrado não poderia ser qualificado como uma obra fechada em si mesma, isto é, pronta, sem antecedentes nem alterações ou ramificações. Este cenário nos levou a sistematizar os dobrados por tipos, derivações e categorias (desdobradas em subcategorias); essa organização também favoreceu a adoção do critério de seleção de títulos para as análises (seção 2.5). Os quadros abaixo mostram a síntese dessa sistematização:

Tipos	Derivações	Categorias
<ul style="list-style-type: none"> • Dobrados <ul style="list-style-type: none"> • Precedentes • Primitivos • Em transição • Tradicional ou consolidado • Moderno 	<ul style="list-style-type: none"> • Dobrados <ul style="list-style-type: none"> • Sinfônico • Fúnebre • Ragtime • Polca • Marcha • Etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Homenagens • Comemorações/exaltações/referências • Exteriorizações

Quadro 1: sistematização dos dobrados. Elaboração: a autora.

Entendemos que a sistematização por categorias conectadas aos títulos denota o contexto, a destinação e a função dessas obras; assim, a demanda é que fossem da mesma forma subdivididos em subcategorias em virtude de seus títulos:



Quadro 2: Categorias dos dobrados. Elaboração: a autora.

Segue elencado em tópicos a descrição da sistematização dos tipos e derivações e na sequência, tabelas das categorias e subcategorias:

- 1) Tipos: incluem-se dobrados primitivos, dobrados em transição, dobrados tradicionais ou consolidados e dobrados modernos.
 - i. Dobrado primitivo possui instrumentação antiga (com instrumental disponível da época), possui estrutura formal ternária, mas sua construção harmônica e melódica ainda não traz elementos da música brasileira, nem o acento no 2º tempo é praticado, tampouco as síncopas nas frases melódicas; pode ser facilmente tocado como marcha e atrelado ao passo dobrado (ordem unida);
 - ii. Dobrado em transição, possui instrumentação com instrumentos mais modernos em substituição aos antigos (ex.: eufônio no lugar do oficleide) e adição de modernos, como o saxofone. Já ostenta elementos da música brasileira (evidentemente advindos da cultura afroameríndia e afrodiáspórica); o acento no 2º tempo e as síncopas já são praticados;
 - iii. Dobrado tradicional é simplesmente o dobrado construído sob estrutura ternária com suas partes rítmicas, harmônicas e melódicas estruturadas predominantemente com elementos brasileiros; as síncopas, os deslocamentos, os contratempos, o acento no tempo

fraco do compasso e trechos contrapontísticos com solos são os caracterizantes desse dobrado;

- iv. Dobrado moderno tem estrutura formal livre, desimpedida do tradicional ternário. É escrito para outras formações instrumentais ou instrumento solo (como piano). A harmonia do século XX predomina neste tipo, porém elementos mais tradicionais como o caráter marcial e por vezes, a depender do compositor, o acento no 2º tempo pode se sobressair. Neste, o volume e grandiosidade (existente no tipo tradicional) não é presente. Pode ser caracterizado também como uma obra estritamente performática, isto é, não funcional, sem o objetivo de atender uma demanda de caráter social, religioso ou militar.

2) Derivações, variações ou variantes: incluem-se os termos dobrado sinfônico, dobrado polca, dobrado fúnebre, dobrado *ragtime*, dobrado marcha entre outros. Ainda, há mencionarmos o que chamaremos aqui de “precedentes” (mesmo que por vezes se considere equívoco) do nosso dobrado: o *passo dobrado* e o *passo ordinário* em referência à ordem unida militar (vide seção 4.2). As obras com tais designações tanto em português quanto em italiano e algumas em francês (respectivamente *passo doppio* e *pasredouble*), evidenciam que o acervo da CML foi formado também com partituras originárias da Europa, sobretudo Portugal e Itália e evidentemente por músicos imigrantes desses países. Como mencionado, a denominação ou os modos de grafia de alguns instrumentos, nos dobrados, confirmou a atuação de estrangeiros no grupo.

3) Categorias: em referência direta aos títulos dos dobrados, podendo ser subdivididos em:

- a) Homenagens;
- b) Comemorações, exaltações e referências;
- c) Exteriorizações.

a) Tabela das homenagens: inclui pessoas, lugares e entidades. Esta categoria, apresentou uma maior quantidade de títulos:

Tipo	Subcategoria	Título	Autor	Cópia	Data	Observação
Tradicional	Pessoas	<i>Dr. Aquilles de Almeida</i>	Benedito Bruno Machado	Osvaldo Arruda	s/d	Manuscritos - 26 fls. face única
Tradicional	Lugares	<i>Recordação de Parnahiba</i>	s/i	Dario Lippi	17/01/1964	Manuscritos - 13 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Dr. Adhemar de Barros</i>	s/i	s/i	03/03/1947	Manuscritos - 11 fls. face única
Passo dobrado (precedente)	Pessoas	<i>O Republicano</i>	s/i	Barcellos	05/11/1916 25/11/1916	Manuscritos - 12 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>São Joaquim</i>	s/i	Dario Lippi	01/05/1922	Manuscritos - 19 fls. face única
Passo ordinário (precedente)	Lugares	<i>Lisboa-Coimbra</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscrito 1 fl. - face única
Tradicional	Lugares	<i>Dizerto (Deserto)</i>	J. Carlos	s/i	28/04/1915	Manuscritos - 10 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Quintino</i>	Theodomiro de Moraes	Dario Lippi	20/07/1908	Manuscritos - 12 fls. face única
Marcha	Pessoas	<i>O Bandeirante da Arte</i>	E. Tasso	s/i	05/05/1932	Full score Manuscrita - 7 fls.
Tradicional	Pessoas	<i>João Amaro</i>	s/i	Marcílio Aguiar	25/10/1929	Manuscritos - 19 fls. face única
Tradicional	Entidade/ pessoas	<i>Os Escoteiros</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 14 fls. face única
Tradicional	Lugares	<i>São Roque</i>	Manoel de Oliveira Carvalho	s/i	09/09/1915 12/10/1915	Manuscritos - 14 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Santos Dumont</i>	s/i	Deodato Vieira da Silva	01/01/1902/ 03/01/1902	Manuscritos - 11 fls. face dupla
Tradicional	Pessoas	<i>Rodrigues Alves</i>	Francisco dos Anjos Gaia	Francisco da Silva	07/06/1905	Manuscritos - 12 fls. face dupla
Tradicional	Entidade/ Pessoas	<i>Dobrado dos Trabalhadores</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 18 fls. face única
Tradicional	Entidade	<i>Corinthians Paulista</i>	Lyusésio Trigueiro	João Negrini	30/05/1930	Manuscritos - 10 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>São José</i>	George Francisco	Pedro Álvaro	26/03/1941	Manuscritos - 09 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Major Antão</i>	V. Glória	s/i	27/02/1943	Manuscritos - 13 fls. face única
Passo ordinário (precedente)	Pessoas	<i>Juquinha</i>	M. J. Moreira	Antônio Fernandes/	26/10/1906/ 28/08/1908	Manuscritos - 12 fls. face única
Passo ordinário (precedente)	Lugares	<i>Zaragueta</i>	s/i	Moreira	12/03/1908	Manuscritos - 11 fls. face dupla
Tradicional	Entidade	<i>Weril</i>	Ângelo Antoneli	Cardoso	30/11/1966 01/12/1966	Manuscritos - 14 fls. face única

Variante: Dobrado Sinfônico	Pessoas	<i>Os voluntários paulistas</i>	M. Moreira Maurício Augusto da Noza	s/i	06/10/1905 10/05/1907	Manuscritos - 16 fls. faces única/dupla
Tradicional	Entidade	<i>Guttemberg</i>	Santos Bocot	F. Mathias	s/d	Manuscritos - 14 fls. face única
Passo ordinário (precedente)	Pessoas	<i>O Mensageiro</i>	s/i	Moreira	10/12/1909	Manuscritos - 14 fls. face única
Variante: Dobrado Sinfônico	Pessoas	<i>Ruy Barbosa</i>	J. Azevedo	B. Gaia	23/11/1920	Manuscritos - 13 fls. face dupla
Tradicional	Pessoas	<i>Ai Gentili Fratelli</i>	Luiz Dutra	F. Falconi	18/06/1902	Manuscritos - 13 fls. face dupla
Tradicional	Pessoas	<i>Comandante Penido</i>	s/i	Elpídio Almeida	27/05/1928	Manuscritos - 21 fls. face única/dupla
Passo dobrado (precedente)	Pessoas	<i>O Genovês</i>	s/i	Honorato de Paula	24/04/1932	Manuscritos - 13 fls. face única
Tradicional	Entidade	<i>Dobrado 4º Regimento de Infantaria</i>	Pedro Francisco Alves	Álvaro Villaça/Chiquinho	10/05/1941	Manuscritos - 14 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Graça Júnior</i>	s/i	F. Castro	s/d	Manuscritos - 17 fls. face única
Tradicional	Lugares	<i>Saudades de Araçariguama</i>	s/i	Dario Lippi	25/09/1963 01/09/1968	Manuscritos - 17 fls. face única
Tradicional	Entidade	<i>Cavalaria</i>	s/i	Agenor/ E. F. Neves	14/04/1904 05/05/1915	Manuscritos - 11 fls. face única
Tradicional	Pessoas	<i>Fagundes Varella</i>	Júlio César do Nascimento	s/i	s/d	Full score Manuscrita - 11 fls.
Passo ordinário (precedente)	Pessoas	<i>Comandante</i>	s/i	Moreira	14/08/1909	Manuscritos - 18 fls. Face única
Tradicional	Pessoas	<i>Bersalheiro</i>	s/i	Álvaro Villaça	17/01/1018	Manuscritos - 10 fls. Face única
Tradicional	Pessoas	<i>Epaminondas</i>	Ernesto de Campo/Theo- domiro de Moraes	s/i	01/02/1912	Manuscritos - 18 fls. Face única
Tradicional	Pessoas	<i>Dois amigos</i>	s/i	s/i	28/05/1907	Manuscritos - 17 fls. Faces única/dupla
Tradicional	Entidade	<i>O Raio</i>	Hermógenes H. de Paiva	Amadio Oddone	01/1910	Full score Manuscrita - 10 fls.
Tradicional	Pessoas	<i>Imigrantes</i>	s/i	Álvaro Villaça	09/01/1918	Manuscritos - 13 fls. Face única
Tradicional	Pessoas	<i>Ubiraiá</i>	s/i	Deodato Silva	19/11/1902	Manuscritos - 07 fls. Face única
Passo ordinário (precedente)	Lugares	<i>Viagem ao Porto</i>	Nascimento	s/i	02/03/1910	Manuscritos - 16 fls. Face única
Tradicional	Lugares	<i>Adeus Ipanema</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 02 fls. Face única
Tradicional	Entidade	<i>Recreio Artístico (banda)</i>	Francisco Leite Camargo	Autor/Ernesto Oliveira Cardoso/ Benedito Vieira	22/05/1927	Manuscritos - 17 fls. Faces única/dupla
Tradicional	Entidade	<i>Liberdade (CML)</i>	s/i	H. J. P.	22/11/1932	Manuscritos - 21 fls. Faces única/dupla

Tabela 2: dobrados da categoria das homenagens.

b) Tabela das comemorações e exaltações, incluem-se: datas, eventos, acontecimentos e referências (alusão); igualmente a primeira, seguiu ordem não alfabética, isto é, a ordenação disposta seguiu abertura das pastas e pacotes um após o outro e, seu conteúdo, lembrando, entremeado por outros gêneros, formas, ritmos, arranjos e adaptações:

Tipo	Subcategoria	Título	Autor	Cópia	Data	Observação
Tradicional	Evento e/ou referência	<i>Oito horas de trabalho</i>	s/i	R. Flores	04/03/1927	Manuscritos – 07 fls. Face única
Tradicional	Data	<i>Vinte de Outubro</i>	F. Antônio da Silva	s/i	20/10/1921	Manuscritos – 16 fls. Face única
Em transição	Acontecimento	<i>Il Lavoro</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos – 16 fls. Face única
Tradicional	Data	<i>Dez de julho</i>	s/i	H. J. P.		Manuscritos – 16 fls. Face dupla
Tradicional	Referência	<i>Estrela Brasileira</i>	H. Castellari	s/i	23/02/1927	Manuscritos – 19 fls. Face dupla
Tradicional	Data	<i>Sete de Setembro</i>	s/i	R. Moraes	28/01/1907	Manuscritos – 09 fls. Face única
Tradicional	Evento	<i>Crepúsculo</i>	s/i	s/i	24/07/1930	Manuscritos – 12 fls. Face única
Tradicional	Acontecimento	<i>Vitória de Canudos</i>	s/i	Felício Camargo	31/08/1900	Manuscritos – 09 fls. Face única
Tradicional	Acontecimento	<i>Chegada em São Manoel</i>	s/i	João Corrêa Primo	25/04/1917	Manuscritos – 08 fls. Face única
Tradicional	Data	<i>Quinze de Novembro</i>	M. D. Lima	Agenor Rosa	15/04/1915	Manuscritos – 14 fls. Face dupla
Passo doppio (precedente)	Acontecimento	<i>Il Duelo</i>	Luigi Marchetti	Marcilis/ João Negrini	13/04/1916 29/12/1926	Manuscritos – 19 fls. Faces única/dupla
Tradicional	Data	<i>Vinte e cinco de janeiro</i>	Veríssimo Augusto Glória	s/i	01/01/1940	Manuscritos – 13 fls. Face única
Tradicional	Acontecimento	<i>Ordinário Marcha</i>	s/i	Dario Lippi/ Pereira Fonseca	31/08/1908 26/01/1912	Manuscritos – 13 fls. Face única
Tradicional	Acontecimento	<i>Passagem de Humaitá</i>	s/i	Tavares	11/05/1898	Manuscritos – 19 fls. Faces única/dupla
Fúnebre	Referência	<i>O Calvário</i>	Nascimento	s/i	s/d	Full score Manuscrita - 10 fls.

Tabela 3: dobrados da categoria das comemorações e exaltações.

c) Tabela das exteriorizações: são títulos que demonstram adjetivações, sentimentos, sensações e ironias. Também segue ordenação não alfabética, ou seja, a ordenação disposta seguiu abertura das pastas e pacotes um após o outro e, seu conteúdo entremado por outros gêneros e arranjos:

Tipo	Subcategoria	Título	Autor	Cópia	Data	Observação
Tradicional	Adjetivação	<i>Xodó</i>	s/i	Antônio Merino Rodrigues	12/03/1919	Manuscritos - 8 fls. face única
Tradicional	Adjetivação	<i>Confuso</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 14 fls. face única
Variante: dobrado <i>ragtime</i>	Ironia	<i>Que quer mais?</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 18 fls. face única
Tradicional	Ironia	<i>Olhar do diabo</i>	Giovanni Masetto	autor	26/07/1917	Manuscritos - 15 fls. face dupla
Tradicional	Adjetivação	<i>Sonhador</i>	E. Tasso	autor	18/06/1929	Manuscritos - 17 fls. face única
Tradicional	Sentimento	<i>Piedade</i>	s/i	Augusto Rodrigues de Moraes Barros	24/11/1910	Manuscritos - 14 fls faces única/dupla
Tradicional	Sensação	<i>Suspiro</i>	s/i	Álvaro Villaça	14/07/1918	Manuscritos - 13 fls. face única
Dobrado em transição	Sentimento	<i>Saudades da vida</i>	s/i	B. Maltês	s/d	Manuscritos - 13 fls. face única
Tradicional	Adjetivação	<i>Carioca</i>	s/i	Olívio Gessa	13/10/1919	Manuscritos - 20 fls. face única
Variante: Dobrado Sinfônico	Adjetivação	<i>Estrangeiro</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscritos - 22 fls. face única
Tradicional	Adjetivação	<i>Misterioso</i>	s/i	s/i	s/d	Manuscrito 1 fl. Face única
Tradicional	Ironia	<i>Fazendo fita</i>	Joaquim B.	autor	s/d	<i>Full score</i> Manuscrita - 11 fls.
Tradicional	Sentimento	<i>Liberdade</i>	s/i	s/i	22/11/1932	Manuscritos - 17 fls faces única/dupla
Tradicional	Adjetivação	<i>O Perigoso</i>	Theodulo Gaia	s/i	s/d	<i>Full score</i> Manuscrita - 9 fls.
Variante: Dobrado Sinfônico	Ironia	<i>Escalando o Inferno</i>	s/i	Dario Lippi	09/06/1963	Manuscritos - 15 fls face dupla
Tradicional	Adjetivação	<i>Socialista</i>	s/i	M. Rosa	17/06//1910 01/03/1914	Manuscritos - 13 fls. face única
Tradicional	Adjetivação	<i>O Vago</i>	B. S. C.	s/i	s/d	Manuscritos - 12 fls. face única
Tradicional	Adjetivação	<i>Fluminense</i>	s/i	s/i	08/11/1931	Manuscritos - 12 fls. face única

Tabela 4: dobrados da categoria das exteriorizações.

Consideramos igualmente relevante apontar outros aspectos em referência a determinados títulos; isto significa que durante a exploração manual da coleção, observamos que alguns títulos manifestavam uma certa aderência do grupo alinhada à própria história política e social do Brasil, incluindo seus governantes, seus regimes e seus eventos. Entre as partituras mais danificadas e mais antigas nas datas (entre 1910 e 1930), localizamos dobrados e marchas com títulos que sugerem a CML sendo ora uma banda operária, ora banda de imigrantes, banda formada por italianos e/ou portugueses e ora uma banda de republicanos, ou ainda uma banda atrelada a alguma classe específica de trabalhadores; ou até uma banda organizada para atuar exclusivamente para os trabalhadores, incluindo manifestações, greves ou simplesmente em eventos sociais de suas categorias. Conforme tabela, alguns dos títulos encontrados sugerem tais especificidades:

Título	Gênero	Autor	Data (composição ou cópia)
<i>Frente Negra Brasileira</i>	Marcha	s/i	s/d
<i>Il Lavoro</i>	Dobrado	s/i	s/d
<i>Imigrantes</i>	Dobrado	s/i	09/01/1910 & 21/12/1918
<i>O Republicano</i>	Dobrado	s/i	25/11/1916
<i>Socialista</i>	Dobrado	s/i	17/06/1910 & 01/03/1914
<i>Dobrado dos Trabalhadores</i>	Dobrado	s/i	s/d
<i>Oito Horas de Trabalho</i>	Dobrado	s/i	17/11/1926 & 04/03/1927
<i>Greve</i>	Marcha	s/i	s/d

Tabela 5: títulos que aludem à imigração e ao movimento operário.

Para demonstração, um dos dobrados nessa atribuição, *Dobrado dos trabalhadores*, não apresenta indicação de data nem de autor, porém traz uma instrumentação de banda em vias de consolidação com 1cl-pic, 2cl, 3sx-h, 1tpt, tbn-canto, 3tbn, 1euf, 2tba, perc. (vide lista de abreviaturas). Para simples compreensão da expressão “vias de consolidação”, entenda-se “banda em processo de formação”; as três vozes (partes) para sax horn (que é um instrumento praticamente extinto nas bandas brasileiras) e a ausência de saxofones (alto e tenor) a qualifica como banda em formação.

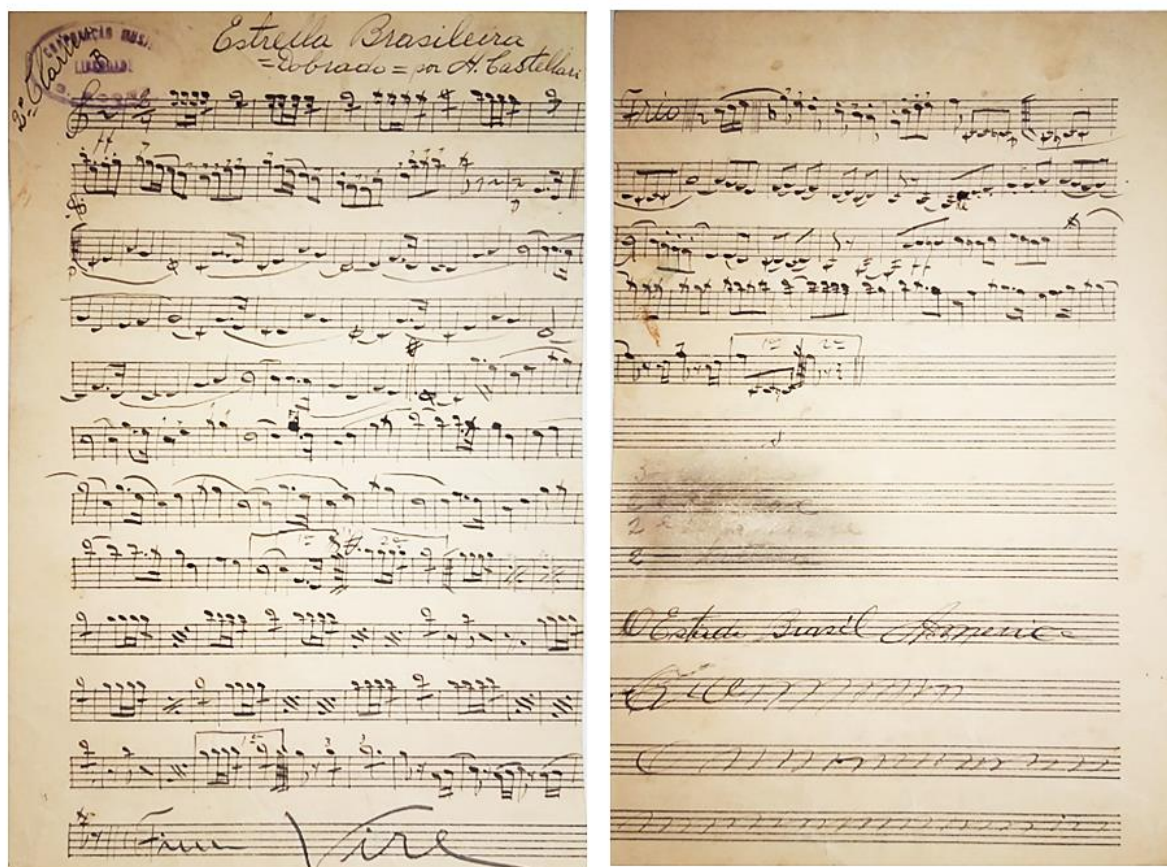
Mesmo que as partes não tragam nenhuma identificação, a não ser o próprio carimbo da CML e evidentemente o título, seu papel (sem indicação de loja ou tipografia), se encontra completamente amarelado e úmido pelo tempo, a escrita em bico de pena e nanquim apresenta-se manchada e todas as cabeças de nota estão invertidas, além disso a nomenclatura dos instrumentos é uma combinação de português com italiano, tal como a parte de 1º clarinete demonstra:

Clarinete 1º Dobrado dos Trabalhadores

Partitura 20: *Dobrado dos trabalhadores*. Parte de Clarinete I. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Tais detalhes podem indicar que a obra está inserida no início do século XX, contudo, o título em si mesmo sugere homenagem e exaltação aos trabalhadores e aponta para inserção da composição no período do movimento operário, do trabalho assalariado e da instalação do capitalismo industrial.

Tais detalhes observados no manuseio de dobrados desse acervo, evidenciou que a Corporação Musical Liberdade, tal qual outras bandas paulistas, movimentaram-se com a história. Outras obras da coleção datadas a partir de 1920 em diante, apresentam títulos que podem ser qualificados como patrióticos ou nacionalistas, como por exemplo a marcha *Sertanejo Patriota* e o dobrado *Estrella Brasileira* de Henrique Castellari (1880-1951), que ao fim da composição, o copista escreve: “O Estado Brasil América” (na parte de clarinete II). Não podemos afirmar que se trata de uma glorificação ao regime do Estado Novo, contudo o título sugere uma obra para conduzir contextos patrióticos. Na parte A da composição, o 2º clarinete apresenta uma melodia cantante e expressiva:



Partitura 21: dobrado *Estrella Brasileira*. Parte de Clarinete II. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Juntamente a marcha *Sertanejo Patriota* e ao dobrado *Estrella Brasileira*, nos deparamos com outros títulos na categoria da exaltação com semelhantes referências (patrióticas, nacionalistas e ufanistas) integrando a coleção; a maioria está identificada como marcha e algumas referenciadas a partir de 1920:

- a) *Os Bandeirantes* (dobrado);
- b) *Brasil Glorioso* (marcha);
- c) *A defesa do Brasil* (marcha);
- d) *Grito do Ipiranga* (marcha);
- e) *Ré e Pátria* (marcha);
- f) *Emblema nacional* (marcha);
- g) *Retorno à pátria* (dobrado);
- h) *Governista* (marcha);
- i) *Civilista* (marcha).

Como mencionamos inicialmente, impusemos condicionantes ou limitações para a digitalização dos títulos; uma das principais, condição mínima do material para manuseio e digitalização, nos levou a apenas a anotar o título e quando possível o compositor e a data. Contudo, através do exercício de exploração do arquivo da Corporação Musical Liberdade, pudemos constatar a importância que um acervo musical possui para a pesquisa. Insistindo: vários desses títulos manipulados e outrora executados, poderiam na atualidade, ser disseminados e executados. Considerando ainda que cada título abriga o contexto histórico e social de sua época, além de resguardar elementos da própria história da música brasileira.

2.5 Critério para a seleção dos dobrados

Evocando sempre que o principal objetivo neste trabalho é responder o que é o dobrado, a intenção final é trazer uma exposição dos elementos e características que fazem do dobrado ser efetivamente um dobrado. Ora, independentemente dos títulos já expostos em seções anteriores para explicar a formação da banda civil brasileira através da instrumentação praticada e exemplos para argumentação da sonoridade, além de menção às diversas variantes e categorias existentes, consideramos fundamental submeter exemplos à análise musical. Para a seleção do material, adotamos como critério abordar variantes de dobrados, isto é, as derivações.

E como parte da análise, comparamos as derivações com o tipo tradicional, ou entendido como popular ou consolidado.

Para dobrados considerados “exemplos tradicionais ou populares”, recorreremos também aos arquivos digitais mencionados na seção 2.1. Para a abordagem de exemplos variantes, optamos em maior parte por dobrados contidos no acervo da extinta Corporação Musical Liberdade de São Roque, que além de fornecer um rico e extenso material musicográfico, contempla elementos históricos, sociais e estéticos que perfazem a história da banda civil brasileira. De forma geral, a seleção dos títulos observou as seguintes condições:

- a) O dobrado é um gênero musical que, assim como a banda de música brasileira, não surgiu consolidado ou concluído, teve uma trajetória, passou por transições e se ajustou gradativamente às características da música brasileira e aos contextos de performances, por isso recebeu variantes/variações e categorias;
- b) A coleção da CML é constituída por vários gêneros musicais e predominantemente por dobrados do fim do século XIX e início do século XX; isto significa que o acervo possui dobrados primitivos, dobrados em fase de transição, variações de dobrados e dobrados tradicionais;
- c) A CML foi uma banda organizada em fins do século XIX na circunstância das imigrações, do movimento operário, da industrialização, da urbanização do espaço público e da instauração da República, isto significa que seus repertórios, assim como suas performances seguiram tendências e linguagens desses contextos;
- d) Um dos principais elementos que estruturam o dobrado é a *forma*; a manipulação de distintos exemplos, se destina a evidenciar que a forma no dobrado, não foi tratada de maneira rígida, mas foi diversificada pelos compositores através do tempo. Tais diversificações se conectam aos objetivos de cada performance⁴¹ e às variações e categorias de dobrados;

⁴¹ Objetivos de cada performance significa o **contexto da performance**: concerto, inauguração, procissão, festa, evento público, desfile militar, concurso, protesto etc.

- e) Adolf Bernhard Marx⁴² (1997) defende a *forma* como resultado de todas as múltiplas configurações nas quais o conteúdo da música surge. Reconhecendo que *forma musical* pode ser estabelecida pelo contraste entre as seções e seus elementos, *estrutura* manifesta também o significado de *forma*; por isso a observação de componentes estruturais que assumem características próprias;
- f) Em seus primórdios (meados do século XIX) o dobrado não possuía as características que atualmente atribuímos a ele. Como mencionado, é um gênero que passou por transições; esse desenvolvimento se conecta às transições estéticas ocorridas na música brasileira principalmente no início do século XX e ao surgimento de novos estilos musicais e às novas formas de execução (o jeito de se tocar);
- g) Não obstante às transições estéticas, os compositores, incluindo compositores de dobrados, seguiram estilos próprios de composição, todavia alinhados e condicionados a ideologias da consciência histórica. A busca por aspectos brasileiros, pela valorização da cultura cotidiana brasileira e opção por um certo nacionalismo (ou seja, por elementos do Modernismo Brasileiro) é o que se destacou nessas composições, por isso a aproximação do que se conhece por “linguagem popular”;
- h) Mesmo que elementos brasileiros integrem a arquitetura do dobrado e mesmo que tenha alcançado o auge de sua consolidação ainda na 1ª fase do Movimento Modernista, não é possível afirmar de que se trata de uma música “rompida com a tradição”. Liberdade estética e crítica social não perfazem em sua completude o gênero;
- i) Embora o dobrado tenha suas próprias determinações e seja arquitetado, predominantemente, a partir de elementos brasileiros, é caracterizado também pela forma e pelo uso pleno do sistema tonal tradicional; isto significa que o gênero está intrinsecamente conectado à tradição e ao conservadorismo

⁴² Adolf Bernhard Marx (1795-1866), musicólogo alemão e provável idealizador do termo *forma sonata*: “*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*” (1845).

musical. Se o Modernismo pretendia subverter regras, o dobrado não se aproxima tanto dele.

Embora tenhamos decidido que o critério para a escolha dos dobrados (a serem analisados) seja contrapor ou comparar exemplos variantes ao exemplo tradicional, ou entendido como popular, naturalmente também se encaixam nesse critério, exemplos primitivos, em transição e modernos em comparação ao tipo tradicional.

2.6 Critérios para as análises: processo de verificação das partituras e seus elementos

Para definição da arquitetura do dobrado, o processo analítico procurou privilegiar aspectos históricos, estruturais e estilísticos. Também buscamos apoio nas percepções do filósofo e musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) sistematizadas em seu texto *Análise e Julgamento de Valor*⁴³ (1983). Essa obra, expõe uma sucessão de procedimentos pragmáticos para fundamentar arguições críticas de obras musicais. Num dos capítulos, *Critérios*, são apresentados recursos que podem auxiliar a análise musical, a crítica da música e a interpretação musical. Há também propostas de metodologias para auxiliar a aplicação de certos procedimentos musicais, assim também como a aplicabilidade que tais procedimentos podem ter no discurso musical. Alguns conceitos que dialogam e se complementam (*audibilidade, justaposição de seções, princípios formais* entre outros) integrando o capítulo *Critérios*, nos auxiliaram na exploração das obras analisadas. Para fins de organização, enumeramos os aspectos verificados:

- a) Data (para situar no tempo);
- b) Localização (banda, cidade, estado, região etc.);
- c) Autoria (compositor Condição do material; arranjador, copista etc.);
- d) Edição (se manuscrita ou editada);
- e) Instrumentação (através dos instrumentos utilizados, é possível aproximar a data/época de composição);

⁴³ DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983. Original: *Analyse und Werturteil. Musikpädagogik, Forschung und Lehre*, 8 Edition Schott, 1970.

- f) Análise musical (investigação de partes estruturais, texturais, harmônicas e melódicas);
- g) Verificação de elementos estilísticos incluindo componentes “de brasilidade”.

Exclusivamente em relação a análise da música, a opção se aproximou do tipo de análise descritiva proposta por John White (1976); contudo, unificamos de maneira sintética e objetiva os três níveis de análise (*microanálise*, *análise intermediária* e *macroanálise*). Evocando que tais dimensões de análise se complementam e se sobrepõem.

A microanálise inclui análise detalhada do ponto de vista melódico, harmônico e rítmico; forma e textura em seu menor nível; como também detalhes mínimos de orquestração e timbre. *A análise intermediária* lida com relações entre frases e outras unidades de extensão média, além de tudo aquilo que virtualmente não se enquadrar dentro de categorias muito amplas ou muito pequenas. *A macroanálise* inicia-se com a descrição de características como o meio vocal ou instrumental e a duração total da peça, seguindo em direção a eventos menos óbvios, tais como a disposição de eventos em larga escala ou considerações sobre o amplo movimento harmônico ou rítmico e variações de textura. (MATTOS, 2006, p.1).

Observação sobre os itens Autoria e Instrumentação: em alguns dobrados averiguamos alguma ou nenhuma designação de autores, o que dificultou a datação das obras; porém a própria nomenclatura dos instrumentos é um elemento que insinuou a proveniência do compositor, da partitura e até mesmo da banda. A instrumentação praticada também colaborou para revelar sobre o período, ou aproximar a data da composição, além de denotar que a utilização de certos instrumentais é um aspecto inerente à consolidação do formato “banda de música” empreendido no Brasil.

Em geral, as composições manuseadas continham apenas título e o gênero (dobrado) ou a variação. Por outro lado, o que facilitou foi a nominação dos copistas; muitos deles assinavam e datavam os trabalhos. Sobre esse dado, é significativo lembrar que uma partitura é um documento, portanto implica em ser ou não um original do compositor, ou ainda uma reprodução do texto original (uma espécie de *Urtext*⁴⁴

⁴⁴ De acordo com Silva (2018, p. 42) o objetivo da Edição *Urtext* “é reproduzir o texto original do compositor, a partir de uma única fonte, tão próximo quanto possível da exatidão, podendo introduzir,

manuscrita) produzida por copistas. Sobre estes, indispensavelmente fundamentais na História da Música, sendo alguns os próprios regentes de suas bandas, não que alteravam as composições de forma deliberada, mas realizavam adaptações principalmente de instrumental de acordo com a disponibilidade de seu grupo.

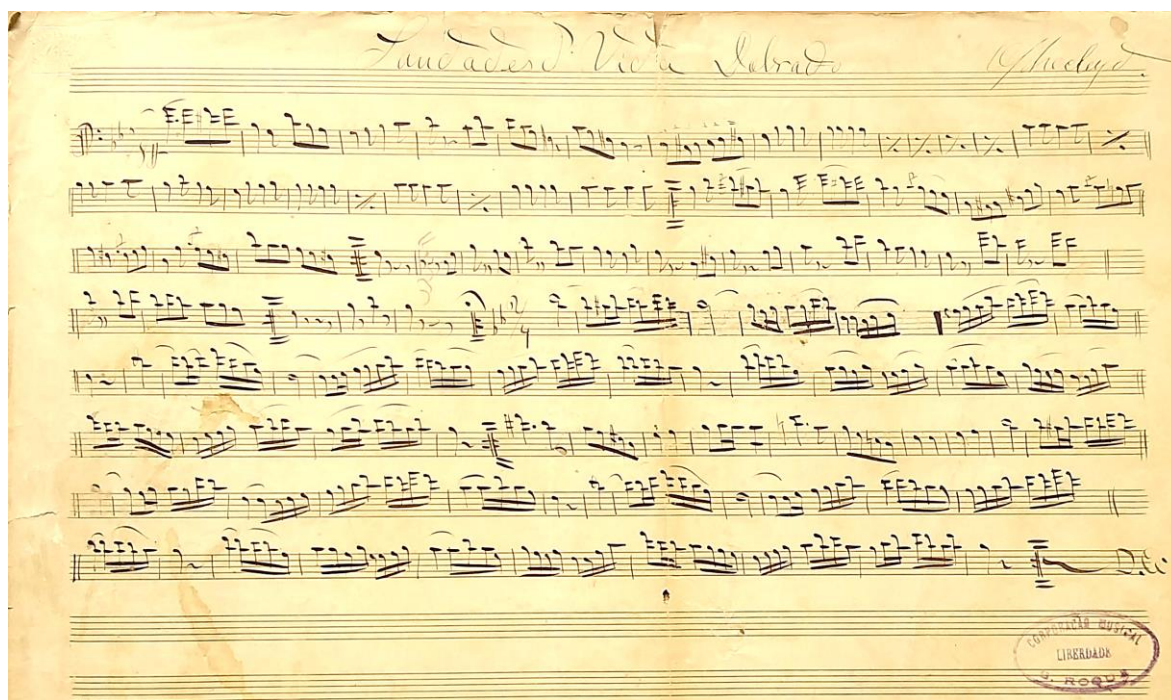
Em vista disso, nos deparamos com dobrados contendo oficleides, otavinos, flicornos, entre outros instrumentos mais antigos, ou de nomenclatura antiga; com efeito, é possível afirmar que para execução dessas obras na atualidade, a maioria de nossas bandas (tal qual se mostra na seção 1.2) não dispõem desses instrumentos, assim possíveis edições dessas obras passariam de *urtext* para *diplomática*. Que também “baseia-se em uma única fonte e procura retratar com a maior fidelidade possível o texto musical (SILVA, 2018, p.40). Busca-se refletir, na medida do possível, o que está fixado no original por meios de transcrição” (ou transposição); nesse tipo, é permitido o uso de programas de edição musical para transcrição/transposição do documento original. Para simples explicitação o quadro abaixo apresenta uma síntese dos tipos de edição abordados ao longo deste trabalho; segundo o pesquisador e professor Carlos Alberto Figueiredo (2014), assim podemos condensar cada tipo de edição:

• Edição fac-similar	↔	única fonte, reprodução fotográfica ou digital.
• Edição <i>urtext</i>	↔	única fonte, fidelidade ao texto musical, uso ou não de <i>softwares</i> de edição.
• Edição diplomática	↔	transcrição e atualização do texto original, uso de <i>softwares</i> de edição.
• Edição crítica	↔	reconstrução do texto musical, uso de <i>softwares</i> de edição.

Quadro 3: tipos de edições utilizadas para documentos musicais. Elaboração: a autora.

minimamente, material interpretativo ou alteração [...]”. Isso quer dizer que a *Urtext* permite adição de correções, ficha técnica e atualizações na escrita musical.

Numa edição crítica por exemplo, um outro instrumento (um substituto) assumiria o lugar do original; isso significa em termos práticos, manter através de edições atualizadas a fidelidade ao uso do instrumento original com sugestão de um possível substituto. Em exemplo, o dobrado *Saudades da Vida* (pertencente ao acervo da CML) possui oficleide em sua instrumentação; numa situação de edição desta obra, o copista/editor manteria o oficleide, mas “sugeriria” um substituto (bombardino, barítono ou tuba, ou até mesmo sax barítono) seguindo, naturalmente, critérios da afinação do instrumento e transposição se necessário. E como se verifica, a parte de oficleide de *Saudades da Vida* é virtuosística, o que sugere como equivalente um instrumento com idênticos recursos para execução da parte. O copista/editor em diálogo com regente também pode sugerir o substituto.



Partitura 22: dobrado *Saudades da Vida*. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Entre as obras manuseadas na CML, de fato várias delas, instrumentos graves como trombones, eufônios e tubas estão escritos na clave de sol. Essa é uma prática, e uma característica desfavorável da banda de música brasileira: instrumentos graves escritos na clave de sol. Essa prática não se aplica na generalidade, contudo muitos mestres de banda justificam que essa ação seria com o objetivo de “facilitar” o

aprendizado do instrumento e a leitura, já que nossas bandas também atuaram e atuam como escolas informais de música.

Sobre o item “elementos de brasilidade”, este foi determinante para construção da resposta à nossa problemática. Considerando que a música brasileira – incluindo a música popular brasileira – não apenas recebeu influências europeias, mas principalmente influências da música afro, da música afro religiosa, da música indígena e da música latino-americana, certos elementos estilísticos, especialmente em dobrados compostos no decorrer do século XX, apresentam características predominantes de outros gêneros e ritmos brasileiros.

Um aspecto relevante, porém, não determinante para conclusão das análises: em quase todos os exemplos expostos, contamos apenas com partes individuais dos instrumentos; a partitura do regente (*full score*) inexistente junto aos exemplos utilizados. Desafortunadamente, mas não de modo geral, esta é uma antiga prática desfavorável da banda brasileira; regentes e mestres de banda mais longínquos mantinham o costume da utilização de uma parte “guia”, ou parte de “regência”, comumente confeccionada a partir das vozes agudas, 1º clarinete ou 1º trompete.

Sabendo que a banda civil brasileira surgiu, também, mas não somente, a partir de comunidades musicais amadoras, o manuseio do *full score*, demandava que o regente tivesse um maior treinamento frente a seus músicos. Ora, se desenha aqui a sugestão de que repertórios para banda, incluindo evidentemente dobrados, é uma prática musical relacionada à estrutura da música e a construção do arranjo, na medida em que vozes se dobram, partes estruturais se repetem e o plano composicional se desenvolve, por exemplo a partir de melodia e acompanhamento; ou ainda a partir de vozes sobrepostas. Em suma, a sugestão é que nessas composições, há uma estrutura relativamente simples a ser memorizada pelo regente.

Capítulo 3 – Arquitetura do dobrado: análises

3.1 Dobrado *Miguel Tolói*: Pedro Salgado

<p>Gênero: Dobrado</p> <p>Título: <i>Miguel Tolói</i></p> <p>Autor: Pedro Salgado</p> <p>Data: meados do século XX</p> <p>Número de compassos: 126</p> <p>Instrumentação pós edição crítica (Ricardo Soffientini):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Flautim • Flauta • Clarinete • Saxofone alto • Saxofone tenor • Trompete • Trombone • Eufônio • Tuba • Caixa • Pratos • Bumbo <p>Fonte: Arquivo pessoal de Fernando Tolói. Batatais – SP</p> <p>Originais: fac-símile em 5 folhas com escrita em caneta tinteiro;</p> <p style="text-align: center;">edição crítica de Ricardo Soffientini (<i>software</i> Sibelius).</p>
--

Quadro 4: dobrado *Miguel Tolói*. Elaboração a autora.

Pedro Salgado (1890-1973) um dos principais compositores de dobrado no Brasil e um dos responsáveis pela fixação e consolidação do gênero, escreveu o dobrado *Miguel Tolói* em homenagem ao Senhor Miguel Tolói, imigrante italiano instalado no início do século XX na região de Brodowski, estado de São Paulo. Na delimitação do critério para escolha dos dobrados, esta obra se insere no tipo tradicional e na categoria das homenagens. Embora a data de composição seja

indeterminada, atribuímos a obra a meados do século XX; para uma aproximação de período, consideramos os dados expostos no periódico *Tranca e Gamela* da cidade de Aparecida do Norte, estado de São Paulo (edição nº 54 de 30 de maio de 2006). De acordo com matéria de Alexandre Lourenço Barbosa, Pedro Salgado ainda bebê se mudou com a família em 1892 para Taubaté, depois em 1896 para Aparecida, onde iniciou seus estudos musicais através da Corporação Musical Euterpe Aparecidense. A partir de 1944 o compositor “fixou residência em São Paulo” (p. 2), onde seguiu carreira como funcionário da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo e, concomitantemente, como trombonista, regente e compositor. Com tais dados, a sugestão é que tenha composto *Miguel Tolói* entre 1940 e 1970, período em que pode ter conhecido o filho do homenageado.



Imagem 10: Sr. Miguel Tolói (à esquerda) e (com sousafone) João Batista Portinari, pai de Cândido Portinari. Fonte: Fernando Tolói – Portfólio biográfico Família Tolói.

Segundo portfólio biográfico organizado pela Família Tolói, o Sr. Miguel (1884-1963) teve 12 filhos que foram instrumentistas e/ou cantores; um deles, Sr. Laudemir foi trombonista e se mudou para a cidade de São Paulo, onde através de uma banda conheceu Pedro Salgado. A partir da convivência e da amizade, Pedro Salgado

homenageou o pai do colega com uma composição. O Sr. Laudemir mesmo morando em São Paulo, porém pertencendo às regiões de Brodowski e Batatais, direcionou a obra ao interior. Atualmente os originais estão em posse de seu sobrinho, Fernando Tolói. No portfólio da família é mencionado que o dobrado foi executado pela Corporação Musical Batataense (cidade de Batatais, estado de São Paulo).

Sobre o material, envolve ao menos três tipos de edição: *fac-símile*, *urtext* e uma crítica. Sobre o fac-símile apresentado não é um manuscrito de Pedro Salgado, trata-se de uma edição *Urtext*, porém manuscrita do proprietário da partitura, comportando apenas 1º clarinete, sax tenor, 1º trompete, trombone e tuba. Já a edição realizada através de *software* de edição (Sibelius) é do Prof. Ricardo Toledo Soffientini⁴⁵, isso quer dizer que se trata de uma edição do tipo crítica, ou seja, uma reconstrução do texto musical.

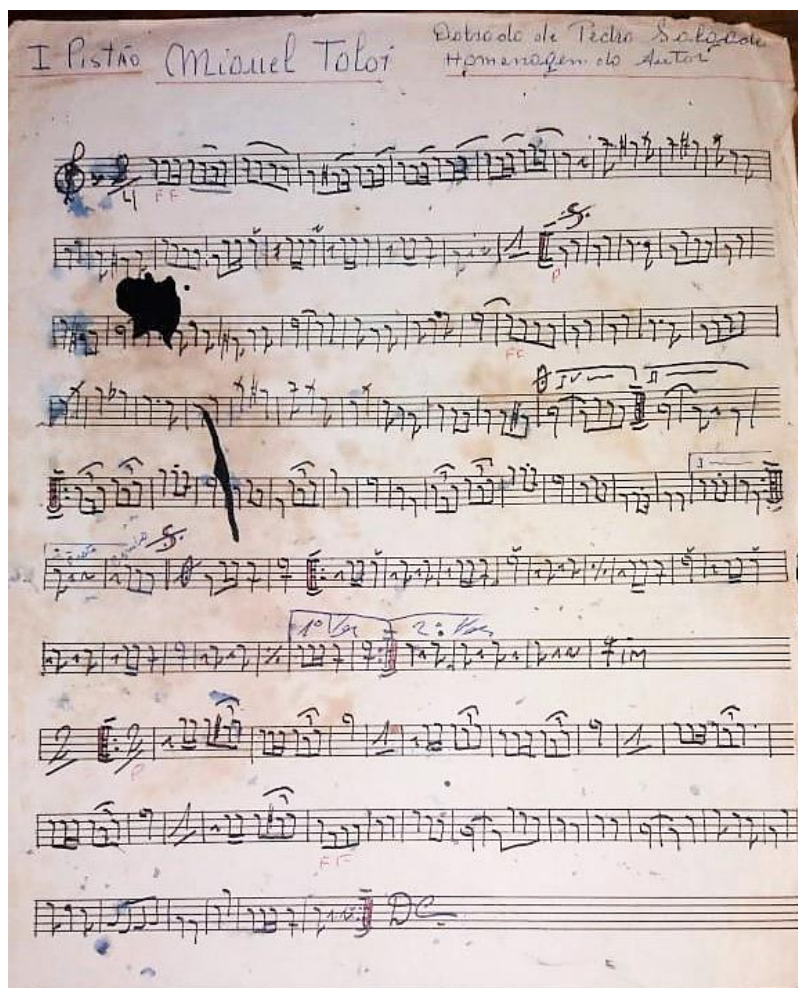
Como aludimos anteriormente, a edição crítica tem caráter musicológico e pode fornecer elementos interpretativos e técnicos; “neste tipo de edição [...], o propósito é registrar a intenção de escrita do compositor a partir daquilo que está descrito nas fontes autografadas pelo autor. O objetivo final [...] é a reconstituição da obra, mostrando o pensamento sonoro” (SILVA, 2018, p. 41-42). Por ser uma restauração, se admite adição de outros instrumentos, além de dinâmicas, expressões, articulações e outras sugestões, como um tempo proposto de M.M. 110, proporcionando constância e marcialidade a peça. Combinações de texturas, timbres e sonoridades também são possíveis. A instrumentação pós edição crítica apresenta os seguintes instrumentos:

- Flautim
- Flauta
- Clarinete
- Saxofone alto
- Saxofone tenor
- Trompete
- Trombone
- Eufônio
- Tuba

⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cjd5q0Y_jh4 acesso em 10 de julho de 2023.

- Caixa
- Pratos
- Bumbo

Conforme texto musical é uma composição em compasso 2/4, estruturada com as seguintes partes: introdução (compassos 1-17); parte A com *ritornello*: a' (18-32) e a" (34-51); parte B (51-67) com *ritornello*; parte C (ou “cheio”) (69-90) e trio (92-fim). Cabe observação sobre a forma empregada pelo compositor em seus dobrados: em geral, Pedro Salgado adotou o ternário e sempre precedido por uma introdução e finalizado com um trio *da capo*; contudo, particularmente nessa obra, há um solo de trompete (em clara homenagem ao Sr. Miguel) que poderíamos qualificar tão somente como ponte ou transição, porém, o trecho é suficientemente relevante e o elevamos como uma parte independente (parte B), assim “o cheio” passa a ser a parte C.



Partitura 23: dobrado *Miguel Tolói*. Parte de Trompete I. Fonte e fac-símile: Ricardo Soffientini, 2021.

A introdução e parte A estão construídas no campo harmônico de sol menor; a parte B em sua relativa maior (si bemol); em C, temos um retorno ao I grau (de sol menor) e o trio retorna para si bemol maior. Cadências suspensivas (no V grau) são verificadas ao final de cada frase e cadências perfeitas ao final de cada parte. As frases dos instrumentos agudos são construídas maiormente com colcheias e semínimas através de graus disjuntos.

A textura se apresenta predominante homofônica, no sentido de melodia com acompanhamento; no entanto, verifica-se algumas sobreposições, denotando que o compositor se utilizou também de técnicas contrapontísticas. A parte A (divididas em a' e a'', cada uma com 16 compassos) apresentam frases que se apresentam como antecedente-consequente. Contudo, o que de fato se destaca são particularidades próprias que o compositor imprimiu às suas obras: no início de A (compasso 18), as semínimas em intervalos de terça favorecem o acentuar do tempo fraco. Na frase consequente (compasso 25), as anacruses e síncopas também auxiliam esta acentuação, cuidando sempre que o andamento praticado irá produzir e evidenciar o caráter marcial do trecho, além da inexplicável “sensação” de impulso e constância.

The image shows a musical score for clarinet in G minor, measures 18-47. The score is divided into three systems of measures. The first system (measures 18-27) starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). A blue bracket labeled "Antecedente" spans measures 18-24, and a red bracket labeled "Consequente" spans measures 25-27. A green bracket labeled "Síncopas" is placed under measures 25-27. The second system (measures 28-37) starts with a treble clef and a dynamic marking of *f* (forte). A red bracket labeled "Antecedente" spans measures 28-34, and a blue bracket labeled "Consequente" spans measures 35-37. A green bracket labeled "Síncopas" is placed under measures 35-37. The third system (measures 38-47) starts with a treble clef and a dynamic marking of *f*. A blue bracket labeled "Antecedente" spans measures 38-44, and a red bracket labeled "Consequente" spans measures 45-47. A green bracket labeled "Síncopas" is placed under measures 45-47. The piece ends with a double bar line and the text "To Coda".

Figura 8: excerto dobrado *Miguel Tolói*. parte de clarinete compassos 18-47. Fonte: Ricardo Soffientini.

Ainda, conforme o exemplo, as síncopas nas frases consequentes e as frases anacrúsicas são elementos recorrentes e marcantes, próprio do compositor; outros dobrados de Pedro Salgado como *Treze Listras*, *João Massaini*, *Coração de Mãe* entre

outros, apresentam idêntico estilo. Porém, não apenas Pedro Salgado se destacou nessas construções; outros compositores⁴⁶ como Luiz Fernando da Costa (1939-), Mário Zan (1920-2006), Antônio Manoel do Espírito Santo (1884-1913) entre tantos outros, recorreram à células e frases construídas com anacruses e síncopas.

Em apresentação de novo material, mas mantendo o rigor de 16 compassos, há o solo de trompete acompanhado pela percussão. Segue neste ponto, uma característica da música ocidental do século XX, que segundo Dahlhaus⁴⁷ (1983), tende a ser fortemente segmentada e/ou construída em blocos. Nosso entendimento para este caso, é mais simples: trata-se do princípio da diferenciação onde ocorre distinção das partes de um todo e coesão funcional, isto é, são dois aspectos do mesmo desenvolvimento que se envolvem e se complementam:

The image shows a page of a musical score for Miguel Tolói. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. al.), Saxophone Soprano (Sax. sop.), Trumpet (Tpte.), Trombone (Trom.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tba.), Cymbals (Cu.), Snare (B.), and Drum (Dr.). The trumpet part is specifically highlighted with a large orange rectangular box, indicating the solo section mentioned in the caption. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Figura 9: excerto dobrado *Miguel Tolói*. parte de trompete, compassos 52-68. Fonte: Ricardo Soffientini.

⁴⁶ Dobrados com tais características:

COSTA, Luiz Fernando da. *Archanjo Soares do Nascimento*;

ZAN, Mário. *Silvino Rodrigues*; *Quarto Centenário*;

ESPÍRITO SANTO, Joaquim Manoel do. *Avante Camadas (220)*; *Quatro dias de viagem*.

⁴⁷ Carl Dahlhaus (1928-1989). DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.

Em comparação a outros dobrados de Pedro Salgado, não é tão frequente a inserção de solos individuais, porém, neste, não há prejuízo de descaracterização da forma tampouco do gênero e, como demonstrado no exemplo, as “cornetadas”, seguem na relativa menor do mesmo campo harmônico, porém se transfigura, também, como uma preparação para C (ou “cheio”). Recordando Dahlhaus, há uma “justaposição de seções”, elementos novos evoluem a partir de elementos precedentes; isto é, o que se segue é desenvolvido como um complemento de B, mas com inserção de materiais inéditos. Destaque para breve contraponto entre os baixos (material 2) e as vozes agudas (material 1). Há discreta tensão rítmica com tendência à simetria. O ponto alto de tensão pode ser identificado a partir o compasso 70 até 88, onde o grau de unidade orgânica é alcançado pela repetição de motivos rítmicos; em suma é o grande trecho caracterizador do dobrado:

The image shows a musical score for Miguel Tolói, part C ("cheio"), measures 74-90. The score is divided into three materials:

- Material 1 (Green box):** Flute (Fl.), Piccolo (Pi.), and Clarinet (Cl.).
- Material 2 (Orange box):** Saxophone Alto (Sax. al.) and Saxophone Tenor (Sax. ten.).
- Material 3 (Blue box):** Trumpet (Tpta.), Trombone (Trom.), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tba.).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics markings (e.g., *ff*).

Figura 10: excerto dobrado *Miguel Tolói*. parte C (“cheio”), compassos 74-90. Fonte: Ricardo Soffientini.

Sobre o *trio*, já na relativa maior, embora se apresente contrastante, mais melódico e homofônico, é também um complemento das seções antecedentes. Este plano composicional empregado por Salgado na construção do *Miguel*, é uma

forma/estrutura apreendida não apenas pelos compositores de dobrados, mas empregada igualmente a outros gêneros instrumentais construídos em partes, movimentos ou seções. No exemplo a seguir, a melodia do *trio* – executada pelo trombone – fica evidenciada através de frases anacrúsicas, que também funcionam como “viradas”; a propósito, são frases ligadas por semi-cadências. Tais anacruses também perfazem o que apelidaremos de “brasileirismos”. Os intervalos melódicos estão construídos por graus diatônicos e em graus disjuntos:

Figura 11: excerto dobrado *Miguel Tolói*. Compassos 91-126; parte de trombone. Fonte: Ricardo Soffientini.

Certos aspectos da música brasileira perfazem a obra não apenas na questão das síncopas e da acentuação do tempo fraco do compasso, mas a observação de frases anacrúsicas, que é uma das características da canção brasileira e que através da percussão e dos baixos, auxiliam a acentuação e a “levada caminhante” da obra. Recorremos a tais expressões subjetivas para ilustrar que o dobrado aqui exposto possui um caráter marcial, contudo, diferentemente de uma marcha que não possui as características descritas acima, tampouco acento deslocado, há uma certa irregularidade métrica, que é um potencializador do “balanço” nessas obras (e evidentemente em sambas).

Conforme o pesquisador Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2010) o “tempo e contratempo, acordo e tensão, não são valores excludentes, são forças constituintes da música que interagem numa negociada síntese de opostos” (2010, p. 138). Isto significa que *Miguel Tolói* ainda que escrito sob estrutura ternária, harmonia tradicional com cadências perfeitas e raras dissonâncias, ritmo harmônico com poucas alterações, textura predominantemente homofônica, porém, com aparições contrapontísticas assomadas aos contrastes de sonoridade em virtude da instrumentação, é arquitetado sob pujante influência da música brasileira.

3.2 Dobrado Sinfônico *Ruy Barbosa*: Joaquim Azevedo

Gênero: Dobrado Sinfônico

Título: *Ruy Barbosa*

Autor: Joaquim Azevedo

Data (composição e/ou cópias): 23 de novembro de 1920 (Brodowski)

Número de compassos: 215

Instrumentação:

- Reuinta
- Clarinete I-II-II
- Sax horn I-II
- Trompete I-II
- Trombone I-II+canto
- Eufônio
- Tuba
- Percussão (com indicações para pratos)

Fonte: Acervo Corporação Musical Liberdade – São Roque - SP

Original: cópias manuscritas em maioria por B. Gaia de 23 de novembro de 1920.

Fac-símile (autora) constituído por 26 folhas de face dupla com múltiplas caligrafias em bico de pena, caneta tinteiro e esferográfica.

Quadro 5: dobrado sinfônico *Ruy Barbosa*. Elaboração a autora.

Ruy Barbosa é uma composição constituinte do acervo da Corporação Musical Liberdade, está designado através de suas partes instrumentais como dobrado sinfônico, se enquadrando, portanto, numa derivação do dobrado tradicional. Também, podemos categorizá-lo junto aos títulos que homenageiam pessoas; neste caso, Ruy Barbosa, o “Águia de Haia”, jurista, político, diplomata, escritor, jornalista e atuante junto ao Movimento Abolicionista, embora tenha sido responsável por queimar documentos da escravidão enquanto Ministro da Fazenda.

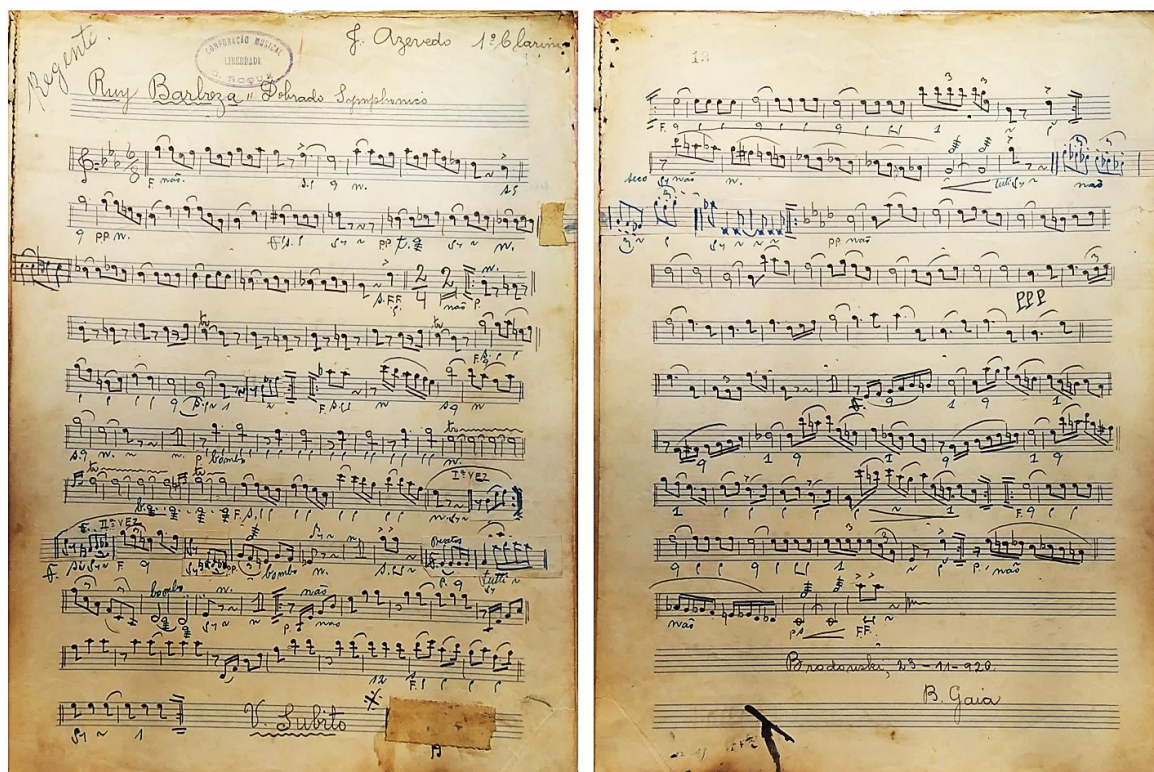
Duas caligrafias integram as partes, uma anônima e outra atribuída a B. Gaia datada de 23 de novembro de 1920 com origem em Brodowski – SP (a mesma cidade do dobrado anterior, porém com carimbo da CML). A data de 1920 (composição e/ou cópia) e a designação “dobrado sinfônico”, denotam por si só a popularização da variante no início do século XX. A autoria em algumas das partes aparece como sendo de J. Azevedo⁴⁸; por isso cabe observação para existência de outro dobrado sinfônico também nominado *Ruy Barbosa*, porém de autoria de Tertuliano Santos.

Mesmo que o material se apresente em condições menos favoráveis de manuseio, em virtude do escurecimento através do tempo e da umidade, sua legibilidade se mostra relativamente satisfatória, tal como se revela na parte de 1º clarinete (abaixo), da mesma forma nas outras partes instrumentais. Em sua totalidade, a composição se mostra extensa com caráter concertante e solos individuais. O material manuscrito está constituído por 26 folhas de face dupla com múltiplas caligrafias em bico de pena, caneta tinteiro e esferográfica. Em grafia atualizada tem a seguinte instrumentação:

- Requinta
- Clarinete I-II-II
- Sax horn I-II
- Trompete I-II
- Trombone I-II+canto

⁴⁸ Crônica do jornalista Luís Nassif disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/o-maestro-azevedo/> Acesso em 09 de agosto de 2023. O texto traz referência ao maestro Joaquim Lourenço de Azevedo Filho, nascido em 1872 em Santo Antônio do Pinhal. A crônica menciona que o maestro entrou aos 16 anos para o exército, tendo aderido à revolta federalista e monarquista de Isidoro Lopes em 1893. Foi também, ocasionalmente, substituto de Anacleto de Medeiros na Banda do Corpo de Bombeiros no Rio de Janeiro. Autor de polcas, tangos, marchas e dobrados, atuou principalmente como regente titular da Banda Municipal de Poços de Caldas. Faleceu em 1952.

- Eufônio
- Tuba
- Percussão (com indicações para pratos e bumbo)



Partitura 24: dobrado sinfônico *Ruy Barbosa*. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

A instrumentação apresentada demonstra a proposta de uma banda de música robusta com tendências mais modernas, apesar de não trazer saxofones, o que indica uma tendência de banda menos consolidada. As partes para sax horn, as três partes (vozes) para clarinete e as três para trombone (sendo uma para “canto”⁴⁹) denotam uma grande massa sonora com múltiplas perspectivas de timbre, crescimento e contrastes de sonoridade. Indicações de dinâmica e articulações estão atribuídas em cada instrumento, possibilitando desenvolvimento das texturas, além da própria interpretação.

⁴⁹ “Trombone de canto” é uma parte (voz) predominantemente melódica escrita exclusivamente para o trombone. Considerando uma música com letra, equivaleria ao canto, ou à melodia.

Contraoando-se aos formatos mais habituais, ou tradicionais, é uma estrutura menos comum, isto é, mais extensa, podendo ser esquematizado em introdução assomado a quatro partes: Intro – A (a', a'') – B (b', b'') – C – trio – coda. Tais partes ou seções podem ser segmentadas em:

- Introdução (1-24)
- Parte A' (25-42), parte A'' (43-74)
- Ponte (75-87)
- Parte B' (88-103)
- Ponte (104-111)
- Parte B'' (112-119)
- Parte C (compassos 120-149)
- Trio (150-210): dividido em introdução (151-154) e duas partes, 155-202 e 203-210
- Coda

Sobre o termo “dobrado sinfônico”, em relação ao campo harmônico da obra, se destacam as tonalidades de ré bemol maior e sol bemol maior (trio), menos comuns para o gênero. Entretanto, por ser um dobrado performático, isto é, para performance em concerto, traz solos, trechos contrapontísticos, fraseados e uma plenitude de dinâmicas e modulações para as relativas menores ao longo da obra, por isso entendemos que os campos harmônicos utilizados oferecem novas e múltiplas combinações de encadeamento.

Breve aparte: muitos mestres e arranjadores de banda do passado “pensavam” suas bandas em “si bemol”, tanto que escreviam para instrumentos graves em clave de sol e já “transpostos”; facilidade para leitura, aprendizado e disponibilidade de instrumental são algumas justificativas. Para instrumentos não transpositores, como a tuba, independentemente da afinação em que foi construído (Sib, Fá, Mib ou Dó), o instrumentista sempre tocará a mesma nota, sendo ela o som real em relação ao piano; contudo, o dedilhado pode ser distinto para cada instrumento de acordo com a afinação de construção (fabricação).

Em outros termos, instrumentos não transpositores (trombone, eufônio, tuba etc.) mantém a altura da nota (frequência) mas altera a digitação/posição. Já transpositores como clarinetes e saxofones, mantém a digitação, porém lê o que foi

transposto. Nesse pensamento, deduzimos que o campo harmônico praticado em *Ruy Barbosa*, foi concebido ou “imaginado” em mi bemol maior, pois a instrumentação disposta é formada maiormente com instrumentos de afinação em si bemol. Sendo assim, hipoteticamente, vamos “apelidar” o campo harmônico de *Ruy Barbosa* de mi bemol maior e seu trio de lá bemol.

Do ponto de vista da melodia, *Ruy Barbosa* apresenta partes melódicas segmentadas entre os clarinetes, bombardino e tuba. O início das frases são anacrúsicas e construídas maiormente em graus conjuntos. Enquanto a introdução se apresenta num *tutti* intenso e rígido, a seção A se coloca mais expressiva e *cantabile*, porém com grandes contrastes de dinâmica, características nítidas da música do período romântico ocidental. A voz do eufônio, assim como do trombone de canto se apresentam com um “excesso” de dinâmica, articulações e um fraseado “sensível” (vide destaque abaixo em azul). Evidentemente, por se tratar de música escrita, alguns desses termos podem se apresentar subjetivos, contudo, são elementos que remetem à compreensão da música romântica do século XIX, como o exagero da expressividade:

Partitura 25: dobrado sinfônico *Ruy Barbosa*. Eufônio. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Ainda sobre o aspecto melódico e estendendo para aspectos mais gerais, uma observação necessária: o tal “código de época”; as cópias de *Ruy Barbosa* estão datadas de 1920, ou seja, o entremeio entre as gravações mecânicas substituídas posteriormente pelas gravações elétricas e início da era do rádio. Isto pode revelar que durante a performance, havia a liberdade de execução de certos elementos não escritos, mas que integravam a cultura daquele momento: acentos, as batidas do bumbo, as síncopas, assim como o andamento praticado e, evidentemente com influências estilísticas de outros gêneros de música brasileira.

Outros instrumentos como clarinete, trompetes e sax horn se encarregam de passagens contrapontísticas simples; o trio no exemplo abaixo, da parte de 2º clarinete indica ao menos três elementos relevantes da composição: as fundamentais e caracterizantes síncopas, as melodias anacrúsicas em graus conjuntos e o solo concertante, qualificando a obra como performática, porém mantendo sua qualidade de dobrado:

The image shows a facsimile of a musical score for Clarinet II (trio) from the work *Ruy Barbosa*. The score is annotated with four colored boxes highlighting specific musical features:

- A green box at the top highlights a melodic line.
- A green box labeled "síncopas" highlights a section of the score with syncopated rhythms.
- A red box labeled "melodia em graus conjuntos" highlights a section of the score with conjunct intervals.
- A blue box labeled "solo concertante" highlights a section of the score featuring a solo performance.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Figura 12: excerto *Ruy Barbosa*. Clarinete II (trio). Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Sobre o ritmo, há um certo desenvolvimento demandado por cada seção, porém, a estrutura métrica se mantém constante em virtude da escrita para o sax horn e trombones. Logo, cabe uma observação acerca do papel do sax horn nos dobrados: atualmente, é um instrumento não diríamos extinto, mas, suprimido paulatinamente das bandas em favor das trompas. No fim do século XIX e decorrer do século XX, inúmeros compositores desenvolveram para ele uma escrita específica a partir de contratempos; tais contratempos e células a partir de pausa, semicolcheia e colcheia tornaram-se elementos caracterizantes em muitos dobrados. Em nossa interpretação, nos parece células aparentadas da polca. Abaixo, a parte de sax horn (ou sax genes, *chiquinha* e sax de harmonia) demonstra sua atribuição de acompanhador e mantenedor da marcialidade do dobrado:

Partitura 26: dobrado sinfônico *Ruy Barbosa*. Parte de sax horn I. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Como aludimos em seções anteriores, trata-se de um dos elementos estilísticos mais marcantes nessas composições (sem excluir evidentemente as síncopas e frases anacrúsicas do todo da obra). É uma célula empregada por vezes

Embora a composição não aponte flexibilidade de *tempo*, isto é, indicação ou mudança de andamento, tampouco *rallentando*, *ritardando* ou *rubato*, porém, o perfil melódico sobretudo para instrumentos graves, demonstra o grau de expressividade que a obra demanda. Numa clara intenção de privilegiar o naipe grave através das melodias, Azevedo explorou inventivamente a tessitura, o timbre e as possibilidades técnicas desses instrumentos; passagens concertantes se sobrepõem a outros materiais apresentados, por isso as texturas homofônica e polifônica são decorrentes na obra.

Os elementos constituintes de *Ruy Barbosa* identificam-no como um dobrado; ainda que em virtude dos solos, do contraste trazido pelo excedente de dinâmicas, pelos campos harmônicos incomuns, pelos *legatos* de expressão, pelas repetições demandadas por cada seção, além de uma estrutura formal alongada, não há dessemelhanças significativas em comparação a um dobrado tradicional (como o *Miguel Tolói* por exemplo). Há um caráter exultante e brilhante presente, mesmo tipificado como dobrado sinfônico, as características que o arquetipam, são predominantemente constitutivas da música brasileira. A tabela abaixo apresenta elementos presentes em *Ruy Barbosa* convergentes com o 1º dobrado apresentado (Miguel Tolói):

Síncopas
Contratempos
Marcialidade gerada pelos contratempos
Leve acentuação no tempo fraco do compasso
Frases anacrúsicas
Texturas homofônicas e polifônicas
Trechos contrapontísticos
Estrutura formal procedente do ternário clássico
Harmonia tradicional

Tabela 6: resumo de elementos do dobrado sinfônico *Ruy Barbosa*. Elaboração: a autora.

3.3 Dobrado Ragtime *Que quer mais?* Autor desconhecido

Gênero: Dobrado *Ragtime*

Título: *Que quer mais?*

Autor: Desconhecido

Data: Indeterminada

Número de compassos: 71

Instrumentação:

- Requinta
- Clarinete I-II-II
- Sax alto I-II-III
- Trompete I-II
- Trombone I-II-III+canto
- Eufônio
- Tuba I-II
- Percussão (com indicações para bumbo)

Fonte: Acervo Corporação Musical Liberdade – São Roque – SP

Original: cópias manuscritas. Fac-símile (autora) constituído por 17 folhas de face única com caligrafia em bico de pena.

Quadro 6: dobrado ragtime *Que quer mais?* Elaboração a autora.

No decorrer da manipulação do acervo da Corporação Musical Liberdade, nos deparamos com um exemplo singular: dobrado ragtime. O *Ragtime* é um ritmo americano do fim do século XIX e início do século XX; tradicionalmente sincopado, com melodia simples e acompanhamento de colcheias, teve como seu maior expoente Scott Joplin (1868-1917). Considerando apenas o título, podemos classificá-lo como uma derivação do dobrado tradicional podendo ser incluído na categoria das exteriorizações e subcategorizado em ironias.

O material está em situação desfavorável para manuseio, porém a legibilidade, na oportunidade da digitalização, estava preservada. Suas 17 folhas de face única com caligrafia em bico de pena, não traz indicação de data de composição,

origem, autoria das cópias nem indicação da tipografia do papel, apenas o carimbo da CML⁵⁰. Assim como outras inúmeras composições do mesmo acervo, as folhas deste dobrado se encontram amareladas e úmidas com parte das notas com a cabeça invertida; portanto, se deduz ser um documento do final do século XIX ou início do século XX (apogeu do *ragtime* nos EUA). Segue instrumentação:

- Requinta
- Clarinete I-II-II
- Sax horn I-II-III
- Trompete I-II
- Trombone I-II-III+canto
- Eufônio
- Tuba
- Percussão (com indicação para bumbo)

Trata-se de uma formação de banda civil ainda em processo de consolidação (há ausência de saxofones), contudo, observa-se várias vozes abertas para os instrumentos médios. Em comparação a instrumentações praticadas no século XIX, é um formato de banda com múltiplas possibilidades de contrastes de sonoridades. Em compasso 2/4, está estruturado com as seguintes partes:

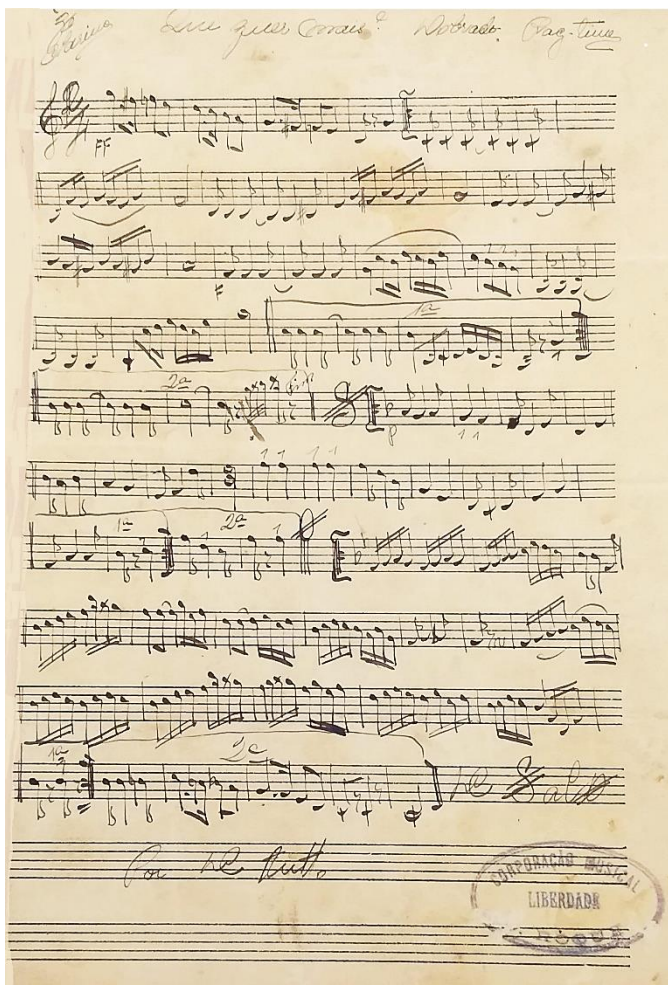
- Introdução (1-4)
- Parte A (5-32)
- Parte B (33-50)
- Parte C (51-71)
- Coda

A forma apresentada é um ternário, intercalando as partes com *ritornellos*, torna-se um rondó (A-B-A-C-A); trata-se de uma forma própria do ragtime, mas não exclusiva, evidentemente. Isso não significa coincidência em relação a estrutura de nosso dobrado, mas uma tendência de certos compositores a produzirem novos gêneros e ritmos a partir de formatos e harmonias tradicionais.

A obra aqui examinada representa apenas o uso de um gênero musical americano como uma proposta diversificada ao dobrado e não uma ruptura, ao

⁵⁰ Corporação Musical Liberdade.

contrário do que realizou Stravinsky em *Ragtime para onze instrumentos* (1919), uma ruptura com a tradição orquestral russa (TARUSKIN, 1996, p. 1301). *Que quer mais?* é apenas uma alternativa burlesca para contextos de performances mais leves sem caráter devocional ou patriótico e, evidentemente, sem ousadias harmônicas dissonantes.



Partitura 27: dobrado ragtime *Que quer mais?* Parte de clarinete III. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

A harmonia pode ser retratada como simples e convencional, contudo, está construída a partir de três campos harmônicos, si bemol maior, mi bemol maior e trio em lá bemol maior. Tríades de tônica e dominante predominam através de um ritmo harmônico mais lento, com poucas inversões e cadências autênticas perfeitas. Sob aspecto do som, há uma soberania da textura homofônica (linha melódica com acompanhamento), contudo, ocorrem pequenas passagens em uníssono como a

introdução e passagens contrapontísticas como a parte C. As dinâmicas estão indicadas somente no início, o que pode permitir maior liberdade para interpretação enquanto os materiais são apresentados. Raras variações de timbre (nem por troca de função de instrumentos, nem por substituição de instrumento).

A linha melódica executada pelos clarinetes, trompetes e trombone de canto está formada por intervalos predominantemente diatônicos e em graus conjuntos com raros saltos de quinta e em tessituras médias. No exemplo abaixo (parte de trompete I) a simetria é alcançada pelas síncopas (seções A e B); tais síncopas favorecem a constância que são características do ragtime, mas primordiais em nosso dobrado. São síncopas do tipo ligadas e não-ligadas:

Partitura 28: dobrado ragtime *Que quer mais?* Parte de trompete I. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Sobre o baixo *oom-pah* característico do *ragtime* (exemplo abaixo à direita) é um acompanhamento específico para a mão esquerda no piano, aqui desempenhado pela tuba; em contratempo, os trombones e sax horn (exemplo à esquerda em azul) em contratempos e síncopas:



Partitura 29: dobrado ragtime *Que quer mais?* Partes de 3º sax horn e tuba. Fac-símiles: a autora.
Acervo CML.

Em relação ao ritmo, não há indicação de tempo, mas, por se tratar de um dobrado com caráter de *ragtime*, pode ser praticado entre 110 até 140 M.M. A estrutura frasal se mantém simétrica com pouca tensão rítmica mantendo-se uniforme e invariável do início ao fim. O grau de unidade orgânica é alcançado pela repetição dos motivos rítmicos. O fator movimento-reposo é discreto com pouca tensão. Especificamente sobre o ritmo do *ragtime* assim aponta o pianista Caio Vono:

O seu ritmo não passa de uma inversão da marcha, ou seja: o compasso da marcha tem o 1º e o 3º tempos fortes; no estilo inicial do Jazz, essa acentuação é deslocada para o 2º e 4º tempos do compasso. Esse deslocamento de acentuação de tempos fortes para fracos é denominado síncopa; daí dizer-se que o ritmo é sincopado (VONO, 1989, p. 28).

Ora, de maneira generalizada, não estaria incorreto adotar o mesmo pensamento para nosso dobrado, já que nos propomos comparar exemplos derivados a exemplos tradicionais; neste caso, *Que quer mais?* apresenta-se pitoresco: o andamento praticado, os modos expressos na performance, isto é, “o jeito de tocar” principalmente por parte do percussionista (bumbo com uma batida aberta e outra fechada) é o que imprimirá o caráter de dobrado. A estrutura formal o identifica como dobrado, mas, o maior destaque estilístico é o baixo *oom-pah* caracterizando-o também como um ragtime; a maior interferência de elementos próprios de dobrado e que coincidem seria a ocorrência absoluta das síncopas e os contratempos. Já a ausência de solos e contracantos poderiam, em certa medida, desqualificá-lo.

3.4 Dobrado Fúnebre *Calvário*: Frederico Nascimento

Gênero: Dobrado Fúnebre

Título: *Calvário*

Autor: Frederico Nascimento

Data: Indeterminada

Instrumentação:

- Flautim
- Requinta
- Clarinete I-II-III-IV
- Sax alto I-II
- Sax horn I-II
- Trompete I-II-III-IV
- Trombone I-II-III
- Eufônio I-II
- Tuba
- Percussão (com indicações para bumbo)

Fonte: Acervo Corporação Musical Liberdade – São Roque – SP

Original: cópias manuscritas pelo autor. Fac-símile (autora) constituído por *full score* em 5 folhas de face dupla com caligrafia em bico de pena fina.

Integrante do acervo da Corporação Musical Liberdade, *Calvário* está designado no cabeçalho como dobrado fúnebre, isto é, uma derivação do dobrado tradicional, inserindo-se na categoria das exteriorizações e podendo ser subcategorizado em adjetivações e/ou sentimentos. Não há indicação de data de composição, nem da cópia, contudo a autoria está manifestada por Frederico Nascimento (1852-1924), compositor, organista e violoncelista português, que se instalou no Brasil na última parte do século XIX. Segundo a pesquisadora Suely Campos Franco (2020), Nascimento foi um dos principais professores de harmonia do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro.

Partitura 30: dobrado fúnebre *Calvário*. Fac-símile: a autora. Fonte: Acervo CML.

O manuscrito, sem partes instrumentais, com apenas partitura (*full score*) encontra-se em 5 folhas de face dupla e em razoável legibilidade, embora haja um certo prejuízo do material musical em virtude dos danos causados por fatores de

ordem biológica; nesta situação, por insetos isópteros (cupins). Em compasso 2/4, a instrumentação está constituída pelos seguintes instrumentos:

- Reuinta
- Clarinete I-II-III-IV
- Sax alto I-II
- Sax horn I-II
- Trompete I-II-III-IV
- Trombone I-II-III
- Eufônio I-II
- Tuba
- Percussão (com indicações para bumbo)

Trata-se de um formato de banda consolidada e robusta; um indicativo disto seria a presença de saxofones e o avantajado número de vozes (partes) para clarinete (incluindo a requinta), além de quatro vozes para trompete (indicados no manuscrito original como cornetim), três vozes para trombone e duas para eufônio, bem como duas partes para sax horns. Significa uma grande massa sonora com múltiplas possibilidades de timbre e contrastes de sonoridade.

Não vislumbramos atribuições de dinâmica; em contrapartida, articulações como ligaduras de expressão e de valor, além de *stacatto*, *marcato*, *martellato*, *crescendo* e *decrescendo* ocorrem até o último compasso da obra, o que possibilita a expressividade, o desenvolvimento de texturas e uma interpretação mais leal ao compositor. A estrutura formal identificada pode ser fixada em: Introdução – A (a', a'') – B (b', b'') – C.

- Introdução (1-14)
- Parte A' (15-30), parte A'' (31-38)
- Parte B (39-54)
- Parte C (56-fim)

Por ser uma obra para ofícios fúnebres, *Calvário* observada mais atentamente e em comparação a outros exemplos do acervo da CML e, evidentemente com obras fúnebres em outros arquivos para banda, é uma composição portuguesa, composta por um português no Brasil. Ora, mencionamos na seção 2.2 deste trabalho, que a

Corporação Musical Liberdade surgiu no fim do século XIX como uma banda de imigrantes; no seu volumoso arquivo encontram-se identificadas várias partituras de 1900 a 1920 assinadas no rodapé (com grafia da época): Banda da Oficina Menino Deus⁵¹, de Barcelos (Braga – Portugal). Embora não seja este o caso para *Calvário*, as obras que apresentavam tais identificações, também apresentavam idêntica instrumentação e grafia dos instrumentos e, em maioria, tipificadas como “ordinário”, “passo ordinário” e “passo dobrado”. A capa abaixo do passo ordinário *O Mensageiro* datada de 12/12/1909 com identificação de origem e região, é um dos exemplos de composição do acervo da CML em que alguns instrumentos são grafados exatamente como *Calvário* (tuba: baixo; trompetes: cornetins).

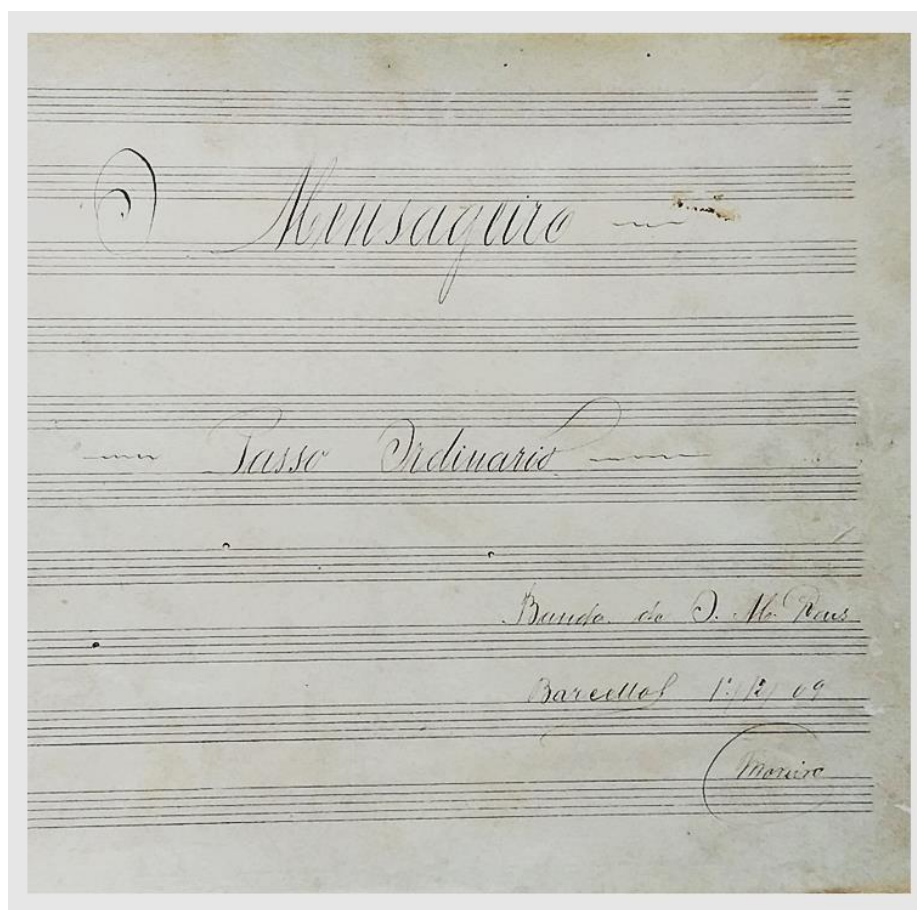


Figura 15: capa passo ordinário *O Mensageiro*. Fac-símile: a autora. Fonte CML.

⁵¹ A Banda da Oficina Menino Deus pertencia ao setecentista convento/paróquia Menino Deus em Barcelos (Portugal). No final do século XIX passou a ser uma casa de recolhimento com caráter social para crianças e jovens, por isso a existência da banda. Atualmente é o Colégio Casa do Menino Deus (Barcelos – Portugal). Cf.: <https://www.meninodeus.pt/escrava-vitoria> Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

Da mesma forma, nos deparamos com semelhante instrumentação em obras fúnebres para banda no acervo digital português Recursos Artísticos⁵². Neste acervo, em relação a obras fúnebres, averiguamos as seguintes categorias: passo dobrado fúnebre, marcha grave, marcha fúnebre e ordinário fúnebre. As obras observadas mostraram que não apenas a instrumentação e a quantidade de instrumentos dispostos se assemelham ao *Calvário*, mas a denominação dos instrumentos segue o mesmo padrão; por exemplo o uso dos *cornetins* em vez de trompetes, o termo *sax trompas* (mib) em lugar de sax horns (termo mais usual no Brasil) e a tuba sendo nominada tão somente de *basso*. Para simples demonstração, selecionamos a primeira página do passo dobrado fúnebre *Momentos Tristes* de J. C. S. Negrão, pertencente ao acervo Recursos Artísticos; note-se à direita da partitura, o uso dos termos *cornetins* e *sax trompas*:

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title reads "Momentos Tristes - Passo Dobrado fúnebre. por J. C. S. Negrão." The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flautas, Cornetins, Sax Trompas, Sax Horns, Trompas, and Bateria. The music is written in 2/4 time. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "dim" and "pp". A red circular stamp is visible on the left side of the page, partially overlapping the first few staves.

Partitura 31: passo dobrado fúnebre *Momentos Tristes*. Fonte: Acervo Recursos Artísticos.

⁵² Disponível em: <https://recursosartisticos.madeira.gov.pt/> Acesso em 01 de dezembro de 2023.

A menção a essas duas obras em meio a análise de *Calvário*, é tão somente com o objetivo de evidenciar que certos elementos portugueses na música para banda também foram transplantados para composições no Brasil. A questão de *Calvário* ser identificado tão somente como *dobrado fúnebre* e não *passo dobrado fúnebre* pode se conectar com a questão da redução do termo⁵³ no processo de formação de palavras

No aspecto do som, *Calvário* traz predominantemente uma textura homofônica (no sentido de melodia e acompanhamento e em blocos encadeados por tríades); no entanto, há trechos homorrítmicos e pequenos “polifonismos”, por isso discretas variações de timbres. No aspecto melódico, as madeiras e trompetes têm o protagonismo na exposição das frases que são simétricas e em maioria téticas, isto é, iniciam-se no tempo forte do compasso (o que indica uma acentuação no 1º tempo); a maior parte dos intervalos são diatônicos, ou seja, frases e motivos elaborados em graus conjuntos. Abaixo, início da parte A pelas flautas e clarinetes. Destaque para a requinta (na 1ª linha):



Figura 16: excerto Dobrado fúnebre *Calvário*. Início da parte A – madeiras. Fac-símile: a autora.

Fonte: Acervo CML.

Ainda no aspecto melódico, não vislumbramos frases construídas em síncopas, porém raros trechos anacrúsicos (parte C) ocorrem na parte do eufônio (em vermelho) que apresenta um 2º material em contraponto ao 1º material (em vermelho) pelas madeiras; daí a breve textura polifônica:

⁵³ Cf. pág. 180.

Partitura 32: Dobrado fúnebre *Calvário*. início da parte C. Fac-símile: a autora. Fonte: Acervo CML.

Sobre a harmonia em *Calvário*, podemos considerá-la convencional; construída em dó menor, tríades de tônica e dominante predominam através de um ritmo harmônico lento com raras inversões. Como não há indicação de tempo e sendo uma composição fúnebre pode ser performado tanto em andamento mais moderado quanto rápido.

Sobre os elementos que eventualmente poderiam aproximá-lo de um dobrado tradicional, detectamos unicamente os contratempos na introdução e na seção B. Como já expomos em obras anteriores, os trechos construídos em contratempos e maiormente executado por sax horns e trombones é um caracterizante marcante em dobrados, colaborando e induzindo a composição ao movimento e à marcialidade. No breve trecho abaixo coube às madeiras oito compassos de contratempos, enquanto a melodia é desenvolvida pelos instrumentos graves. Em seguida é apresentado novo material melódico com textura predominantemente homofônica, em destaque frases com ligaduras de expressão, que fornecem ao trecho algo de sublime e dramático:

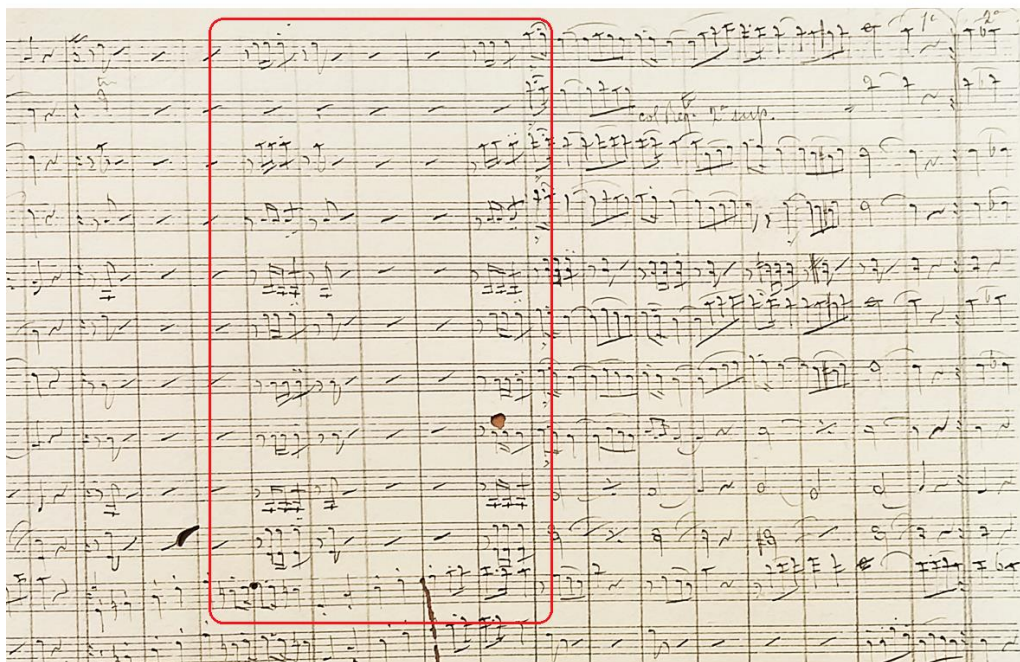


Figura 17: Dobrado fúnebre *Calvário*. Parte B - contratempos. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Embora *Calvário* seja uma composição portuguesa ou escrita por um compositor português no Brasil, as comparações com um dobrado tradicional são discretas e convencionais: está construído em 4 partes contrastantes, madeiras desempenham a melodia enquanto os metais executam o acompanhamento; síncopas e acentos deslocados estão ausentes, enquanto raras frases anacrúsicas ocorrem. Em timbre, volume e grandiosidade pode se assemelhar ao dobrado. Abaixo tabela resumo dos elementos ocorrentes em *Calvário*:

Contratempos
Marcialidade gerada pelos contratempos
(Raras) frases anacrúsicas
Texturas homofônicas e polifônicas
Estrutura formal procedente do ternário clássico
Harmonia tradicional

Tabela 7: resumo de elementos do dobrado fúnebre *Calvário*. Elaboração: a autora.

3.5 Dobrado *Oito horas de trabalho*: autor desconhecido

Gênero: Dobrado
Título: <i>Oito horas de trabalho</i>
Autor: Desconhecido
Data: 04 de março de 1927 (cópias R. Flores - Espírito Santo do Pinhal, SP)
Número de compassos: 114
Instrumentação:
<ul style="list-style-type: none">• Requinta• Clarinete• Saxofone alto• Trombone• Trombone de canto• Eufônio• Tuba
Fonte: Acervo da Corporação Musical Liberdade
Originals: cópias manuscritas em maioria por R. Flores de 04 de março de 1927. Fac-símile (autora) constituído por 7 folhas de face única com caligrafia em bico de pena;
Edição diplomática (em anexo): a autora (<i>software</i> Finale 26v)

Quadro 8: dobrado *Oito horas de trabalho*. Elaboração a autora.

Oito horas de trabalho é um dobrado sem designação de autoria e constituinte do acervo da Corporação Musical Liberdade de São Roque, estado de São Paulo. Através de suas partes instrumentais, há indicação de origem em Espírito Santo do Pinhal, também interior do estado de São Paulo e cópias de R. Flores com data de 04 de março de 1927. Mesmo que o material se apresente parcialmente desfalcado, não constatamos prejuízo na caracterização da obra, tratando-se de um dobrado do tipo tradicional e/ou consolidado. Seu título pode ser incluído na categoria da comemoração-exaltação-referência e inserido na subcategoria eventos/acontecimentos.

Handwritten musical score for "8 Horas de trabalho" by Debussy, for Clarinet. The score is on aged paper and features several systems of music. The title "8 Horas de trabalho" is written in the top left, and "1º Clarinete" is in the top right. The score includes a key signature of one flat and a 2/4 time signature. There are three red letters (A, B, C) marking specific sections. At the bottom, there is a circular stamp from "BIBLIOTECA MUSICAL LISBOA" and the text "C. Santo do Pinhal - 4-2-927" and "R. P. Lopes".

Partitura 33: dobrado *Oito horas de trabalho*. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

O título em si mesmo sugere exaltação a jornada de trabalho. A inserção da obra na década de 1920 também ilustra diretamente o movimento operário, o trabalho assalariado e o capitalismo industrial. Por ocasião dessa pesquisa e para uma melhor compreensão da obra, produzimos uma edição diplomática de *Oito horas de trabalho* utilizando o *software* de notação musical *Finale 26v* (a partitura completa junto às partes se encontram em anexo⁵⁴ neste trabalho). Decidimos por esse tipo de edição pois as partes manuseadas (que transformamos em fac-símile) apresentam equívocos na quantidade de compassos, incoerência nas casas de *ritornello*, nas indicações de voltas (*dal segno* e *coda*) e nas indicações de articulação. Como já mencionamos, a edição diplomática admite o uso de programas de edição musical para transcrição/transposição do documento original, “[...] nesta tipologia, admite-se a possibilidade, com certa parcimônia, de se estabelecer uma metodologia crítica, permitindo a apresentação e inserção de elementos interpretativos ao texto musical e conservando a notação original [...]” (SILVA, 2018, p. 40).

⁵⁴ Cf. p. 214.

Partitura

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

Requinta *f* *p*

Clarinet in B \flat *f* *p*

Alto Sax *f*

Trombone *f*

Trombone de canto *f* *p*

Euphonium *f*

Tuba *f*

8 $\%$

E \flat Cl. *p*

B \flat Cl. *p*

A. Sx. *p*

8 $\%$

Tbn. *p*

Tbn. cto. *p*

Euph. *p*

Tuba *p*

Editado em 2024 - Juliana Soares da Costa Silva
 Edição Diplomática
 Copista: R. Flores - (fonte primária, fac-simile)
 Espírito Santo do Pinhal, 04 de março de 1927

Partitura 34: dobrado *Oito horas de trabalho* (c. 1-7). Edição diplomática da autora (em anexo).

Janeiro de 2024.

Complementando o desenvolvimento do conceito, segundo o pesquisador Carlos Figueiredo (2014), a edição diplomática possui caráter musicológico, por isso abre oportunidades para uma metodologia crítica podendo-se acrescentar componentes interpretativos (FIGUEIREDO, 2014, p. 42). O material original manuscrito, do qual extraímos o fac-símile, está constituído por 7 folhas de face única com caligrafia em bico de pena, se apresentando em condições regulares para manuseio. Há claro extravio de partes que outrora integrava a obra, apresentando apenas a seguinte instrumentação:

- Requinta (1º)
- Clarinete (1º)
- Saxofone alto (2º)
- Trombone (1º)
- Trombone de canto
- Eufônio (1º)
- Tuba (1º)

Trata-se de um dobrado com estrutura ternária simples e compatível com todos os formatos apresentados; pode ser segmentado no seguinte formato:

- Introdução (1-6)
- Parte A' (7-25), parte A" (26-42)
- Parte B (43-74)
- Trio (C) (78-114)
- Coda

No aspecto do som e a partir das partes disponíveis, as dinâmicas empregadas aparecem apenas na parte de sax alto e em duas situações: introdução e coda. De todo modo, isso indica que a dinâmica pode ser utilizada de acordo com a interpretação do regente e conforme o desenvolvimento de cada naipe em cada seção da obra. Por outro lado, é de entendimento de músicos experientes na performance de dobrados, que cada seção possui caráter contrastante, por exemplo a parte A em relação à parte B e o trio em relação às seções antecedentes.

Os grandes contrastes de textura são alcançados pelo trecho em uníssono na introdução (compassos 1-6) e no início do trio (compassos 78-81) e por curtos contrapontos em B; o restante pode ser entendido como melodia acompanhada, isto é, a textura da obra é predominantemente homofônica, porém com inserções polifônicas. Raras variações de timbre (por substituição de instrumento e na troca das funções dos instrumentos).

Através do ponto de vista da melodia, *Oito horas de trabalho* apresenta partes melódicas segmentadas entre as madeiras e o trombone de canto (material 1 em vermelho), enquanto os outros metais desempenham a função de acompanhadores ou “responsivos”; são frases também anacrúsicas e construídas ora em graus conjuntos e ora em terças (material 2 em azul):

The image shows a musical score for six instruments: Eb Clarinet, Bb Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Canto, Euphonium, and Tuba. The score is for measures 8-14. A red box highlights the unison melody in measures 8-14, involving the Eb Clarinet, Bb Clarinet, and Trombone Canto. A blue box highlights the accompaniment in measures 11-14, involving the Euphonium and Tuba. The score includes dynamic markings like 'p' and 'p'.

Figura 18: excerto dobrado *Oito horas de trabalho* – compassos 8-14. Edição diplomática da autora. Janeiro de 2024.

A obra está construída nos campos harmônicos de dó menor e lá bemol maior (trio). Tríades de tônica e dominante predominam num ritmo harmônico estável. Dissonâncias com alguns acordes de sétima ocorrem, porém, há inversões de tríades, além de ocorrência de cadências de engano e semicadências.

A partir do aspecto rítmico, a estrutura é regular e coerente com tensões que levam às cadências; o fator repouso/tensão são presentes e marcantes. O andamento não está estipulado, no entanto, a construção das melodias em síncopas e graus conjuntos, principalmente em A e B levam a um tempo de dobrado (entre 108 a 120 M.M.); contudo, em função do contexto (deslocamento, procissão ou apresentação parada) o andamento pode se impor naturalmente. Em nossa edição diplomática, sugerimos um tempo de 116 M.M. que é o tempo do atual passo ordinário da ordem unida; porém, outros fatores - como o nível técnico da banda - também podem influenciar e determinar o andamento.

Em referência aos elementos estilísticos, por ser um dobrado tradicional a introdução é uma seção robusta e grandiosa, característica marcante; as partes seguintes, são construídas maiormente em frases com semínimas e colcheias com intervalos que induzem o acentuar característico no tempo fraco do compasso. Há presença de anacruses e síncopas evidenciando o caráter marcial, ou, o enigmático sentimento de impulso e constância. Note-se parte do trio (C), exemplo abaixo, mesmo com um caráter mais lírico e cantante, isto é, contrastante, as síncopas se evidenciam num jogo de perguntas e respostas (madeiras e metais):

Figura 19: excerto dobrado *Oito horas de trabalho* – compassos 100-107. Edição diplomática da autora. Janeiro de 2024.

Mesmo que partes instrumentais de *Oito horas de trabalho* estejam faltantes (é nítida a ausência de vozes (instrumentos) que possam complementar o plano composicional), as características apresentadas pelos poucos instrumentos, denotam uma obra estruturada maiormente por síncopas. Nos referimos, fundamentalmente, a dois elementos da música brasileira: a síncopa e a marcha (presentes também no samba). A insinuação é sobre algo que altera a regularidade, embora, Sandroni (2001, p. 27) defenda que se a síncopa for usada ou entendida como uma alteração de norma, ela não estará de fato apropriada. Óbvio que Sandroni se refere ao samba, mas podemos adotar o pensamento para nosso dobrado; nesse sentido, acreditamos ser o contrário: o uso da síncopa em partes melódicas pelos compositores de dobrados, foi adotado como regra quase geral para caracterização dessas obras.

3.6 Dobrado (contemporâneo) *Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado: Adelaide Pereira da Silva*

Gênero: Dobrado
Título: <i>Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado</i>
Autor: Adelaide Pereira da Silva
Data: 1967
Número de compassos: 49
Instrumentação: Piano
Edição: Irmãos Vitale

Quadro 9: *Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado*. Elaboração a autora.

Dobrado é o primeiro movimento da *Suíte nº 2 para Piano*⁵⁵ da compositora, professora e folclorista paulista Adelaide Pereira da Silva (1928-2021), os outros

⁵⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VSWm7e_LSZY Acesso em 02 de dezembro de 2023.

movimentos são: II. Ciranda, III. Chorinho e IV. Baião. Trata-se de uma composição publicada pela editora musical Irmãos Vitale em 1967 e dedicada a Edison de Castro Pinto Júnior; neste caso, podemos posicionar a obra na categoria das homenagens e atribuir a tipificação de dobrado moderno ou contemporâneo. Evidentemente que Adelaide não foi a primeira compositora a escrever um dobrado; Chiquinha Gonzaga (1847-1935) dedicou ao Capitão Antônio José da Rocha o dobrado (polca) *Em Guarda!*⁵⁶ (1902) e outras tantas compositoras anônimas também se dispuseram a escrever dobrados.

Optamos por Adelaide Pereira da Silva por ter sido uma compositora atuante no século XX e início do XXI com uma significativa produção para piano, voz e piano, coro, coro infantil, percussão, instrumentos de cordas e de sopro. De acordo com o pesquisador Valdemir Silva (2018, p. 27-28), Adelaide estudou piano com Dinorá de Carvalho e composição com Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda; isto significa que o estilo de composição de Adelaide tende ao nacionalismo com intenso uso de materiais folclóricos, afro religiosos (como pontos de candomblé colhidos em terreiro) e harmonia tonal livre, optando, por vezes, pelo modalismo. Também atuou como presidente da Sociedade Pró-música Brasileira de 1961 a 1966⁵⁷ e foi membro da *International Organization of Folk Art* – UNESCO. Num período de 1976 até 1993, foi professora da Faculdade de Música de Santa Cecília em Pindamonhangaba, da Faculdade de Música Marcelo Tupinambá em São Paulo e da Escola Municipal de Música de São Paulo.

De acordo com partitura, exemplo abaixo, *Dobrado* é uma obra em escrita convencional com 49 compassos e construída em compasso 4/4. Verifica-se ausência de introdução, ritornellos, trio e coda; por ser um movimento de suíte, trata-se de uma síntese ou miniatura de um ternário, mas com equivalentes a partes A, B e retorno ao A.

- Parte A (1-16)
- Parte B (17-33)
- Parte A (repetição) (34-49)

⁵⁶ Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=iQZUJCggKFM> em Acesso em 04 de dezembro de 2023.

⁵⁷ Ibidem, p. 30.

As Estórias de Castro Pato Junior

Dobrado
I

ADELAIDE FERREIRA DA SILVA
(1967)

Vivo (M.M. 120)

PIANO

Partitura 35: *Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado*. Fonte: Edição Irmãos Vitale.

Para definição de um dobrado não há determinação exclusiva da estrutura formal, se assim fosse, a obra de Adelaide poderia estar excluída, assim como as outras derivações. Por isso, a proposta da compositora é ousada, não se trata apenas de miniaturas de ritmos e/ou gêneros praticados no Brasil; são obras para o aprendizado da música brasileira com toda amplitude de características inerentes a cada gênero, explorando as possibilidades do piano, além de proporcionar o desenvolvimento técnico do aluno pianista familiarizando-o à música brasileira e às características nela contidas.

Para o aspecto do som, Adelaide fez uso discreto da indicação de dinâmicas, porém manipulou e reforçou inventivamente o contraste de sonoridade através dos *crescendo*, *decrescendo* e das articulações (*tenuto*, *legato*, *staccato* e *marcato*); são contrastes de timbres que um dobrado demanda em cada uma de suas seções. A melodia se apresenta em frases construídas maiormente em graus disjuntos através de colcheias, raras semínimas e curtas passagens com semicolcheias. Há um predomínio de sobreposições por toda a obra, denotando que a compositora se utilizou de técnicas contrapontísticas, por isso a proximidade com a textura polifônica.

Há que assomarmos ainda, três elementos relevantes na composição de Adelaide e no gênero dobrado: as melodias anacrúsicas (em vermelho), as fundamentais e caracterizantes síncopas (em azul) e, evidentemente, os contratempos (em roxo); na combinação desses elementos, através dos intervalos descendentes ou ascendentes, além dos *marcato* e *tenuto* (em verde) obtemos o leve acentuar do tempo fraco. Destaque para a mão esquerda desempenhando o papel que seria do eufônio numa provável orquestração, que ao adentrar a parte B (em roxo) inicia seu “contracanto”:

Figura 20: Excerto *Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado* – compassos 5-19. Fonte: Edição Irmãos Vitale.

Outro caracterizante complementar para a propiciação do acentuar do tempo fraco e inerente a maioria das obras expostas nesse trabalho: a questão tensão-repouso ou repouso-movimento-repouso, um elemento ocorrente em dobrados. Note-se que a dinâmica foi indicada como *mezzo forte*, uma facilidade para o pianista explorar didaticamente os outros elementos empregados pela compositora; para que a acentuação aconteça há uma combinação da síncopa, com a anacruse, com os *crescendo* e *decrescendo* e com a articulação empregada:

Figura 21: excerto *Suíte nº 2 para piano. I. Dobrado* – compassos 1-4. Fonte: Edição Irmãos Vitale.

Mesmo que o tempo determinado de 126 M.M. esteja relativamente rápido para o gênero, não há prejuízo de descaracterização; o ritmo pode ser definido como ativo e uniforme com pouca ou nenhuma variação. Um ponto relevante para destaque em virtude do crescimento de atividade rítmica é a passagem para B onde os contratempos são iniciados (compassos 17-33).

Embora a compositora opte pela não armadura de clave, que é um estilo de escrita de compositores do século XX, a obra está estruturada no campo harmônico de dó menor com uma predominância de tríades do I e V graus, com frequentes notas de passagens e raras dissonâncias. Cadências perfeitas e meias cadências estão presentes na obra.

Em impressionantes 49 compassos, o maior destaque em *I. Dobrado*, é estar construído numa forma curta; inventivamente a compositora resumiu uma obra com todos os elementos que a caracterizam como brasileira. Entre os aspectos estilísticos exhaustivamente apontados (as síncopas, os contratempos e o leve acentuar no tempo fraco do compasso) e mesmo que esteja escrito para piano, a marcialidade e a constância produzidas o qualifica como um dobrado tradicional, podendo inclusive ganhar orquestração para banda.

Capítulo 4 – O dobrado como gênero musical

4.1 O dobrado do senso comum: dicionários e enciclopédias

Em determinados períodos da História Brasileira, incluindo a História da Música Brasileira, o dobrado se tornou tão frequente no repertório das bandas que transfigurou o gênero em representante da banda de música no Brasil. A questão de ter se tornado um dos gêneros mais executados por bandas conecta-se diretamente aos contextos de performance e ao que a banda é como conjunto: um grupo flexível, adaptável e predisposto ao espaço público. Direcionando para a questão a ser respondida neste trabalho (o que é o dobrado?), alguns verbetes de dicionários, tanto brasileiros quanto estrangeiros respondem, porém nem todos levam em consideração componentes históricos, legado militar ou ainda questões estilísticas como elementos da música brasileira contidos em sua construção.

Entre os volumes examinados para o verbe *dobrado*, nos deparamos com definições curtas, genéricas, longas e convergentes. Já outras, com alguma divergência, equívocos ou controvérsias. Inicialmente, apresentaremos exemplos assertivos e coerentes:

- a) *Dicionário Musical Brasileiro*: organizado/compilado por Mário de Andrade (1999), fornece como primeiro significado para a definição de dobrado, “marcha militar”. Em seguida há uma complementação com o trecho do poema *Marinha* de Murilo Mendes:

“Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora/Com bandeirinhas, *dobrados* pacholas tocando no cais”.

Como segundo significado, Mário fornece “o mesmo que pazo doble ou passo dobrado” com a seguinte complementação: “Pereira da Costa à p. 514 do *Folclore Pernambucano*, publica um *Passo dobrado* imitando o *toque de tambores*, em que há a seguinte quadra: Ratos com coco/Lagartixa com feijão/No beco do marisco/Tem arroz com camarão”.

No primeiro significado, Mário assertivamente indica que o dobrado é um tipo de marcha. O complemento da definição com o adjetivo “militar”, sugere algo procedente deste contexto; com o exemplo dado, fica entendido que o dobrado é algo para deslocamento. No segundo significado, Mário reforça a associação mencionando

um dos tipos de deslocamento da ordem unida (passo dobrado); contudo, o exemplo dado propõe algo já “transformado”, por assim dizer. Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923) historiador, folclorista e escritor pernambucano, em clara referência ao *maracatú-nação* e seus batuqueiros, insinua a diversidade rítmico percussiva embutida no poema. Nossa sugestão para a expressão “*passo dobrado* imitando o *toque de tambores*” é de uma música para deslocamento construída com células rítmicas próprias do maracatu;

- b) *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World - EPMOW - Vol. IX, Genres of Caribbean and Central and South American Origin* (2014): verbete assinado pelo Pesquisador e Professor Alberto Ikeda, assim expressa:

Dobrado é designação popular utilizada no Brasil para se referir às composições musicais do gênero marcha, executadas predominantemente por conjuntos de música instrumental identificados como banda, banda de música ou banda de coreto* (gazebo or bandstand), compostas de instrumentos de sopro (metais e madeiras) e percussão. A nomenclatura deriva de uma sub-classificação histórica de um tipo de marcha designada marcha-dobrada ou marcha-dobrado, para distingui-las de outras como marcha-lenta ou grave, marcha de procissão, marcha-de-rancho e tantas mais. A marcha-dobrado ou apenas dobrado teria na sua origem andamento mais rápido, de passo dobrado, para se marchar mais rapidamente (andadura mais acelerada), quando dos deslocamentos das bandas, militares ou civis, nas ruas. As marchas-dobrado estão historicamente relacionadas às atividades militares, da mesma forma como as próprias bandas de música, que ainda se preservam bastante nessas instituições. (HORN et al., 2014, p. 284-285).

O verbete é ainda mais longo, sendo uma das definições mais precisas e conectadas ao *passo dobrado* (ordem unida militar) e às atividades militares; em relação a estrutura, o autor assertivamente o relaciona a formas de composições do período clássico (binário, ternário etc.) e à noção de uma composição amplamente divulgada pelas bandas, portanto um gênero musical predominantemente instrumental (embora haja dessas composições para outras formações, inclusive para coro⁵⁸, orquestra⁵⁹ e para piano⁶⁰). Este é o ponto mais significativo do verbete: “A importância do gênero se relaciona à existência das próprias bandas de música, que

⁵⁸ Osvaldo Lacerda: *Dobrado Onomatopaico* para coro a 4 vozes (1971).

⁵⁹ Luciano Gallet: *Suíte Popular*. I. Dobrado. (1929).

⁶⁰ Guerra Peixe: *Suíte nº 1 para Piano*. IV. Dobrado. (1949).

no Brasil são historicamente responsáveis pela formação de gerações e gerações de músicos” (p. 285);

- c) *Dicionário Musical ornado com gravuras e exemplos musicais* (1899): compilado por Ernesto Vieira; não há verbete para dobrado, mas para marcha: “Marcha, s.f. Peça de música que se executa durante a marcha de tropas ou o desfilas de um cortejo. Trecho que tem o caráter de marcha”.

Seguindo, o autor apresenta designações da marcha musical atrelada aos tipos de marcha (deslocamento) da ordem unida. O autor descreve o andamento dos tipos de marcha (grave, passo ordinário, passo dobrado e passo acelerado e inclui também expressões de caráter para a execução; por exemplo, para o passo dobrado (atualizado para ordinário – com 116 ppm), ele descreve que deve ser em M.M. 120, *Allegro Marziale*. Esse verbete é o que mais se aproxima do que exploramos em relação a ordem unida e sua relação com o termo estudado.

- d) O Professor Régis Duprat também elaborou sua própria definição para dobrado: um “gênero natural de banda” (DUPRAT, 2011). Sua breve definição associa diretamente o dobrado à ordem unida e ao termo em diferentes idiomas:

Sua origem remonta às músicas militares europeias: *pasodoble* ou *marcha redobrada* para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passodoppio* para os italianos. Inicialmente tocado pelas bandas militares, o *pasodoble* recebeu essa denominação por alusão ao passo acelerado da Infantaria [...] (DUPRAT, 1979).

Exemplos cujas definições apresentam equívocos de informações:

- e) *Dicionário de termos e expressões da música*: organizado por Henrique Autran Dourado (2004), apresenta uma definição sintetizada, porém com dados incompletos; o 1º significado simplesmente menciona: “Designação genérica para música de bandas militares ou sinfônicas, como a marcha”.

No 2º significado há uma descrição sem exemplos, porém atrelada a um pensamento impreciso em razão do vocábulo “dobramento” estar associado ao termo “dobrado”: “Tipo de música para bandas e fanfarras que adquiriu essa denominação em virtude da utilização do dobramento, recurso que consiste na execução de cada parte do arranjo por mais de um instrumento, visando a melhor projeção do som do conjunto”;

- f) *Grove* - edição concisa (1994): com idêntico significado, porém ainda mais breve, traz “gênero de música de banda semelhante à marcha. Para alguns autores, o que os distingue é o fato de que no dobrado há o dobramento de instrumentos, ou desdobramento das partes instrumentais, o que justificaria o nome”.

É indiscutível que o dobramento de vozes seja característica saliente na construção dessas composições: por exemplo, madeiras juntas se desenvolvem em blocos apresentando partes melódicas. Da mesma forma, instrumentos graves também desempenham o acompanhamento em blocos dobrados (duplicados), esse recurso é normalmente aplicado para o jogo pergunta-resposta/antecedente-consequente; o compositor inicia uma frase ou sentença com os instrumentos agudos e estes são respondidos pelos graves. Note compassos 16-27 do dobrado *Treze Listras* (Pedro Salgado), clarinetes e sax alto estão “dobrados” e são respondidos pelo sax tenor:

Figura 22: excerto compassos 16-27 dobrado *Treze Listras* (Pedro Salgado). Fonte: Governo do Estado do Ceará - Secretaria da Cultura - Sistema Estadual de Bandas de Música - partitura editada em agosto de 2012.

Obviamente, a depender do compositor, cada voz (instrumento) ou naipe (só madeiras por exemplo) tem sua independência, ainda que um esteja “dobrando” o outro, como é o caso do *Treze Listras*. Em outras palavras, “dobrar vozes” é apenas um recurso composicional e não significa ser uma regra absoluta, rígida, a ser adotada nessas composições; compositores em obras para orquestra, por vezes, também se

utilizam dessa possibilidade, portanto, especificamente para o gênero musical dobrado, “dobramento” não representa associação ou derivação do termo (dobrado);

- g) *Música ao seu alcance Vol. II*: por José Campos Reinato (2014, p. 48-50), traz um significado inicialmente coerente, no entanto, alguns desacertos podem ser apontados na definição, como a questão da “acentuação no tempo forte” (o dobrado assim como o samba recebem um leve acentuar no tempo fraco do compasso) e uma espécie de generalização ou modelo fechado imposto ao gênero, como as fórmulas de compasso e a estrutura ternária. Já o andamento com cadência entre 110 e 112 ppm, segue coerente com a proposta do atual passo ordinário (ordem unida), que atualmente está fixado em 116 ppm:

Gênero musical, genuinamente brasileiro, que tem sua origem no passo dobrado das marchas militares da Europa, principalmente, no que se refere ao ritmo, aos compassos, ao andamento, à estrutura formal, às tonalidades, à harmonia e ao contraponto. A consolidação do dobrado como marcha militar brasileira se deu no final do século XIX. O ritmo do dobrado é sempre binário (2/4, 6/8 ou 2/2), **com acentuação no tempo forte**. Sua cadência está entre 110 e 112 passos por minuto. Sua estrutura é ternária (A-B-C, com re-exposição de A e B). A primeira parte é sempre precedida de uma Introdução de oito a dezesseis compassos. Todas as partes são executadas duas vezes, com exceção da repetição Dal S al O, que se executa uma só vez. (REINATO, 2014, p. 48-50 – grifo nosso).

- h) *Dicionário Musical*: por Isaac Newton de Barros Leite (1904, p. 154), a definição é curta, com certa coerência em relação a fórmulas de compasso e andamento: “dobrado (passo), música composta expressamente para marchas militares. O compasso é regularmente marcado a dois tempos por 2/4 ou 6/8 e a velocidade do seu movimento há de ser tal que se façam 120 passos por minuto”.

Igualmente a definição de Reinato (2014), nesta, explicitamente há uma generalização do senso comum para o que seja o dobrado; como por exemplo, aludir um andamento a 120 M.M. Como mencionado, a questão do andamento não deve ser rígida, pois está condicionada aos tipos de performances; mas podemos imaginar que o autor usou dessa informação em referência direta à cadência (da ordem unida) de passo dobrado (*quick march* ou *double march*). Sobre as fórmulas de compasso, também não devem ser rígidas (podem ser praticadas outras fórmulas).

- i) Em *Oswaldo Lacerda para piano*⁶¹ (2013), o próprio compositor comenta sobre sua *Suíte Brasileira nº 1*⁶² assim como cada um de seus movimentos: I. Dobrado; II. Modinha; III. Mazurca e IV. Marcha Rancho. Como o primeiro movimento é um dobrado, o autor assim coloca (ipsis litteris):

I. DOBRADO – marcha brasileira, em compasso binário ou quaternário. Apresenta as seguintes características: orquestração típica; às vezes, acentuação nos tempos fracos do compasso e uma **ligeira influência da música espanhola** (“dobrado” vem de *passo doble*) (LACERDA, 2013 – grifo nosso).

Sobre ser uma marcha, a questão da orquestração típica e acentuação nos tempos fracos do compasso, o Professor Oswaldo Lacerda segue assertivo e coerente; por outro lado, sobre o dobrado ter “ligeira influência” da música espanhola não averiguamos elementos suficientemente relevantes para corroborar a definição.

Ainda que Mário de Andrade em sua definição tenha escrito “o mesmo que *pazo doble*”, a referência é direta a um dos passos da ordem unida (passo dobrado) e não a dança/música espanhola (manifestada a partir do século XVI); e mesmo que o *pasodoble* (espanhol) seja comumente escrito em compasso 2/4 ou 6/8 e tenha estrutura formal com introdução, partes A e B com ritornellos, e por vezes trio, o acento está disposto no 1º tempo, o que difere em muito de nosso gênero. Além disso, possui uma textura predominantemente homofônica (melodia com acompanhamento) enquanto nosso dobrado tende a ser mais polifônico. Já as síncopas e anacruses das melodias são mais discretas.

Por outro lado, há um elemento, que em certa medida poderia nos aproximar: nos referimos a célula rítmica construída por colcheias e semicolcheias, que no *pasodoble* é frequentemente executada pela percussão e, evidentemente, por castanholas (mesmo com variações e alterações). Exemplos *toreros* como *España Cani*, *El Gato Montés* e *Antonio Rosalles* logo ao início, expõem este caracterizante espanhol:

⁶¹ LACERDA, Oswaldo. *Oswaldo Lacerda para piano*. São Paulo: Irmão Vitale, 2013.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6TQKQLBelBU> Acesso em 22/01/2024.

GUIÓN (Do) **ANTONIO ROSALES**
Pasodoble Taurino Manuel Navarro Mollor

Madera

ff Tras + Flis + Saxos Altos

ff Tenor + Tpas + Tbs + Bno 1°

Figura 23: excerto pasodoble *Antonio Rosales*. Banda Municipal de Estepona⁶³ - Málaga, Espanha.

M

El Gato Montés
Paso-Doble Musik: Manuel Penella
Arrangement: Walter Heyer

Flöte I

Paso-Doble

ff

Figura 24: excerto pasodoble *El gato montés*. Edição Marbot GmbH, Hamburg.

Naturalmente, a pergunta que se coloca é se há semelhanças. Ademais, a menção não é a um modelo rígido e exato; esses acompanhamentos variam de obra e de autor; nos referimos, em fato, ao detalhe estilístico. No dobrado, como parte do plano composicional, alguns compositores optaram nas introduções e/ou nas partes B (os populares “cheios”) aplicar semelhantes acompanhamentos (células rítmicas construídas a partir de colcheias, semicolcheias e pausas); uma escrita percussiva

⁶³ Disponível em: <https://www.bandamusicaestepona.com/partituras-gratis/> Acesso em 21 de janeiro de 2024.

desempenhada também por instrumentos médios. Um dos exemplos gerais, o dobrado *Saudades da minha terra* com autoria atribuída ao Sargento Luiz Evaristo Bastos inicia seus primeiros compassos (1-16) com semelhante estrutura rítmica; em B (67-82), idem. Nesta amostra, a diferença explícita (entre nosso dobrado e o *pasodoble*) é que há uma grande e potente melodia em frases anacrúsicas desempenhadas pelo naipe grave da banda (em vermelho). Ademais, como mencionaremos a seguir, a harmonia difere da praticada em músicas espanholas:

SAUDADE DE MINHA TERRA
Dobrado
Autor: Sgt Luiz Evaristo Bastos

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flautim, Flauta, Requieta, 1º Clarinete Bb, 2º Clarinete Bb, 3º Clarinete Bb, Sax Alto Eb, Sax Tenor Eb, Sax Barítono, Trompas Eb, 1º Trompete Bb, 2º, 3º Trompete Bb, 1º Trombone, 2º, 3º Trombone, Bateria Bb, Tuba Bb, Tarol, and Bombo pratos. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the lower brass section (Sax Tenor Eb, Sax Barítono, Trompas Eb, 1º Trombone, 2º, 3º Trombone, Bateria Bb, Tuba Bb) highlighted in red.

Partitura 36: dobrado *Saudades da minha terra*. Governo do Estado do Ceará - Secretaria da Cultura
Coordenação de Música - Partitura Editada em julho de 2007.

Como mencionado, esses acompanhamentos recebem variações; uma das mais frequentes é a concepção com pausas, como nos exemplos expostos no capítulo 3 deste trabalho. Expondo os dois gêneros à comparação, os acompanhamentos podem se assemelhar, contudo não guardam equivalência estilística: no *pasodoble*, a sequência tende a ser menos imponente, com função menos acompanhadora e mais caracterizadora em virtude da harmonia tensa com cadências andaluzas⁶⁴ e bordaduras constantes. Assim pode ser definido:

Geralmente consiste em um período, como introdução, no acorde de dominante, precedido pela seção mais importante, na tonalidade principal. Segue-se uma segunda parte, que poderia ser considerada o tradicional trio das marchas, sempre em tom maior. Sua preparação na dominante e o modo menor estão intimamente relacionados com o modo frígio típico do canto andaluz, com frequente melodia flamenca. (MORENO, 2010, p. 38 – tradução nossa).

No dobrado temos algo enérgico, quase furioso, com função estritamente acompanhante para solo dos graves se inserindo numa harmonia mais tradicional e num ritmo marcial. Todavia, no *pasodoble* há particularidades não estruturais que se assemelham às nossas práticas: é também executado por bandas de música, portanto repertório funcional para preencher rituais e contextos culturais espanhóis. Várias instrumentações, arranjos e adaptações de *pasodobles* para banda são executados em todo mundo. Em suma, o termo dobrado enquanto gênero musical praticado no Brasil não se conecta ao *pasodoble* espanhol e sim ao termo passo dobrado proveniente da ordem unida militar.

Todos os exemplos (de verbetes) aqui reunidos são convergentes sobre o fato do dobrado ser um tipo de marcha e ter se originado num dos tipos de cadência; no entanto, as diversas opiniões dos autores apenas evidenciam que os dicionários e enciclopédias demandam por atualização e/ou revisão constante de seus verbetes. Todas as definições carecem da menção aos componentes de “brasilidade” tão característicos do gênero. Nossa ligeira sugestão é o complemento de que se trata de uma música construída a partir de elementos originários de ritmos e danças da cultura brasileira, que incluem células originárias de ritmos diaspóricos. Elementos musicais como a síncopa e os contratempos que favorecem o leve acentuar do tempo fraco do

⁶⁴ A cadência andaluza pode ser caracterizada pela progressão descendente de tétrades nos graus iv – III – II – I (modo frígio) ou ainda i – VII – VI – V (modo eólico). Trata-se de um termo utilizado maiormente na música flamenca.

compasso são destaques que o caracterizam como brasileiro, diferindo-o inclusive da marcha. Outras particularidades como a textura ligeiramente polifônica, o andamento praticado de acordo com o ritual e o desdobramento em tipos e derivações também podem integrar a atualização dos verbetes, pois são componentes estruturais e únicos do gênero; sobre o fato de ter sua maior representatividade em um dos dispositivos de prática musical mais bem sucedidos no país, a banda de música, os verbetes continuam assertivos e essenciais.

4.2 A questão da ordem unida

Em nossa atualidade, de acordo com o *Manual de Campanha – Ordem Unida* do Exército Brasileiro (2019, p. 44-48), para o ato de **marchar**, o exército pratica os **passos** ordinário, sem cadência, de estrada e acelerado. Tais marchas são realizadas com o rompimento no pé esquerdo partindo da posição de sentido e ao comando de “ORDINÁRIO MARCHE!”, além disso, (as marchas) estão vinculadas à **cadência**, que é o número de passos executados por minuto (ppm):

- a) **Passo ordinário:** passo com aproximadamente 75 centímetros de extensão, calculado da planta do pé a outra e numa cadência de **116 passos por minuto**. Neste passo, o militar conservará a atitude marcial. Exemplos para Desfile da tropa a pé e Revista por ocasião da passagem de comando;
- b) **Passo sem Cadência:** passo executado na amplitude que convém ao militar, de acordo com a sua conformação física e com o terreno. No passo sem cadência, o militar é obrigado a conservar a atitude correta, a distância e o alinhamento;
- c) **Passo de estrada:** passo sem cadência em que não há a obrigação de conservar a mesma atitude do passo sem cadência, propriamente dito, embora o militar tenha que manter seu lugar em forma e a regularidade da marcha;
- d) **Passo Acelerado:** passo executado com a extensão de 75 a 80 centímetros, conforme o terreno e numa cadência de **180 passos por minuto**.

Note-se que os passos com cadência estão resumidos a apenas dois:

- Ordinário com 116 ppm
- Acelerado com 180 ppm

Antes do exército brasileiro praticar esses passos com tais cadências, ainda no século XIX e durante as guerras napoleônicas, as escolas militares se adaptaram e reorganizaram seus regulamentos (principalmente pela questão de movimentação dos batalhões). De acordo com o pesquisador Tenente-coronel Pedro Marquês de Souza (2013) militar do exército português, ainda no século XVIII a ordem unida praticada era baseada nas práticas militares inglesas e prussianas, sendo também a mesma dos batalhões napoleônicos; eram praticados vários passos, os três tipos principais eram:

- a) **Passo ordinário**, também designado de passo grave “*ordinary march*” (75 ppm);
- b) **Passo dobrado** (ou rápido) “*quick march*” (108 ppm);
- c) **Passo dobrado ligeiro (passo acelerado)** “*quickest ou wheeling step*” (120 ppm).

Conforme Souza (2013), os antigos passos e suas respectivas cadências de marcha foram regulamentadas pelo general inglês David Dudas (1735-1820) em seu manual *Principles of Military Movements* (1788). Este tratado, que tratava de elementos e aspectos da música militar, foi adotado oficialmente em 1792 com o título *Rules and Regulations for the Movement of His Majesty`s Infantry*. Mesmo com essa sistematização, outros países/regiões mantinham variações próprias de cadência:

Países/Regiões	Passo/Marcha Ordinária (<i>Common Step</i>)	Passo Dobrado (<i>Quick Step</i>)
França	70 ppm	120 ppm
Inglaterra 1759	60 ppm	120 ppm
França 1791	76 ppm	100 ppm
Prússia	75 ppm (1778)	108 ppm (1788)

Tabela 8: Cadência das marchas no século XVIII-XIX. Fonte: SOUZA, 2013, p. 122.

Note-se que o passo dobrado da França e da Inglaterra é de 120 ppm, enquanto o da Prússia 108 ppm. Diretamente sobre o usual no Brasil Império, o manual português de ordem unida da época (*Instruções para o exercício dos regimentos de infantaria por ordem do ilustríssimo e excellentíssimo William Carr Beresford, marechal e comandante em chefe dos exércitos com a provação de sua Majestade El-Rei Nosso Senhor*. Terceira Edição, Impressão Régia, 1825) expõe as mesmas cadências; sua seção 16 apresenta o seguinte (em grafia atualizada): “Depois que a Recruta estiver perfeitamente habituada na cadência do passo ordinário, deverá ser instruída na cadência do passo dobrado, habituando-se a marcar o passo de 108 em um minuto, e de 28 polegadas cada um”.

Levando em consideração que o Marechal Beresford era inglês e tendo servido tanto no exército inglês, quanto no exército português, a sugestão é que seu manual tenha sido traduzido para uso exclusivo de “Sua Majestade”. Dessa forma, foi adotado também no Brasil para o “Exército Imperial Brasileiro”, assim como para outras forças militares no país. Lembrando que ao longo do tempo, as regulamentações militares para ordem unida foram remodeladas; em observação da antiga regulamentação em contraponto com a atual, compreendemos o seguinte esquema (BRASIL, 2019, p. 44-48):

- a) o antigo passo ordinário (com 75 ppm), foi alterado para atuais 116 ppm;
- b) o antigo passo dobrado (com 108 ppm) caiu em desuso;
- c) o antigo passo dobrado ligeiro (com 120 ppm) foi substituído pelo atual passo acelerado (com 180 ppm).

Brasil (século XIX) (Referência: Batalhão Napoleônico)	Brasil (atualmente)
Passo ordinário 75 ppm	Passo ordinário 116 ppm
Passo dobrado 108 ppm	x
Passo dobrado ligeiro 120 ppm	Passo acelerado 180 ppm

Tabela 9: passos da ordem unida do século XIX e atual. Elaboração: a autora.

É evidente que tais tipos de passos (com suas cadências, leia-se: andamento) deram origem a respectivas formas ou peças musicais. Cabe uma observação em relação a marcha (musical): o compositor Raymond Monelle (2006) atribui sua origem ao início do século XVII, durante o reinado de Louis XIV através das composições de Jean Baptiste Lully (1632-1687) e André Danican Philidor (1647-1730). “O termo marcha, originalmente significando uma manobra, foi aplicado metonimicamente ao sinal de tambor ou trompete que comandava o movimento [...]” (MONELLE, 2006, p. 113).

Como esse “passo” era o ato de marchar, composições com o andamento fundamentado na cadência estipulada foram compostas para acompanhar e deslocar os batalhões, da mesma forma utilizado em outros eventos militares e civis. Kappey (1894, p. 68-69) em *A History of Military Music*, indicou que as várias cadências de marcha, de procedência natural dos operativos militares, inspirou e induziu artisticamente a música militar, dessa forma, distintas categorias de marcha surgiram. Assim, *passo doppio* na Itália, *passo dobrado* em Portugal, *paso doble*⁶⁵ na Espanha, *pas redouble* na França, *quick march* na Inglaterra e assim por diante.

A inferência básica é que a partir da marcha (movimento/manobra) e suas cadências (ppm), originou-se a marcha musical, cujo maior objetivo era acompanhar e/ou conduzir as tropas, além de regular o passo dos soldados. Ora, como nosso objetivo é fazer a conexão entre o passo dobrado como “cadência” e o passo dobrado como “peça musical”, a interpelação é se nosso dobrado derivou do passo dobrado. O compositor e musicólogo francês Jean-Georges Kastner (1810-1867) em *Manuel General de Musique Militaire à L´usage des Armées* (1848) resume como seria “em música” o “passo ordinário” e o “passo dobrado”:

- 1) “Marcha ordinária” ou “passo ordinário” é uma forma mais moderada e em caráter majestoso e solene;
- 2) “Passo dobrado” é uma forma mais rápida que a marcha ordinária, é mais vivaz e animada.

As partituras manuseadas no acervo da CML⁶⁶, demonstraram que em outros países o equivalente ao nosso dobrado, também foi/tem sido produzido. Isso significa

⁶⁵ Sem conexão com a dança (*pasodoble*) espanhola acompanhada por castanholas.

⁶⁶ CML: Corporação Musical Liberdade (São Roque – SP).

que se pode aproximá-los de alguma característica musical do que é executado no Brasil. Entre as partituras da CML, além de nos depararmos com passos dobrados portugueses, nos deparamos com *passo doppio*, *passo doble* e *pasredouble*.

Estaríamos falando de uma linguagem difundida universalmente? Depende. Sobre a ordem unida, sim, pois foi praticada nos mesmos moldes quase que no mundo todo, com poucas variações no número de passos. Sobre seu equivalente musical, seguiu a mesma tendência, com andamento similar; porém cada país o construiu com características próprias e elementos próprios.

O professor, pesquisador e maestro de bandas Arnaldo Costa⁶⁷ da cidade de Maia – Portugal, que realizou um estudo comparativo entre marchas portuguesas e o dobrado brasileiro⁶⁸, expondo em entrevista os processos sucedidos em Portugal e no Brasil argumentou o seguinte:

[...] a marcha tem uma função que não tinha nada a ver com a função musical, mas apenas uma função militar, uma **função prática para conseguir transportar e dar um certo incentivo a prática militar e intimamente ligada com a guerra**. [...] possivelmente o termo “dobrado” que se nós analisarmos a influência dos ritmos afros, que são influências genuínas do povo brasileiro ganharam uma identidade muito própria. Eu penso que o termo dobrado [surge], talvez a partir de 1822 quando o Brasil faz a independência, quando percebe-se uma tentativa de se implementar e de diferenciar aquilo que vinha da Europa com aquilo que era genuíno brasileiro. Foi uma consciência que se foi instalando, aos poucos (COSTA, 2021 – grifo nosso).

Note-se que o Prof. Costa ao referir-se ao propósito primeiro da marcha, que é conduzir, também faz referência ao fato de nosso dobrado possuir características brasileiras. Mas, ainda dentro dos princípios da ordem unida, como o ato de marchar está conectado às cadências e estas ao andamento, nosso dobrado por ter se estendido em tipos e derivações e ser performado em inúmeros contextos, adquiriu capacidade de estar vinculado às demandas da performance. Em outras palavras, reiterando, o contexto e/ou ritual é o que determinará o tempo, as repetições, as voltas e o tipo de dobrado.

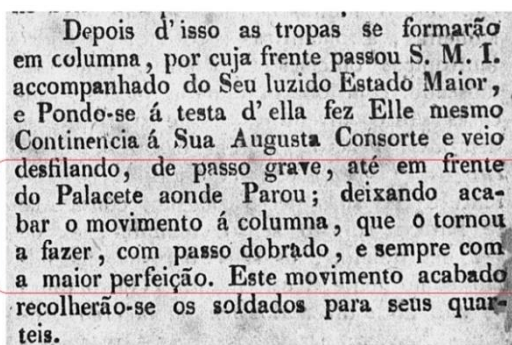
⁶⁷ COSTA, Arnaldo. São Paulo, Brasil, 25 de setembro de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

⁶⁸ *A marcha portuguesa e o dobrado brasileiro: um estudo comparativo*. Arnaldo António Moreira da Costa. Série Teses e dissertações bandísticas. Volume 2. São Paulo: Pimenta Cultural, Centro de Musicologia de Penedo, 2021. 114p.

4.3 O dobrado nos jornais

Em complemento para os termos da ordem unida, localizamos em jornais do império de diferentes regiões do Brasil a partir de 1820, a expressão *passo grave*, *passo ordinário* e *passo dobrado* se referindo explicitamente ao deslocamento. Para os termos com sentido de “peça ou gênero musical” e executado por bandas ou instrumentos de banda, encontramos somente os termos *passo ordinário* e *passo dobrado*:

- 1) Como ordem unida - exemplos mostram contextos militares onde soldados e outros personagens se deslocam em diferentes tipos de passo (ppm):
 - i. *A Estrella Brasileira*⁶⁹, Rio de Janeiro (1823), refere-se a uma cerimônia onde o próprio Imperador Pedro I depois de saudar a Imperatriz, procede revista às suas tropas em *passo grave* ou antigo ordinário (75ppm) e depois a *passo dobrado* (108 ppm):



Depois d'isso as tropas se formarão em columna, por cuja frente passou S. M. I. acompanhado do Seu luzido Estado Maior, e Pondo-se á testa d'ella fez Elle mesmo Continencia á Sua Augusta Consorte e veio desfilando, de passo grave, até em frente do Palacete aonde Parou; deixando acabar o movimento á columna, que o tornou a fazer, com passo dobrado, e sempre com a maior perfeição. Este movimento acabado recolherão-se os soldados para seus quartéis.

Figura 25: *A Estrella Brasileira* - Rio de Janeiro. 03 de dezembro de 1823, p. 79, nº 20.

- ii. *A Carranca*⁷⁰, Pernambuco (1845) denuncia o abuso de autoridade e a violência da força policial na região do Paço da Panela. Detalhe para os “aparatos” do inspetor de bairro que percorre as ruas perseguindo e castigando sem critérios a população local. A descrição “que marcha a *passo dobrado*”, pode denotar não uma simples caminhada rápida,

⁶⁹ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749427&pasta=ano%20182&pesq=%22consorte%22&pagfis=31> Acesso em 30 de janeiro de 2023.

⁷⁰ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717495&pesq=%22passo%20dobrado%22&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=116> Acesso em 04 de janeiro de 2024.

mas um marchar cadenciado a 108 p.p.m. (antiga cadência do passo dobrado):

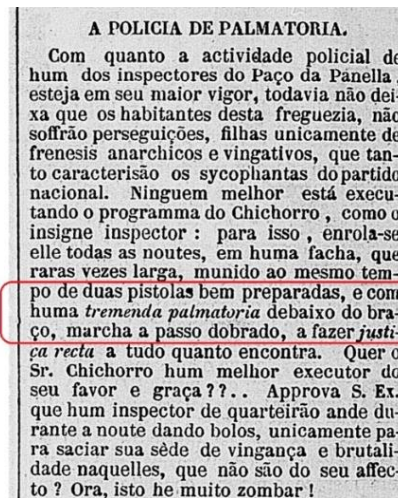


Figura 26: *A Carranca* - Pernambuco. 19 de setembro de 1845, p. 4.

- iii. *Correio Mercantil*⁷¹, Rio de Janeiro (1831), divulga a evasão de um escravizado; entre as características atribuídas a ele, está o seu andar, isto é, sua marcha. Em outros termos, o passo ordinário de Antônio foi descrito como mais lento que o habitual (o passo ordinário, pelas regulamentações da ordem unida da época, era fixado em 75 p.p.m.):

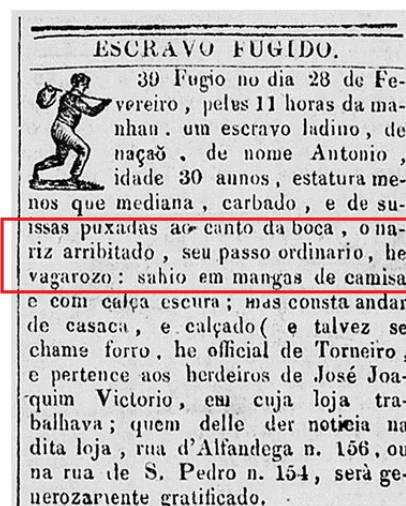


Figura 27: *Correio Mercantil* - Rio de Janeiro. 02 de março de 1831, p. 184.

⁷¹ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709530&pesq=%22passo%20ordin%C3%A1rio%22&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=810> Acesso em 09 de janeiro de 2024.

2) Passo dobrado e outros como música - exemplos mostram deslocamentos tanto em festas populares quanto em contextos militares acompanhados por música:

- i. Por ocasião “dos festejos da Sociedade Carnavalesca Piratininga para o ano de 1859”, o *Correio Paulistano*⁷² publicou uma série de normativas, sistematizadas em artigos e parágrafos, para o procedimento dos desfiles. O artigo 17 em seu 1º parágrafo estabelece chegada dos cavaleiros a passo dobrado e as paradas (3º parágrafo) a passo grave (ou marcha grave); todas executadas com clarim:

Art. 17.º As avançadas, e paradas do congresso serão feitas a toque de clarins pelo modo seguinte :

§ 1.º Para chegarem aos seus postos se tocará um breve passo dobrado.

§ 2.º Para preparar para montar, haverá um toque de dois golpes de clarim.

§ 3.º As paradas serão anunciadas pela execução de uma breve marcha grave de clarim. A dois golpes do mesmo instrumento, se poderá apôar, e sair dos seus lugares.

Art. 18.º Será licito aos membros do congresso irem vestidos a mascarada, ou a phantasia, isto é. vestidos ou caracterizados sem mascara.

Figura 28: *Correio Paulistano* – São Paulo. 20 de fevereiro de 1859, p. 4.

- ii. *A Marmota na Corte*⁷³, Rio de Janeiro (1851) documentou os eventos da Páscoa; o grande detalhe é para a Banda da Guarda Nacional, preenchendo de música os ofícios da Sexta-feira da Paixão. Destaque para os passos dobrado e ordinário com hasteamento de bandeira; o anúncio deixa evidente que para os dois tipos de passos mencionados havia respectivas músicas:

⁷² Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_01&pasta=ano%20185&pesq=%22passo%20dobrado%22&pagfis=6197 Acesso em 13 novembro de 2023.

⁷³ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706906&pasta=ano%20185&pesq=Paix%C3%A3o&pagfis=596> Acesso em 22 de julho de 2022.

theatro de S. Pedro abre suas portas ao povo mascarado, ao licencioso divertimento do paganismo, a essa franca permissão de orgias e de deboches, muito proprios do carnaval, ou de outros quaesquer dias, menos em *Domingo de Pascoa*; far-se-ha essa transição admiravel, será concorrido o baile mascarado de noite como o foram as igrejas de manhã!

E não admirará muito isso; porque vimos o batalhão da Guarda Nacional, que deu guarnição á cidade na sexta feira da Paixão, tocar musica em passo dobrado, e ordinario, arvorar bandeira, etc.!. Custa a crer; mas quem esteve na praça da Constituição viu tudo isso!

Figura 29: *A Marmota na Corte* - Rio de Janeiro. 18 de abril de 1851, p. 4.

- iii. *Diário de Pernambuco*⁷⁴ (1847), o anúncio de venda de um *bugle*⁷⁵, informa ao futuro comprador que no ato [da compra] também levaria [de brinde] a marcha militar *Santa Bárbara* e o passo dobrado *Carlos Magno*. Nossa sugestão, é que tais repertórios, já consolidados como gêneros musicais, estavam sendo trazidos para o Brasil e/ou sendo compostos em território nacional, a partir de modelos europeus; no recorte, há evidente insinuação que marcha e passo dobrado são “peças musicais” distintas:

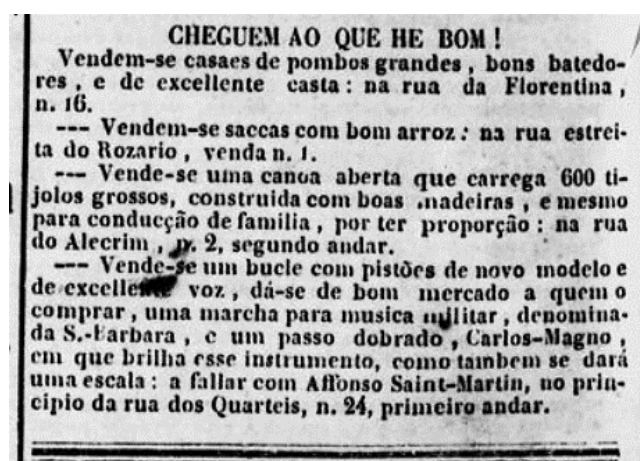


Figura 30: *Diário de Pernambuco* – Pernambuco. 12 de março de 1847, p. 4.

⁷⁴ Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_02&pesq=%22passo%20dobrado%22&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=8782 Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁷⁵ *Bugle*, do inglês: corneta.

- iv. *O Juiz do Povo*⁷⁶ do Ceará (1851) em referência a uma indignação de pagamento de altos valores para militares músicos que segundo o reclamante só sabiam tocar três “tipos” de música: *valsa*, *ordinário* (que pela data já está “transformado” em música) e *dobrado* (idem); nossa inferência para este caso, é que houve um plausível uso da redução do termo passo dobrado e do passo ordinário:

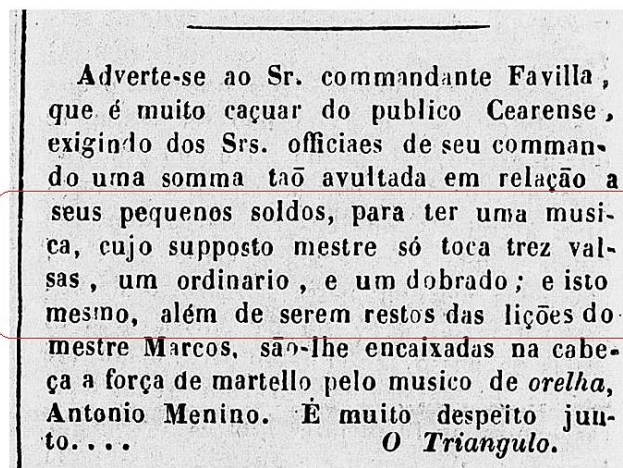


Figura 31: *O Juiz do Povo* – Ceará. 25 de março de 1851, p. 4.

A sugestão indutiva é que os termos tenham declinado para a forma curta ou reduzida, assomando-se ao fato (através da bibliografia de estudos militares), que os termos provêm da ordem unida da época. Por outro lado, se consolida a ideia de que nosso dobrado é uma referência ao andamento (em virtude da origem do termo na ordem unida), e atrelado a função de marchar (com cadências iniciando em 108 até 120 ou mais ppm).

Ainda sobre a questão da “redução na formação de palavras”, no Brasil, adquirimos através dos tempos o costume de declinar ou reduzir os termos e vocábulos. Assim, como exemplo: *vossa mercê*, declinou para *vosmecê*, *você*, *ocê* e *cê*. Da mesma forma:

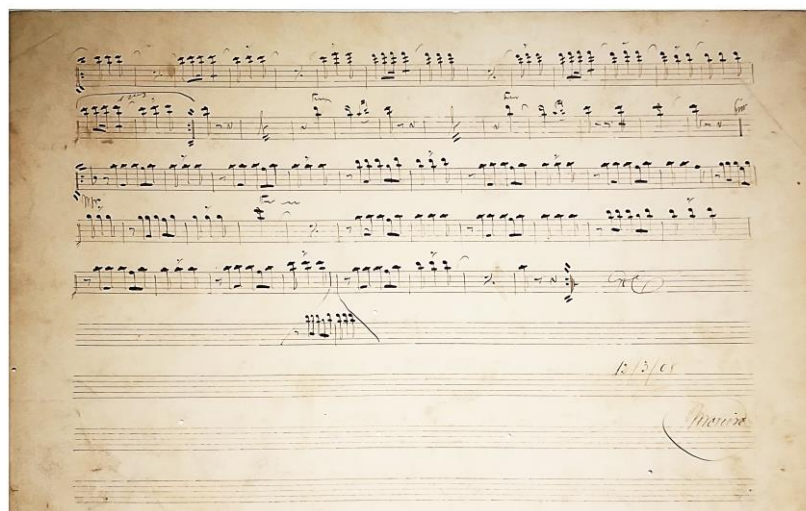
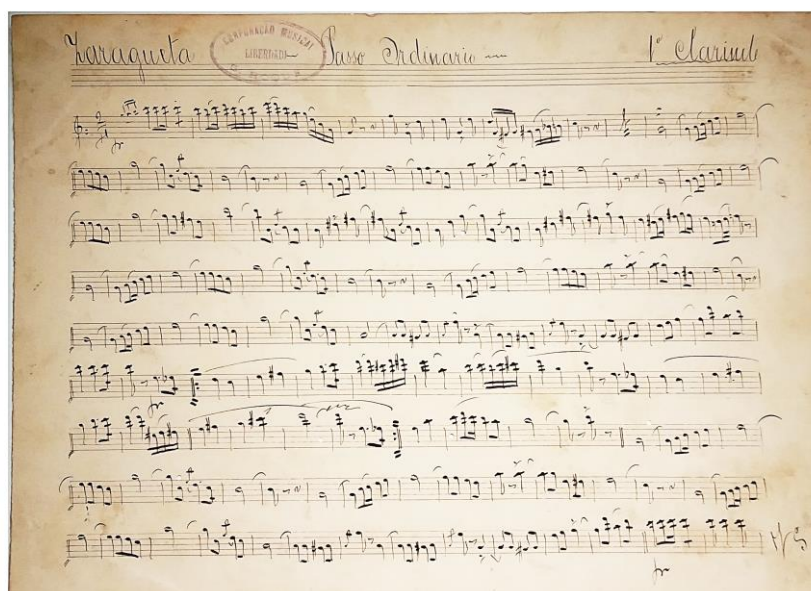
- *Motocicleta*: *moto*;
- *Televisão*: *tevé/tv*;

⁷⁶ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=701700&pesq=%22dobrado%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=150> Acesso em 13 de novembro de 2023.

- *Telefone: fone;*
- *Pneumático: pneu;*
- *José: Zé.*

Seguindo nessa ideia, algumas composições contidas no acervo da Corporação Musical Liberdade, mostram que tais termos (passo ordinário, ordinário, passo dobrado e dobrado), apenas reforçam a sugestão da redução de palavras. Abaixo, o **passo ordinário *Zaragueta***, cujas partes estão datadas de 12 de março de 1908, possui caligrafia em pena fina do copista Moreira. No 2º exemplo, a mesma caligrafia para o **ordinário *Comandante*** datado de 18 de agosto de 1909:



Partitura 37: passo ordinário *Zaragueta*. Parte de clarinete I. Fac-símile: a autora. Acervo CML.



Partitura 38: ordinário *Comandante*. Parte de clarinete. Fac-símile: a autora. Acervo CML.

Ligeira observação considerando o trabalho de manipulação de partituras no acervo da CML: sabemos que essas duas obras são portuguesas. Como aludimos em outras seções, a CML foi formada inicialmente por imigrantes italianos e portugueses; o copista Moreira, identificado no rodapé das obras, era membro da Banda da Oficina Deus Menino, de Barcelos distrito de Braga – Portugal, identificação esta, por vezes, encontrada na capa dessas e de outras composições.

Examinando mais atentamente *Zaragueta* e *Comandante*, seus títulos podem ser inseridos na categoria das homenagens. Trata-se de composições simples para deslocamento; os detalhes estruturais são convencionais: ambas têm forma semelhante com duas ou três partes e um trio em campo harmônico contrastante com indicação de D.C. O perfil melódico é simples seguindo padrão de melodia com acompanhamento; como não há indicação de tempo, a tendência é seguir o andamento do atual passo ordinário (116 M.M). Para interesse no antigo, o andamento seria a partir de 75 M.M. Ora, excluindo tais detalhes, não há outros critérios que possam ser adotados para diferenciar *passo ordinário* de *ordinário*; portanto, trata-se apenas de redução do termo.

Excepcionalmente para o termo *dobrado*, entre as amostras de jornais brasileiros do século XIX, percebemos que o vocábulo, além de ser utilizado para o gênero musical, foi utilizado ampla e habitualmente para denotar ao menos dois outros significados:

- a) o ato de dobrar (dobrar o papel, dobrar o cartão, dobrar a roupa);
- b) o sentido de dobro (2X) (volume, tamanho ou algo a mais).

Para demonstração, os excertos abaixo seguem transcrição para grafia atualizada:

- 1) “O hóspede acanhado é um dobrado incômodo para quem o hospeda” (*O Liberal*, RS – 1813, ed. 2);
- 2) “[...] pois que é triste coisa estudar no momento, em que se precisa saber: tem dobrado valor aquilo, que está pronto de antemão” (*Idade D’Ouro do Brazil*, BA - 18 de agosto de 1812, p. 2);
- 3) “[...] Se o povo de Portugal teve direito de se constituir revolucionariamente, está claro, que o povo do Brasil o tem dobrado, porque se vai constituindo-me a mim, e as autoridades estabelecidas” (*Diário do Rio de Janeiro*, RJ - 30 de setembro de 1822, p. 2);
- 4) “o mantimento continua a estar na razão de 1 a 4 do tempo passado; porque estando o preço da mandioca dobrado, [...] todos devem calcular onde isso leva” (*A Malagueta*, RJ – 26 de janeiro de 1832, p. 39).

Tais excertos não possuem conexões quaisquer com música, tampouco com a ordem unida, porém, no primórdio dessa pesquisa, uma interpelação provocativa surgiu: será que a maneira com que a palavra “dobrado” era empregada (um verbo no participípio com status de substantivo), não estaria indicando o mesmo uso no sentido musical? Como por exemplo:

- a) Velocidade dobrada no sentido de andamento dobrado;
- b) Volume dobrado no sentido de dinâmica dobrada;
- c) Instrumental dobrado;

d) Seções dobradas em virtude dos ritornellos, das voltas (O e S) e D.C.

Por esse pensamento, que é equivocado e incorreto, é que algumas definições se fixaram em alguns dicionários; entretanto, como já discutimos, apesar de tais características possuírem coerência na estruturação de nosso gênero, reiteramos, a direção para estabelecer uma definição coesa e lógica está no militarismo, ou seja, na ordem unida. Para o termo associado a música, ou já transformado em música, amostras de jornais do mesmo período e majormente de meados do século XIX, apontam o termo *dobrado* associado a bandas e estabelecido como gênero ou peça de banda e como propomos anteriormente, já imbuído da tal “redução das palavras”:

a) *O Martinho*⁷⁷, Rio de Janeiro (1851) publica trecho de um romance; no texto, o eu lírico, representado por soldados, lamenta que o cenário noturno não estava propício ou romântico suficiente para um passeio acompanhado por suas damas, onde apreciariam uma banda de fuzileiros executar um dobrado. Note-se que a ambientação é militar, com militares, banda militar e a música, um dobrado. Mesmo para uma obra ficcional, o termo *dobrado* empregado isoladamente e com sentido de música, denota que o gênero em 1851 já estava em uso:

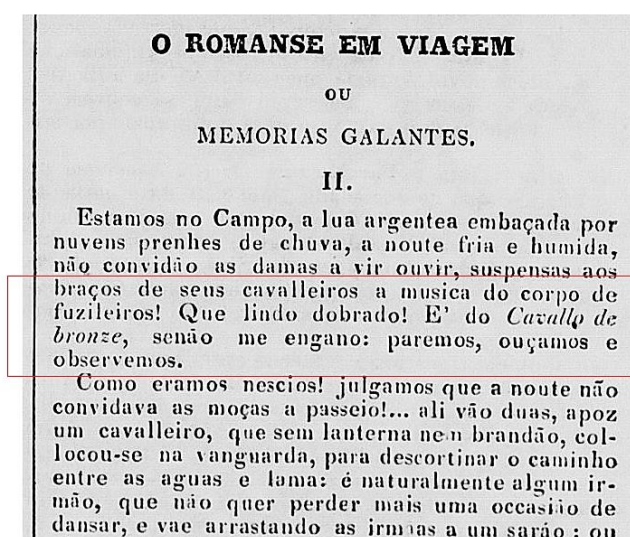


Figura 32: *O Martinho* – Rio de Janeiro. 23 de junho de 1851, p. 44.

⁷⁷ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=748471&pasta=ano%20185&pesq=%22dobrado%22&pagfis=38> Acesso em 08 de janeiro de 2024.

- b) *Correio Mercantil*⁷⁸, Rio de Janeiro (1853), publica um detalhado programa de concerto em que uma banda, possivelmente militar (“que com todo garbo militar puxará, segundo dizem, o 2º batalhão”) apresenta 10 peças musicais; a 4ª peça, o dobrado *O Camarão Rapinado*, está designado tão somente como dobrado, o que denota o uso da palavra como peça e/ou gênero musical e já tomado pelo processo da redução de palavras. Também, verifica-se como sugestão, que em certas localidades o dobrado enquanto gênero ou peça musical se consolidava como música performática (entretenimento) para banda e não apenas para contextos militares. Ademais, podemos inserir o título (*Camarão Rapinado*) na categoria das exteriorizações e subcategorizá-lo em adjetivações; isso demonstra que o gênero em 1853 já se encontrava para além das homenagens a lugares e pessoas:

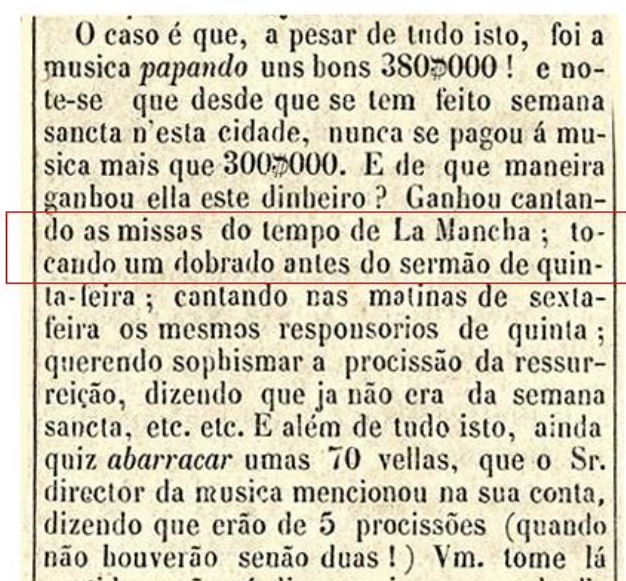
Descrição das peças que a banda nova tem a executar.
 N. 1. Quadrilha denominada — *O processo bur-lado!!* e a *Impassibilidade!!*... dividida em 5 partes: 1ª *Os amores do torto*; — 2ª *O rato pilhado*; — 3ª *A corrida té o portão*; — 4ª *O conselho mestral da ferraria*; — 5ª *O suare desquite*. — N. 2. *Marcha*.
 A mostarda *regada*. — N. 3. *Aria da viciosa boa-noite*. — N. 4. *Dobrado*. — *O camarão rapinado*. — N. 5. *Aria do Cerbero das nezes*. — N. 6. Quadrilha denominada a *balança mysteriosa e os apuros do torto em 5 partes*: 1ª *A mais elevada intelligencia!* — 2ª *A reprovação*; — 3ª *A corrida Maranhense*; — 4ª *Fidelidade*; 5ª *O podengo não fica... vai...* — N. 7. *Cavatina denominada o Nofrango de quem trato é moralista*. — N. 8. *Duetto do Tuinha quadrupede!!* — N. 9. Quadrilha da *laranginha em 4 partes*: 1ª *A sepultura monstro*; — 2ª *Ha gazeta*; — 3ª *O desenterro*; — 4ª *Publicação da gazeta*. — N. 10. *Ouvertura á morte do meu podengo...*
 A ser verdade o conteúdo da meia folha de papel que achámos, convidamos a attenção do publico para aquella banda de musica, que com todo o garbo militar puxará, segundo dizem, o 2º batalhão e tambem o *senhor de Botafogo*.

Figura 33: *Correio Mercantil* – Rio de Janeiro. 02 de dezembro de 1853, p. 2.

⁷⁸ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=%22dobrado%22&pagfis=8293> Acesso em 08 de janeiro de 2024.

- c) *Revista Comercial*⁷⁹, Santos - SP (1853), a matéria, que é longa, traz uma indignação pelo fato do serviço de música ter um alto preço. Alguém indica que se chegou a tal valor em virtude dos ofícios e ritos religiosos. O destaque é para a performance de dobrado antes do sermão de quinta-feira; aqui, é sugerido que dobrado pode ser qualquer música. Como o texto é maior que o recorte, em certa passagem é informado um número de 15 músicos contratados, significando ser uma pequena banda ou grupo instrumental:



O caso é que, a pesar de tudo isto, foi a musica *papando* uns bons 380\$000! e note-se que desde que se tem feito semana sancta n'esta cidade, nunca se pagou á musica mais que 300\$000. E de que maneira ganhou ella este dinbeiro? Ganhou cantando as missas do tempo de La Mancha; tocando um dobrado antes do sermão de quinta-feira; cantando nas matinas de sexta-feira os mesmos responsorios de quinta; querendo sophismar a procissão da ressurreição, dizendo que ja não era da semana sancta, etc. etc. E além de tudo isto, ainda quiz *abarracar* umas 70 vellas, que o Sr. director da musica mencionou na sua conta, dizendo que erão de 5 procissões (quando não houverão senão duas!) Vm. tome lá

Figura 34: *Revista Comercial* – Santos. 18 de abril de 1853, p. 3.

- d) *Jornal Constitucional*⁸⁰, Rio de Janeiro (1863), publica o deslocamento em marcha do 4º batalhão de fuzileiros. Através da expressão “a música saiu tocando um dobrado, que era um adeus bem sentido”, sugere-se uma banda ou grupo instrumental tocando uma obra musical no andamento de passo dobrado. A expressão “dobrado” usada na frase isoladamente suscita uma possível redução do termo. Ademais, por fazer a vizinhança chorar, a proposta é a de que a música performada poderia estar em modo menor e/ou estar mais

⁷⁹ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=826316&pasta=ano%20185&pesq=%22dobrado%22&pagfis=570> Acesso em 08 de janeiro de 2024.

⁸⁰ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=235709&pesq=%22batalh%C3%A3o%20de%20fuzileiros%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=782> Acesso em 13 de novembro de 2023.

lenta, nesse caso a referência seria a associação de *dobrado* como tão somente música de banda:

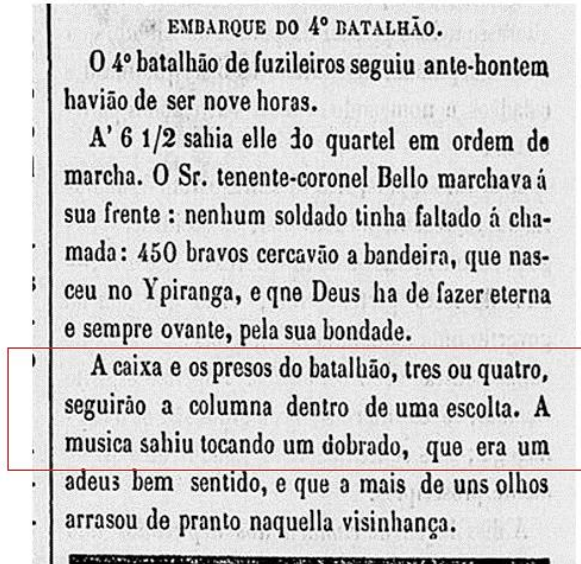


Figura 35: *Jornal Constitucional* – Rio de Janeiro. 28 de fevereiro de 1863, p. 2.

- e) *O Liberal*⁸¹, Pernambuco (1865) anuncia um cortejo; destaque para o acréscimo de músicos à procissão com performance de um dobrado fúnebre. É um dos exemplos de derivação do gênero:

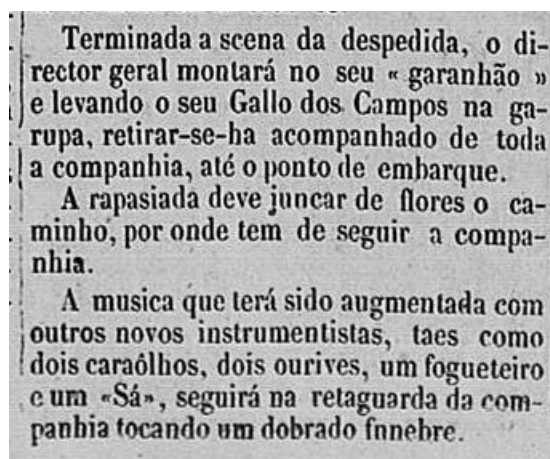


Figura 36: jornal *O Liberal* – Pernambuco. 14 de abril de 1865, p. 3.

⁸¹ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709522&pesq=%22dobrado%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=317> Acesso em 13 de novembro de 2023.

- f) *Diário do Rio de Janeiro*⁸² (1864), performance de duas bandas apresentando intercaladamente seus programas. Destaque para a banda marcial no coreto com as obras nº 5 *passo dobrado*, nº 9 *uma marcha*, nº 15 *um dobrado*, nº 19 *uma marcha*, nº 25 *um dobrado* e nº 31 *uma marcha*. O programa executado pela banda marcial (não a alemã) sinaliza que no Rio de Janeiro de 1864, marcha, passo dobrado e dobrado eram gêneros musicais distintos, com características distintas:

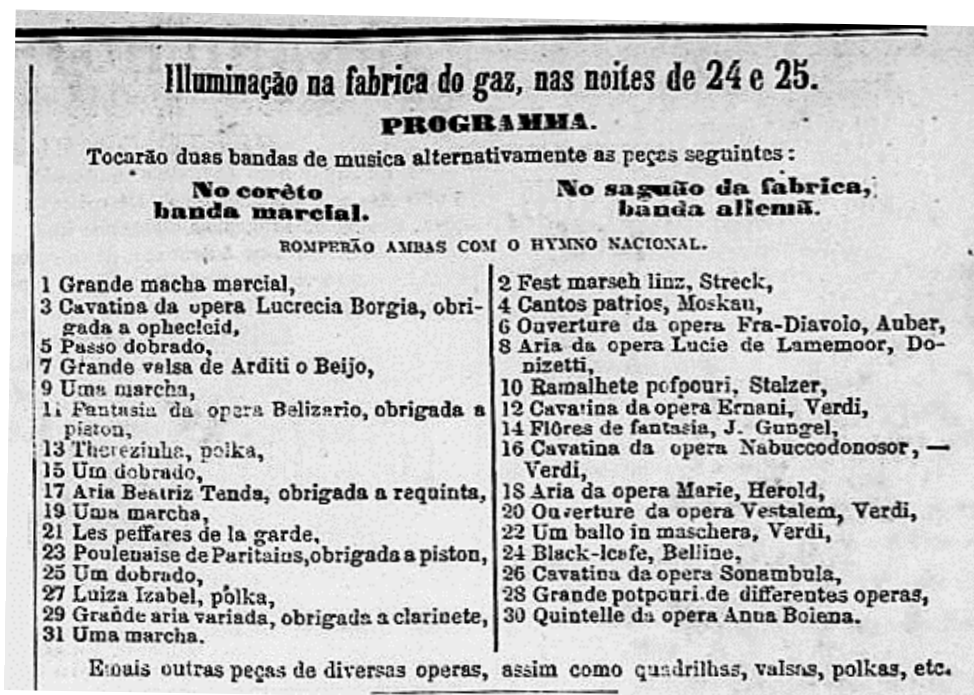


Figura 37: *Diário do Rio de Janeiro* 23 de outubro de 1864, p. 3.

Sob perspectiva musical, tais consultas denotaram algumas situações naturais e absolutamente comuns:

- 1) Até o fim do século XIX, a palavra dobrado foi usada no sentido de dobrar;
- 2) Até meados do século XIX a palavra dobrado era parte da ordem unida militar, sendo uma das cadências de marcha, *passo dobrado* (com 108 ppm a época);

⁸² Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=%22passo%20dobrado%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=19158 Acesso em 11 de janeiro de 2024.

- 3) A partir de meados do século XIX, a palavra dobrado começa a ser referida como peça ou gênero musical;
- 4) O vocábulo/termo *dobrado* (em música), ao longo do século XIX, pode ter sofrido o que se denomina “abreviação vocabular” dentro do processo de formação de palavras; assim, passo dobrado: dobrado.

Tais recortes, situados num período entre 1850 e 1865, denotam que o dobrado além de se manter como música funcional (movimentar/conduzir tropas, ou qualquer cerimonial militar), se transfigura igualmente em música performática e festiva destinada a um público comum. Além disso, por preencher contextos diversos, logo ganhou derivações. Em fato, o que se evidencia nos recortes, é uma música para banda tornada popular e própria para atender as demandas do estado e das comunidades; por isso a banda de música se tornou tão relevante na divulgação de dobrados. Sobre a questão do termo denotar o ato de dobrar, com o sentido de aumentar, seja de volume, de andamento ou repetição de partes, não se justifica através das análises das partituras.

4.4 A partir das análises

Desde a introdução deste trabalho, temos tratado o dobrado como gênero musical; e como reforço para este argumento, seguimos a ideia de David Beard e Kenneth Gloag⁸³ (2005, p. 55 – tradução nossa) onde “uma visão de gênero é hierárquica, implicando um gênero pai, como a sinfonia, dentro de quais outros gêneros [...]”. Em linhas simplórias, a intenção é aproximar o dobrado como ascendente ou derivado de um gênero maior (como a marcha e seus tipos de passos praticados pela ordem unida militar). Entretanto, apoiar-se tão somente nessa ideia e reduzi-la apenas ao termo é inconclusivo e pouco científico.

Assim como os autores desenvolvem o conceito (de gênero) mencionando que “o gênero constrói um conjunto de códigos e expectativas e, portanto, pode ser entendido como algo que é imposto sobre a música pelas culturas musicais influenciando a forma como a música é escrita”⁸⁴, vislumbramos situação similar para

⁸³ BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology - they key concepts*. Routledge: New York and London, 2005.

⁸⁴ Ibidem, 2005, p. 54 – tradução nossa.

nosso dobrado, que mesmo ostentando formas advindas da música ocidental do século XVIII e da música militar, manifestou-se fundamentalmente como música funcional. Já os elementos que o caracterizam como música brasileira, diferenciando-o inclusive de uma marcha convencional, vislumbramos junto a própria música praticada no Brasil no período colonial e sobretudo no século XIX; além disso (como já expomos no 1º capítulo e lembraremos sempre), a atuação musical quase que exclusiva de negros e mestiços por intermédio das irmandades, tanto nas performances em bandas e grupos instrumentais, quanto na produção dessas obras, é uma evidência dessa “imposição” de elementos que caracterizariam o dobrado, assim como em outros gêneros da música brasileira. Sobre esse “conjunto de códigos e expectativas” mencionado pelos autores, a observação coube a eles mesmos:

[...] o que torna a música interessante são aqueles momentos em que códigos sociais ou convenções de um gênero são desafiados ou subvertidos, quando o contrato genérico está quebrado. Alternativamente, os gêneros musicais podem deixar de funcionar como fatores de controle e, em vez disso, ser usado como referência. Por exemplo, isso pode ser visto na maneira em que as sinfonias de Mahler criticam certos gêneros, como a valsa e a marcha, em maneiras que podem refletir as preocupações sociais da época. (BEARD; GLOAG, 2005, p. 56 – tradução nossa).

Nesse olhar, consideraremos o dobrado um gênero evoluído ou transformado, isto é, um gênero “desafiado ou subvertido”. Não se trata apenas de uma música procedente de ordem unida, condutora de passos e em formato e harmonia europeia; evidentemente, quando nos referimos a eventos, práticas e situações no Brasil do século XIX como a escravidão, as invasões, o imperialismo, as revoluções, os levantes populares, a formação de exércitos, a urbanização das cidades e seus eventos, assim como as festas religiosas, a invenção dos instrumentos entre outros aspectos, há elementos específicos mais sensíveis e subordinados naturalmente à diversidade dos personagens envolvidos e de suas culturas.

Como já aludimos, é algo sobre a música ritualizada, concebida, performada e dançada pelo povo, não o colonizador, mas o colonizado e o escravizado. Em complemento, nos parece sugestivo uma certa aspiração do dobrado em se afirmar como brasileiro; ou de seus compositores, espontaneamente, imprimirem ao dobrado

características brasileiras. O Professor Arnaldo Costa⁸⁵ (2021) de Maia, Portugal assim nos relatou:

[...] o dobrado, se nós analisarmos a influência dos ritmos afros, que são influências genuínas do povo brasileiro ganhou uma identidade muito própria. E eu penso que o dobrado surge, talvez a partir de 1822 quando o Brasil faz a independência, quando percebe-se uma tentativa de se **implementar e de diferenciar aquilo que vinha da Europa** com aquilo que era genuíno brasileiro. Foi uma consciência que se foi instalando, aos poucos; uma tentativa de cortar tudo aquilo que fosse europeu. [...] Eu penso nessa conjectura, nesse contexto histórico, como **a tentativa de o próprio estilo se afirmar com o nome de dobrado**. Ou seja, algo diferente do que veio da Europa. [...] a história nos diz que houve uma tentativa de afirmar a nacionalidade e a independência do Brasil, neste caso com a metrópole europeia. (COSTA, 2021 – grifos nossos).

As obras analisadas, assim como os exemplos expostos em seções anteriores, denotam uma série de aspectos considerados absolutamente comuns ou supérfluos na música ocidental, contudo, os mesmos aspectos se diferenciam e se evidenciam na maneira como são executados, como são ouvidos e em que contexto são divulgados/performados e como seus autores o escrevem; uma possível alternativa dessa ideia, seria a formulação da seguinte pergunta: quais as características expressas no dobrado que o distingue de outros gêneros para banda? Ou de outros gêneros instrumentais? Reiterando, tais elementos e particularidades se concentram no uso das formas, do andamento empreendido, incluindo o aspecto rítmico, das melodias construídas, da instrumentação praticada e do plano composicional; porém, trata-se menos da parte estrutural e mais da parte orgânica, em outros termos, da “brasilidade” e do “como tocamos”.

4.4.1 Forma

Como nosso critério de seleção das obras foi abordar derivações (dobrado sinfônico, ragtime, fúnebre etc.) contrapondo ao tipo tradicional, o que se confirma são breves e discretas diversificações da forma nos tipos derivados. A sugestão que se posiciona é a de maturidade e evolução constante do dobrado; daí a demonstração de que *gênero musical* sempre intenta fixar um tipo de prática musical. E mesmo principiando de algo consistente e repetido (como a estrutura formal), há que se

⁸⁵ COSTA, Arnaldo. São Paulo, Brasil, 25 de setembro de 2021. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

considerar, como já aludimos, que em virtude de fatores socioculturais, esta e outras características se transformarão com o decorrer do tempo. Em outras palavras, para citar um exemplo simples de ilustração, um contexto de performance em que uma banda conduzirá um cortejo fúnebre com um dobrado escrito para tal contexto, a forma receberá transformações, assim como um concerto em teatro fechado, a forma também receberá transformações.

O Maestro Dario Sotelo⁸⁶ (2021), assertivamente associou essas transformações conectadas a espaços geográficos e culturas locais: “[...] o dobrado vem dessa longa tradição e, dentro da nossa realidade, ele se estabelece inclusive em lugares diferentes do Brasil em pequenas alterações, de forma, de estrutura melódica, com variantes na parte B que muitas vezes não está só no grave, mas que em geral se diversifica [...]”. Em outro momento do diálogo, o maestro reiterou sobre “o jeito de tocar” associado a culturas regionais:

[...] em cada um desses lugares do Brasil, você vai encontrar sotaques musicais diferentes. Sotaques musicais diferentes, eles dependem da região. Está ligado a música local, a música popular, mas está ligado também às tradições. Um dobrado do nordeste, muito provavelmente, vai ser um pouco diferente do dobrado mineiro; principalmente no aspecto fraseológico, harmônico, condução de contracanto. Essas construções internas, melodia, harmonia e contracantos, isso vai ser muito influenciado pelo sotaque musicais das regiões brasileiras. (SOTELO, 2021).

Especificamente sobre a forma apresentada, o esquema mais frequente e sumariamente utilizado em dobrados ao longo do século XX, tem sido a forma ternária, uma forma difundida no decorrer do século XVIII, juntamente a forma binária, o rondó e o minueto trio, um recurso de composição empregado amplamente por compositores durante o período clássico e parte do romantismo (1ª metade do século XIX). De forma geral, a maioria dos dobrados referidos neste trabalho, a estrutura se apresenta com uma introdução de 4, 6, 12, 16, ou mais compassos e seguida de três ou mais partes contrastantes. Há um predomínio do esquema: introdução – A – B – A – trio (ou C) com *ritornello*, da capo e por vezes coda. Contudo, variações desse ternário podem ser averiguadas de acordo com o tipo e categoria de dobrado; a tabela abaixo mostra a forma de todos os títulos expostos neste trabalho:

⁸⁶ SOTELO, Dario. São Paulo, Brasil, 04 de maio de 2021. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

Introdução A B A trio D.C. coda	<i>Livramento</i> <i>Crepúsculo</i> <i>Xodó</i> <i>Oito horas de trabalho</i> <i>Cisne Branco</i> <i>Ordinário Marche</i>
Introdução A B A trio	<i>Saudades da minha terra</i>
Introdução A B A C A trio D.C.	<i>Miguel Tolói</i> <i>Estrela Brasileira</i>
Introdução A B A C trio D.C. coda	<i>João Massaini</i> <i>Treze Listras</i>
Introdução A B C trio D.C. coda	<i>Saudades da Vida</i> <i>São Joaquim</i> <i>Olhar do Diabo</i> <i>Sete de Setembro</i>
Introdução A B trio D.C. coda	<i>Guttemberg</i> <i>Saró L'ultimo</i> <i>Fluminense</i> <i>O Raio</i> <i>Saudades da vida</i>
Introdução A B trio D.C.	<i>Socialista</i> <i>Dobrado dos Trabalhadores</i>
Introdução A B trio coda	<i>28 de julho</i>
Sem introdução A B trio coda	<i>Epaminondas</i>
Introdução A B C trio coda	<i>Ruy Barbosa</i>
Introdução A B C	<i>Calvário</i>
Sem introdução A B A	<i>Suíte nº 2 para piano - I. Dobrado</i>

Tabela 10: forma dos dobrados.

A tabela evidencia que a forma, no dobrado, não é cristalizada e, coerentemente, está conectada ao tipo de dobrado, isto é, às derivações e às

categorias. De modo mais amplo, essas obras possuem ao menos três seções que se intercalam, podendo ou não estar em outro campo harmônico; ou seja, são seções contrastantes. Arnold Schoenberg (1874-1951) em *Fundamentos da Composição Musical* (1996), indicou que numa obra para se consolidar uma *forma*, certos elementos devem estar organizados:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseadas nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Ora, podemos tomar o termo *organização* como palavra-chave e reconhecer que *forma musical* pode se estabelecer através do contraste entre as seções e seus elementos; não se trata de uma regra rígida, tampouco imposição; no caso do dobrado, podemos também empregar o termo *estrutura* assumindo significado de *forma*. Além disso, há que lembrarmos que Carl Dahlhaus (1983), propôs quatro aspectos da teoria da forma musical: o conceito de fluxo contínuo; a justaposição de seções; o princípio do desenvolvimento e o princípio do agrupamento. Esses recursos, que são composicionais, além de constituírem a peça, dialogam e se complementam. Isso pode significar que os compositores de dobrado têm se utilizado de uma “estrutura” pré-estabelecida, em outras palavras, o ternário clássico; mesmo que sejam adicionadas outras seções com materiais precedentes ou inéditos.

4.4.2 Andamento, ritmo e melodia

Nas obras averiguadas, a designação de andamento (ou tempo), em maioria, não está indicada; entretanto, pelo costume, tradição e pelos exemplos das primeiras gravações, habituamos a executar dobrados entre 106 M.M. até 120 ou além; cabe lembrar também, que nosso dobrado enquanto gênero, é resultado de um gênero maior, a marcha; e esta, conectada aos diversos passos da ordem unida praticada pelo militarismo (conforme seção 4.2) através do tempo. Nesse sentido, qual seja o andamento empreendido, este estará inerentemente conectado ao tipo de performance ou ritual, devendo ser constante. Essa constância, reiterando, vinculada

a tipologia do dobrado e ao caráter que cada seção da obra demanda. Sobre o andamento o Professor Dr. Joel Barbosa⁸⁷, nos descreveu:

O que definia o andamento era a função militar daquela marcha. O compositor não dizia: “vou compor essa marcha isso, vou compor marcha pra quando tiver jornadas de longa distância, ou lenta. Essa outra pra combate”. Não existia isso; **o que existia eram os andamentos para diferentes funções.** [...] na verdade o dobrado, nada mais é, do que uma referência ao andamento e virou um gênero, né? Uma maneira de se escrever marcha. Mas inicialmente quando você fala assim: “é uma marcha dobrada”. Tá se referindo mais ao andamento e lógico ao gênero marcha e não exatamente ao dobrado. Por isso, a **questão do andamento é muito importante pra definir o que foi** (BARBOSA, 2021 – grifos nossos).

Como cada seção (ou parte) tem caráter contrastante (pois são construídas por vezes, em campos harmônicos distintos e com desenvolvimento distinto), é possível dizer que o ritmo dos dobrados, maiormente, se apresenta ativo, uniforme e pouco variável; também podemos acrescentar o termo “regularidade” em virtude da simetria, da repetição de motivos e do “aproveitamento” de elementos precedentes para exposição de novos; é o que argumentamos na subseção acima com apoio em Dahlhaus (1983), que chamou esse recurso composicional de justaposição de seções: elementos da obra evoluem a partir do que foi apresentado; objetos primários podem ser concebidos a partir do desenvolvimento dos temas e motivos articulados nas seções anteriores.

Obviamente que essas ideias são aplicáveis à melodia; porém, os mesmos argumentos podem ser aplicados igualmente ao ritmo que, constantemente e com raras exceções, se apresenta ativo e uniforme. Partes melódicas de um dobrado estão intimamente conectadas ao aspecto rítmico e em quase totalidade dos exemplos analisados, notamos as melodias e frases construídas a partir de síncopas. Incontestavelmente, este aspecto é um dos mais marcantes na música brasileira e presente neste gênero; particularmente, o consideramos único, inalterável e o principal caracterizador do dobrado.

⁸⁷ BARBOSA, Joel. São Paulo, Brasil, 06 de agosto de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

Mário de Andrade (2020), ao discorrer sobre a síncopa, a considerou como expressão máxima da música brasileira. Trata-se de uma célula rítmica presente na Polca, Lundu, Maxixe e principalmente no Samba. No esquema abaixo, em **a)** a concepção de Mário para a “síncopa característica” e no exemplo **b)** uma outra “leitura” equivalente, encontrada em partes predominantemente melódicas nos dobrados:



Figura 38: esquema síncopas brasileiras. Elaboração: a autora.

O professor Dr. Carlos Sandroni (2002) em exposição de ideias sobre o uso da síncopa escrita em vários gêneros musicais, apontou três aspectos:

Em primeiro lugar, a de uma equivalência entre certas fórmulas rítmicas, que são usadas com igual eficácia para caracterizar determinados gêneros musicais. Ora, como este grupo de fórmulas rítmicas é usado para caracterizar não apenas *um* gênero, mas igualmente *um conjunto* de gêneros, deduz-se daí - segunda ideia a reter - uma relativa equivalência também entre os gêneros que compõem este conjunto. Finalmente, deve-se notar que estes gêneros são ligados entre si pela associação a um grupo de ideias extra-musicais, tais como "mestiço", "afro-americano", "popular". (SANDRONI, 2002, p. 104).

É fato que Mário se referiu à música cantada e sua prosódia; mas também e especialmente às performances, tanto ritualísticas, quanto musicais. As danças no qual este padrão rítmico se faz presente, influenciaram os compositores de dobrado para a construção das melodias e nas formas de acentuação do tempo. É um padrão incorporado pelos músicos no Brasil e nas Américas e obviamente por seus participantes, tal qual citamos nas seções 1.1 e 1.2 ao nos referirmos que muitas bandas, principalmente no contexto de conflitos do 2º Reinado, eram formadas por negros (escravizados ou alforriados), miscigenados, indígenas, entre outros brasileiros. Mário (2020) fez referência ao uso rítmico da síncopa em associação às melodias da música brasileira:

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Se o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro [...]. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar. (ANDRADE, 2020, p. 85).

No universo das bandas, é comumente aceito que a performance é um elemento exportado. Muito antes de haver o registro sonoro, havia a prática de se reproduzir o que se escutava. Neste sentido e obviamente, há elementos não escritos e que muitos conjuntos executaram por imitação, consolidando assim uma forma de tocar; é aí que a síncopa pode se manifestar. Darius Milhaud (1892-1974), em temporada no Brasil entre 1917 e 1919 e maravilhado com a música popular brasileira, mencionou sobre a síncopa: “[...] havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar” (MILHAUD apud VIANNA, 1995, p. 103-104). O relato pode significar que a síncopa não seria invocada na escrita, mas sobretudo na performance e para além do comentário do compositor, seria algo incompreensível do ponto de vista musical europeu.

Não consideraremos exatamente um contrassenso, porém especificamente para o dobrado, nos parece evidente sua concepção com as síncopas já escritas; tal qual o lundu, maxixe e samba escritos. Através dos dobrados aqui apresentados, se fortalece a ideia de que a célula escrita sincopada, se transfigura no principal elemento caracterizador do gênero. As análises, escutas e execução dessas obras, demonstram que cada compositor, mesmo com um estilo próprio de composição adotou a síncopa como integrante essencial na construção melódica de dobrados; compositores como Pedro Salgado, Luiz Fernando da Costa entre tantos outros empreenderam a seus dobrados técnicas contrapontísticas no estilo antecedente/consequente ou pergunta/resposta, mas as melodias em regra, apresentadas pelas madeiras, são exclusivamente construídas a partir de síncopas.

O exemplo abaixo, dobrado *João Massaini* (Pedro Salgado), mostra o início da parte A compasso 09 em diante, seguindo em síncopas e graus disjustos; destaque para os intervalos de terças e quartas - na melodia - que agem como coadjuvantes na acentuação no tempo fraco do compasso, enquanto o sax barítono (e os outros

graves), contraditoriamente, marcam cada tempo. Ora, temos três elementos distintos e contrastantes:

- 1) Melodia sincopada (instrumentos agudos);
- 2) Resposta contrapontística (sax tenor e instrumentos médios);
- 3) Marcação dos tempos (instrumentos graves).

Figura 39: excerto Dobrado *João Massaini* (Pedro Salgado). Compassos 9-17. Fonte: Acervo Virtual Filarmônica dos Ferroviários⁸⁸ – Edição Sgt. Almiro.

Reforçando a sequência sincopada das madeiras, o sax tenor é uma voz para “responder” à melodia apresentada; cuidando que os outros graves também “dobram” com o sax tenor. Este recurso composicional em frases pergunta-resposta também é um ocorrente frequente na arquitetura de dobrados. Entretanto, a evidência maior é o emprego das síncopas na construção das frases. De acordo com Sandroni (2001), o uso escrito desses deslocamentos é simplesmente para aludir a música africana e acontece via influência oral e, insistimos, pela apropriação cultural.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.filarmonicadosferroviarios.com.br/acervo-virtual>

(...) a noção de síncope inexistente na rítmica africana, [e] é por síncopes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p. 25-26).

É evidente que não há aqui exigência a menção tão longínqua para a concepção da síncope brasileira; nos referimos à célula bantu, responsável por ocasionar irregularidades rítmicas e assimétricas em músicas escritas; contudo, ao observarmos a formação e o desenvolvimento das melodias nos dobrados, entendemos que derivações, transmutações ou equivalentes a estas células ocorrem frequentemente nessas obras. Vide concepção do Professor Dr. Kazadi Wa Mukuna (2010, p. 129) para o padrão bantu (com 16 pulsações) (esquema a) e, em seguida (esquemas b) três derivações ocorrentes em dobrados:



Figura 40: esquema célula bantu e síncopas ocorrentes nos dobrados. Elaboração: a autora.

As três concepções de síncopas em b) são praticamente unânimes nas obras expostas ao longo deste trabalho, sobretudo para a construção das melodias (vide 1º padrão no dobrado *João Massaini*, figura 22). Em outro exemplo, a parte de trompete

do dobrado *Xodó*⁸⁹, com cópias datadas de 12 de março de 1919, apresenta em suas seções A e B (em vermelho) as células propostas no 2º esquema, embora também ocorram outros tipos de síncopa ao longo da obra:

Partitura 39: dobrado *Xodó*. Parte de trompete. Fonte: CML.

Para ilustração do 3º exemplo do esquema b), o final do trio do dobrado *Oito horas de trabalho*⁹⁰, já exposto no capítulo de análises, embora também apresente outros tipos de síncopas ao longo da obra, o exemplo com tercinas (que no compasso 2/4 pode ter função de síncopa) ocorre na melodia do trio (ou parte C). Note-se que mesmo constituindo uma frase fundamentalmente melódica, funciona como um “potencializador de balanço”; por isso o deslocamento assume função caracterizante no gênero; é como uma união improvável entre a cometricidade e a contrametricidade.

⁸⁹ O já citado dobrado *Xodó* apesar de se encontrar armazenado no acervo da Corporação Musical Liberdade, de São Roque – SP, tem carimbo da Banda 15 de outubro da cidade de Bragança Paulista, interior de São Paulo.

⁹⁰ Edição diplomática em anexo, contendo partitura (*full score*) e partes.

Os contratempos desempenhados pelo sax alto e o trombone ocupam-se da marcialidade e de uma certa estabilidade:

The image displays a musical score for a brass and woodwind ensemble. It is divided into two systems of staves. The first system (measures 100-107) includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Contralto, Euphonium, and Tuba. The second system (measures 108-114) includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Contralto, Euphonium, and Tuba. The score features complex rhythmic patterns with triplets and accents, and concludes with 'D.C. al Fine'.

Partitura 40: dobrado *Oito horas de trabalho* – c. 100-114. Edição diplomática: a autora. Fonte: CML.

Especificamente sobre o padrão bantu com 16 pulsações (esquema a, figura 23); de acordo com o Prof. Dr. Joel Barbosa⁹¹ (2021), é possível encontrá-lo na parte/seção B dos graves do dobrado *Cisne Branco* do compositor baiano Antônio Manoel do Espírito Santo (1884-1913). O trecho também pode ser evocado como um ritmo *Ilú de lansã* (com 16 pulsações), já que se trata de uma música para exaltar o

⁹¹ BARBOSA, Joel. São Paulo, Brasil, 06 de agosto de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

mar e a marinha brasileira. Compositores e regentes baianos também costumam atribuir a tais trechos dançantes, a expressão *tangado*:

The image shows a musical score for the tuba part of the piece 'Cisne Branco'. It consists of five staves of music, numbered 60, 70, 79, 87, and 93. The music is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The first staff (measures 60-69) includes dynamic markings 'f' and 'mf'. A red box highlights the entire score from measure 60 to 98.

Figura 41: excerto dobrado *Cisne Branco*. Parte de tuba – compassos 60-98. Fonte: Música Brasilis⁹².

Como se verifica, a síncopa é um elemento estrutural no dobrado, o que também concorre para a acentuação no tempo fraco do compasso. Uma pergunta poderia surgir: como isso se dá, já que existe uma regularidade marcial [no dobrado]? Evidentemente que se trata de uma ambivalência, ou melhor, contraste. Para justificar essa “contraposição”, recorreremos a outra herança contida no dobrado, a polca. A ocorrência se dá através das células construídas com colcheias, semicolcheias e pausas e, como uma segunda alternativa, os marciais contratempos já citados em outras seções. Abaixo, célula rítmica da polca e exemplos através do dobrado *Livramento* (Alamiro Prazeres):



Figura 42: esquema rítmico da polca. Elaboração: a autora.

⁹² Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/as_cisne_branco_parts.pdf Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

Partitura 41: dobrado *Livramento*. Parte de clarinete III. Fonte: Acervo João Mohana.

Há uma sugestão aqui que o dobrado pode também ter se desenvolvido a partir da rítmica da polca e esta, por sua vez, relacionada ao “paradigma do tresillo”. De acordo com o pesquisador Hélio Cunha (2013, p. 2), “a marcha se caracteriza pela regularidade métrica [...] e simetria fraseológica que se estabelece pelo emprego de frases claramente conclusivas em dois ou quatro tempos”. A parte de 3º clarinete na introdução de *Livramento* (compassos 1-8) e seção B, denota uma métrica padrão com tendência para acentuação no tempo forte; porém, em virtude das melodias sincopadas (desempenhadas por outros instrumentos/vozes) temos uma combinação contrastante, onde a irregularidade da síncopa se sobressai, permitindo assim o sutil acento no tempo fraco. É com tais características que o dobrado se coloca; assim resumidas:

- a) Sonoridade atrelada incondicionalmente à instrumentação da banda brasileira;
- b) Acento no tempo fraco do compasso (em virtude das síncopas);
- c) Bumbo com batida aberta e fechada;

- d) Melodias construídas com síncopas (caracterizador do “balanço”);
- e) Contratempos como acompanhamento;
- f) Plano composicional a partir de técnicas contrapontísticas (jogo pergunta/resposta);
- g) Andamento marcial estável, mas não descaracterizante.

No exemplo abaixo, a caixa junto ao bumbo conduz e intensifica a acentuação no 2º tempo do compasso:



Figura 43: esquema rítmico para o dobrado. Elaboração: a autora.

Para a marcha (convencional) o bumbo mantém acento no tempo forte do compasso enquanto a caixa reforça a marcação:

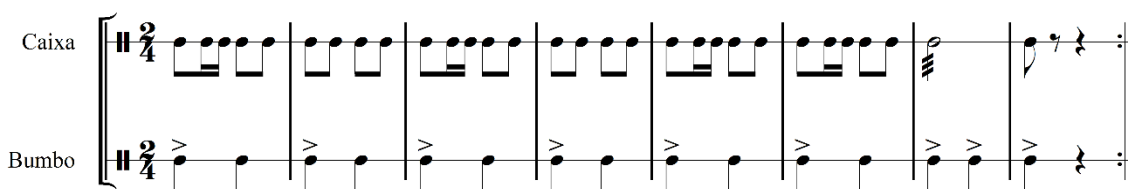


Figura 44: esquema rítmico para a marcha. Elaboração: a autora.

Para efeito de desfazermos uma possível associação incongruente entre marcha e dobrado, relacionamos na tabela abaixo, uma síntese das características evidentes para cada um desses gêneros. Evocando sempre de que não se trata de regulamentações rígidas nem exposição de uma possível “fórmula pronta”; consideraremos apenas elementos comuns ocorrentes com frequência nessas obras; são observações de aspectos notabilizados em exemplos gerais, podendo também ocorrer nos tipos derivados. Para exemplo de marcha, consideramos as características presentes em marchas de John Philip Souza (1854-1932).

Dobrado	Marcha
Intro – A – B – A – Trio – A	Intro – A – B (Trio às vezes)
Várias tonalidades	Única tonalidade (às vezes duas)
Textura polifônica (breve contraponto)	Textura homofônica
Deslocamentos	Regularidade métrica/simetria
Acento no 2º tempo	Acento no 1º tempo
Síncopas, anacruses, contratempos	Sem “levada” / ritmo contínuo
Com “cheio” (células com colcheias/semicolcheias)	Sem “cheio”

Tabela 11: Comparações entre dobrado e marcha.

Para além dos aspectos técnicos que fornecem unidade orgânica a este gênero idealizado pelo povo, como aludimos no início, é uma música em constante evolução e transformação, iniciou exclusiva para deslocamento, mas se emancipou transfigurando-se em música de ritual, de celebração e de performance; por isso as derivações, as categorias, os títulos peculiares, as seções contrastantes, a apresentação em outras formações instrumentais e a notável contradição da marcialidade combinada aos balanços da síncopa.

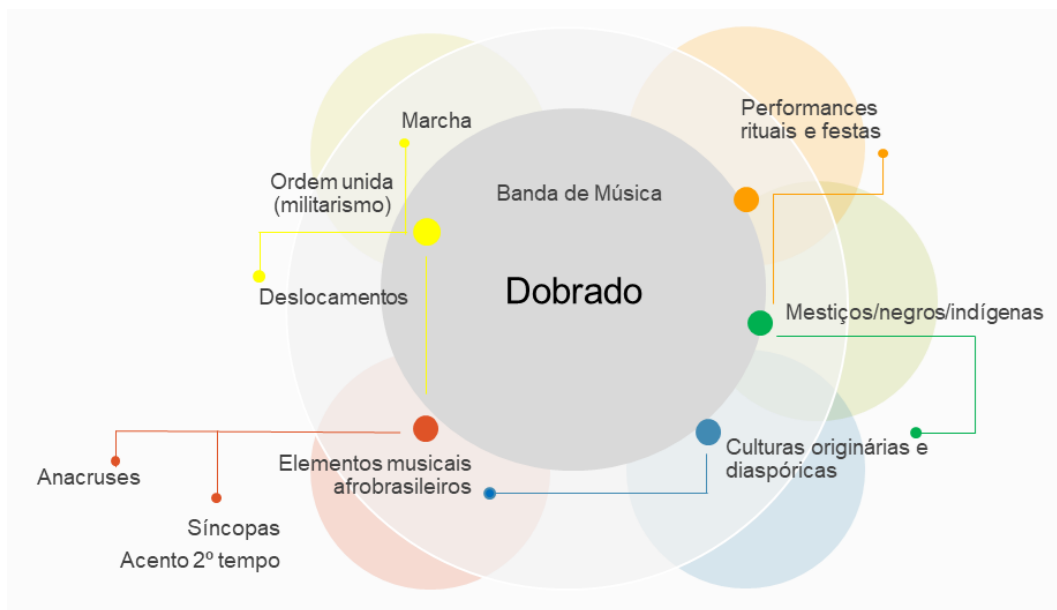


Figura 45: Intersecções do dobrado. Elaboração: a autora.

Considerações Finais

Nossas convicções em relação ao dobrado se direcionam inicialmente ao fato de se tratar de um gênero musical indissociável da banda de música, isto se deve à simples condição de estar conectado inerentemente à instrumentação e à sonoridade desses conjuntos; a instrumentação praticada é o que possibilita sua sonoridade vibrante, marcial e tão presente na oitiva brasileira.

Observando os títulos, categorias, autores, datas, contextos, e, evidentemente, o texto musical, o que vislumbramos na arquitetura desse gênero é uma combinação de fatores históricos e sociais assomados ao fato do seu aparecimento e consolidação ter acontecido paralelamente à formação da banda de música civil brasileira, tal qual a conhecemos na atualidade. Uma condição favoreceu e contribuiu com a outra; um dos exemplos é a substituição de instrumentos antigos, rudimentares e pouco funcionais, em favor de outros mais aprimorados com tecnologia atualizada. A instrumentação e a escrita nessas obras seguiram tais condições e tendências.

O que faz do dobrado ser um dobrado são suas características predominantemente brasileiras, isto significa que os elementos estilísticos que o integram são claramente provenientes de ritmos, células e padrões incorporados de culturas originárias e diaspóricas. Dentre esses elementos destacamos a ocorrência absoluta da síncopa na construção das melodias induzindo à leve acentuação no tempo fraco do compasso; ao nosso olhar, estes são os principais elementos estruturantes e caracterizantes do gênero. Em complemento, destacam-se os contratempos acompanhadores e mantenedores da marcialidade. Frases anacrúsicas junto ao fator tensão-repouso também são essenciais para complementar a identificação dessas obras.

Cabe observação reiterada de que no contexto brasileiro do século XIX, durante o advento do dobrado, o instrumentista, compositor e mestre de banda era parte de uma população predominantemente miscigenada, não branca e não nobre; a ideia insinuante é que a cultura incorporada nessa sociedade, mestiça e cabocla, escrava e forra, operária e pobre, efetivamente possibilitou a configuração e a característica do dobrado como música brasileira. E mesmo que tenha procedido de ordem unida militar e ser inicialmente estruturado a partir de formas musicais do

período clássico europeu (a forma ternária), os contextos de performances com banda favoreceram igualmente a divulgação e a disseminação do gênero; esta é a nossa tese.

Ora, nos parece claro que a síncopa não foi, como não é, um elemento escrito por tais culturas precedentes, ela é performática e ritualística; entretanto, tivemos que escrevê-la e escancará-la. Tivemos que usá-la para construir melodias, contracantos e empregá-las em antecedentes e consequentes. Por isso, como aludimos ao longo do trabalho, o dobrado pode ser visto como um gênero transfigurado ou subvertido. Iniciou como marcha, como música com andamento específico para deslocamento, mas, através de seus criadores ganhou aspecto próprio e para finalidades além.

Com toda sua amplitude, o dobrado tem se mantido enraizado nas tradições das bandas. Sempre, a banda brasileira serviu às demandas de suas comunidades, por isso é um conjunto do povo e para o povo; se o contexto performático é militar, religioso, civil, festivo, escolar, pouco ou nada afeta ou impacta. Para além de contextos grandiosos de procissões, desfiles ou concertos, a questão social tem sido um objeto integrante das realidades de nossas bandas (um dos exemplos mais emblemáticos é o empenho desses conjuntos por contextos remunerados para manutenção de suas existências ou ainda estarem transfigurados em instituições de ensino musical para crianças e jovens com ou sem concessão de bolsa). É nesse contexto que o dobrado se insere; compositores e mestres de banda cada vez mais envolvidos em criar composições que atendam especificamente aos rituais e funções de suas comunidades.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- AMADO, Paulo Vinícius; CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *Dois Corações e Ouro Negro: distinções entre um dobrado tradicional e um dobrado sinfônico nas obras de Pedro Salgado e Joaquim Naegele*. Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas, Brasil, 2017.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma Fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos documentos*. Vol.1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967a.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1999.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2020.
- ARQUIVO NACIONAL, Códice 64, vol. 20, Rio de Janeiro, 1784. Disponível em: <https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/diversos-sdh-codices>.
- BARROS, José D'Assunção. *Raízes da Música Brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Huicitec, 2011.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology - they key concepts*. Routledge: New York and London, 2005.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.
- BIASON, Mary Ângela. *Catálogo dos Acervos das bandas ouropretanas*. XXVII CONGRESSO DA ANPPOM. UNB, 2006. Anais XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Brasília, 2006.
- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.
- BRASIL. *Manual de Campanha – Ordem Unida do Exército Brasileiro*, 2019.
- BRASIL. Ministério da Saúde. *Classificação de documentos de arquivo: curso básico / Ministério da Saúde*. – 2. ed., rev. e atual. – Brasília: Ministério da Saúde, 2004.
- CAMPOS, Marcelo Jardim. *A Obra para banda de música de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem periférica ou um resgate de identidade?* II CONGRESSO DA SIMPOM. UNIRIO, 2012. *Anais do II Congresso da Simpom* – Rio de Janeiro, Brasil, 2012.
- CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de. *A Música Militar na Guerra da Tríplice Aliança*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018.

CASTAGNA, Paulo. *Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia*. Série Diálogos com o som, Barbacena, v. 3, p.191-229. 2016.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Audio-Arte: memórias de um blog musical*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017.

COSTA, Arnaldo Antônio Moreira da. *A marcha portuguesa e o dobrado brasileiro: um estudo comparativo*. Costa. Série Teses e dissertações bandísticas. Volume 2. São Paulo: Pimenta Cultural, Centro de Musicologia de Penedo, 2021.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (org.) *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

CRUZ, Fernando Vieira da. “O repertório na construção identitária das bandas de música”. In: *Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/2525530406012021e0016.

CUNHA, Hélio. “A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba”. In: Anais XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013.

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.

DANTAS, Frederico Meirelles. *Composição para Banda Filarmônica: atitudes inovadoras*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2015.

DENIZEAU, Gérard. “Los géneros musicales: Una visión diferente de la historia de la música”. Trad. Eva Jiménez Juliá. Barcelona: Ma non Troppo; Robinbook, 2005. FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: *INTERNATIONAL CONFERENCE ON POPULAR MUSIC STUDIES*, 1., 1981, Amsterdam. Annals [...]. Amsterdam, 1981.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. V. 2, p. 28, 1971.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUPRAT, Régis. *A Música no Vale do Paraíba e o Resgate de um Repertório*. Acesso em 16/08/2018. Disponível em <http://www.jornalolince.com.br/2011/arquivos/historia-musicavaledoparaiba-edicao040.pdf>, 2011.

DUPRAT, Régis. *Dobrados*: Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção *Três Séculos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Fab. Copacabana, 1979.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Tipos de Edição*. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (7). Recuperado de <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>, 2014.

FRANCO, Campos Franco. *Frederico Nascimento e o Gabinete de Acústica do Instituto Nacional de Música*. Anais XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus, 2020.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem Pátria, nem Patrão! Memória Operária, cultura e literaturano Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- HERBERT, Trevor. “Brass and Military Bands in Britain – Performance Domains, the Factors that construct them and their Influence”. In: REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine (orgs). *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2013, p. 33-53.
- HORN, David; SHEPHERD, John. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America*. Bloomsbury Publishing, 2014.
- JEHA, Silvana. “Ganhar a vida - Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX”. In: *Revista de História, [S. l.]*, n. 176, p. 01-35, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.114417. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/114417>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- KAPPEY, Jacob Adam, *Military Music – A History of Wind instrumental bands*, London, Boosey & Co, 1894.
- KASTNER, Georges, *Manuel General de Musique Militaire à L’usage dès Armées Françaises*, Paris, Typ Didot Frères, 1848.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4ª edição. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, v.1, 1979.
- LANGE, Francisco Curt. “Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro”. In: *Revista do IEB*, vol. 4. São Paulo, 1968, p. 130-142.
- LEITE, Isaac Newton de Barros. *Dicionário musical (1904)*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.
- LIGOCKI, Leandro. “Gerenciamento de acervo para performance musical”. In: *Sínteses*, Campinas, n. 6, p. 40, 2016. Disponível em: <http://www.sbu.unicamp.br/seer/ojs/index.php/simtec/article/view/8170>. Acesso em 22mar2023.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura – Departamento Geral de Doc. E Inf. Cultural, 1988.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARX, Adolf Bernhard. *Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method*. Traduzido e editado por Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise Musical I – apostila*. Universidade Federal do Rio Grande do sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2006.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MORAES, Everson Neves de. *Irineu de almeida e o oficleide: o resgate de um instrumento*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

- MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2002 [1901].
- MOREIRA, Marcos; CRUZ, João Paulo Lima da. *Os Dobrados de Aquino Japiassu*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.
- MORENO, Ingrith Johana Pineda. *Análisis Musical del repertorio de concierto de grado énfasis en trombon*. Universidad Autónoma de Bucarmanga – Facultad de Música. Bucarmanga, 2010.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira – perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.
- NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. “Desde o soar dos clarins ao percutir dos instrumentos nativos do congo: a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX”. In: *FACES DA HISTÓRIA*, Assis-SP, v.4, nº2, p. 165-180, jun-dez, 2017.
- OJUTKANGAS, Kenneth. *The Ophicleide as an Orchestral Instrument: Past and Future Perspectives*. University of the Arts Helsinki - Sibelius Academy. Master’s Degree Thesis. Helsinki, 2020.
- PARÉS, Luis Nicolau. “Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830)”. In: *Revista Tempo*, v. 20, 2014.
- POLASTRE, Cláudia Aparecida. *A Música na cidade de São Paulo, 1765-1822*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 2008.
- REILY, Suzel Ana. “Bandas de sopro – um diálogo transcultural”. In: Biason, Mary Angela (org.) *Seminário de Música do Museu da Inconfidência*. I Anais. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.
- REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2013.
- REINATO, José Campos. *Música ao seu alcance Vol. II*. Campinas: Edição do autor, 2014.
- REIS, Mercedes de Moura. *A Música Militar no Brasil do Século XIX*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1952.
- ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro - Escola Brasileira de Música, 1986.
- ROCHA, José Roberto Franco da. *O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro*. Sem edição. Sem data de publicação. Disponível em: xa.yimg.com/kq/groups/17912635/1931934746/name/dobrado.pdf Acesso em 29/06/2022.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SALLES, Vicente. *Bandas de Música: Tradição e Atualidade*. VI Anais – Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró Música, 2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. "O paradigma do tresillo". In: *Revista Opus 8*. Fevereiro 2002, p. 102-113."

SANTOS, Anderson de Rietti Santa Clara dos. "Os Sons de Riachuelo: Memórias e Representações musicais de uma batalha naval em Filipe Néri de Barcellos e Oswaldo Cabral". In: *Anais - XXVIII Simpósio Nacional de História - ANPUH*. Florianópolis: UFSC, 2015.

SANTOS, José Roberto dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: A trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH – USP, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo. Companhia das Letras: 1998.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music". In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 64, No. 2, 2011, p. 349-390. University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.2.349>

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Daniel Neves. *Guerra do Paraguai; Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/guerra-paraguai.htm>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

SILVA, Valdemir Aparecido da. *Edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva*. (Dissertação) Mestrado em Música – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2018.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 2011.

SINGIG, Frei Pedro. *'Pelo Mundo do Som' – Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, 1976.

SOUZA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de. *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Tese (Doutorado em Ciências Musicais históricas). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Two volume set. Los Angeles: University of California Press, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TONI, Flávia Camargo. *A música nas Irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

TONI, Flávia Camargo. *A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais*. In: *Revista de História* 157, 2º semestre 2007, p 101-128.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical ornado com gravuras e exemplos musicais*. Lisboa: Lambertini, 1899.

VONO, Caio. *O Ragtime e os caminhos da Jazz*. Brasília: MusiMed, 1989.

WEHRS, Carlos. *O Rio Antigo – Pitoresco & Musical*. Rio de Janeiro: Editores Wehrs, 1980.

WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

Entrevistas

BARBOSA, Joel. São Paulo, Brasil, 06 de agosto de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

BOSCO, João; SOFFIENTINI, Ricardo. São Paulo, Brasil, 25 de outubro de 2021. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

COSTA, Arnaldo. São Paulo, Brasil, 25 de setembro de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

FREITAS, Tatiane. São Paulo, Brasil, 16 de agosto de 2021. Gravação por *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

INÁCIO, Moisés. São Paulo, Brasil, 29 de abril de 2022. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

PIRES, Elizete. São Paulo, Brasil, 07 de outubro de 2021. Gravação via *Google Meet*. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

SOTELO, Dario. São Paulo, Brasil, 04 de maio de 2021. Gravação em vídeo. Entrevista concedida a Juliana Soares da Costa Silva.

ANEXOS

1. Dobrado *Oito horas de trabalho*
2. Termo de compromisso livre e esclarecido

Partitura

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

Requinta *f* *p*

Clarinet in Bb *f* *p*

Alto Sax *f*

Trombone *f*

Trombone de canto *f* *p*

Euphonium *f*

Tuba *f*

8

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A. Sx. *p*

8

Tbn. *p*

Tbn. cto.

Euph.

Tuba *3*

Editado em 2024 - Juliana Soares da Costa Silva
Edição Diplomática
Copista: R. Flores - (fonte primária, fac-simile)
Espírito Santo do Pinhal, 04 de março de 1927

2

Oito Horas de Trabalho

Musical score for measures 15-21. The score is arranged in two systems. The first system includes Eb Cl., Bb Cl., and A. Sax. The second system includes Tbn., Tbn. cto., Euph., and Tuba. Dynamics include *mf* and *p*. The Eb Cl. and Bb Cl. parts have *mf* markings in measures 16 and 17. The A. Sax. part has a *p* marking in measure 21. The Tbn. part has a *p* marking in measure 21. The Tbn. cto., Euph., and Tuba parts have *mf* markings in measures 16 and 17.

Musical score for measures 22-28. The score is arranged in two systems. The first system includes Eb Cl., Bb Cl., and A. Sax. The second system includes Tbn., Tbn. cto., Euph., and Tuba. Dynamics include *mf*. The Eb Cl. and Bb Cl. parts have *mf* markings in measures 23 and 24. The Tbn. cto. part has a *mf* marking in measure 24. The A. Sax., Tbn., Euph., and Tuba parts have *mf* markings in measures 23 and 24.

Oito Horas de Trabalho

Musical score for measures 29-36. The score is arranged in two systems of six staves each. The instruments are Eb Clarinet, Bb Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone/Baritone, Euphonium, and Tuba. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower instruments and more melodic lines in the upper instruments. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 37-44. The score continues with the same six instruments as the previous system. It includes first and second endings for the Eb Clarinet, Trombone, and Trombone/Baritone parts. A rehearsal mark Θ is placed above the first ending of the Eb Clarinet part. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Oito Horas de Trabalho

44

mf

mf

p

p

f

This system contains measures 44 through 51. It features seven staves: Eb Clarinet, Bb Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Cto., Euphonium, and Tuba. The Eb and Bb Clarinets play a melodic line with a *mf* dynamic. The Alto Saxophone plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone, Trombone Cto., and Euphonium parts feature sustained notes with a *p* dynamic, while the Tuba plays a rhythmic pattern with a *f* dynamic. Trills are indicated in the Trombone Cto. and Euphonium parts.

52

f

This system contains measures 52 through 59. It features the same seven staves as the previous system. The Eb and Bb Clarinets play a melodic line with a *f* dynamic, featuring trills. The Alto Saxophone continues its rhythmic pattern. The Trombone, Trombone Cto., and Euphonium parts feature sustained notes with a *f* dynamic. The Tuba continues its rhythmic pattern with a *f* dynamic. Trills are indicated in the Trombone Cto. and Euphonium parts.

Oito Horas de Trabalho

60

60

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

Detailed description: This block contains the musical score for measures 60 through 67. It features six staves: E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Contrabass, and Euphonium/Tuba. The E♭ and B♭ Clarinet parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part has a steady eighth-note accompaniment. The Trombone Contrabass part has a melodic line with a triplet in measure 67. The Euphonium part has a melodic line with a long note in measure 67. The Tuba part has a rhythmic pattern of eighth notes.

68

68

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A. Sx.

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

p

p

1.

1.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 68 through 75. It features the same six staves as the previous block. Measures 68-71 show the E♭ and B♭ Clarinet parts with rests, while the Alto Saxophone part continues its rhythmic pattern. Measures 72-75 show the E♭ and B♭ Clarinet parts with a melodic line starting on a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. The Trombone part has a melodic line with triplets in measures 68-71. The Trombone Contrabass part has a melodic line with a triplet in measure 71. The Euphonium part has a melodic line with a long note in measure 75. The Tuba part has a rhythmic pattern of eighth notes. First endings are indicated by a '1.' above the final measure of the E♭ and B♭ Clarinet parts.

Oito Horas de Trabalho

Musical score for measures 75-76. The score is divided into two systems. The first system covers measures 75 and 76. The second system covers measures 76 and 77. The instruments are Eb Cl., Bb Cl., A. Sx., Tbn., Tbn. cto., Euph., and Tuba. The key signature has two flats. Measure 75 starts with a second ending bracket. Measure 76 starts with a third ending bracket. The marking "D.S. al Θ" appears above measures 75 and 76. The marking "Fim" appears above measures 76 and 77.

Musical score for measures 79-82. The score is divided into two systems. The first system covers measures 79 and 80. The second system covers measures 81 and 82. The instruments are Eb Cl., Bb Cl., A. Sx., Tbn., Tbn. cto., Euph., and Tuba. The key signature has two flats. Measure 79 starts with a first ending bracket. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *p*.

Oito Horas de Trabalho

7

83

83

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A. Sax.

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

Detailed description: This system of musical notation covers measures 83 through 91. It features six staves: E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone/Trumpet (Tbn. cto.), Euphonium, and Tuba. The key signature has three flats (B♭, E♭, A♭). The E♭ Cl. part consists of quarter and eighth notes with some slurs. The B♭ Cl. part has a triplet of eighth notes in measure 86. The Alto Saxophone part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part has a triplet of eighth notes in measure 86. The Trombone/Trumpet part has a triplet of eighth notes in measure 86. The Euphonium part has a triplet of eighth notes in measure 86. The Tuba part has a rhythmic pattern of eighth notes.

92

92

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A. Sax.

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

Detailed description: This system of musical notation covers measures 92 through 99. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three flats. The E♭ Cl. part has a triplet of eighth notes in measure 95. The B♭ Cl. part has a triplet of eighth notes in measure 95. The Alto Saxophone part has a triplet of eighth notes in measure 95. The Trombone part has a triplet of eighth notes in measure 95. The Trombone/Trumpet part has a triplet of eighth notes in measure 95. The Euphonium part has a triplet of eighth notes in measure 95. The Tuba part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Oito Horas de Trabalho

100

100

Eb Cl.

Bb Cl.

A. Sx.

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

Detailed description: This block contains the musical score for measures 100 through 107. It features seven staves: Eb Clarinet, Bb Clarinet, Alto Saxophone, Trombone, Trombone Cto., Euphonium, and Tuba. The Eb Clarinet and Bb Clarinet parts include triplets and slurs. The Alto Saxophone part consists of eighth-note patterns. The Trombone and Trombone Cto. parts feature slurs and triplets. The Euphonium and Tuba parts also include triplets. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab).

108

108

Eb Cl.

Bb Cl.

A. Sx.

D.C. al Fim

Detailed description: This block contains the musical score for measures 108 through 115 for the Eb Clarinet, Bb Clarinet, and Alto Saxophone. The Eb Clarinet and Bb Clarinet parts include triplets and slurs. The Alto Saxophone part continues with eighth-note patterns. The system concludes with the instruction 'D.C. al Fim' (Da Capo al Fine). The key signature has three flats.

108

108

Tbn.

Tbn. cto.

Euph.

Tuba

D.C. al Fim

Detailed description: This block contains the musical score for measures 108 through 115 for the Trombone, Trombone Cto., Euphonium, and Tuba. The Trombone and Trombone Cto. parts feature slurs and triplets. The Euphonium and Tuba parts also include triplets. The system concludes with the instruction 'D.C. al Fim' (Da Capo al Fine). The key signature has three flats.

Requinta

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

f

7 $\%$
p

15
mf

22
mf

30
p

38 \oplus 1. 2.
mf

44
mf

50
mf

2

Oito Horas de Trabalho

56

61

66

73

76

79

83

91

99

107

Clarinet in B \flat

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

Musical score for Clarinet in B \flat , titled "Oito Horas de Trabalho" (Dobrado). The score is in 2/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B \flat). The tempo is marked as quarter note = 116. The dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Staff 1: *f*
 Staff 7: *p*
 Staff 15: *mf*
 Staff 22: *mf*
 Staff 30: *p*
 Staff 38: *mf*
 Staff 44: *mf*
 Staff 50: *mf*

Alto Sax

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

7

15

23

31

38

44

50

f

p

p

p

p

1. 2.

2

Oito Horas de Trabalho

56

62

68

73

1. 2.

D.S. al $\text{\textcircled{C}}$

76

3. Fim

79

f *p*

83

91

99

107

D.C. al Fim

Trombone

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

♩ = 116]

7

14

22

30

36

42

49

f

p

p

p

p

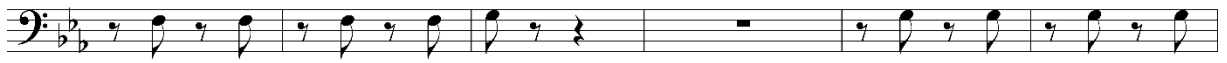
1.

2.

2

Oito Horas de Trabalho

56



62



68



73



D.S. al \oplus

76



Fim

79



85



93



101



108



D.C. al Fim

Trombone de canto

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

[♩ = 116]

f

7 *p*

15 *mf*

22 *mf*

30 *p*

38 1. 2.

44 *p*

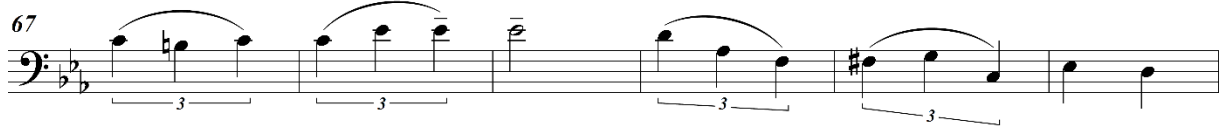
49

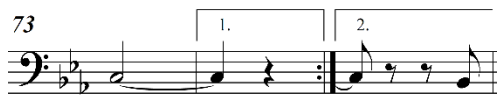


The musical score is written for a Trombone de canto in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of [♩ = 116] and a dynamic of *f*. The second staff starts at measure 7 with a dynamic of *p*. The third staff starts at measure 15 with a dynamic of *mf*. The fourth staff starts at measure 22 with a dynamic of *mf*. The fifth staff starts at measure 30 with a dynamic of *p*. The sixth staff starts at measure 38 and includes first and second endings. The seventh staff starts at measure 44 with a dynamic of *p*. The eighth staff starts at measure 49 and features triplet markings under the notes.

2

Oito Horas de Trabalho

54 

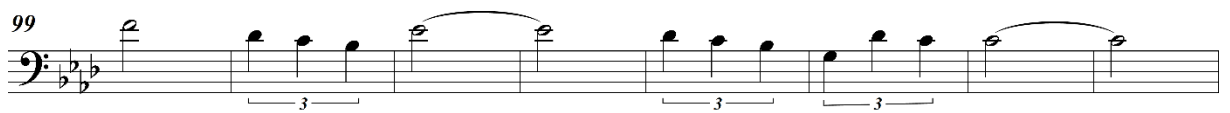
67 

73  D.S. al Φ  76  Fim

79  *f*

83 

91 

99 

107  D.C. al Fim

Euphonium

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

♩ = 116

Musical score for Euphonium, titled "Oito Horas de Trabalho" (Dobrado). The score is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of eight staves of music with various dynamics and articulations.

Staff 1: Starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamic: *f*.

Staff 2: Measure 7. Starts with a repeat sign and a fermata over a whole note. Dynamic: *f*.

Staff 3: Measure 13. Starts with a half note, followed by eighth notes, and a quarter note. Dynamic: *f*.

Staff 4: Measure 21. Starts with eighth notes, followed by a quarter note and a half note. Dynamic: *f*.

Staff 5: Measure 27. Starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a quarter note. Dynamic: *f*.

Staff 6: Measure 32. Starts with a half note, followed by eighth notes, and a quarter note. Dynamic: *mf*.

Staff 7: Measure 38. Starts with eighth notes, followed by a quarter note and a half note. Dynamic: *mf*.

Staff 8: Measure 44. Starts with a half note, followed by a quarter note and a half note. Dynamic: *p*.

Tuba

Oito Horas de Trabalho

Dobrado

Autor desconhecido

♩ = 116]

Musical score for Tuba, titled "Oito Horas de Trabalho" (Dobrado). The score is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of eight staves of music. The tempo is marked as ♩ = 116. The score includes various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulations like accents and slurs. The piece is marked with a repeat sign at measure 7 and a double bar line at measure 38. The score ends at measure 51.

2

Oito Horas de Trabalho

58

63

70

75

76

D.S. al $\text{\textcircled{C}}$

Fim

79

f

83

91

99

107

D.C. al Fim

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Na cidade e no campo: o dobrado brasileiro através de textos, repertórios, arquivos e entrevistas

Doutoranda: Juliana Soares da Costa Silva
Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni
PPG Música – Escola de Comunicações e Artes - USP

Número do CAAE: (33196620.7.0000.5390)

Caro participante, você está sendo convidado a participar como voluntário (a) de uma pesquisa de doutorado. Este documento, chamado *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido*, visa assegurar seus direitos como entrevistado e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você, e outra com a pesquisadora. Não haverá, em hipótese alguma, qualquer tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar, podendo retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

A justificativa para realização desta pesquisa de doutorado se deve ao fato do dobrado [gênero musical brasileiro próprio às bandas de música] “representar” deveras a banda de música brasileira integrando contextos e dimensões de caráter público e coletivo. Não obstante a isso, as referências bibliográficas científicas e sistemáticas no estudo deste tema são insuficientes. E é exatamente a insuficiência de informações [sobre este tema] que tem gerado um obstáculo ao conhecimento aprofundado desse gênero instrumental tão comum e apreciado no Brasil. É necessário, portanto, estudos técnicos para suprir essa carência. Sendo assim, o objetivo central da pesquisa será estudar o dobrado brasileiro através de arquivos, acervos, partituras, documentos, imagens e entrevistas.

Procedimentos:

- A pesquisa será realizada através da análise de textos, repertórios, manuseio de arquivos institucionais/públicos e particulares além de entrevistas. Neste tipo de estudo, se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, o dobrado [gênero musical brasileiro próprio às bandas de música].
- Este procedimento incluirá também diários de campo, bate-papos informais e manuseio de partituras, documentos, fotografias e filmagens e até mesmo observação participativa em performances com banda.

AUTORIZAÇÃO

Devido ao procedimento para coleta de dados, citados a cima, solicitamos seu consentimento para realização desses procedimentos. Isto se dará durante reunião previamente agendada e por meio de expressão oral gravada em áudio ou vídeo. Neste caso:

- As futuras entrevistas, se consentidas pelo CEP, poderão ser realizadas por meio escrito, telefone, teleconferência, vídeo ou áudio e até mesmo em locais públicos onde bandas de música se apresentam.
- O material audiovisual futuramente será disponibilizado a você e armazenado por tempo indeterminado.
- O tempo das entrevistas será determinado pelo entrevistado.
- Nas entrevistas, ou bate-papos informais, os participantes dialogarão sobre suas trajetórias musicais no tanto no passado, como no presente, responderão suas opiniões acerca do dobrado ou o que desejarem discorrer.
- De acordo com a resolução 510, os participantes consentirão com o uso de seus nomes próprios nas seguintes condições:

Sigilo e privacidade:

- Se desejar, seu nome próprio será citado no trabalho.
- Se desejar, pseudônimo será utilizado em vez de seu nome próprio.

- Se desejar, você não será citado no trabalho. Você terá a garantia de que sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores.

Ciência de Armazenamento de MATERIAL AUDIOVISUAL e ACESSO PÚBLICO

- O material audiovisual será disponibilizado e também armazenado por tempo indeterminado.
- Se qualquer participante, ou seu familiar assim desejar, o material audiovisual será disponibilizado, a qualquer tempo e sem ônus de prejuízo.
- Antes da publicação final da tese, os entrevistados terão a oportunidade de ler o texto e fazer comentários e pedidos de exclusão; as falas utilizadas no texto serão disponibilizadas a todos os participantes, também poderão fazer comentários e sugestões sobre sua inclusão e exclusão.
- A divulgação da Defesa se dará por contato em rede social e também na página da ECA USP. Um exemplar do trabalho será disponibilizado na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (cópia física) e uma cópia digital no repositório de dissertações e teses na Biblioteca Digital da USP. O trabalho será mencionado ainda em congressos/conferências/atividades.

Desconfortos e riscos:

Caro participante, toda pesquisa, de alguma forma envolve riscos, mesmos que sejam mínimos e previsíveis. Neste caso, a pesquisa envolve um risco mínimo, caracterizado por:

- Possíveis desconfortos decorrentes, tais como: durante o depoimento lhe vier lembranças antigas, tanto agradáveis, quanto desagradáveis e você se emocionar ou se comover. Neste caso, a pesquisadora lhe confortará e lhe auxiliará no que for necessário, lhe oferecendo água por exemplo.
- A pesquisadora fará o possível para que você não fique desanimado, enfasiado nem aborrecido durante seu depoimento.
- Você terá a garantia e o direito de falar o que bem desejar.
- Você poderá interromper quando desejar.

- Você não será coagido ou constrangido a prestar depoimento ou responder qualquer pergunta.
- A participação é expressamente voluntária. Não haverá ressarcimento ou pagamento em dinheiro pelo depoimento.
- Se por algum motivo, em qualquer situação da pesquisa, você sentir-se lesado, você poderá desistir ou parar de prestar seu depoimento. Neste caso, você tem assegurado seu direito de acionar a justiça e requerer indenização, caso considere necessário.

Benefícios:

- Visto que a pesquisa sistematizada sobre o dobrado ainda é tímida no Brasil, a divulgação de um estudo sobre este tema será um *benefício direto em potencial* para a comunidade acadêmica em música, assim como para músicos profissionais e amadores, músicos de banda, professores, professores de música, regentes, pesquisadores e para a história da música brasileira.
- Você participante, não terá benefícios diretos com a pesquisa, porém haverá *potenciais benefícios indiretos* a partir do conhecimento gerado na identificação das origens do dobrado e futuramente poderá usar o estudo como referência bibliográfica.

Acompanhamento e assistência:

- De acordo com a resolução 510, você terá assistência para atender danos imateriais diretos ou indiretos decorrentes da pesquisa.
- Você será informado sobre o andamento da pesquisa e também sobre eventuais modificações. Também será convidado para a defesa do trabalho. Se você desejar, também lhe será disponibilizado um exemplar em arquivo PDF.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

- Juliana Soares da Costa Silva (pesquisadora - doutoranda)

Endereço: [REDACTED]
[REDACTED]

Telefones: [REDACTED]

Email [REDACTED]

Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9194118800802876>

- Flávia Camargo Toni (orientadora)

Endereço: ECA - CMU (Prédio 6) - Departamento de Música - Prédio 6 - Rua da Reitoria, 215 - Butantã, São Paulo - SP, 05508-900 Telefones: [REDACTED]

Email [REDACTED]

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3232869194818512>

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da USP das às e das na Rua:

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e possível incômodo que esta possa acarretar, você aceita participar desta pesquisa?

Você receberá uma via original deste documento assinada por mim e por você:

Nome do participante:

Contato telefônico:

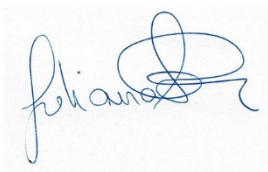
e-mail (opcional):

Data: ___/___/___.

(Assinatura do participante ou do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Eu, Juliana Soares da Costa Silva, pesquisadora doutoranda, asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510 e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento a você. Se o estudo for aprovado pelo CEP, comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.



Data: 04/05/2021 (Juliana Soares da Costa Silva – pesquisadora doutoranda)