

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JEZREEL SILAS DA SILVA

**Discurso musical e territorialidade no gênero dobrado: as  
bandas de São Luiz do Paraitinga no final do séc. XIX**

São Paulo

2022

JEZREEL SILAS DA SILVA

Discurso musical e territorialidade no gênero dobrado: as bandas de  
São Luiz do Paraitinga no final do séc. XIX

**Versão original**

Dissertação 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 Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo

2022

Nome: SILVA, Jezreel Silas da

Título: Discurso musical e territorialidade no gênero dobrado: as bandas de São Luiz do Paraitinga no final do séc. XIX.

Dissertação 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 Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

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, Jezreel Silas da  
Discurso musical e territorialidade no gênero dobrado:  
as bandas de São Luiz do Paraitinga no final do séc. XIX  
/ Jezreel Silas da Silva; orientador, Diósnio Machado  
Neto. - São Paulo, 2022.  
154 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Estudos bandísticos. 2. Dobrado. 3. São Luiz do  
Paraitinga. 4. Discurso Musical. 5. Significação Musical.  
I. Machado Neto, Diósnio. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

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

## Agradecimentos

Ainda que a escrita deste trabalho tenha uma autoria solo, não teria sido possível sem a ação direta de pessoas e instituições que foram muito importantes nesta caminhada. Portanto, aqui vão os meus agradecimentos a alguns destes.

À Ana, companheira de todas as horas, por todo o suporte dado sempre, pelas leituras críticas e por entender minhas ausências nos longos momentos dedicados à de escrita deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, sem o qual não seria possível esta empreitada. Obrigado por toda paciência e pelo incentivo.

Aos professores da Universidade de São Paulo, que viabilizaram meu amadurecimento nessa jornada: Prof. Dr. Mário Videira e Prof. Dr. Alberto Ikeda pelas excelentes aulas onde leram meus primeiros rascunhos e me ajudaram a pensar possibilidades metodológicas; Prof. Dr. Fábio Cury pelas boas discussões sobre a música instrumental e indicações bibliográficas quanto à instrumentação; Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado, por me possibilitar a ampliação da noção de discurso; Profa. Dra. Esmeralda Vaillati Negrão e Profa. Dra. Paula Martins de Souza, pelo auxílio na leitura e compreensão de textos acadêmicos e por lerem com muita atenção e generosidade muitas das páginas iniciais, que depois foram tomando forma de dissertação.

Ao Prof. Dr. Marcos Moreira e à Profa. Dra. Heloísa Valente pelas correções e sugestões na qualificação.

Aos colegas do Laboratório de musicologia (Lamus-EACH), que semanalmente me instigaram nas leituras e discussões de alguns dos textos capitais deste trabalho. Aos parceiros do grupo de estudos bandísticos do Cemupe/Lamus, em especial à professora Mary Angela Biason, a quem sou imensamente grato pelas indicações das partituras que usei e pela generosidade em compartilhar sua expertise no trato dos acervos.

Essa caminhada foi mais leve com a ajuda de vocês. Como já disse Paulo Freire, “ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, sem aprender a refazer, a retocar o sonho por causa do qual a gente se pôs a caminhar.”

## Resumo

A banda de música, também conhecida, no Brasil, por filarmônica, lyra, corporação musical ou retreta, é um fenômeno sócio-cultural que nasceu e se desenvolveu ao longo do séc. XIX – inicialmente teve modelos militares como referência e ganhou rapidamente os espaços públicos da sociedade civil tanto nas metrópoles europeias quanto nas colônias –, se sustenta até hoje em muitas cidades. Do repertório que tradicionalmente as bandas brasileiras cultivaram nesses 200 anos, certamente o dobrado tem uma posição de grande destaque, apesar da musicologia enfrentar certa dificuldade em lidar com esse gênero bandístico tipicamente brasileiro. A partir dos dobrados tocados no final do séc. XIX pelas bandas na cidade de São Luiz do Paraitinga, no Vale do Paraíba paulista, este trabalho discute a escrita, com suas generalidades e especificidades, bem como as relações entre o texto musical e os modos de produção e reprodução social, transparecidos no discurso musical. Isto se evidencia através da noção da existência de uma malha sócio-comunicativa, que aglutina diferentes elementos simbólicos provenientes de outros ambientes, como a marcha militar, a ópera, a modinha, os estilos cantábile e brilhante e expressões das culturas locais. Para analisar esses contatos, usamos ferramentas da significação musical e as relacionamos com as discussões que envolvem os processos de transculturação, descortinando possibilidades hermenêuticas, a partir das quais abrem-se janelas para futuras pesquisas que considerem a banda, o seu repertório e a comunidade.

**Palavras-chave:** Estudos bandísticos; Dobrado; São Luiz do Paraitinga; Discurso Musical; Significação Musical;

## **Abstract**

The music band, also known in Brazil as philharmonic, *lyra*, musical corporation or *retreta*, is a socio-cultural phenomenon originated and developed along the 19th century - initially with the military band as model - that rapidly spread throughout European metropolises and subsequently in the colonies, still remains active in many cities. From the repertoire that Brazilian bands cultivate along 200 years, certainly the *dobrado* has a relevant position, even though the difficulty the musicology has in dealing with this genuine Brazilian band genre. From the *dobrado* played at the end of the 19th century by bands in the city of São Luiz do Paraitinga, in the Vale do Paraíba of São Paulo, this work discusses the writing, with its generalities and specificities, as well as the relationships between the musical text, the modes of production and social reproduction, evidenced in the musical discourse. This is shown through the acknowledgment of the existence of a socio-communicative network which puts together symbolic elements from other environments, such as the military march, the opera, the *modinha*, the *cantabile* and the brilliant styles and the expressions of the local cultures. To analyze these contacts, we use tools of musical signification and relate them to the discussions that involve the processes of transculturation, revealing hermeneutical possibilities, from which future researches that consider the band, its repertoire and the community are made possible.

**Keywords:** Wind band; *Dobrado* genre; São Luiz do Paraitinga; Musical Discourse; Musical Signification;

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
<b>Capítulo 1 – A banda como objeto de estudo no Brasil .....</b>	<b>12</b>
1.1. Breve panorama sobre os estudos de bandas no Brasil. ....	12
1.2. Primeiros olhares sobre as bandas na musicologia .....	16
1.3. Pesquisas sistematizadas e com métodos musicológicos.....	18
1.4. As bandas e a historiografia musical brasileira .....	19
1.5. Abordagens sócio-antropológicas: de Vicente Salles e a prática musical regional aos estudos sobre a música popular.....	23
1.6. Escritos de natureza biográfica .....	25
1.7. Novas perspectivas musicológicas para os estudos bandísticos.....	26
<b>Capítulo 2 – O discurso musical do (no) dobrado e as teorias da significação musical como ferramentas para análise do processo de criação e recepção .....</b>	<b>29</b>
2.1. Texto musical, discurso e a produção de sentido: uma introdução.....	29
2.2. Teorias da significação musical como ferramentas de análise .....	36
2.3. Gêneros, estilos e tipos circunscritos ao dobrado .....	41
2.3.1. A marcha e a banda: histórias entrecruzadas .....	43
2.3.2. O <i>toque de trompete, a fanfarra</i> e o <i>estilo militar</i> : signos e significados no dobrado .....	58
2.3.3. A ópera e a modinha no dobrado.....	67
2.3.4. O <i>estilo brilhante</i> e o virtuosismo .....	78
<b>Capítulo 3. “Efeito Dito Pituba” e os “ecos da ópera”: três dobrados em São Luiz do Paraitinga do séc. XIX.....</b>	<b>84</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>119</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO A – Trabalhos acadêmicos sobre bandas no Brasil .....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO B – Programas e catálogos.....</b>	<b>147</b>

## Introdução

Considerada uma das principais cidades da Província de São Paulo, graças principalmente a produção de café, mas também a uma diversificada produção agrícola, em 1873 a cidade de São Luis do Paraitinga, na região do Vale do Paraíba, recebe do Imperador D. Pedro II o título de “Imperial Cidade”. Na segunda metade do séc. XIX, conviviam um grande número de escravizados, homens livres, uma nascente pequena burguesia liberal composta principalmente de comerciantes e uma oligarquia de fazendeiros com laços estreitos com o poder do Estado. A estrutura de poder local se dava a mando de poucas famílias. Manoel Jacintho Domingues de Castro, que recebeu o título de Barão de Paraitinga em 1871, e mais tarde seu filho homônimo, o coronel Manoel Jacintho Domingues de Castro (1846-1905) exerceram grande influência e poder na cidade<sup>1</sup>.

Em 1884 havia três bandas em atividade na cidade<sup>2</sup>: *União Conservadora*, sob direção de José Rodrigues da Silva, a *Santíssimo Sacramento*, sob direção de João Baptista Salgado e a *Corporação Santa Cecília*, cujo diretor era José Pereira de Oliveira. Esta última tinha uma estreita relação com o Partido Liberal.

Na imprensa era bastante frequente a figuração de matérias sobre as festas, cada qual favorecendo seus correligionários; tanto os conservadores quanto os liberais buscavam mostrar os chefes políticos participando, em lugar de destaque, nas procissões. A intensificada proximidade de políticos com os símbolos sagrados, numa sociedade fortemente marcada pela religião, seria muito útil à legitimação de poder. As bandas faziam parte desse jogo, como

---

<sup>1</sup> Segundo carta do ex-juiz da cidade ao jornal Correio Paulistano de 25 de fevereiro de 1866, São Luiz do Paraitinga “é um lugar onde se o sr. tenente coronel Manoel Jacintho Domingues de Castro ou pessoa de sua família matar alguém em pleno dia, no lugar mais public da cidade, não há em toda a população um só homem que ouse depor essa verdade no tribunal da acusação; e se qualquer dos membros dessa prepotente família quiser provar que o mais inocente dos homens matou a seu pai, acha entre os seus sequases quem o jure falsamente”. Em mesma notícia, o juiz diz que em certa ocasião, o coronel Manoel Jacintho Domingues de Castro teria dito que “[...] armaria a Guarda Nacional, (sujeita a seus caprichos), que incendiaria a cidade, mataria e morreria se preciso fosse para vencer a eleição de setembro de 1864 e os que restassem haviam de contar” (Correio Paulistano, 25 de fevereiro de 1866).

<sup>2</sup> Como consta no *Almanach da Província de São Paulo: Administrativo, Commercial e Industrial de SP* de 1884.

Disponível:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=829161&pesq=%22Jos%C3%A9%20Gon%C3%A7alves%20dos%20Santos%22&pagfis=525>

instrumento de demonstração simbólica de poder e influência política<sup>3</sup> que as agremiações ou partidos políticos exerciam nas cidades, seja pelo coletivo do partido, conservador ou liberal, seja diretamente pela figura de um coronel. Uma hegemonia cultural não se impõe pela coersão, mas é, de alguma forma aceita.

A presença das bandas era marcante em toda a região do Vale do Paraíba paulista, como podemos notar através de relatos de cronistas, notícias dos jornais e anúncios das festas públicas e privadas. Em notícia do Correio Paulistano, de 2 de abril de 1887, diz que em Areias, “a corporação musical toca pelas ruas da casa até a matriz, em homenagem ao responsável pelas obras na igreja, o construtor Annunziato Gallo. Discursaram o chefe do partido conservador, deputado Celidonio dos Reis, fazendeiros e capitalistas da cidade”. Outra matéria do mesmo jornal, de 27 de março de 1884, diz que em Bananal, a “Banda da União Conservadora toca na rua em homenagem ao Visconde de São Laurindo”. O Correio Paulistano noticiava em 11 de novembro de 1887 que “chega da corte Rodrigues Alvez, [...] de Cruzeiro e Queluz acompanharam até Cachoeira” e segue descrevendo que haveria uma banda em cada cidade recepcionando nas estações, e depois é recebido ao som da Corporação musical União Beneficente em Guaratinguetá: “tomaram parte liberais e conservadores”. Sobre Pindamonhangaba, uma notícia do Correio Paulistano, de 14 de dezembro de 1876, diz que a “Banda de música acompanha o conselheiro Homem de Melo, presidente da companhia do Norte, da estação a sua casa. Em seguida o povo entra no trem a convite do engenheiro Dulley e a corporação musical vai no trem revezando com a banda particular do sr. José Pedro Cardoso até Taubaté”.

A banda faziam parte dos principais eventos das cidades e o gênero musical que marcava sua sonoridade, sem dúvida era o dobrado. E aqui delimitamos nosso objeto de estudo: os dobrados das bandas de São Luiz do Paraitinga do final do séc. XIX que se encontram no Fundo São Luiz do Paraitinga do Arquivo Público do Estado de São Paulo

---

<sup>3</sup> A disputa não se dava apenas no campo da política institucional, mas também nas questões cotidianas, como no caso do vigário da cidade que em 1866, por algum motivo, boicotou o surgimento de outra corporação musical, como noticiado em carta de um munícipe ao Correio Paulistano, de 26 de maio de 1866:

Existia aqui desde há muito uma corporação de música que bem ou mal ia servindo nas festas que aqui se faziam, porém como era uma só corporação que tínhamos, tornou-se ela orgulhosa que assentou que devia enriquecer com as festas e acompanhamentos de funerais que faziam cobrando quantias fabulosas.

Assentou um moço, aliás muito capaz, de formar uma outra corporação de música que todos julgávamos ser muito vantajosa ao lugar, porque havendo duas músicas evitava que aquela primeira impusesse tanto sobre preços aos festejos, e uma fazia fogo a outra; assim tínhamos música por muito menos dinheiro de que antes, porém assentou o senhor Vigário deste lugar de inutilizar a segunda corporação, dizendo que o lugar não pode comportar duas músicas, mas qual a razão que apresenta o senhor Vigário? Não queremos analisar todos os fatos que s. s. e mais pessoas de sua família tem praticado a tal respeito.

Mas prometemos que se o senhor Vigário for continuando desta maneira, importando-se com aquilo que não é de seu rigoroso dever, havemos patentear todas as suas brilhaturas; que para isto temos campo vasto.

(APESP). As análises se dão a partir de ferramentas da significação musical, em especial a que parte de Leonard Ratner (1980) e se desenvolve em autores capitais para esta pesquisa, como Robert Hatten, Raymond Monelle, Danuta Mirka, Ruben Lopez Cano, culminando no entendimento das teorias da significação musical e teoria das tópicas musicais que vem sendo discutidas no âmbito do Laboratório de Musicologia da Escola de Artes e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Lamus-EACH).

Ao inserir os estudos sobre as bandas, com vistas a um entendimento e compreensão das relações sócio-culturais, propomos uma abordagem de pesquisa para os estudos bandísticos que, a partir do texto musical, o discurso é quem nos indicará os possíveis caminhos para uma interpretação das relações de produção e reprodução da cultura musical de uma determinada comunidade. Isto justifica nossa tomada de decisão, tanto em relação ao método quanto o que diz respeito aos pressupostos epistemológicos que adotamos. No primeiro capítulo apresentamos um levantamento panorâmico da bibliografia, a partir da qual procuramos verificar quais são as abordagens acadêmicas desenvolvidas quando o assunto é a banda, em seguida estabelecemos um diálogo entre nossas abordagens e a bibliografia estabelecida, procurando localizar nossa pesquisa dentro de uma musicologia atual; no capítulo 2 apresentamos uma discussão inicial sobre o que entendemos por discurso musical e como ele reflete a posição da cultura dominante, ao mesmo tempo em que dialoga com as expressões locais dentro do contexto colonialista brasileiro; por fim, no capítulo 3 ampliamos a noção de que os contatos entre a cultura dominante que chega da metrópole e o significado que alguns elementos musicais vão adquirindo numa pequena cidade brasileira pode ser visto através do conceito de transculturação.

Com o texto musical em mãos, o caminho percorrido se deu em função de duas perguntas iniciais: existiria alguma especificidade na escrita do gênero dobrado na localidade estudada? Qual a relação do texto musical com as formas de estar no mundo dos agentes daquela comunidade? Estas questões são desenvolvidas no capítulo 2, ao trazermos à superfície do debate o que poderia estar implícito na pergunta, a fim de elaborá-la de forma mais ampla. Para tanto, procuramos lançar luz em cada item que compõe a pergunta, a fim de melhor definir o que entendemos por texto, escrita, discurso, gênero musical, estilo musical, relação entre o particular e o geral. Depois de ampliada e reelaborada a pergunta, desenvolvemos possíveis respostas no capítulo 3, articulando as categorias da significação musical ao conceito de transculturação aplicado na análise do objeto de estudo.

## Capítulo 1 – A banda<sup>4</sup> como objeto de estudo no Brasil

### 1.1. Breve panorama sobre os estudos de bandas no Brasil.

Ainda que haja um reconhecimento da importância social e cultural das bandas, quando olhamos para as pesquisas acadêmicas sobre o assunto, notamos que, inicialmente, trabalhos no âmbito das Humanidades e ciências sociais se sobressaíam, ficando este tema, portanto, à margem da musicologia histórica (BRUCHER e REILY, 2013 p. 1-2). Embora a presença das bandas seja ampla em todo o mundo ocidental desde o séc. XIX, o estudo desse fenômeno demorou para entrar na academia, sendo primeiramente tratados separadamente os aspectos sócio culturais dos musicais. Não obstante, tem adquirido, mesmo que timidamente, cada vez mais espaço nas pesquisas musicológicas.

Tanto na Europa quando nas colônias e ex-colônias europeias, ao longo do séc. XIX, a constituição das bandas, desde o início baseada em instrumentos de sopro e percussão nos moldes das metrópoles, fundamentou seu repertório na música ligeira e nas transcrições de obras popularizadas de cânones sinfônicos, especialmente da ópera (DUPRAT, 1979; CURT LANGE, 1997; HERBERT, 2000; MACHADO NETO, 2020), cumprindo desde sempre um papel crucial na vida cotidiana das comunidades, seja como um conservatório do povo (SALLES, 1985), ou como fomentadora de música para festas, procissões, funerais, missas e, principalmente, para o entretenimento popular nas praças e espaços públicos.

O objetivo deste capítulo é mostrar um panorama, de forma geral e sem a pretensão de esgotar o assunto, alguns caminhos percorridos pelos estudos sobre as bandas em diferentes áreas para, por fim, localizá-los no interior de uma musicologia que se desenvolve com seus métodos próprios, ainda que se utilize também de epistemologias externas a ela. Trata-se de uma musicologia estabelecida como um campo de conhecimento que investiga a música considerando aspectos sócio-culturais e hermenêuticos, na qual o objeto musical não está circunscrito apenas aos limites da obra<sup>5</sup>, mas que ao mesmo tempo parte sempre do texto musical.

---

<sup>4</sup> Neste capítulo tratamos de analisar diversos trabalhos que tratam do assunto: bandas no Brasil a partir do século XIX. Bandas militares, bandas civis (que em muitas cidades são chamadas Filarmônicas, especialmente no nordeste), bandas escolares, bandas de fazendas e escravizados, bandas de fábricas.

<sup>5</sup> Concordando com o postulado por Maria Alice Volpe, que advoga uma musicologia que “envolve as condições de composição, performance, reprodução e recepção, e abrange o efeito performativo da música, cuja ação não-

Algumas questões e problemas das bandas, como a memória, função social, educação, etnografia, apenas para citar alguns, foram antes estudados por outras áreas do conhecimento antes de serem parte do interesse das pesquisas em música propriamente. Antes de discutir os estudos bandísticos na musicologia, cabe ainda colocar como os problemas das bandas foram e estão sendo abordados tanto nas sub áreas da música quanto em outras áreas. Para isso, partimos inicialmente de dois trabalhos de levantamento bibliográfico amplo, sempre restritos à produção feita na academia brasileira, dos quais foram verificadas as fontes para, posteriormente, serem atualizados e restringidos para que os dados pudessem ser usados de forma sucinta no presente trabalho de pesquisa.

Os trabalhos tomados como referências iniciais foram (1) *Bandas de música: um levantamento sobre as pesquisas realizadas no Brasil em cursos de pós-graduação strictu sensu entre 1983 e 2009*, de Maria Ana Kandler e Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, apresentado no Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) em 2010 e (2) *O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre Bandas de Música: levantamento e apontamentos iniciais de leitura*, de Robson Miguel Saquett Chagas e Paulo Vinícius Amado, apresentado em Congresso da ANPOMM em 2018.

A partir dessas fontes pudemos fazer algumas ponderações, mesmo com as limitações de tempo e espaço impostos por um trabalho de dissertação de mestrado. Notamos inicialmente que, no âmbito da academia brasileira, os trabalhos de pesquisa com bandas datam desde 1984 e, desde então, ocorre lentamente mudanças dos enfoques, inicialmente associados a sociologia da música<sup>6</sup> com temas como a função social da banda, passando em seguida também pela educação musical e a ideia de banda como um conservatório popular ou um centro de iniciação musical<sup>7</sup> e seguido com trabalhos sobre os patrimônios materiais (documentos, instrumentos, partituras) e imateriais (memória dos músicos e mestres, significados simbólicos da presença da banda e sua sonoridade)

Embora não se proponha a representar a totalidade dos escritos, a partir dos levantamentos iniciais acima citados, pudemos ter alguma dimensão de como a academia tem tratado tal temática, quais os caminhos foram percorridos até o momento para, por fim, impulsionados pelas discussões e trabalhos que nos precederam, apresentar alguma

---

mediada confere poder a pessoas, instituições e grupos sociais que controlam a sua produção.” (VOLPE, 2007. p. 112).

<sup>6</sup> Como os trabalhos de mestrado defendidos ambos nos cursos de Comunicação um na USP (CAMARGO, 1984) e outro no âmbito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (GRANJA, 1984).

<sup>7</sup> Como o de BRANDINI, N. *A banda marcial como núcleo de formação musical*. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986

contribuição às linhas de pesquisa sobre bandas que tem surgido nos últimos anos. Ademais, pontuamos a aparente falta de diálogo e de compartilhamento entre os diferentes grupos de pesquisa, bem como, salvo raras exceções, a descontinuidade do trabalho desenvolvido por alguns pesquisadores, seja pelo próprio pesquisador, ou por terceiro.

Kandler e Figueiredo fizeram uma lista contendo 39 trabalhos pertencentes a programas de Pós-Graduação em Música, Artes, Educação, Ciências Sociais, Antropologia Social, Políticas Sociais e História, encontrados a partir do banco de teses da CAPES e no portal da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Ponderamos que o aumento na produção de 2005 até 2010 notado pelos autores, se acentuou de 2010 a 2020, ainda que não sejam quantitativamente representativos em relação à produção discente dos cursos de pós-graduação brasileiros, já apontado por Fernando Binder (2006) que aponta para uma inconsistência dos trabalhos na área.

Encontra-se no Anexo a lista com os 119 trabalhos que pudemos catalogar, dentre mestrados *strictu sensu* e doutorados, a partir de busca na internet nos repositórios de universidades que possuem Programa de Pós-Graduação em Música, bem como no repositório de dissertações e teses das bibliotecas das universidades<sup>8</sup>. As buscas se deram no campo “assunto”, “título” e “resumo”, a partir dos termos: “banda de música”, “banda musical”, “banda civil”, “banda militar”, banda filarmônica”, “banda marcial”, “banda sinfônica”, “banda escolar”, “banda estudantil”, “lyra” e “corporação musical”.

Com base nas referências bibliográficas desses trabalhos notamos que alguns autores se tornaram recorrentes, quanto à história da música brasileira com autores como Bruno Kieffer<sup>9</sup> e José Ramos Tinhorão<sup>10</sup>, quanto às referências históricas da formação das bandas militares e civis e desenvolvimento das músicas urbanas, Vicente Salles<sup>11</sup> com seus trabalhos

---

<sup>8</sup> Busca em Bibliotecas e repositories das seguintes instituições: UFPA, UEMG, UDESC, UFBA, UFC, UFG, UFMS, UFMG, UFPE, UFPB, UFPR, UFRGS, UFRJ, UFRN, UFS, UFSCAR, UFU, UnB, UNESP, UNICAMP, UENF, UERJ, UNIRIO, UFPI e USP, além das Bibliotecas do Conservatório Nacional de Música (RJ) e da PUC-RIO.

<sup>9</sup> Bruno Kieffer (1976. p. 17) dedica poucas notas sobre o assunto ao tratar da música militar e a constituição das primeiras formações nos regimentos, baseando-se principalmente em Curt Lange para se referir à prática nas Minas Gerais.

<sup>10</sup> Tinhorão, um dos mais importantes escritores sobre música popular no Brasil, com trabalhos sobre a histórias de diversos gêneros musicais e formações instrumentais. Muitos trabalhos sobre bandas referenciam Tinhorão para dizer sobre a data do início da atividade propriamente bandística, como um conjunto de sopros e percussão organizados, no Brasil, quando o autor diz que esta só poderia ser considerada após a chegada da corte em 1808, comparando os relatos da cerimônia de desembarque em 1808 e da coroação de Dom Pedro I, em 1818, na qual constaria a presença da banda baseando-se nos relatos do padre Luiz Golçalves dos Santos, o padre Perereca (TINHORÃO, 1976. pp. 89-90).

<sup>11</sup> Vicente Salles se dedica ao tema em dois livros e mais um sem-número de artigos e programas de radio na década de 1970. Seu livro referencial *Sociedades de Euterpe* (1985), fruto de mais de 15 anos de pesquisa de

etnográficos e documentais. Joel Barbosa foi um dos grandes impulsionadores dos trabalhos acadêmicos que surgiram no final da década de 1990, depois da defesa de sua tese de doutorado<sup>12</sup>. Quase sempre relacionados à educação musical nas bandas, à noção de banda como escola de música acessível e popularizada e sua contribuição inovadora para o ensino coletivo de instrumentos de sopro. Barbosa<sup>13</sup>, seguindo uma tendência praticada nos EUA, propõe a aprendizagem a partir de melodias do cancioneiro brasileiro, área na qual ainda é a grande referência<sup>14</sup>.

No início dos anos 2000 aparecem mais trabalhos, no âmbito dos Programas de Pós Graduação em Música, nos quais as bandas figuram como objeto de pesquisa na área de musicologia. A princípio dispersos<sup>15</sup>, os estudos bandísticos aos poucos vão sendo assimilados na academia. De modo geral, a banda passa ao largo dos interesses acadêmicos da musicologia histórica, possivelmente por não consistir em grande complexidade musical e não ter grandes cânones atrelados a esta prática (BRUCHER e REILY, 2013, p. 2). Por outro lado, também está à margem da etnomusicologia<sup>16</sup>, pelo estreito vínculo à música europeia, mas principalmente pelas suas associações às práticas militares,

evocação a imagens de poder e autoridade, em vez da nostalgia de uma época de simplicidade e comunidade, tão queridas na modernidade, as bandas são vistas hoje como derivadas dessas forças responsáveis pela desagregação do mundo tradicional: modernidade e colonialismo (IDEM)

---

campo, onde trata da etnografia, origens e desenvolvimento das bandas de música do Grão-Pará, tema já abordado em *A música e o tempo no Grão-Pará* (1980)

<sup>12</sup> BARBOSA, Joel Luis da Silva. An Adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies. (Doctor of Musical Arts) – University of Washington-Seattle: 1994.

<sup>13</sup> Autor do *Método DaCapo* de ensino coletivo para instrumentos de sopro, material amplamente usado em muitas bandas estudantis brasileiras.

<sup>14</sup> No site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Joel Luiz Batista Barbosa figura como o pesquisador que mais orientou trabalhos quando o assunto é banda. [https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?join=AND&bool0%5B%5D=AND&lookfor0%5B%5D=banda+m%C3%BAAsica&type0%5B%5D=abstract\\_por&page=10](https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?join=AND&bool0%5B%5D=AND&lookfor0%5B%5D=banda+m%C3%BAAsica&type0%5B%5D=abstract_por&page=10) (acessado em outubro de 2020)

<sup>15</sup> Em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Maria Luisa de Freitas Duarte Páteo (1997) estabelece uma pesquisa musicológica na qual relaciona o fazer musical com a localidade onde a banda está inserida.

<sup>16</sup> Não apenas a banda, mas também o que conhecemos por música popular. Para Juan Pablo González há uma relutância da etnomusicologia em relação à música urbana popular, segundo o qual “El énfasis de la etnomusicología en lo lejano y lo puro, y su reacción contra la influencia transformadora de la modernidad en la cultura tradicional, han mantenido a algunos de nuestros etnomusicólogos y a muchos de nuestros folcloristas alejados de fenómenos ligados a la mediatización y la cultura urbana. Esta distancia es reforzada por la perspectiva micro del estudio etnográfico, su énfasis en comunidades cerradas y la tardanza de la propia antropología cultural en abordar el estudio de la cultura occidental. Sin embargo, la etnomusicología se encuentra cada vez más con la música popular y ya no puede evitar referirse a ella.” (GONZÁLEZ, 2001)

Mesmo que as bandas tenham sido as primeiras a participarem das gravações de disco no final séc. XIX, e no Brasil do início do XX, à exceção de poucos trabalhos, não há, como dito, uma proeminência de pesquisas sobre bandas no âmbito dos estudos de música popular<sup>17</sup>,

Por muito tempo apartados das questões da musicologia histórica e negligenciados também pela etnomusicologia, os estudos bandísticos encontrou grarida na *New Musicology*, que ganhou substância nos últimos 30 anos<sup>18</sup>. (GONZÁLES, 2001; VOLPE, 2007; GRABÓCZ e SOLOMOS, 2011; REILY, 2013; LOPEZ CANO, 2020)

No Brasil a questão das bandas tangenciou alguns trabalhos de importantes historiadores como José Ramos Tinhorão e musicólogos como Francisco Curt Lange, mas será apenas na década de 1970 que entra no rol de interesses da musicologia, com pesquisas sistematizadas, especialmente com Régis Duprat (de maneira ainda periférica), com um método musicológico mais atualizado ao que se estava desenvolvendo no campo das Humanidades e Vicente Salles, reconhecido por seus trabalhos na antropologia, etnografia e folclorística. Posteriormente nas décadas de 1980 e 1990, com a inclusão da musicologia enquanto linha de pesquisa universitária, surgem importantes trabalhos com Ricardo Tacuchian (1982), por exemplo, enquanto já nos anos 2000 destacamos os esforços de Mary Angela Biason e a catalogação de acervos de bandas somado aos esforços de reunir pesquisadores sobre a questão das bandas e Suzel Ana Reily na etnomusicologia.

## 1.2. Primeiros olhares sobre as bandas na musicologia

Francisco Curt Lange, de origem alemã e residente no Uruguai, se dedicou quase exclusivamente desde a década de 1930 à pesquisa da prática musical americana, na qual grande parte de seus trabalhos ocorreram no Brasil, onde residiu no Rio de Janeiro nos anos 1944-1945 e 1958-1959.

O grande interesse na música produzida no Brasil, para Curt Lange estava especialmente em Minas Gerais, onde empreendeu a primeira incursão substancial nos

---

<sup>17</sup> NOLASCO JUNIOR (2017) desenvolve uma pesquisa musicológica na qual analisa algumas obras gravadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do RJ, escritas e interpretadas por Anacleto de Medeiros. Além da análise da partitura e dos aspectos técnicos inerentes à própria gravação, o autor relaciona estas em a recepção das obras à época.

<sup>18</sup> Diósno Machado Neto lembra que “desde a década de 1980, a musicologia vem incorporando aspectos da Teoria Crítica, que mais do que um conceito é uma disposição de compreender as estruturas discursivas desconstruindo as matrizes bibliográficas, conceituais e ideológicas que constituem, mesmo que veladamente, os padrões de interpretação e narração.” (MACHADO NETO, 2010)

arquivos para fins musicológicos. Com base em documentação cartorial e religiosa, bem como nos papéis de música, transcreveu e editou material musical do séc. XVIII.

Com base em seu entendimento do funcionamento das Irmandades<sup>19</sup> dos séc. XVII e XVIII, transformadas em Corporações Musicais<sup>20</sup> no séc. XIX, o musicólogo alemão escreve um de seus últimos artigos, *Las bandas de música en Brasil* em 1997. Em tom quase memorialista, trata neste artigo de episódios vividos ao visitar pequenas cidades do interior do Brasil, onde a banda se fazia presente como o orgulho da cidade. Em uma dessas passagens, fala sobre sua visita à uma banda de Pernambuco em 1944, quando uma das bandas da cidade preparou, para recepcioná-lo, um repertório popular precedido do movimento lento da *Patética* de Beethoven, ao qual foi convidado a reger:

Debo declarar, con sinceridad, que para mí fue un momento muy emocionante percibir la afinación perfecta y hallarme ante una interpretación correcta lograda por el regente de su conjunto. No hay que olvidar que los integrantes de la banda no podían poseer referencias concretas sobre la personalidad y obra de Beethoven, pero sí tenían que haber sentido como mensaje trascendente el valor de esa música. (LANGE, 1997 p. 31)

Para Curt Lange, no transcorrer do século XIX teria havido uma queda na qualidade musical ao mesmo tempo em que houve um aumento quantitativo da produção e as bandas seriam as principais responsáveis por esse fenômeno<sup>21</sup>. O musicólogo, cuja preocupação nas pesquisas era encontrar “grandes obras” de um “gênio da raça”, não chegou a editar ou catalogar o acervo das bandas. Parte dos manuscritos colhidos por Curt Lange estão hoje preservados no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), no entanto, entretanto, alguns musicólogos como Castanha o acusa de não ter um grande interesse arquivístico, editorial ou analítico tanto quanto seu “ímpeto colecionista”.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Aldo Leoni expõe com clareza e riqueza documental sobre os músicos e instrumentos das Minas Gerais do período colonial apontando para o que viriam a ser mais tarde as bandas (LEONI, 2007. pp 135-166).

<sup>20</sup> Curt Lange, por vezes, não faz distinção clara dos termos “corporação musical” e “banda”, como podemos notar na seguinte passagem: “¿Cuál sería el repertorio de las bandas del siglo XVIII actuando en casamientos, entierros y saraos? Aliado de los tocadores de caramellas, flautas, clarinetes, trompas, pistones y fagotes, existían también los músicos dedicados a instrumentos de cuerdas, que cultivaban un repertorio compuesto nada menos que por dúos, tríos, cuartetos, quintetos (divertimentos y casaciones) de Haydn, Mozart, Pleyel, Boccherini y otros”. (LANGE, 1997, p. 31)

<sup>21</sup> “[...] embora o século XIX acuse uma queda, na qualidade, da música mineira, o seu exercício aumentou mais e mais. Alimentada por outras correntes, incorporando instrumentos modernos, profanando-se pelo processo geral que afetou a música em todo o Ocidente (individualizando-se, diriam outros), ela perdeu em pureza, mas o amor à música foi o mesmo, até nos lugares mais afastados, onde amadores e profissionais se esforçavam pela formação de bandas rivais, com a sua dupla função social: interpretando, na igreja, música sacra; tocando na praça pública, em retretas domingueiras e em campanhas políticas e, como conjunto de baile, nas festas sociais. Música religiosa e profana.” LANGE, 1957.

<sup>22</sup> A falta de transparência (ou seja, de um método científico) na elaboração de suas edições acabou contribuindo para que o musicólogo alemão sofresse uma grande quantidade de ataques a partir de então, mas a maior parte da polêmica ocorreu pelo fato de Curt Lange transferir para sua residência, no Rio de Janeiro e depois em

### 1.3. Pesquisas sistematizadas e com métodos musicológicos.

Contrapondo os pressupostos metodológicos de Curt Lange, surge em 1965, a tese de doutorado, posteriormente publicada em livro (1995), *Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial*, do historiador e musicólogo Régis Duprat, que estabelece um marco fundamental para a musicologia no Brasil<sup>23</sup> (MACHADO NETO, 2010 e 2011). O texto de Duprat parte de um alinhamento metodológico do autor com a segunda geração da *École des Annales*, em especial, aos postulados de Fernand Braudel<sup>24</sup> inaugurando assim, no Brasil uma musicologia que ampliava o concepção de uma História baseada na “expansão das fontes documentais e diversificando os dados, porém tratando-os sempre como um agente histórico social; essa é uma fundamental diferença entre Duprat e Lange.” (MACHADO NETO, 2010. p. 85).

Duprat empreende, entre os anos 1970 e 1971, com auxílio da FAPESP, uma pesquisa em 31 cidades do Vale do Paraíba que resultou numa coleta de documentos e manuscritos musicais<sup>25</sup> e em registros fonográficos<sup>26</sup> acerca das práticas de músicas populares na região. No contato com os arquivos das antigas Irmandades e Corporações Musicais, que davam cabo do serviço musical, tanto para as festas oficiais quanto nos salões do baronato do café, procissões, funerais e demais eventos da cidade, chama a atenção do musicólogo, no repertório, o fato de estarem mesclados nos mesmos acervos particulares e em alguns casos no mesmo papel tanto as músicas das bandas quanto música religiosa. Em muitos casos o mestre

---

Montevideu (Uruguai), muitos manuscritos ou mesmo arquivos musicais inteiros, cuja origem nem sempre se preocupou em registrar. (CASTANHA, 2008. p. 38)

<sup>23</sup> é o principal marco dessa aplicação sistemática da metodologia dos *Annales*. Nesse trabalho, Duprat apresentou um paradigma contrário a Curt Lange, afirmando que a organização musical colonial não obedecia à livre iniciativa dos músicos ou Irmandades. Para o musicólogo paulista, a música era regida na intersecção de medidas administrativas consuetudinárias, mas na Colônia, acomodada às forças que adaptavam o sentido vassalar mitigando as tensões das diferentes estruturas culturais, sem, no entanto, negar a matriz do Padroado e da autoridade real. (MACHADO NETO, 2010. p. 87)

<sup>24</sup> Reconhecido defensor de que as coisas devem se relacionar com pesquisas que ocorreram em seu tempo, e que “a história é filha do seu tempo”. (BRAUDEL, 2009. p. 17.)

<sup>25</sup> Paulo Castanha (2008, p. 39), a partir de 4 textos de Duprat publicados entre 1972 e 2002 conclui que, embora este traga importantes contribuições metodológicas e inovadoras para a musicologia brasileira, recorre à mesma prática “coleccionista” de Curt Lange. Castanha argumenta que haveria um núcleo comum concernente aos textos do musicólogo paulista, ilustrados em termos com bastante ênfase: “descoberta”, catalogação, “restauração” e gravação de obras, mas não necessariamente na publicação de suas partituras. Herdando de Curt Lange o conceito de “descoberta” das composições musicais antigas, Duprat procurou firmá-lo enquanto um dos mais importantes distintivos do trabalho musicológico, tentando estabelecer também a ênfase no período colonial enquanto principal objetivo da musicologia histórica, tal como o fazia o musicólogo alemão. Régis Duprat defende a centralização dos acervos musicais, aderindo à atividade colecionista também herdada de Curt Lange, defendendo ainda a preservação do patrimônio cultural enquanto fator destinado à “dignificação do homem” (DUPRAT, 1991b:81).” (CASTANHA, 2008. p. 39).

<sup>26</sup> Como resultado dessa pesquisa, Régis Duprat lançou com seu irmão, Rogério Duprat, em 1978-79, uma coleção de 4 discos com músicas para bandas de partituras que coletaram.

de capela era também o mestre da banda, que cuidava, dentre outros assuntos, do repertório para as festas<sup>27</sup>.

Com relação ao repertório das bandas, Duprat diz ter priorizado uma análise na qual se considera o espaço geográfico e cultural correspondente àqueles gêneros. Ao trabalhar com papéis musicais não impressos e de centros urbanos de pequenas cidades, o musicólogo lograva situar culturalmente um “homem brasileiro” (DUPRAT, 2009. p. 35), que estaria sendo negligenciado pela historiografia musical brasileira até então.

Nos anos 1990 surgem trabalhos com acervos e arquivos que consideraram as partituras das bandas como objeto de pesquisa, não mais em busca de uma grande obra ou compositor representativo ou um “gênio da raça”, mas com a intenção de se assegurar a sobrevivência de uma memória musical. Podemos citar desta nova fase trabalhos como os de Lenita Nogueira<sup>28</sup>, André Guerra Cotta, Maria Elizabeth Lucas<sup>29</sup>. Esse movimento se acentuou nos anos 2000, ganhando corpo com o trabalho desempenhado pela musicóloga Mary Angela BIASON, no Museu da Inconfidência (MG) a partir de 1998, que forneceram importantes subsídios para as pesquisas subsequentes na área<sup>30</sup>. A partir desse trabalho, BIASON observa que “ao lidar com este pequeno acervo ventilou-se a possibilidade de atuar de maneira mais efetiva em acervos pertencentes a particulares e corporações musicais” (BIASON, 2006).

Com um trabalho no âmbito da musicologia histórica, com base em textos e documentos relativos às bandas de música do exército do Brasil imperial, Fernando Binder (2006) traz uma importante contribuição sobre o funcionamento e agenciamento dessas instituições na sociedade brasileira, colaborando para colocar os estudos bandísticos no centro de uma musicologia comprometida com o rigor no trato com a documentação histórica.

#### **1.4. As bandas e a historiografia musical brasileira**

Desde a edição da controversa *Casa Grande e Senzala*, por Gilberto Freyre (1933), marco importante para historiadores brasileiros, muito se estudou e se desenvolveu acerca das

---

<sup>27</sup> “No final do século XIX a figura do mestre de banda identifica-se frequentemente com a do mestre-de-capela da igreja local; era o mestre da música da vila, cuja reputação engrandece o prestígio de toda a comunidade.” (DUPRAT, 2009. p. 36)

<sup>28</sup> Lenita Waldige Mendes Nogueira desempenha, desde 1995, um importante trabalho em Campinas (SP) junto ao acervo do Museu Carlos Gomes, onde se encontram os manuscritos da família Gomes, incluindo das bandas.

<sup>29</sup> Maria Elizabeth Lucas (2009, 55-63) descreve um panorama acerca dos esforços com a patrimonialização e organização dos acervos de bandas no Rio Grande do Sul.

<sup>30</sup> Aparte os encontros de bandas, foi realizado um Simpósio em 2008, resultando em um conjunto de artigos de alguns dos mais relevantes estudiosos do assunto no Brasil à época (BIASON, 2009)

práticas musicais no Brasil colonial. Freyre nos indica que haveria, já no séc. XVII a presença do que chama por bandas de música, formadas por escravizados e dirigidas por mestres europeus:

Pois esse Mangue la Bote vivia no seu engenho, em princípios do século XVII, à maneira de grande fidalgo, até banda de música mantinha para alegrar seus jantares. Uma banda de trinta figuras, todos negros, sob a regência de um marseelhês. A Mangue la Bote atribuía-se uma fortuna superior a trezentos mil escudos, feitos todos no açúcar ("riche deplus de trois cent mille écus"). No açúcar e em negros. Foi, aliás, em que se fundou a colonização aristocrática do Brasil: em açúcar e em negros. (FREYRE, 2012. p. 901)

O que Freyre chama por banda é melhor desenvolvido por historiadores nas décadas seguintes, ficando convencionado chamar por banda um grupamento musical organizado, de sopros e percussão, primeiramente no âmbito militar, mas que rapidamente é reproduzido na vida civil por todo o mundo ocidental.

Em outra passagem, o sociólogo, citando Francisco Adolfo de Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro (entre 1854 e 1857) diz que

Eram as futuras festas de igreja, tão brasileiras, com incenso, folha de canela, flores, cantos sacros, banda de música, foguete, repique de sino, vivas a Jesus Cristo, esboçando-se nessas procissões de culumins. Era o cristianismo, que já nos vinha de Portugal cheio de sobrevivências pagas, aqui se enriquecendo de notas berrantes e sensuais para seduzir o índio. (FREYRE, 2012. p. 590)

Em uma conhecida passagem de suas *Memórias de um Sargento de Milícias*, Manuel Antonio de Almeida<sup>31</sup> relata que

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. 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.

A banda moderna, tal como a entendemos, é fruto também, e antes de tudo, de um espírito do seu tempo, como música portátil, ideal para eventos em espaços abertos e públicos,

---

<sup>31</sup> Originalmente publicado anonimamente em folhetins no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro* entre 1852 e 1853.

na rua ou no coreto. Em *A Vida de Rossini*<sup>32</sup>, Stendhal ilustra bem como se deu tal fenômeno em Paris, onde o espírito da cidade havia sido transferido dos salões para as ruas.

Os espaços públicos tomados pela música das bandas não demoram a ser observados no Brasil<sup>33</sup>. É a partir desse fenômeno: a tomada dos espaços públicos por uma prática musical, que José Ramos Tinhorão desenvolve suas interpretações acerca das origens de uma música popular brasileira.

A historiografia musical acerca das bandas costuma situá-las no contexto dos eventos públicos em espaços abertos. As bandas de música civis, como fenômeno da vida pública, para Tinhorão, só podem ser vistas a partir de uma concepção da música popular urbana. Em contraposição à organização rudimentar e predominantemente rural do século XVIII, no séc. XIX observa-se uma acentuada prática da vida pública, com o aparecimento do lazer, dos jardins públicos, dos coretos. Enquanto a música folclórica e rural tinha uma característica de participação comunitária, sem a distinção clara entre músicos e audiência, onde todos são partícipes, a música popular urbana pode ser descrita como a manifestação musical em num ambiente que pressupõe a presença de uma audiência, separada de um palco de um salão ou coreto. Esse fenômeno se tornou possível quando a sociedade brasileira se tornou diversificada a ponto de surgir uma burguesia urbana formadora de um público capaz de usufruir como espectador: povo como sujeito histórico.

Jornalista por profissão primeira, Tinhorão inicia suas pesquisas partindo da constatação da escassez de fontes bibliográficas sobre música popular brasileira. Tinhorão alia

---

<sup>32</sup> Especialmente no Cap. 17, “Do publico, relativamente às belas-artes”, Stendhal diz que os encontros não estavam mais pré-determinados, mas que na Paris de 1820 a vida e carreira de um jovem solteiro estava suscetível a eventos imprevisíveis, como interpreta Lorenzo Mammi no prefácio à edição brasileira (MAMMI, 1995. p. 11).

<sup>33</sup> Em notícia de 12 de abril de 1849 no *Jornal do Comércio (RJ)*, consta que um “leitor comenta que estava passando próximo à Glória e na rua do Passeio ouviu a música dos menores do Arsenal de Guerra que tocava a abertura de “Roberto do Diabo” “...não pudemos deixar de admirar a maneira por que esses jovens tão na tenra idade tocaram essa e outras interessantes peças...podemos dizer sem exageros que todos tocaram bem, mas seja nos permitido dizer que entre eles sobressai o piston. Com que destreza...” “Sr. Luiz José da Cunha, mestre desses jovens”

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_03&Pesq=%22piston%22&pagfis=13802](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&Pesq=%22piston%22&pagfis=13802).

Fernando Binder (2006) a partir de documentação mostra, ao longo do texto, que desde a chegada da corte ao Rio de Janeiro em 1808 paulatinamente a música das bandas militares tomam parte nos eventos públicos da capital e, posteriormente nas grandes cidades. Ainda na primeira metade do século XIX havia uma proliferação de bandas, não apenas militares, mas também civis, bandas de escravizados nas fazendas, nas mais diversas vilas e cidades brasileiras.

o que depreendeu na prática jornalística à sua interpretação marxista<sup>34</sup>, consistindo em coleta de fonte e publicação com pouca ou nenhuma análise propriamente musical, mas uma visão sócio-histórica mais atenta.

Tinhorão, cujas fontes primárias baseiam-se em relatos de cronistas, artigos de jornais, entrevistas e documentos diversos, se debruça sobre as questões das bandas em algumas passagens de suas obras. No capítulo *As Bandas de Música nas Fazendas* (TINHORÃO, 1972, p. 79), trata das bandas de escravizados; em *História social da música popular brasileira* (TINHORÃO, 2010) dedica algumas linhas sobre os conjuntos musicais de sopros dos senhores de engenho do período colonial e às práticas dos ternos e música de barbeiros das cidades, a que chama “música instrumental de porta de igreja”<sup>35</sup>, tema que também aparece no capítulo *Música de barbeiros*, em seu livro *Música popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1997, pp. 127-144). Tinhorão escreve um capítulo<sup>36</sup> inteiro dedicado à *Banda Alemã*, que consistia em uma formação de músicos de instrumentos de metais que atuavam de forma ambulante, comumente encontrada no Rio de Janeiro na segunda metade do séc. XIX, também com ocorrência em outras cidades da América Latina, como descreve Curt Lange (CURT LANGE, 1980).

No capítulo *As Bandas Militares e o Coreto*<sup>37</sup>, o historiador trata das formações e funções das bandas militares a partir de documentação cartorial, crônicas e notícias de jornal. Dedicou muitas páginas acerca da formação, repertório e função social da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro a seu fundador, Anacleto de Medeiros, bem como à Banda da Força Pública de São Paulo e o maestro Antão (TINHORÃO, 2005, p. 117-128) acrescidas de informação sobre os primeiros registros fonográficos feitos por estas instituições na primeira década do século passado, onde faz uso do termo “banda de coreto” para designar as bandas não militares.

Como dito, as bandas e seus mestres, muito aquém de sua reconhecida importância, pouco espaço tiveram na historiografia musical brasileira, e pode-se dizer com segurança que

---

<sup>34</sup> “Como se pode perceber ao longo de seus textos, o marxismo de Tinhorão se basta como abordagem sociológica – (tal qual ele chama sua determinação metodológica), em que fatos sócio-históricos conjunturais ou estruturais, entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc. Os exemplos deste marxismo tosco e vulgar, do qual esperamos dar uma fisionomia, pululam pelos principais trabalhos de nosso Autor, sendo seu fundamento”. (BASTOS, 2011, p. 290)

<sup>35</sup> Os terços ou ternos do séc. XVIII, responsáveis pela produção do que Tinhorão chama por “música instrumental da porta de igreja” (TINHORÃO, 2010 p. 187) era geralmente praticado por barbeiros de profissão e, por isso ganhou também a alcunha de música de barbeiros.

<sup>36</sup> Parte do livro *Os sons que vêm das ruas*, TINHORÃO, 2005, p. 98-134

<sup>37</sup> Também parte do livro *Os sons que vêm das ruas* (TINHORÃO, 2005, p. 108-134)

foi Tinhorão o primeiro a reconhecer esta lacuna, justamente ao tratar de historiar a música popular, até então negligenciada. Bruno Kiefer, por exemplo, das poucas exceções, em seu livro de *História da música brasileira*<sup>38</sup>, tece algumas poucas linhas no tópico *Música Militar*, ao falar das primeiras formações das bandas militares, baseando-se em Renato de Almeida e Curt Lange.

### **1.5. Abordagens sócio-antropológicas: de Vicente Salles e a prática musical regional aos estudos sobre a música popular**

Vicente Salles<sup>39</sup>, com seu livro *Sociedades de Euterpe* (1985), resultado de extensa pesquisa empreendida entre 1952 e 1985, se impõe como uma importante referência para o estudo sobre banda, a que ele chama também de “conservatório do povo”<sup>40</sup>, pela profundidade com que aborda cada tópico, quantidade de bandas estudadas e compromisso na apresentação das fontes – apesar da observância do próprio autor de que “ao contrário das bandas de música das corporações militares, que deixavam atrás de si pistas abundantes e, por vezes minuciosas de sua organização, as bandas civis contam histórias, por vezes, obscuras” (SALLES, 1985).

Valendo-se de um método usual e necessário na etnografia, a pesquisa e observação etnográfica participante<sup>41</sup>, associado a coleta e interpretação de documentos, relatos de viajantes e cronistas, fotografias e papéis de música, Vicente Salles estabelece junto às bandas da Amazônia uma de suas linhas de pesquisa. Esta linha está inserida no contexto de *A música e o tempo no Grão-Pará*, no qual *Sociedades de Euterpe* constitui o 4o. volume.

---

<sup>38</sup> Trata-se do livro *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*, publicado em 1976.

<sup>39</sup> Para o compositor e musicólogo Ricardo Tacuchian “o legado de Vicente Salles (Igarapé-Açu, 27 de novembro de 1931 – Rio de Janeiro, 7 de março de 2013) para a cultura brasileira é tão vasto quanto a própria Amazônia. Foi uma vida inteira resgatando a memória da Região Norte, registrada em coleções de livros, periódicos, partituras, recortes de jornais e materiais especiais como discos, fitas e fotografias.” (TACUCHIAN, 2013, p. 367). Dentre os muitos trabalhos sobre a vida e obra do historiador, Karla Aléssio Oliveto desenvolve uma análise bastante minuciosa em sua dissertação de mestrado (OLIVETO, 2007)

<sup>40</sup> “A banda de música tem sido tradicionalmente a única escola para um contingente considerável de músicos no Brasil, amadores e profissionais. Nela se formam principalmente instrumentistas de sopro. O papel da banda de música, na escala dos acontecimentos artísticos do país é tão importante que somos forçados a dizer: não poderíamos ter boas orquestras se não tivéssemos boas bandas de música.” [...] “A banda de música é pois o conservatório do povo e é ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais”. (SALLES, 1985, p. 11)

<sup>41</sup> A pesquisa e observação etnográfica participante nasce nos anos 1920 no seio da antropologia como fator necessário à pesquisa de campo, empreendida por etnólogos e antropólogos. “Foi a partir desta data que se instalou a pesquisa-de-campo com a observação participante como um dos métodos de trabalho para o levantamento de dados mais importantes na disciplina da antropologia. Mais do que isso, foi considerada indispensável e por outro lado criticada por causa da importância exclusiva que se dava à ela” (LÜHNING, 1991, p. 114).

A banda, devido a sua natureza popular e associativista, para Salles era vista como um fenômeno sociológico mais do que um acontecimento artístico. O historiador pesquisou, para seu livro, os ternos coloniais, os conjuntos de charamenlas e história da formação e o desenvolvimento das bandas militares no Brasil. Desenvolve também um catálogo de mestres e bandas civis paraenses do passado, alguns dos quais ainda atuavam à época.

Assim como Curt Lange com as bandas das Minas Gerais e Régis Duprat com as bandas do Vale do Paraíba, Salles observa que também na Amazônia

As Irmandades e corporações de ofícios como que modelaram a banda de música civil, separando-a da tutela o Estado e da Igreja, tornando-a, portanto, um acontecimento singular nos países que adotaram esse modelo de corporação musical. No Pará, as bandas de música são iniciativa eminente popular.” (SALLES, 1985, p. 79)

Salles defende que a formação das bandas pelo interior do Brasil num primeiro momento contou com um modelo militar de instrumentação, mas adquire caráter proeminentemente popular, quase espontâneo.

Salles reúne, em *Sociedades de Euterpe*, uma série de documentos até então dispersos acerca da constituição e desenvolvimento das bandas no Brasil e acrescenta novas informações, complementados com uma análise etnográfica e sócio-antropológica. Ao longo do referido livro, Salles coloca a banda civil a partir de uma visão multifacetada quanto aos papéis sociais que desempenha: é um grupo capaz de atenuar as diferenças de classe; de caráter associativista/mutualista, que agrega músicos amadores das mais diversas profissões num ambiente propício ao exercício da solidariedade; espaço de socialização onde também se dá a construção de personalidade; e “conservatório do povo”, lugar de práticas de produção e reprodução artístico-musicais.

A banda de música tem sido tradicionalmente a única escola para um contingente considerável de músicos no Brasil, amadores e profissionais. Nela se formam principalmente instrumentistas de sopro. O papel da banda de música, na escala dos acontecimentos artísticos do país é tão importante que somos forçados a dizer: não poderíamos ter boas orquestras se não tivéssemos boas bandas de música. (SALLES, 1985, p. 11)

Desde a publicação das pesquisas de Salles, paulatinamente foram surgindo trabalhos na academia brasileira, nos quais estudaram a banda a partir de sua função de aglutinar diferentes subjetividades num espaço comum de socialização e expressão dos afetos<sup>42</sup>,

---

<sup>42</sup> A título de exemplo, apresentamos alguns trabalhos de pesquisa considerando etnicidades e conformação social das bandas no Brasil. Desde bandas no Rio Grande do Sul, como o de Pablo de Castro Albernaz com a centenária banda *Rossini* da cidade de Rio Grande (RS) (ALBERNAZ, 2008); o trabalho de Celso Benedito (2005 e 2011), que trata a banda desde uma perspectiva da educação, mas relacionando-a com questões como a

enquanto outros mais voltados à educação trouxeram importantes contribuições para os estudos de bandas considerando inicialmente e preponderantemente seus aspectos sócio-educativos.

Na esteira da ampliação da própria pesquisa em música no Brasil, podemos observar a profusão dos trabalhos acadêmicos sobre as bandas. Ainda que tenha ocorrido esse pequeno aumento quantitativo, pra que ocorra um mapeamento amplo dessa prática musical que imprimiu um jeito de se fazer música no Brasil, necessitamos de muitos mais trabalhos sobre as corporações musicais, seus acervos seus mestres e músicos. Portanto, cada trabalho em cada pequena banda histórica pelo interior do país é importante. A seguir tratamos alguns trabalhos que foram e que estão sendo desenvolvidos sobre nossas bandas e seus personagens.

### 1.6. Escritos de natureza biográfica

Nos anos 2000 muitos trabalhos surgiram com foco na biografia de mestres de bandas ou tratando do resgate da memória da banda. Ainda que trabalhos anteriores já tenham tratado de fazer um levantamento e catalogação das bandas e de seus mestres, como os realizados por Horst Schwebell<sup>43</sup>, o levantamento, catalogação de obras e estudos que visam lançar luz sobre as práticas musicais das bandas do passado, com vistas às questões da memória social e o papel central do mestre para o ensino de música, encontram ecos em trabalhos como os de Celso Benedito de (2005; 2011)<sup>44</sup>.

---

socialização através da música; trabalhos que partem da etnografia da banda, como o de Luiz Fernando Navarro Costa (COSTA, 2008) na Paraíba; analisando o processo de transição de uma banda civil para status de banda sinfônica, Samuel Mendonça Fagundes (FAGUNDES, 2010) estuda a banda de Betim e apresenta uma importante discussão no campo da etnomusicologia onde conclui que os componentes da banda sentem a necessidade da pertença ao local, manifesta no repertório funcional, e nos serviços prestados por uma banda civil da cidade, em vez da passagem para um condição de grupo sinfônico; Marcos Moreira (MOREIRA, 2007), que analisa “aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e N. S. da Conceição, no Sergipe” e que hoje tem ampliado grandemente suas pesquisas sobre bandas, como veremos abaixo. Nos últimos anos as pesquisas com bandas adotando métodos e abordagens especificamente surgiram ampliando os horizontes das pesquisas subsequentes, como a de Juliana Soares Silva (SILVA, 2018) com a Banda Operária da Lapa (SP), onde desenvolveu um trabalho de pesquisa participante emergindo no cotidiano e na memória coletiva da banda e o trabalho de Janaína Lemes da Silva (SILVA, 2020) junto a quatro bandas escolares em Porto Alegre (RS), que, a partir de entrevistas, análise do repertório, apresentações e da performatividade, tece considerações acerca da constituição etnográfica e das construções identitárias e das subjetividades a partir do pertencimento ao grupo.

<sup>43</sup> SCHWEBEL, Horst Karl. *Bandas, Filarmônicas e Mestres da Bahia. Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia* 125, Março 1987, pp. 1-57.

<sup>44</sup> Com sua dissertação de mestrado (2005) onde, a partir de um estudo de caso, estabelece uma pesquisa acerca da história e função social da banda de música Theodoro de Faria: e sua tese de doutoramento (2011), cujo enfoque se dá no olhar sobre o mestre de filarmônica da Bahia e seu papel como educador. No Anexo A desta dissertação apresentamos os trabalhos acadêmicos sobre as bandas dentre os quais uma grande parte sobre biografias de bandas e músicos.

Trabalhos recentes, como os coordenados por Marcos Moreira no Centro de Musicologia da Universidade Federal de Alagoas (CEMUPE), com edições de partituras de mestres e publicações de biografias de bandas e músicos tem estabelecido um divisor de águas nessa área, ao considerar as questões como gênero e raça em seus trabalhos, aponta para o que vem sendo discutido em alguns dos debates musicológicos atuais.

### **1.7. Novas perspectivas musicológicas para os estudos bandísticos**

Uma historiografia da música que questione os processos musicais a partir de perspectivas sociais, econômicas e sociais, rompendo com abordagens ainda positivistas da história da música tem sido debatida desde a década de 1980, e nos primeiros anos do séc. XXI novas abordagens musicológicas<sup>45</sup> permitiram que o estudo de práticas musicais do passado pudessem ser realizados a partir de ferramentas tradicionalmente encontradas em outras disciplinas, como a etnomusicologia.

Nicholas Cook (2008, p. 48) desenvolve o problema dos musicólogos estarem atentos aos compositores e obras mais do que às interpretações e falarem desde uma posição de autoridade individual quando fazem julgamentos de valor. Antagônica à posição dessa antiga musicologia, a etnomusicologia teria por princípio a tematização da alteridade, que reside na distância entre o próprio observador ou intérprete e o outro histórico, geográfico, social, ou mesmo psicológico, como observa Bruno Nettl (2005, pp. 149-160) ao ponderar que a questão da alteridade deveria ser abordada através da observação e interpretação, até mesmo de si. Cook observa que estaria havendo um “desenvolvimento particular na musicologia [...], crucial à sua convergência com a etnomusicologia, e que teve crescente impulso desde o auge da “Nova” musicologia” (COOK, 2008, p. 49).

Ao admitir que não deveria haver “hierarquia entre a etnomusicologia e a musicologia histórica, pois ambas pertencem ao campo mais amplo do esforço acadêmico conhecido como musicologia” (COOK, 2008, p. 68), culminando na conclusão que acalorou o debate na primeira década do sec. XXI, qual seja falando “sobre Beethoven, os Beatles, ou a música balinesa, *agora somos todos etnomusicólogos*” (IDEM), o autor, mais do que assinar uma manifesto, constata a existência de um movimento já em curso.

---

<sup>45</sup> “By the opening years of the twenty-first century new thematic approaches to musicology had taken root and these in turn had almost invariably attracted some of their proponents to take on historical perspectives that implicitly offered an alternative to traditional trends in historical musicology.” (HERBERT, 2011, p. 52). Situamos aqui o artigo capital de Nicholas Cook, *Agora somos todos (etno)musicólogos* (COOK, 2008) no qual

Sob esta perspectiva, estamos, então, diante de uma disciplina pensada no interstício entre diferentes áreas do conhecimento. O musicólogo inglês Trevor Herbert (2011), ressalta a importância de ter a história social aliada à musicologia<sup>46</sup>. A ideia de micro-história, postulada por Carlo Ginzburg, fornece para Herbert subsídios para os estudos das bandas britânicas do séc. XIX<sup>47</sup> na medida em que não estaria a tratar de grandes cânones da música, ou em busca de um “compositor genial”, mas, antes, de músicas funcionais, de conjuntos musicais que cumpriam uma função social ao mesmo tempo em que forneciam música para atividades da comunidade. Em outras palavras, pequenos eventos da vida cotidiana podem ser analisados tendo em vista sua relação simbólica com fenômenos e eventos de maior escala.

Ao estabelecer uma pesquisa musicológica sobre o mestre de banda séc. XIX, o instrumental da sua banda e o modo como compõe um dobrado, o pesquisador pode apresentá-lo como um agente de uma prática musical, local e territorializada, mas que também faz parte de um movimento maior, que ocorreu em todo o Brasil, como o faz Machado Neto (2020), por exemplo, ao propor que a partir do trânsito de músicos e partituras de adaptações de árias de ópera para bandas ocorrido na segunda metade do sec. XIX, em muitas cidades brasileiras, foi-se imprimindo um repertório base comum às práticas bandísticas. Entretanto, urge uma intensa presença de pesquisas com os acervos das bandas por todo o país, necessárias para que se possa efetuar uma substancial historiografia musical das bandas no Brasil.

Alocar os estudos das bandas no entrecruzamento da pesquisa com música popular – que encontra hoje certa interlocução na etnomusicologia – e a musicologia histórica tem sido uma tendência, interrelacionando o repertório, a organologia, a etnografia e as condições de produção e reprodução sócio-econômicas. Suzel Ana Reily (2009; 2013), por exemplo, têm apontado para novas possibilidades nesse campo, partindo da crítica ao lugar que a banda ocupa nos interesses acadêmicos: banda estaria nas bordas das disciplinas musicológicas. Entretanto temos visto que isso tem mudado à medida em que as perspectivas de novas musicologias abrem espaços, ao reconhecer as contribuições da etnomusicologia e dos estudos da música popular (REILY, 2013, p. 4). São justamente os estudos com as bandas que

---

<sup>46</sup> “Furthermore, as musicology has changed to embrace a wider spectrum of thematic approaches it has also acquired new, sometime hybrid methodologies and modes of inquiry. But even amidst such change the prevailing orthodoxy of Western art music history continues to incline to the elite and to many of its more enduring traditions.” (HERBERT, 2011, p. 54)

<sup>47</sup> “Microhistories take the opposite tack to the large-scale, “grand narrative” approach that deals with major themes running over several centuries: “they build on the obscure and unknown rather than on the great and the famous.” (HERBERT, 2011, p. 54)

possibilitam a aproximação com um espaço de riqueza de possibilidades acadêmicas, onde ocorrem “redifinições de sensibilidades estéticas e identidades, dada sua habilidade de situar repertórios e práticas no interior de parâmetros sociais nos quais são fundados” (IDEM).

Quando recorremos a uma musicologia que considera outros aspectos além dos estéticos, como a relevância social da música, ao tratar de música no Brasil, da segunda metade do séc. XIX até o advento do rádio na primeira metade do séc. XX, podemos ter uma dimensão de como a banda cumpre um dos papéis mais importantes como difusora de estilos musicais. Portanto, vemos não apenas sua função de aglutinadora social e “conservatório do povo”, mas como fomentadora de convergências estilísticas capaz de gerar novas formas musicais, gêneros e estilos genuínos.

## **Capítulo 2 – O discurso musical do (no) dobrado e as teorias da significação musical como ferramentas para análise do processo de criação e recepção**

### **2.1. Texto musical, discurso e a produção de sentido: uma introdução**

Da mesma forma que o fato histórico não é um objeto dado e acabado, o “historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento” (LE GOFF, 1990, p. 14). Os documentos dos acervos com os quais trabalhamos nos instigaram a fazer algumas perguntas de imediato: por quê sobreviveram estas e não outras partituras do repertório das bandas? O que teria nesses textos que os levaram a ser preservados em um acervo? Qual teria sido o critério, seja objetivo ou subjetivo, para se preservar essa memória em documento e não outras? Não tentamos dar uma resposta definitiva para estas questões, mas antes, elas nos serviram como provocação na construção desta pesquisa.

O que teria no texto musical que possa nos indicar caminhos para a compreensão das práticas musicais no âmbito das bandas em São Luiz do Paraitinga de final do séc. XIX? Ainda que lancemos mão de ferramentas da História, da antropologia, dos estudos culturais, não perdemos de vista que este é um trabalho musicológico: possui ferramentas próprias e os elementos musicais constituem o principal objeto de escrutínio.

Para entrar na questão dos significados musicais que podemos encontrar em uma determinada peça, pressupomos que haja signos sonoros que possam ser reconhecidos e decodificados. Para tanto, o texto deve conter elementos que, sintaticamente<sup>48</sup> organizados, dizem algo para alguém, que faça sentido para uma determinada comunidade.

Para as perspectivas estruturalistas, a língua é uma estrutura invariável e o sujeito do discurso reproduz um sistema linguístico decodificando a mensagem. A noção de discurso, nesse caso, se confunde à própria noção de texto: uma sequência acumulativa de palavras, sentenças, objetos e frases musicais. Já para a Análise do Discurso (PÊCHEUX, 2014), o discurso consiste em uma forma de materialização ideológica na qual o sujeito do discurso é um depositário da ideologia, ou seja, é a ideologia que legitima o discurso e a língua é observada como um processo que perpassa as diversas esferas da sociedade. Ainda no

---

<sup>48</sup> Sintaxe entendida aqui como as relações dos signos entre si.

contexto da AD, para Dominique Maingueneau, discurso é “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p.15).

Isso posto, localizamos o discurso musical como processo de mediação entre o texto, composto de sons organizados que buscam algum tipo de comunicação, e os modos de produção e reprodução sócio-culturais. A fala, dada através de signos organizados entre emissor e receptor, direciona o discurso, responsável pela construção de significados e produção de sentido<sup>49</sup> (PÊCHEUX, 2014). Sendo assim, o discurso chancela a ideologia, ou seja, a forma como o discurso movimenta os sentidos é em si uma prática ideológica<sup>50</sup>. Eni Orlandi amplia essa ideia, sugerindo que discurso é a prática de linguagem onde se observa homem falando: “na Análise do Discurso observa-se a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2000, p. 15)

Depreende-se, então, que a representação do discurso musical é decorrente da ação do sujeito<sup>51</sup>, que se expressa, com frase ou frases musicais inteligíveis e decodificáveis para uma determinada comunidade de praticantes e ouvintes, a partir da cultura em trânsito, que nos aponta para um plano mais amplo, determinado pela ideologia.

O termo ideologia<sup>52</sup> pode ter sido esvaziado de sentido devido ao uso irrestrito e, por vezes, inadequado. Aqui recorreremos diretamente a Terry Eagleton<sup>53</sup>, para quem

O termo ideologia, em outras palavras, parece fazer referência não somente a sistemas de crença, mas a questões de poder. Que tipo de referência, contudo? Talvez a resposta mais comum seja afirmar que ideologia tem a ver com legitimar o poder de uma classe ou grupo social dominante. “Estudar ideologia”, escreve John B. Thompson, “é estudar os modos pelos quais o significado (ou a significação) contribui para manter as relações de

---

<sup>49</sup> Michel Pêcheux, principal nome e fundador Análise de Discurso de tradição francesa, a partir de postulados de Althusser trata a língua em seu processo histórico, atendendo a uma perspectiva não-imanentista e não-formal da linguagem, dada sempre a partir de condições de produção e de recepção do texto.

<sup>50</sup> Ao estabelecer a teoria sobre a alienação, Marx e Engels (2007, p. 47) aceveram que as ideias dominantes de cada época são as ideias da classe dominante. Entretanto, as ideias da classe dominante nada mais são que expressão ideal das relações que fazem de uma classe a classe dominante. Quando determinada consciência expressa o mundo de certa forma, o faz porque corresponde à materialidade a qual ela está inserida. Portanto, a ideologia, para Marx, é algo que expressa a consciência do ser humano que alienou-se de si; e a ideologia cumpre a função de garantir as relações de dominação de uma classe sobre outra.

<sup>51</sup> Numa perspectiva da Análise do Discurso, que tem em Altrussen um de seus influenciadores principais, a fala do sujeito do discurso é determinada pelas condições sócio-históricas as quais ele está submetido, não sendo ele, portanto, dono se seu próprio discurso.

<sup>52</sup> Raymond Williams descreve a trajetória e as mudanças a que o termo foi submetido desde sua criação por Destutt de Tracy, sua popularização por Napoleão até seu entendimento em Marx e Engels (WILLIAMS, 1995, pp. 153-157)

<sup>53</sup> O conceito de ideologia é especialmente estudado em seu livro *Ideologia, uma Introdução* (1997)

dominação”. Essa é, provavelmente, a única definição de ideologia mais amplamente aceita [...]. (EAGLETON, 1997, pp. 20-21)

O autor nos fornece uma concatenação do pensamento sobre o que podemos entender acerca da ideologia elencando seis estratégias com seis possíveis definições que se encadeiam da seguinte forma:

Um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; naturalizando e universalizando tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; denegrindo ideias que possam desafiá-lo; excluindo formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada mas sistemática; e obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. (EAGLETON, 1997 p. 19)

Em oposição à premissa foucaultiana, segundo a qual o discurso ideológico visa o poder, que estaria em todos os lugares, inclusive nas relações humanas mais íntimas, para Eagleton, “se não há valores e crenças que *não* sejam relacionados com o poder, então o termo ideologia corre o risco de expandir-se até o ponto de desaparecer. Qualquer palavra que abranja tudo perde o seu valor e degenera em um som vazio” (EAGLETON, 1997, p. 22).

A manutenção do sistema de hegemonia cultural ocorre por uma incessante propaganda de uma forma ideal de se fazer música, ainda que dissociada da realidade local, com o repertório a ser tocado, a instrumentação, etc. que não são escolhas ao acaso: partem de uma filiação ideológica dominante bastante entranhada no tecido social. Entretanto, a cultura orgânica e viva das práticas musicais que transitam entre o erudito e o popular, nos mostra um grande número de situações onde os músicos vão “negociar” com essa ideia e, de forma não objetiva adicionar elementos simbólicos alheios aos dominantes, inclusive no repertório da música europeia que a eles chega<sup>54</sup>.

A noção de hegemonia formulada por Raymond Williams (2005, pp. 216-217) parte de suas leituras de Gramsci e da relação entre base e superestrutura marxiana, segundo a qual a base determina a superestrutura no edifício social. Para Williams: 1) haveria em todas as sociedades de qualquer período, um sistema de significados e valores central, dominante e efetivo, além de orgânico e vivido, que não se apresenta como abstrato; 2) nesse conjunto, os valores se retroalimentam confirmando-se uns aos outros e estabelecem certo sentido da realidade, portanto, difícil de ser transposta por muitas pessoas, por ser esta a única realidade vivida; 3) por não ser um sistema estático, a cultura dominante é entendida a partir do

---

<sup>54</sup> A título de exemplificação da persistência desse fenômeno, enquanto este trabalho é escrito, o vídeo na plataforma do Youtube do funk *Bum Bum Tan Tan*, do MC Fioti, que faz uma colagem de um trecho da partita para flauta de J.S. Bach alcança mais de 1,6 bilhão de acesso. É, talvez o momento a música de J.S. Bach mais foi ouvida na história.

processo social do qual ela depende, a que chama “processo de incorporação”, com grande significado social.

Na cultura dominante efetiva, alguns valores e signos são perpetrados e transmitidos como “a tradição” ou “o passado importante”, que Williams chama de “tradição seletiva” (IDEM). Processos educacionais, instituições como a família e a organização do trabalho acabam por se envolver na contínua reelaboração da cultura efetiva. Nessa tradição seletiva, onde uma sociedade *seleciona* determinados significados e práticas, do passado e do presente, que serão enfatizados, em detrimento de outros, podem, posteriormente, serem

reinterpretados, diluídos, ou colocados em formas que apóiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva, [...gerando] os valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, e até mesmo algumas visões de mundo alternativas, que podem ser acomodadas e toleradas no interior de uma determinada cultura efetiva e dominante [...e] isso tem sido muito pouco enfatizado em nossas noções de superestrutura, e mesmo em algumas noções de hegemonia. (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Williams considera, portanto, que no seio da cultura dominante e efetiva, podem se desvelar, também, formas de vida social e cultural alternativas e de oposição. Mas, por estarem submetidas à variação histórica, suas origens estão significativamente relacionadas como um fato da própria cultura dominante. (WILLIAMS, 2005, p. 217)

Ao trabalharmos com o repertório das bandas civis brasileiras do final do séc. XIX podemos ter alguma medida de como um estilo musical é assimilado como *natural* e *universalizado* e tomado como superior a ponto de *excluir* manifestações que não condizem com sua natureza, dando mostras de como ocorre uma prática musical hegemônica, mesmo nos casos em que a cultura dominante já se encontre distante no espaço e no tempo em relação a uma pequena comunidade do interior do Brasil.

Entretanto, o chamado gosto musical não passa apenas por determinações da hegemonia. Os estilos musicais oriundos da cultura efetiva já distanciados, em muitos aspectos, de sua matriz, são assimilados pela audiência trazendo consigo apenas certos resquícios dos signos originais, fenômeno que Williams (1979, p. 125) vai chamar de “cultura residual”, cujo sentido original já não mais é reconhecido como tal. O movimento orgânico que a cultura em trânsito vai realizar na periferia do sistema, descrito por Fernando Ortiz (1949) como transculturação, adquire com os estudos pós-coloniais de Homi Bhabha (1998) novas interpelações, a partir da sua noção de *Local da Cultura*. Um espaço dinâmico, passível de representações que se dão por determinadas hibridações cujas negociações inferem, de certa forma, na promoção das subjetividades dos indivíduos colonizados geraria, para Bhabha, um sujeito do entre-lugares (*in-between*). É no ínterim de uma cultura orgânica,

em trânsito, que os textos musicais que trabalhamos nesta dissertação se localizam e seus discursos desvelam certa negociação entre a cultura hegemônica e formas alternativas de representações das subjetividades do território.

Ao trabalhar com a noção de discurso musical, Kufi Agawu (2009, pp. 6-9) o define a partir de três sentidos: 1) uma obra musical sempre pertence a um repertório, que é limitado histórica e estilisticamente e se insere em uma sequência de eventos, os quais podem ser “um gesto, uma ideia, um motivo, uma progressão ou, de forma mais neutra, um bloco de construção, frase, segmento ou unidade, incluindo as “unidades entonacionais” introduzidas por Boris Asafyev”<sup>55</sup>. 2) Analogamente ao discurso verbal, onde os linguistas partem da frase como unidade analisada e uma sucessão de frases como o domínio para a análise do discurso abrangendo o nível hierárquico mais amplo que engloba essas frases, pode-se inferir uma “periodicidade”, “uma sucessão de períodos constitui a forma de uma composição”<sup>56</sup>; 3) de caráter metacrítico ou metamusical, como já pontuou Nattiez (1990, p. 153), ganha força via pós-estruturalismo a ideia de discurso disciplinar com base em suportes filosóficos, uma vez que a composição musical se comenta ao mesmo tempo que se constitui no discurso do analista: analisar requer, sob esta perspectiva, refletir também sobre o processo do analista.

O mesmo texto musical pode, então, adquirir diferentes significados dependendo do seu contexto e do tempo histórico. A abertura da *Traviata* que encontramos no acervo da banda junto aos dobrados certamente era ouvida de forma diferente quando tocada pela Corporação Musical Santa Cecília no coreto da praça de São Luiz do Paraitinga de 1880 se comparada à execução da orquestra do *Scala* em Milão, ainda que as notas musicais possam ser as mesmas, o discurso é outro. Portanto, um mesmo texto pode ser lido como um discurso diferente dependendo das circunstâncias sócio-históricas.

Os significados que poderiam ter, por exemplo, os elementos de um *cantabile* de ária de ópera italiana, encontrados em um *trio* de um dobrado anônimo do mesmo acervo, podem ser outros que não os idealizados por Verdi. Desta forma estamos de acordo com Kofi Agawu, para quem “as questões levantadas pelo significado musical são complexas e melhor abordadas em contextos cuidadosamente circunscritos” (AGAWU, 2009, p. 4), ainda que para

---

<sup>55</sup> Agawu complementa dizendo que “Events are generally assumed to unfold in orderly fashion. To understand a Beethoven sonata or a Liszt tone poem as discourse, therefore, is to understand it as constituted by a set of events which succeed and relate to each other, the whole making a meaningful impression on the listener. This first sense of *discourse* is familiar enough and is routinely invoked in courses on “form and analysis” and by advocates of musical rhetoric.” (AGAWU, 2009, p. 7)

<sup>56</sup> De modo que “forma em música” pode ser entendida “not only standard forms like fugue, rondo, minuet and trio, and sonata, but a more elusive quality in which the elements of a piece—events and periods—are heard working together and evincing a distinctive profile.” (AGAWU, 2009, p. 9)

esse autor a música teria uma essência não verbal, a qual não se sujeitaria a uma domesticação fácil dentro de uma economia verbal<sup>57</sup> (IDEM).

Para a significação musical, dois aspectos no discurso são necessários para os estudos dos significados: a semiótica, cujo interesse é o conjunto de signos sem a qual não poderíamos verificar como estes se relacionam; e semântica, derivada da Lógica e da Linguística, que se ocupa dos signos e suas designações no contexto do discurso. Trataremos, portanto, de verificar o que um texto musical pode dizer sobre as manifestações musicais na banda da comunidade através das produções de significados.

Com a noção de que haveria um trânsito cultural sem rigidez, permeável, que permitiria a assimilação de elementos simbólicos de outros estilos e gêneros fora do que pode ser chamado de tradição, fica patente que apenas a cultura dominante europeia não forma por completo o rol de significações contidos nos textos musicais que analisamos. Entretanto, é inegável o uso quase irrestrito de diversos elementos simbólicos, no texto musical, fruto de uma construção social no seio da música burguesa europeia que aqui merecerão atenção.

Apenas as análises formais e harmônicas do texto musical não nos permitiriam enxergar a dimensão das práticas musicais do recorte que estudamos. Por muito tempo a análise musical direcionou seu *métier* ao estudo da “forma”, e semelhante ao que ocorreu com a crítica literária, já observado por Maria Elisa Cevasco, houve um escamoteamento do “conteúdo” com suas inevitáveis ressonâncias históricas e políticas e que “a forma é conteúdo sócio-histórico decantado” (CEVASCO, 2001, p. 18). O que podemos encontrar de “conteúdo” no interior do texto musical, já decantado, está prenhe de significados que nos indicam interpretações sobre as condições de produção, reprodução e recepção das práticas musicais da comunidade estudada.

A musicologia dedicou por algum tempo muita energia a compartimentar as músicas em enquadramentos do tipo “esquema ABA”, “tema contrastante”, “reexposição”, “coda” etc. Entendemos sua importância, mas, do ponto de vista da audiência e da relação entre a prática musical e a produção de significados, essas noções tem pouca relevância, podendo até mesmo bloquear o acesso à riqueza da experiência de significados musicais (AGAWU, 2009), de tal

---

<sup>57</sup> The issues raised by musical meaning are complex and best approached within carefully circumscribed contexts. For although no one doubts that music making is or can be meaningful and satisfying, or that the resultant processes and products have significance for those involved, be they composers, performers, or listeners. The nonverbal essence of music has proved resistant to facile domestication within a verbal economy. (AGAWU, 2009, p. 4)

forma que uma análise convencional do texto musical não dá conta de responder nossas questões inicialmente postas.

Do ponto de vista formal, o dobrado do final do séc. XIX obedece, raras exceções, à um esquema A B C (*Trio*) A B e harmonicamente, quando a primeira parte está em modo menor, o trio se apresenta na relativa maior, ao passo que quando a primeira parte está no modo maior, o trio estará geralmente na Subdominante. Via de regra a introdução se apresenta na subdominante. Traz consigo o que é característico do estilo militar: a estabilidade tonal com relações V-I. Trata-se de uma música funcional, como veremos a seguir, um *tipo*, como as danças.

Uma outra análise, que leva em conta características de gestos musicais através do trânsito simbólico no interior do texto, pode nos fornecer subsídios sobre características gerais do gênero, que o torna um tipo, assim como as características específicas, que pode ocasionar em um localismo da escrita.

Ao nos depararmos com os dobrados objeto desse estudo, duas perguntas foram elaboradas e a elas nos dedicamos a responder: dada a interação, consubstanciada na banda, entre a cultura hegemônica e as práticas discretas do território, haveria algum tipo de especificidade na escrita bandística para o gênero dobrado no acervo com o qual nos deparamos? Qual a relação desses textos musicais com as formas de estar no mundo dos agentes daquela comunidade?

Efetuada as primeiras análises das frases, padrões de acompanhamento, harmonias e instrumentação, comparando os exemplares que trabalhamos com dobrados representativos de outras regiões surgiu a necessidade de definir primeiramente *o que é um dobrado* e, antes ainda, o que faz dele um gênero musical. As teorias da significação musical, então, pavimentaram nosso caminho e forneceram algumas pistas para melhor compreensão acerca da genealogia deste gênero, indicando que, enquanto alguns signos sonoros encontrados nos dobrados podem adquirir significados distintos em diferentes localidades outros ainda carregam importante carga de significados entendidos pelas audiências.

O material com o qual trabalhamos mostrou, então, que o processo criativo revelaria os espaços de interação prática do cotidiano, potencializando a formação de campos expressivos que, a princípio, de formas aleatórias, poderiam compor o quadro dos materiais musicais. E quais seriam os espaços dessa interação prática que dariam suporte para a formação de campos expressivos para o processos da comunicação musical na banda? a) o quartel e a música funcional militar; b) a ópera, enquanto material musical estilizado nos

acervos de música ligeira consumida cotidianamente; c) a música de salão e a dança; d) a música que viria da Igreja; e) as danças e práticas musicais de tradição popular e folclórica do território.

Como o significado de determinado ítem musical é dado por uma espécie de acordo implícito entre compositor, músicos e audiência, é a partir do sistema sócio-comunicativo que a significação musical nos dará subsídios para os estudos dos trânsitos simbólicos, de modo a sistematizar os signos musicais que produzem as relações de sentido e referencialidade, uma vez que se tratam de processos de escuta socialmente compartilhada.

A escuta compartilhada é a base da ideia de música como comunicação, como já apontava Leonard B. Meyer ao afirmar que a "comunicação ocorre apenas quando um gesto tem o mesmo significado tanto para o indivíduo que o faz quanto para quem responde" (MEYER, 1996, p. 40). Para que exista essa comunicação pressupõe-se que cada ítem musical, cada objeto sonoro, gestos, palavras, ritmos, melodias e harmonias sejam significativos para ambas as partes. Em suma, um discurso musical faz sentido quando seus signos são decodificados pela audiência, de modo a estabelecer, assim, um processo de significação.

## 2.2. Teorias da significação musical como ferramentas de análise

Como parte da análise do discurso musical, objetivando apresentar possibilidades interpretativas com relação aos sentidos e significados no texto, ao longo desta pesquisa dois caminhos referenciais foram adotados: o primeiro, que parte da existência de campos expressivos reconhecidos pela audiência, que se desdobra na teoria das tópicas musicais, surgida nas últimas décadas do século XX como ferramenta de análise da expressão musical nos repertórios tonais a partir do tratado de Leonard Ratner (1980); e o segundo, cuja referência principal neste texto é o autor Raymond Monelle, considera a análise do texto musical a partir de suas relações semióticas<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Ao longo deste capítulo usaremos alguns conceitos básicos da semiótica peirceana amplamente divulgados no campo das artes. Não há aqui a pretensão de constituir um quadro geral ou manual da teoria, muito mais complexa, mas que para o nosso objetivo pareceu suficiente para entender seu uso por autores que trabalham com a significação musical. Entretanto cabe algum entendimento desses conceitos no que tange às tricotomias peirceanas. Começaremos com a segunda, por ser de mais fácil entendimento: ícone, índice e símbolo.

O *ícone* guarda uma relação de semelhança com o objeto representado, como, por exemplo, uma fotografia de uma pessoa ou o som de um apito de pássaro. O *índice* é um signo modificado pelo objeto, está em relação ao objeto de forma denotativa, guardando alguma qualidade em comum com este. Por exemplo, as pegadas na areia indicam que alguém passou por ali, logo é um signo indicial, assim como a fumaça é um signo indicial de fogo. Já o *símbolo* é o signo que pretende tomar o lugar do próprio objeto, está em relação ao objeto de forma denotativa, consequência de uma associação de ideias fruto de uma convenção arbitrária. Por exemplo, as palavras de uma língua, a coroa de um rei. Esta convenção é determinada por aspectos sócio-históricos e

Ao desenvolver uma leitura da semiótica peirceana aplicada à música, Ruben López-Cano (2020) opta pelo uso do termo “semiótica musical cognitiva”, evitando o uso direto das categorias filosóficas de Peirce aos objetos musicais analisados. Ao contrário da semiótica geral<sup>59</sup>, a semiótica especial de Charles S. Peirce “consistia em desenvolver a concepção da mente [semiose] derivada de uma análise do que está implícito na tendência humana para a procura da verdade” (NETTO, 1980, p. 53). No contexto da semiótica peirceana, o signo é aquilo que representa algo para alguém. Em outras palavras, o *signo* projeta na mente (*semiose*) um segundo signo equivalente a si, porém mais desenvolvido, que seria o *interpretante*. São essas três entidades que constituem a natureza tripartida ou triádica do signo. Em constante desenvolvimento e imerso no processo histórico, o signo está sempre em relação a outros signos e operando no mundo real, sendo impossível encontra-lo separado, estático e sem ambiguidade<sup>60</sup>.

É nesse contexto que López-Cano (2007; 2020) procura desenvolver ferramentas de análises musicais para casos específicos, mais próximas à teorias cognitivas, sem abrir mão da epistemologia de Peirce, criticando o que chama por assimetria epistemológica, que seria o uso das categorias peirceanas – que estariam em um nível de discurso abstrato e metateórico –, aos problemas musicais pertencentes a outras categorias epistêmicas (LÓPEZ-CANO, 2007), ainda que seja necessário desenvolver ferramentas adequadas que façam uma mediação entre o legado teórico de Peirce e os problemas postos pela musicologia.

Tratar a música como comunicação nos impele a concordar com Eeron Tarasti (2012, p. 4), ao dizer que

---

datados, como o uso da camisa da CBF (Confederação Brasileira de Futebol) nas ruas enquanto escrevemos este texto: o símbolo da camisa pode designar diferentes significados a depender da ideologia política no Brasil de hoje. A entidade que cumpre a função como signo pode exercer simultaneamente as três funções: icônica, indicial e simbólica, e a determinação de qual seria a predominante (NETTO, 1980, p. 60). Enquanto na tricotomia anterior o signo guarda relação direta com o seu objeto, nesta (que é a primeira tricotomia), o signo é considerado em si mesmo, criando sobre si relações sintáticas, que são três: *qualissigno*, *sinssigno*, *legissigno*. Um *qualissigno* diz respeito a uma qualidade que é um signo. Por exemplo, uma cor. Um *sinssigno* é uma coisa ou evento existente, tomados como signo, por exemplo, um cata vento, um diagrama de alguma coisa particular (NETTO, 1980, p. 60). O *sin* designa algo ou evento singular, que ocorre uma única vez, sobre o qual sua existência se dá por uma qualidade, o que envolve um ou mais *qualissignos*. O *legissigno* (lei) é determinado por uma convenção ou lei estabelecida e aceita tacitamente, como as palavras de uma língua.

<sup>59</sup> Teixeira Netto explica que, por semiótica geral, entende-se “aquela parte da filosofia que abrange campos como os cobertos pelas designações Lógica, Filosofia da Lógica, Filosofia da Ciência, Epistemologia ou Teoria do Significado”. (NETTO, 1980, p. 53). A presença de um *interpretante* é o que diferencia a semiótica peirceana de outras teorias que consideram tão somente a relação direta entre o signo e o objeto.

<sup>60</sup> Tudo que pode ser representado por um signo assume automaticamente seu lugar, podendo incluir pensamentos, sonhos, ficções, emoções, virtualidades. O objeto está sempre fora do signo. O significado é “a tradução de um signo para outro sistema de signos” (PEIRCE, 2015), sendo impossível ter um significado sem que o signo produza um interpretante. Por exemplo, quando um enfermo vai ao médico e conta o que está sentindo, o médico transforma essas informações sentimentais em diagnóstico médico, signo que representa a doença, que é real.

No object or thing has any existence for us unless it means or signifies something. Music thus mediates between values be they aesthetic, ideological, or whatever - and fixed, ready-made objects. In fact, music as a sign provides an ideal case of something meaningful and communicative, and thus of something semiotical par excellence.

Formada por uma rede de teorias e métodos analíticos cujo fim é o estudo do significado musical a partir da noção de signo, a semiótica musical

comprende tradiciones muy diversas tanto en las fuentes básicas que prescriben la naturaleza y funcionamiento de los signos, como en los aspectos de significado musical que les interesa estudiar y en la metodología y aun epistemología en la que se insertan (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 48)

A noção de significado na música é assunto controverso, e López Cano diz não ser possível definir o que se entende na música sem entrar em profundas discussões estéticas.

Pois,

Por significado musical é possível entender o universo de opiniões, emoções, imaginações, condutas corporais efetivas ou virtuais, valores estéticas comerciais ou históricos, sentimentos de identidade e pertencimento, intenções ou efeitos da comunicação (incluindo mal-entendidos), relações de uma música com outras músicas, obras ou gêneros e com diversas partes de si mesma etc. que construímos com e a partir da música. Quando uma música detona qualquer um dos elementos indicados funciona como um **signo** sempre e quando as relações não sejam reduzidas a meras operações de causa-efeito. (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 4)

Trabalhar com a significação da música implica, então, considerar a existência de algum “acervo” de estruturas/gestos/figuras musicais que são capazes de criar vínculos comunicativos que podem resultar num campo de afetividade. Portanto, assumimos um posicionamento epistemológico onde determinadas estruturas podem simbolizar (seja mimetizando ou metaforizando) alguma ação ou sentimento pela música para determinado grupo, considerando que elementos de significação estão ligados a processos sócio-históricos sedimentares que, ao mesmo tempo que possibilitam modificações em suas formas de existir, reitera vínculos fortes com uma tradição sobre determinadas ações ou sentimentos.<sup>61</sup>

Admite-se, então, que a significação musical é construída a partir das experiências sociais manifestas no desenvolvimento de códigos compartilhados coletivamente configurando elementos pré-composicionais gerando campos expressivos, que por sua vez são absorvidos e reproduzidos pelo capital cultural, dando sentido ao discurso.

---

<sup>61</sup> O entendimento acerca das questões postas neste ponto se deram a partir das discussões em grupo no âmbito do Lamus-EACH, sob coordenação do professor Machado Neto.

Dentro desses campos expressivos, incorporados pelo capital cultural, existiriam, para Leonard Ratner (1980, p. 9) os lugares-comuns expressivos, que o autor define por tópicos musicais, que seriam “assuntos para o discurso musical”, sugerindo que essas são figuras musicais formadas a partir das interações da música com a poesia, o drama, as cerimônias religiosas, as danças. Em outras palavras, se dá na interação da música com o ambiente social onde está inserida. “Foi na prática musical já existente, na Europa do século XVIII, que os compositores encontraram material para configurar os fluxos de contrastes que representassem as demandas da vida cotidiana” (RATNER, 1980). A igreja, a caça, a guerra e as danças, por exemplo, faziam parte do cotidiano europeu à época e a música constituía um componente vital.

O conceito de tópica musical não é ponto pacífico na literatura especializada, o que tem gerado certa confusão e recusa na aceitação deste como teoria<sup>62</sup>. Ratner, em um de seus últimos artigos sugere que as tópicas poderiam ser consideradas para além de apenas estilos ou tipos, mas também “a figure, a process or a plan of action” (RATNER, 1991, p. 615).

Os desdobramentos do conceito inicial de Ratner em alguns autores geram certa dubiedade. Raymond Monelle, por exemplo, adota o pictorialismo como tópica, apenas por estabelecer uma relação indicial com o item musical, já não leva em conta a questão dos tipos e estilos enquanto Kofi Agawu (1991, p. 30) por sua vez considera, em seu Universo Tópico, quase todo escopo de gestualidade ou característica de determinada música, até mesmo procedimentos musicais<sup>63</sup>; Wye Allanbrook se mostra mais propensa a considerar as qualidades miméticas, associando as tópicas à imitação da natureza do séc. XVIII

---

<sup>62</sup> No Brasil, a área da significação musical é relativamente nova e com poucos trabalhos consolidados. Destacamos aqui os trabalhos iniciais de Acácio Piedade (2006; 2007; 2013), que dedica a discutir a análise tópica sob uma perspectiva das expressões de caráter nacional na música popular, assim como Rodolfo Coelho (2010), também nessa perspectiva da música nacional. Paulo de Tarso Salles (2017) trabalha com os conceitos de marcação (*markedness*) e gêneros expressivos de Hatten (1994) em Villa-Lobos. Salles (2017) adapta o esquema dos gêneros musicais do séc. XIX colocado por Hatten (1994) sem a pretensão de estabelecer generalizações de uma “música brasileira”, como havia pretendido Piedade (2006), mas se limitando a uma hierarquização, adquirida a partir da leitura que faz da noção de dignidade de Ratner (1980) para verificar seus “reflexos na prática musical adotada pelas elites das grandes cidades brasileiras do início do séc. XX” (SALLES 2017, p. 72). Diósnio Machado Neto (2017) vem trabalhando com a significação musical, especialmente com a teoria das tópicas na obra do padre José Maurício Garcia. Para Machado Neto (2021) a organização das redes de simbolização podem se dar a partir de dois processos, quais sejam: “mapear as tópicas e compreender as lógicas de composição a partir das finalidades expressivas. Sobretudo quando a hipótese que proponho é definir quais elementos (ícones, índices e símbolos) definem os discursos e suas transformações operadas pelas metonímias do processo colonial.” (MACHADO NETO, 2021)

<sup>63</sup> O *Universo Tópico* de Agawu (2009, pp. 43–44) contém 61 ítems incluindo: afetos, como o *pathetico* e o *trágico*; figuras melódicas, como *militare*, *caça*, *fanfares*, *toque de trompa*, *Lebewohl*; e até mesmo padrões de acompanhamento, como o *baixo d’Alberti*, *bass* e o *Trommelbass*. Allanbrook (2014) [...] “ultimate expansion of the Topical Universe takes place in Allanbrook’s posthumous book (2014, Chapter 3), where the concept of topics subsumes styles and genres, affects, accompanimental patterns, melodic and rhetorical figures, harmonic schemata (cadence)—even meters (4/4).” (MIRKA, 2014 p. 2)

(ALLANBROOK, 2014, p. 117), posição que, por sua vez, é criticada por Monelle (2000, p. 33).

Como forma de retomar as origens do conceito, Danuta Mirka (2014, p. 2) sugere uma volta “ao conceito original das tópicas de Ratner e as definimos como *estilos* e *gêneros* musicais retirados de seu contexto próprio e utilizados em outro”. Assim, se faz necessário o entendimento dos *estilos* e dos *gêneros* musicais do acervo de determinada época para, posteriormente, reconhecer a utilização desses em outros contextos.

Devemos considerar também que os códigos sempre são validados pelo tempo presente, ou seja, são passíveis de alterações mediante diferentes contextos sociais, como, por exemplo, o fato de um ouvinte moderno não ser capaz de reconhecer conjuntos de símbolos que foram determinados e construídos no passado.

Monelle (2006) nos dá um bom exemplo: o *toque de caça* (fig. 1.) no primeiro movimento da *Sinfonia N.6 em Ré maior*, de Joseph Haydn (1761), tinha um sentido específico que era entendido pela audiência da época. A sinfonia (*Le Matin*) apresenta uma série de elementos que tentam representar o amanhecer. Como as caçadas da nobreza eram realizadas pela manhã, os ouvintes entendiam esse *toque de trompa* como um elemento simbólico que se referia ao amanhecer. O *toque de trompa*, uma tópica de caça, não adquire o mesmo sentido para um ouvinte de hoje, que pode apenas achar agradável e belo, ainda que não compreenda.



Figura 1 – Allegro do 1. mov. da sinfonia N. 6 em Ré Maior (*Le Matin*) de Joseph Haydn.

O uso de elementos e conceitos da teoria das tópicas é feito nesta dissertação com certa cautela. Os campos expressivos que sobrevivem com seus signos na música europeia do início do sec. XIX adentram na música ligeira; e aqui incluímos o dobrado, descendente direto da marcha que traz consigo alguns desses elementos. Optamos por usar os termos usados pela teoria das tópicas quando nos referimos a uma prática musical segundo a qual o compositor e a audiência reconheciam seus campos afetivos, ainda que não os nomeassem: *estilo militar*, *estilo heroico*, *estilo cantábile*, *estilo brilhante*, *estilo aprendido*.

Como no Brasil a marcha redobrada em determinado momento passa a se chamar dobrado e sofre alterações a partir dos encontros com práticas musicais locais, apenas a teoria

das tópicas não nos será suficiente para trabalharmos com o rol de significações, e para isso atentamos também para o jogo semiótico. Por isso entendemos que as tópicas, dentro de suas limitações, nos servem bem para o estudo do discurso, entretanto, não explicam o discurso.

Mais do que apenas compreender o texto musical, Machado Neto (2021) busca relacionar as práticas musicais socialmente compartilhadas com os mecanismos de manutenção do pensamento da época, a ideologia vigente, que para o autor se apresenta no discurso. Para isso, considera antes, uma “antropologia da escuta [para] descortinar processos a partir de modelos de conhecimento, e sua circulação, até os processos de mediação, como os campos ideológicos que legitimavam os discursos.” (MACHADO NETO, 2021).

A escrita musical é delineada não apenas a partir de estratégias criativas e do agenciamento individual que determinado compositor adota, mas, sobretudo, como essa escrita se insere numa malha mais ampla de estrutura discursiva definida, inicialmente, pela cultura efetiva, ao mesmo tempo é tangenciada pelas vivências comunitárias locais, da cultura em trânsito, no território; e isto não poderia ser alcançado apenas lançando mão de uma tradição analítica que considera tão somente as estruturas internas do texto. O exercício hermenêutico ganha, então, relevância ao se tentar organizar as redes de significação que fomentam os sentidos no discurso musical através das lógicas da composição com fins expressivos. Desta forma, a banda, como espaço de interação interétnica numa sociedade com suas disputas de forças colonizantes, pode ser vista como basilar na construção de uma prática musical inserida num processo que podemos chamar transcultural. É nesse contexto que o dobrado, como (proto)gênero que ganha as ruas com as bandas, adquire extremada relevância social em todo o território brasileiro.

### **2.3. Gêneros, estilos e tipos circunscritos ao dobrado**

Uma prática usual da musicologia quando se busca verificar um determinado significado expressivo de uma música é o estabelecimento de relação do texto musical com algum gênero, estilo ou tipo de música reconhecível. Ao direcionar as reflexões sobre gênero musical envolvendo apenas as regras formais, alguns equívocos podem ser cometidos, como considerar gênero, estilo e forma sinônimos.

Entende-se aqui que cada gênero possui sua forma típica, entretanto, apenas a forma não define um gênero, ao passo que outras questões devem ser consideradas. Um gênero musical é mais do que uma coleção de estilos e formas, podendo envolver componentes

discursivos, cognitivos e corporais (LÓPEZ-CANO, 2004b), bem como aspectos semióticos, comportamentais, sociais, econômicos e ideológicos (FABBRI, 1981). Franco Fabbri faz uma definição de gênero bastante sucinta: “a musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”. (FABBRI, 1981)

Procuramos investigar as relações do dobrado com tipos estilísticos de outros gêneros, bem como o diálogo que estabelece com diferentes estilos ou tipos, uma vez que os gêneros musicais estão sempre em relação de dependência tanto do discurso quanto de operações cognitivas resultantes das vivências musicais (LÓPEZ-CANO, 2020). Ademais, em concordância com Hatten (1994), trabalhamos com a diferenciação de duas qualidades de gêneros musicais: a) os gêneros estáveis, com parâmetros precisos e ampla tradição discursiva, decorrentes da sedimentação dos seus usos sociais; b) os gêneros emergentes, que são construções discursivas ainda não sedimentadas e podem se encontrar na disputa de narrativas de analistas e teóricos.

O dobrado não nasceu como gênero estável, mas foi se formando a partir da assimilação de elementos e gestos de outras práticas musicais. Inicialmente, a marcha militar redobrada forneceu as bases para sua consolidação: o andamento de passo de marcha acelerada, a marcação da percussão e a estabilidade da harmonia em relações de dominante. Quando a marcha redobrada sai do quartel e ganha força nas bandas civis, a forma ternária de dança (ABA) vai fornecer o *trio*: uma terceira parte, de caráter mais brando, geralmente em *cantabile*, por vezes tocado um pouco mais lento. Abaixo descrevemos com mais vagar cada estilo ou gesto que encontramos nos exemplares analisados.

A capacidade que certas peças musicais tem de transitar por diferentes gêneros ou estilos acarretam em diferentes possibilidades exegéticas e as “remissões intergeréricas” (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 83) nem sempre constituem tópicos musicais. Consideraremos a delimitação do termo tópica musical apenas quando trabalhamos com a música europeia dos séc. XVIII e XIX, uma vez que se trata de uma teoria que possui seus postulados, hipóteses, categorias, termos e princípios determinados. Como dito, o repertório formador das bandas que trabalhamos foi a música europeia de concerto do início do séc. XIX e o que chamamos de música ligeira, derivada da primeira.

Partindo do texto de Ratner (1980), Danuta Mirka (2004, pp. 3-9) apresenta uma discussão acerca do estabelecimento histórico das noções de estilos e gêneros desde a divisão entre *stilo antico* e *stilo moderno*, adaptado por Giovanni Battista Doni em *prima* e *seconda*

*prattica*; os estilos *estrito e livre* (ou galante) de Christoph Bernhardt (1657); a divisão entre estilos *eclesiástico, teatral e de câmara* proposta Marco Scacchi (1649); e chega na divisão por grupos de estilos de Johann Mattheson (1739) entre *publico* (igreja e teatro) e o *privado* (câmara). A autora segue mostrando que, em dado momento, Scheiber (1745) passa a incluir os estilos nacionais e Christian Friedrich Daniel Schubart (1806), em sua divisão dos estilos inclui as danças – que divide espaço com a divisão proposta por Mattheson e a noção de *Charakter* defendida pelo filósofo Johann Georg Sulzer (1792) – coloca as divisões dos estilos numa hierarquia abaixo da questão dos afetos.

Com vistas a essas discussões entre os críticos e teóricos musicais, Ratner (1980) estabelece suas categorias de dignidades para se referir às qualidades das músicas quanto à aceitação social em uma escala de três níveis: dignidade alta, média e baixa. Sucintamente, podemos dizer sobre as categorias de Ratner que: a) os tipos são peças plenamente desenvolvidas, como as dança; b) a dignidade social pode ser dividida em alta, média e baixa; c) os estilos são figuras e progressos dentro de uma peça, como *Militar, Caça, Cantabile, Brilhante, Abertura francesa, Musette e Pastorale, música turca, Sturm und Drang, Sensibilidade, Estilo erudito ou estrito, Fantasia*; d) o pictorialismo (*word painting*).

Isso posto, e a partir da observação das características gerais desse gênero altamente permeável, como veremos, numa perspectiva da significação musical, diferentes estilos de diferentes ambientes sociais o formaram. Abaixo desenvolvemos uma interpretação sobre quais estilos estão presentes no dobrado e, com maior atenção, quais são os elementos fundantes do gênero, para, no capítulo 3, discutirmos os possíveis motivos pelo qual adquiriu uma elevada relevância social e rapidamente ganhou o gosto popular nas mais diferentes camadas sociais.

### **2.3.1. A marcha e a banda: histórias entrecruzadas**

O uso conotativo de bélico, de militar, de soldado, que chega à música é bastante antigo, podendo ser encontrado nas primeiras manifestações da poesia clássica, especialmente no gênero épico, que narrava os feitos de um herói de guerra. Já como sentido denotativo, por exemplo, o compositor Clement Janequin (fig. 2) fazia uso, na música vocal, de recurso mimético ao simular, nas vozes, os toques de trompetes e tambores de guerra, ao mesmo tempo em que também estabelece uma relação icônica ao evocar um sentimento de bélico; mesmo recurso usado nas músicas que buscavam transmitir um ambiente pastoril, como o uso de trinados para “pintar” musicalmente os pássaros, por exemplo.



trompas e fagote (MONELLE, 2006, p. 116), o que, pela instrumentação, nos indica que não poderiam ser para acompanhar uma tropa em movimento, dado seu tamanho diminuto. Podemos ter a mesma conclusão ao observar ilustrações de conjunto de músicos da Europa do século XVIII: nessa época as bandas militares não eram dispostas para acompanhar a tropa, mas apenas para “animar” os soldados.

8

Batterie faite par M<sup>r</sup> de Lully (N. de Ph.)

MARCHÉ DES FUSILIERS.

L'Air des Hautbois composé par Martin Hotteterre.

Figura 3 - Fac símle do Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, Volume 10



Figura 4 – Ilustração de 1725 mostrando que os músicos do parecia ser “um tipo de banda” não tocavam em formação de marcha (MONELLE, 2006, p. 117)



empolgação, cuja performance se pautaria pelo vigor (TÜRK, 1789, apud HARINGER, 2014, p. 200). Era de amplo conhecimento dos teóricos do séc. XVIII a tradição de uma marcha puramente cerimonial, e estes já estabeleciam certa relação entre a marcha e a abertura francesa, basta lembrarmos que o status de líder militar era circunscrito à nobreza.

A Revolução Francesa (1789 – 1799) e, posteriormente, as Guerras Napoleônicas (1804 – 1815), causaram uma profunda mudança na música militar, em especial a marcha, e as bandas civis modernas seguem essencialmente o modelo desse período. Graças à Banda da Guarda Nacional Francesa e seu primeiro mestre, Bernard Serrette (GOLDMAN, 1961), tanto o instrumental quanto o repertório foram determinantes para que as bandas, agora ampliadas<sup>65</sup> e com maior volume sonoro, passassem a acompanhar tropas em marcha no campo. As principais tarefas das bandas seriam, com o término da guerra, tocar em desfiles e ocasiões sociais, bem como fazer concertos públicos nas ruas, em parques e ou passeios em conformidade com a ampliação dos espaços públicos.

A marcha militar como gênero musical está associada ao nascimento das bandas militares que acompanhavam a movimentação das tropas do final do séc. XVIII na Europa e que substituíram os conjuntos de oboés ou *Harmonia*. Para poderem acompanhar a tropa em movimento, o andamento das marchas passou a ser determinado pelos padrões de movimento da tropa de infantaria, sendo: o passo ordinário, entre 60 e 80 passos por minuto; passo de rota, por volta de 90 passos por minuto; e o passo dobrado, entre 120 e 140 passos por minuto<sup>66</sup>.

O termo marcha, no transcorrer do séc. XVIII, passa a receber um complemento para designar a que se refere, como marcha cerimonial, marcha religiosa, marcha fúnebre, marcha solene. Handel escreve uma *Death March* no Oratório *Saul* (1738) e Gossec escreve *Marche Lugubre* (1790), *Marche Religieuse* (1793), *Marche Vitorieuse* (1794) e *Marcha Fúnebre* (1794) e também se populariza entre compositores como Haydn, Mozart e Beethoven, por exemplo, a *marcha turca*.

A marcha que faz alusão ao militar, enquanto música, nascida num ambiente de câmara com sentido conotativo carregando signos do bélico, do militar, do soldado, mas sem abandonar a sobriedade da alta dignidade da corte do fim do séc. XVIII, mais tarde vai encontrar em compositores como Beethoven, Hummel e Haydn, por exemplo, relação direta

---

<sup>65</sup> Por influência das bandas turcas, do Império Otomano que, pelo seu poderio sonoro poderia acompanhar a infantaria em marcha.

<sup>66</sup> “The French march was also originally slow. A document in Darmstadt (called *Ordonnance pour la Musique de la Legion Corse 1772*) gives the *pas ordinaire* at 70 to the minute, the *pas de route* at 90, and the *pas redoublé* at a very fast 140. The same manuscript gives examples of “*redoublé*” marches, some in 6/8 time.” (MONELLE, 2006, p. 120)

entre os sentidos conotativos e denotativos em suas obras para serem executadas por regimentos. As marchas de Haydn (1794) catalogadas na série H VIII (1-4 e 6-7), das quais apenas uma conta com trio, consistem em peças breves para 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, trompete, serpentão e percussão. Beethoven, por sua vez, escreve cinco marchas para bandas de regimentos, ou *Militärmusik*, dentre estas, Wo 20 e Wo 24 (1816) contém trios. As marchas militares com trios consistirão em regra partir do séc. XIX.

The image shows a page of a musical score for a military march. At the top left, it is labeled 'Nº 1. Allegro.' and at the top right, 'Comp. 1808.'. The score consists of ten staves, each labeled with an instrument: Piccolo in F, Flauti in F, Clarinetto in F, Clarinetti in C, Corni in F, Trombe in F, Tamburo piccolo, Tamburo grande, Fagotti, and Contrafagotto. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piccolo part has a prominent, rhythmic melody. The woodwinds and brass parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The percussion parts (Tamburo piccolo and grande) play a steady, rhythmic pattern.

Figura 7. *Militärmärch* Wo 018., L.V. Beethoven (1808)

A banda vai ser fundamental para a consolidação e popularização desse novo gênero. No final do séc. XVIII a marcha militar, que se consolidara um tipo com características próprias, ganha as ruas com sua potência sonora suficiente para acompanhar a manobra da tropa, se fazendo ouvir por todos por onde passa. No século seguinte, as bandas com suas marchas militares, rapidamente ganham o gosto popular. Com a expansão do exército francês nas Guerras Napoleônicas e suas bandas usadas também como demonstração de “superioridade”, certamente estas serviram de referência na constituição de outras bandas fora do ambiente castrense, e compositores como Cherubini (1760 – 1842), Gossec (1734 – 1829), Catel (1773 – 1830) e Mehul (1763 – 1817), figuravam entre os principais nomes desse fenômeno.

Além das mudanças sociais e estéticas, contribuiu de forma determinante para o avanço do domínio técnico dos instrumentos de sopro e, conseqüentemente, das bandas, as

invenções e os melhoramentos dos instrumentos de madeiras e metais proporcionados por Theobald Boehm (1794 – 1881), Auguste Buffet (1789 – 1864), Johann Adam Heckel (1812 – 1877), Wilhelm Wieprecht (1802 – 1872), Friedrich Blühmel (1777 – 1845) e Heinrich Stoelzel (1777 – 1844), assim como a criação de uma nova família de instrumentos por Joseph Adolphe Sax (1814 – 1894), que inventou os saxofones e os saxhorns. Os novos instrumentos, somados a possibilidade da fabricação em série, após a Revolução Industrial e o avanço das relações comerciais, imprimiram em todo o mundo uma certa característica peculiar das bandas.

As bandas se proliferaram muito rapidamente, tanto nas metrópoles europeias quanto nas colônias (HERBERT, 2000; REILY, 2013) e a marcha militar tinha um espaço especial no repertório. Ao abandonar a função puramente militar, as marchas, como parte do repertório para deleite do público adquirem, nas diferentes localidades, características nacionais próprias, que as distinguem umas das outras, como a *quickmarch* inglesa, quase sempre em 6/8 e o *pasodoble* espanhol, que com o tempo se distancia da *pasacalle*, marcha propriamente para se tocar na rua, por exemplo. Os elementos nacionalistas vão moldando e determinando o modo de se fazer marcha militar, ainda que se mantenham alguns elementos que a caracterizam, a saber, o andamento em torno dos 120 passos por minuto, a instrumentação baseada em sopros e percussão, forte relação harmônica de dominante e o ritmo predominantemente militar, com o dáctilo<sup>67</sup>.

As marchas musicais não se configuram um fenômeno puramente militar, e tinham uma tendência, como podemos observar nas compostas antes de 1770, a serem mais lentas (MONELLE, 2006, p. 128), e antes das marchas de infantaria, faziam parte de práticas cerimoniais (fig 8). A marcha militar do séc. XIX, em termos musicais, muito diferente de suas predecessoras, absorveu a forma repetição da dança<sup>68</sup>, com duas partes binárias cuja segunda é o “trio”. Com a forma ampliada e variada, passou a ser possível estruturas mais

---

<sup>67</sup> Marcadamente presente nas marchas, como herança dos pés métricos da poesia épica, o ritmo dáctilo, preponderante tanto em Homero quanto em Virgílio, mantém seu sentido ainda hoje, com a combinação de uma longa e duas breves, e o hexâmetro dáctilo, métrica da poesia épica é o grande modelo rítmico para se referir ao heroico. Lembremos que por “poema” os antigos entendiam como sendo uma forma de organizar sílabas longas e breves, de modo a dar musicalidade à declamação. Diferentes metros eram usados na poesia grega, que combinavam sílabas longas e breves e os pés estruturam os versos. O padrão dos pés métricos imprime ao verso um ritmo próprio, podendo ser lento e solene, ou vivaz e agitado, a depender do gênero.

<sup>68</sup> Wye Jamison Allanbrook (in *Rhythmic Gesture in Mozart*, 1983) associa as danças as classes sociais, afirmando que as danças burguesas ganham mais espaço na orquestra do fim do séc. XVIII. As métricas de danças analisadas por Allanbrook possuem significantes e significados bastante simples. O ritmo lento de uma sarabanda está, por exemplo, associado ao decoro alto e dignidade é relativo à nobreza e ao ambiente palaciano.

elaboradas e com maior gama de melodias. Mais vigorosas e brilhantes, graças aos instrumentos de metais e a ampliação da percussão trazida dos “turcos”, o ritmo se tornou mais marcado, com o reforço do bombo e caixa junto com os baixos (a princípio o serpentão, trombone e oficleide e, mais tarde a tuba e bombardinos) no tempo forte imprimiram à marcha uma característica propriamente musical.



Figura 8 – F. Couperin, *Premiere livre de pièces de clavin* – 1725

O ritmo regular de marcha passou a contrastar com os trios e suas melodias mais cantáveis. Essa oposição se atribui, segundo alguns mestres de bandas europeus (MONELLE, 2006, p. 123) aos símbolos de Guerra e paz. A sedimentação e ampla aceitação do trio nas marchas pode ter sido também um fator de aproximação com uma gestualidade das músicas de salão, uma vez que a marcha estava já inserida no repertório das bandas que animavam as festas. A prática de aproximação das marchas com a música de caráter ligeiro teve enorme sucesso na Áustria, com Johann Strauss Jr. (1825 – 1899), nos EUA com John Philip Sousa (1854-1932) e no Brasil com Anacleto de Medeiros (1866-1907) dentre tantos outros nas muitas bandas que surgiram na segunda metade do século XIX. A marcha militar discutida neste capítulo foi, portanto, um caso especial de um estilo cerimonial geral que foi adaptado para muitas ocasiões diferentes, as quais não abordaremos aqui por fugir de nosso objeto de estudo.

A marcha na banda chega ao Brasil consolidada nesses aspectos acima postos, e o principal responsável pela implementação e difusão da música de banda no Brasil, provavelmente tenha sido Erdmann Neuparth (1784 – 1871). Nascido na Alemanha, Neuparth foi uma figura ímpar para a escrita bandística no Brasil, especialmente com relação às marchas, e sua trajetória pode nos dar mostras de como se dava o trânsito de músicos e partituras. Foi 1º clarinetista na Capela do 4º Príncipe de Löwestein-Wertheim-Rochefort de 1803 a 1806, quando, após a invasão do exército francês, formou um quarteto que peregrinou por terras alemãs. Mais tarde, foi mestre da banda do Regimento de Guarnição em Friburgo,

de onde se deslocou para Estrasburgo e foi contratado pelo exército francês formando parte da Banda do Regimento de Dax. Com o exército francês, participou das Batalhas de Arapiles (1812) e da Vitória (1813). Em 1814 se apresenta ao 4º Regimento de Infantaria do Exército Português para a função de Mestre da Banda, cujo contrato Ernesto Vieira<sup>69</sup> traz a público em seu dicionário (VIEIRA, 1899, p. 120):

Mestre de Musica do 4.o Regimento de Infantaria de Linha

1.o – Fico engajado n’este Regimento, como Mestre de Musica, ganhando dezesseis tostoens por dia, principiando a nove de Maio do presente anno, athe nove do ditto mez de 1815 devendo receber a dita paga sem diminuição athe o fim do tempo do meu ajuste.

2.o – Serei somente obrigado a tocar no que pertence ao serviço militar.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

3.o – No caso de adoecer ficarei recebendo o meu soldo pelo espaço de um mez.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

4.o – O Regimento me fará pagamento de dez em dez dias.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

5.o – Caso de eu querer me retirar, ou o Regimento me querer demitir, no enfim do meu ajuste, haverá um aviso recíproco d’hun mez antes.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

6.o – Fico igualmente encarregado de fornecer ao Regimento Música Militar, a qual farei ensaiar e dar ao publico o mais ameudo que for possivel.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

7.o – Serei obrigado a executar as ordens que receber do Comandante do Regimento e Capitão encarregado da Musica.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup>

8.o – Será de minha obrigação ensinar a tocar qualquer instrumento aos Soldados do Regimento tirados para Musicos, dando-lhes liçoens e prestando todo o sentido e cuidado, a fim de os pôr perfeitos. –Quartel em Miret 9 de Maio de 1814. – (a)Armstrong Tenente Coronel Commandante.

Como mestre de música, Neupath acompanhou a comitiva de Dona Leopoldina rumo ao Rio de Janeiro, desembarcando no Brasil em 2 de novembro de 1817, trazendo consigo músicos<sup>70</sup>, instrumental e o repertório que se tocava nas bandas europeias no início do séc. XIX. Logo em seguida funda a “Musica das Reaes Cavalhariças” (VIEIRA, 1899, p. 120).

As primeiras bandas civis brasileiras foram formadas a partir de modelos militares, que evocavam uma espécie de exército imaginário. Além da organização e instrumentação das bandas militares, que serviriam de modelo para as demais, especialmente depois do surgimento das Guardas Nacionais em 1831, muitas bandas brasileiras tiveram início também

<sup>69</sup> Ernesto Vieira foi clarinetista no Teatro São Carlos e colega de Augusto Neupath, fagotista e filho de Erdmann Neupath, com quem possivelmente tenha conseguido o documento citado.

<sup>70</sup> Para maior aprofundamento, ver o artigo de Fernando Binder (BINDER, 2006b, pp. 75-101), que traz a público uma transcrição dos contratos dos músicos que estiveram na viagem com Neupath.

a partir das irmandades, confrarias e corporações. As músicas de barbeiros, por exemplo, foram aos poucos sendo substituídas pelas bandas na Bahia (SOTUYO, 2006, p. 489), no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 2010), nas Minas Gerais (LANGE, 1997) e tantas outras regiões. Não obstante, esse processo não pode ser descrito como uma repentina substituição, pois ainda mantiveram, em muitos lugares, atividades concomitantes.

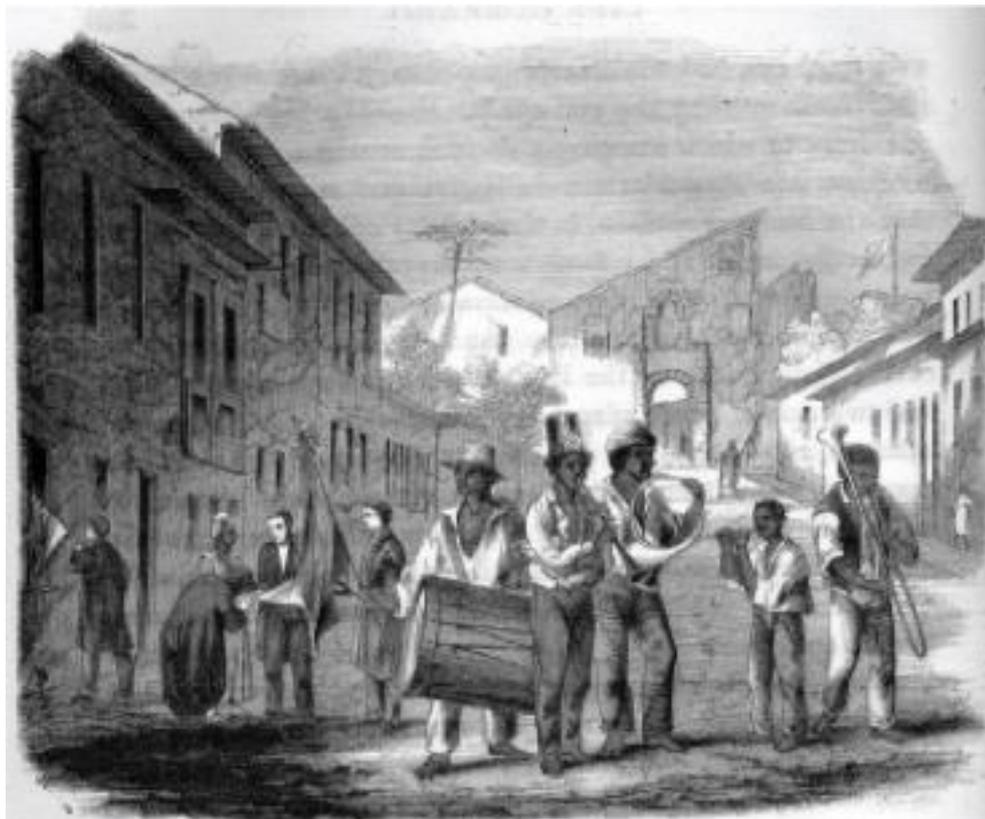


Figura 9 - Peditório para as Festas do Divino Espírito Santo, Rio de Janeiro, 1846. Gravura sobre madeira de Thomas Ewbank (*Life in Brazil*)

As marchas das bandas podem ter indicação de compasso quaternário, indicada com *Alla Breve*, ou 2/4. Talvez por seu caráter mais brilhante e vivaz, a marcha com o tempo acelerado, redobrada, ganhou muito o gosto dos mestres e do público no Brasil. No Brasil encontramos algumas peças como *passo dobrado*, e o termo passo dobrado caiu em desuso em Portugal (COSTA, 2014), sendo usado apenas o termo marcha, enquanto no Brasil sobreviveu o termo Dobrado, que adquiriu autonomia em relação à marcha.

Enquanto a marcha portuguesa mantém as características de austeridade militar europeia, não variando a sua forma e alguma complexidade na sua componente musical, mais elaborada (COSTA, 2014), o dobrado adquire, com o tempo, maior liberdade formal o que lhe

confere uma estrutura por vezes algo complexa e variável<sup>71</sup>. O dobrado não substituiu a marcha no repertório e, até hoje as bandas tradicionais mantêm os dois gêneros no repertório, o que nos indica que desde muito cedo já era visto como um gênero distinto da marcha.

Como o dobrado se popularizou com muita intensidade nas mais deferentes regiões brasileiras, cada mestre de banda ou mesmo o músico executante faziam seus próprios dobrados, que foram adquirindo características locais.

No Vale do Paraíba, como em tantas outras regiões do Brasil do séc. XIX, as bandas se formaram a partir de três vertentes: 1) o mestre de capela passou a acumular as funções de mestre de banda e se responsabiliza também pela música das festas; 2) a manutenção de um grupo musical de escravizados, desde o período colonial (LANGE, 1957; LEONI, 2007; SALLES, 1985) adquire novos contornos no séc. XIX com as bandas mantidas nas fazendas; 3) as bandas militares, dos regimentos e corporações de ofício das guardas nacional mantêm atividades fixas e itinerantes pelas cidades da região.

Ao defender que antes da chegada da corte não haveria bandas no Brasil, Tinhorão, a partir de relatos de Luís Gonçalves dos Santos, o padre Perereca, diz que “todos os lances da chegada [da corte] em sua *Memória para Servir à História do Brasil*, não encontrou bandas para citar” (TINHORÃO, 2010, p. 187). Fernando Binder (2016a), por outro lado, argumenta que mesmo não havendo referência direta ao termo “banda de música”, o padre Perereca, ao mencionar os “sons de tambores” e “instrumentos músicos”, poderia estar aludindo a uma banda militar e em sua defesa apresenta um documento das Relações das Festas, datado de 1810 no qual comprova a presença de bandas militares na recepção de D. João VI, constando que na ocasião “as músicas dos Regimentos estavam dispostas em torno do edifício tocando harmoniosas sinfonias” (BINDER, 2006a, p. 26), ainda que somente a partir de 1808 as bandas militares passariam a tomar parte nos eventos públicos.

A partir do incentivo de grandes proprietários de terras, é criada a Lei de 18 de Agosto de 1831, que institui as Guardas Nacionais<sup>72</sup>, organizadas pelos municípios e com caráter paramilitar. Consequência direta disso, nos anos seguintes surgem as bandas das guardas nacionais que, segundo Tinhorão,

foram as primeiras a incluir em seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças de música clássica e popular. A iniciativa marcava, pois, o início da competição da música de barbeiros, até então dominando com

<sup>71</sup> No presente trabalho não abordaremos essa questão das formas mais livres que o dobrado vai adquirindo em finais do séc. XIX, que al[em] da forma que se expande, a harmonia e instrumentação vão se complexificando.

<sup>72</sup> [https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei\\_sn/1824-1899/lei-37497-18-agosto-1831-564307-publicacaooriginal-88297-pl.html#:~:text=Cr%C3%AAa%20as%20Guardas%20Nacionaes%20e,milicias%2C%20guardas%20municipaes%20e%20ordenan%C3%A7as.](https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37497-18-agosto-1831-564307-publicacaooriginal-88297-pl.html#:~:text=Cr%C3%AAa%20as%20Guardas%20Nacionaes%20e,milicias%2C%20guardas%20municipaes%20e%20ordenan%C3%A7as.) (acessado em março de 2020)

exclusividade pelo menos o setor de festas de adro (TINHORÃO, 2010, p. 189).

O fenômeno do surgimento cada vez maior das bandas civis, no decorrer do séc. XIX, coincide também com o advento da produção industrial em larga escala de instrumentos de metais e percussão na Europa (BEINES, 1976; HERBERT, 1997, p. 328), a consolidação do mercado editorial musical e importadores de instrumentos e a construção das vias férreas, ocorre simultaneamente ao aumento do trânsito de companhias italianas de ópera no Brasil<sup>73</sup>.

Ainda que escassos e dispersos, temos algumas evidências de como se constituía o trânsito do repertório bandístico desde antes de 1850<sup>74</sup> no Brasil, com muitas adaptações de árias e cavatinas de óperas, quase sempre em títulos reiterados de Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi e Mascagni, as polcas que rapidamente ganha o gosto popular, quadrilhas, mazurcas, marchas, habaneras, tangos, dobrados. Sabemos que o mestre de capela de Campinas, Manoel José Gomes, como tantos outros, mantinha um arquivo de repertório de para banda com muitas músicas que copiava, prática comum entre os mestres.

Os primeiros dobrados que temos notícias até o momento, catalogados por Lenita Nogueira (1998), recentemente revistos Mary Angela Biason<sup>75</sup> no Museu Carlos Gomes – na cidade de Campinas, São Paulo – são o *Dobrado em Sib* e o *Dobrado N. 20*, ambos de Manoel José Gomes (1792 – 1868) datados de 1844. Manoel José Gomes foi mestre-de-capela de Campinas e pai do compositor Antônio Carlos Gomes. Esse dobrado tem nas partes de requinta e de terceiro clarinete a anotação “marcha” rasurada, o que indica que o compositor já diferenciava com alguma clareza o que seria uma marcha e o que seria um dobrado. Formalmente é uma peça em A B C A B, com as partes A e B em *Sib maior* e a parte C, na subdominante *Mib maior*, cumprindo a função de *trio*, mesmo não estando descrito na parte. Apesar das relações V-I bastante marcadas, tipicamente do estilo militar, na parte C o acompanhamento deixa de lado o ritmo dáctilo, adotando uma marcação mais leve. Esse mestre de capela, também responsável pela música das festas, provavelmente compôs este dobrado para deleite do público na praça junto com outras peças de caráter ligeiro. E aqui chegamos a um ponto caro para nossas questões: trata-se de uma música que é fruto de diferentes conformações estilísticas e simbólicas.

---

<sup>73</sup> Isso ocorria desde as primeiras décadas do século XIX, sendo que a ópera já estava presente na vida social das grandes cidades brasileiras desde o séc. XVIII, como demonstra Cristina Magaldi (2004).

<sup>74</sup> Entendemos que a historiografia musical brasileira carece de mais referências acerca desse trânsito de partituras e músicos pelo território nacional

<sup>75</sup> Agradecemos a gentileza da pesquisadora Mary Angela Biason por chamar a atenção e por disponibilizar as cópias dessa obra no decorrer desta pesquisa aqui desenvolvida.



Figura 10 – Parte de requinta do dobrado em Sib. Manuel José Gomes, 1844. CCLA / Museu Carlos Gomes - Acervo de Documentos Musicais, Fundo Manuel José Gomes, nº 617.



Figura 11 – Capa das partes do dobrado em Sib, Manuel José Gomes, 1844. CCLA / Museu Carlos Gomes - Acervo de Documentos Musicais, Fundo Manuel José Gomes, nº 617.



Figura 12 – Excerto da parte de clarins do dobrado N. 20, Manuel José Gomes, 1844. CCLA / Museu Carlos Gomes - Acervo de Documentos Musicais, Fundo Manuel José Gomes.

Como proto-gênero rapsódico para manifestações musicais das ruas, o dobrado vai aos poucos se desenvolvendo e adquirindo formas locais, mas alguns aspectos do que chamamos por “dobrados típicos” serão a seguir tratados separadamente: a presença indispensável e predominante do *estilo militar*; a seção de solo dos baixos (instrumentos graves), normalmente na parte B da exposição, enquanto os instrumentos agudos fazem a marcação harmônica de acompanhamento, que será discutido ao tratarmos do *estilo brilhante* no dobrado; um trio mais lânguido com predominância do *estilo cantábile*, onde também se pode encontrar elementos e gestos de outras práticas musicais da vida local e/ou de outros elementos do repertório, como da ópera ou das canções; o *estilo heroico* com a representação do trágico-militar; o *contracanto*, melodia independente e complementar à principal, simulacro de um estilo contrapontístico mais elaborado.

No séc. XIX ópera invade praticamente todos os ambientes musicais nas mais diferentes camadas sociais, e o dobrado não se furta disso; pelo contrário, se assume como permeável e acaba por deslocar a audiência e o lugar da ópera para a rua a partir da assimilação de elementos próprios da ópera, especialmente das árias mais conhecidas do público. No capítulo 3 discutimos como elementos simbólicos de diversos de ambientes são assimilados e reproduzidos de forma artesanal pelos músicos amadores e o compositor local, talvez de forma não intencional, por estar sujeito às imposições da cultura dominante, acaba por reproduzir no dobrado, se não literalmente, ao menos alguns gestos da ópera.



Figura 13 – Banda da Brigada Real Portuguesa, (Brasil, 1817). Franz Josef Frühbeck



Figura 14 – Banda de Música dos escravos de Antônio Luís de Almeida. Imagem cedida pelo Laboratório de História Oral e Imagem – LABHOI, da Universidade Federal Fluminense.



Figura 15 – Banda dos Artífices do Arsenal de Guerra no final do séc. XIX. Fonte: A. DINIS, 2007, p. 43)

### 2.3.2. O toque de trompete, a fanfarra e o estilo militar: signos e significados no dobrado

O uso conotativo de gestos relativos ao marcial e à fanfarra na música já era amplamente conhecido entre críticos e teóricos do séc. XVIII (AGAWU, 1991, p. 11; MIRKA, 2014, pp. 3-9) e a natureza bélica das marchas, bem como os significantes de militar já estavam presentes nos mais variados gêneros.

O *toque de trompete*, explicitamente relacionado ao bélico e ao soldado, pode aparecer de duas formas: (1) tocado por soldados de fato, por ser uma sinalização no quartel, como por exemplo, os que constituem o *Manual de toques de corneta do exército brasileiro*<sup>76</sup>, os elencados por Girolamo Fantini<sup>77</sup> no seu *Modo per imparare a sonare di tromba* (fig. 16 ) ou os contidos no *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, (fig. 17); e (2) como *representação* numa obra musical (fig. 18 e fig. 19).

<sup>76</sup> Manual de toques do Exército. Ministério do Exército, Estado-Maior do Exército Brasileiro. 1ª. Edição. Brasil, 1998.

<sup>77</sup> Girolamo Fantini (1600 - 1675), trompetista e compositor italiano é conhecido principalmente por seu método *Modo per Imperare a Sonare di Tromba* (1638), um dos primeiros da história do instrumento.



Figura 16 – Toque de Marciatta, G. Fantini (1638)

Batterie faite par Philidor l'aîné. MARCHÉ.

L'air des Hautbois fait par le même.

Batterie de Tambour faite par M<sup>r</sup> de Lully a S<sup>t</sup> Germain en Laye en 1670 et que le Roi fit faire a dessein de changer celle des Mousquetaires pour celle là (note de Philidor)

Figura 17 – Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, Volume 10



Figura 18 – Excerto da *Alvorada* da ópera *Lo Schiavo*, A. Carlos Gomes (1889)



Figura 19 – Excerto da parte de trompete de *Leonora 3*, L. V. Beethoven (1805)

Nos manuais de toques do Exército, os sinais simbolizam sonoramente determinada situação ou uma personalidade, ao passo que fora desse contexto, para um civil do sec. XVII aparece apenas como estilo, não como parte de um repertório. Quando esses sinais começam a serem tocados como parte de uma ópera, sinfonia ou cantata, como parte do repertório, adquirem outra relação de significação.

Podemos observar no dobrado *O Bombardeio da Bahia* (fig. 20) de Manoel do Espírito Santo (1884 – 1913), alguns toques de trompete em meio ao “bombardeio”

musicalmente descrito. Já no dobrado *Os Quatro Tenentes* (fig. 21), José Machado dos Santos<sup>78</sup> faz algumas citações literais de toques de corneta do Exército (fig. 22), como representação direta da banda de música, dos oficiais e outras referências. Por se tratar de um dobrado militar, é plausível ver essas passagens como um caráter denotativo, reconhecidos os símbolos pela audiência a que se direciona.



Figur 20 – Excerto de toque de trompete do dobrado *O Bombardeio da Bahia*, Antônio Manoel do Espírito Santo

Figura 21 - Excerto de toque de trompete do dobrado *Quatro Tenentes* – José Machado dos Santos (1935)

<sup>78</sup> Músico da Banda de Música da Polícia Militar nascido em Lagarto-SE (1912) e promovido a 2º Tenente-Regente em 1935. Por ocasião desse evento escreveu esse dobrado pra comemorar junto a outros três colegas, portanto o nome “*Os quatro tenentes*”.



Figura 22 – Toque referente a Banda de música – Manual de toques do Exército Brasileiro

Um toque de trompete executado por um trompetista no quartel pode estabelecer ao menos duas relações: simbólica e indicial. toque de trompete para entrada de um general no quartel *simboliza* sonoramente o próprio general: o soldado ouve e decodifica o *símbolo* sonoro que representa, substitui o objeto ao mesmo tempo a relação *indicial* indica que o general está presente.

Na marcha *Radetzky*, de Johann Strauss (fig. 23), o toque do trompete adquire uma relação simbólica e icônica entre o ítem e seu significado, uma vez que essa não era uma marcha pra ser tocada no quartel, e a ideia de um toque de trompete nessa peça é apenas como alusão a um caráter heroico/militar. Vale lembrar que as marchas de Johann Strauss fizeram bastante sucesso muito graças à crescente adesão popular ao sentimento de nacionalismo e patriotismo que tomou conta da Europa no século XIX. O patriotismo e o nacionalismo são naturais nesses ambientes marciais, ainda que inseridos por diferentes estratégias composicionais.



Figura 23 – Excerto do toque de trompete na *Marcha Radetzky*, Johann Strauss (1848)

Até o Renascimento, na Europa, as cortes mantinham e ostentavam conjuntos de trompetes e tambores como símbolo de seu poderio<sup>79</sup>, e o “trompete era um atributo de poder político” (LACKNER, 1993, p. 99 apud MONELLE, 2006 p. 134). Eventualmente aparecia nas obras musicais, como numa parte<sup>80</sup> da *Cantata 127* ou na *aria do baixo* do *Oratório de Natal* (fig. 25) de J. S. Bach, podendo consistir em um resquício da antiga *Intrada*, tocada para a entrada de grandes personalidades e para celebração de nascimentos (TARR, 1988).

<sup>79</sup> Existe uma vasta literatura sobre o assunto, repleta de detalhes e documentação, como a consultada para esta pesquisa (RAYNOR, 1981; TARR, 1988; BEINES, 1976)

<sup>80</sup> Wenn einstens die Posaunen schallen

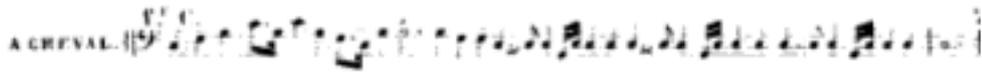


Figura 24 – Toque “A Cheval”, Manuel général de musique militaire à l’usage des armées françaises, Volume 10

A musical score for a bass aria. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Kö - nig, lieb - ster Hei - land, o wie we - nig". The lower staves are for keyboard accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills).

Figura 25 – Excerto da aria do baixo do *Oratório de Natal*, J. S. Bach (1734)

Com relação a origem desses procedimentos, há uma distinção a se fazer entre o toque de trompete no quartel e a fanfarra<sup>81</sup>. A fanfarra, que sempre aparece em sentido figurado, pode ser definida como “um floreio musical que é tipicamente tocado por trompetes, trompas ou outros instrumentos de sopro, frequentemente acompanhados por percussão” (TARR, 2001), já descrita como conjunto de trompetes improvisados por Cesare Bendinelli em seu *Tutta l’Arte dela Trombetta*<sup>82</sup>, ao apresentar procedimentos e instruções para performance, onde instrui que um trompetista começa e os outros do grupo seguem (BENDINELLI, 2009). Esse efeito é reproduzido, por exemplo, por Monteverdi na *Toccata* que abre a ópera *Orfeu* e na *Vespro Della Beata Virgine*, e em muitas obras ao longo dos séculos seguintes, aparecendo com frequência nas marchas e nos dobrados, como no início do dobrado *Corneta*, anônimo de São Luiz do Paraitinga (fig. 26) e sobrevive com o mesmo sentido ainda hoje na música de cinema, como, por exemplo, na abertura do filme *Star Wars*, de Johnn Williams (fig. 27).

<sup>81</sup> No verbete “fanfare” no Grove dictionary, Edward Tarr (TARR, 2001) faz referência à etnologia da palavra e a uma raiz árabe *anfár*, que significaria trompetes. Diz também que o termo foi assimilado pelos espanhóis no séc. XV, teve seu primeiro aparecimento em francês em 1546 e em inglês em 1605, ressaltando que em ambos os casos sempre com sentido figurativo.

<sup>82</sup> Considerado o primeiro método para trompete, de 1614

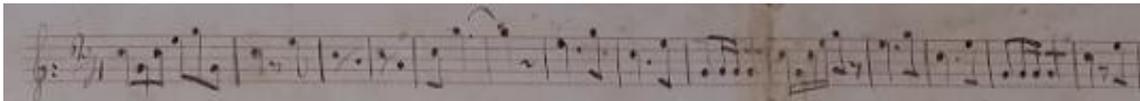


Figura 26 – Solo de piston da Introdução do dobrado *Corneta*. Anônimo, São Luiz do Paraitinga. c. 1885. Arquivo Público do Estado de SP. Fundo São Luiz do Paraitinga



Figura 27 – Excerto da fanfarra de abertura de *Star Wars*, John Williams (1977)

Essa fanfarra inicial funciona como anúncio de que algo espetacular vai acontecer em seguida, como uma celebração. Um recurso que se tornou comum no sec. XIX, para indicar o tempo da marcha, foi a apresentação em uníssono de uma *fanfarra* antes do início da música principal, bastante usado por John Philip Sousa, como em *El Capitan*, *The Washington Post*, *Semper Fidelis*, *King Cotton* (fig. 28) dentre outras.

 A printed musical score for the introduction of the *King Cotton March*. It features seven staves for different instruments: Flute, Clarinet Bb, Trumpet Bb, Horn F, Trombone, Euphonium, and Bass. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and is divided into five measures.

Figura 28 – Introdução de *King Cotton March*, John Phillip Sousa

Ao usar o toque de trompete em suas obras, J. S. Bach faz uma *representação* do caráter heroico, entretanto a relação é *icônica* entre o ítem (no caso o *toque de trompete*) com a imagem do soldado, que pretende representa-lo no palco. Essa imagem, por sua vez, tem

uma relação *indicial* com o caráter de heroísmo e esplendor, que é o sentimento buscado pelo compositor nessa passagem musical. Ademais, alguns críticos escreveram à época sobre essa relação “necessária” entre o uso do toque de trompete, a fanfarra e o caracteres festivos, heroicos e de júbilo<sup>83</sup>.

O esplendor relativo aos caracteres como o heroico e o bélico encontram correlatos afetivos/expressivos também na música da igreja. Inicialmente os trompetes e tambores sempre estiveram ligados às questões militares, e o uso desses instrumentos na música da igreja ou na música instrumental, pressupunha, no século XVIII, uma conotação marcial<sup>84</sup>:

Die Pracht der Höfe, die Fröhlichkeit der Festtage, die freudigen Begebenheiten, welche man besingen will, oder auch das Ansehen und rühmliche Gedächtniß des Heiligen, oder auch der hohen Person, welsches man verehren will, zwingen den Componisten, auch das Erbarmen freudig, prächtig und kriegerische auszudrücken...Ich verlange deswegen gar nicht, daß man die Traueroden, Trauermessen, oder auch Gedächtnißmusiken...ohne Trompeten und Pauken zu gebrauchen, abfassen soll. Keinesweges; es müssen aber dabey einige Umstände genau in Acht genommen werden. Man muß nämlich diese kriegerische Instrumente dämpfen, und ihnen folglich das ihnen sonst beywohnende Prasseln entziehen. (SCHEIBE 1745, p. 172 apud HARINGER, 2014, p. 199)

Quando um toque de trompete aparece numa sinfonia, para a audiência já não significa que o general está presente, que há fogo ou que é Alvorada, mas apenas que há uma ambientação militar, um *ethos*, ou um sentimento de bélico ou de heroico; ou mesmo quando se apresenta uma fanfarra no *Glória* da missa, onde se busca um afeto de exultante, heroico, jubiloso, como na *Missa em C Maior* de J. Haydn (fig. 29), já não é mais uma relação *indicial*, mas *icônica*. Para que seja efetiva a comunicação entre o que o compositor diz musicalmente e a audiência, deve ser estabelecida, e tacitamente aceita por todos, uma *correlação* entre o ítem musical e seu significado na cultura.

---

<sup>83</sup> “The ceremonial and militaristic come together in the use of both instruments [trompetes e tambores] in the three main styles [alto, médio e baixo, ou da igreja, do teatro e de câmara] of eighteenth-century music. Brossard states that tympani are “o en used in operas, oratorios, tragedies, and concerts” (1769, p. 67), while Mattheson notes that “heroic drums” are used not only “in the eld by the cavalry,” but also “in the church, in operas, and in solemnities.” Significantly, Schubart maintains that the trumpet must always retain heroic connotations: “If this instrument does not adhere to its nature, if it is run aground through excessive virtuosity, then it loses its true character. erefore, the trumpet should only be used by composers for grand, festive, and majestic occasions.” (HARINGER, 2014, p. 198)

<sup>84</sup> “A glória das cortes, a alegria dos dias de festa, ocasiões alegres das quais se deseja cantar, ou a comemoração de júbilo aos santos e as grandes personalidades, a quem se deseja reverenciar: todos esses compelem os compositores a escrever alegres, gloriosos e marciais Kyries. Portanto, certamente não insisto que odes fúnebres e músicas fúnebres ou memoriais sejam escritas sem os trompetes e a percussão necessários. Longe disso; mas algumas precauções devem ser tomadas dadas as circunstâncias. Ou seja, é preciso abafar esses instrumentos militares [kriegerische], a fim de eliminar sua aspereza.” (tradução nossa).

Figura 29 – Excerto do *Glória* da *Missa em C maior*, J. Haydn

Correlação é o termo que Robert Hatten usa para se referir à relação entre expressão e conteúdo na música, quando se trata de significante e significado, apontando para um processo segundo o qual há oposições simples, como menor/maior, que se correlacionam com a oposição cultural trágico/não trágico (Hatten, 1994, pp. 11-12). Por correlação, Hatten define como sendo

simply an association that has become symbolic (i.e., a conventional part of the style); for music, I use this term for systematic, or coded, associations between sound and content that are part of a stylistic competency (organized according to marked oppositions). (HATTEN, 1994, p. 269)

Correlação é, então, definida como uma associação que se tornou “parte convencional do estilo” (IDEM), que, em termos peirceanos, é *simbólico*, pois se baseia em regra ou convenção, podendo refletir uma motivação original que foi perdida, “como quando a segunda menor que cai indica “luto” sem a necessidade de pensar em sua origem icônica” (MONELLE, 2009, p. 22). Em um primeiro momento, para se estabelecer uma compreensão musical, se faz necessária a “identificação dos tipos estruturais que existem no estilo e sua correlação com os tipos expressivos” (HATTEN, 1994, p. 32), ou seja, discernir eventuais correlações faz parte da própria definição do estilo.

O desenvolvimento que Robert Hatten imprime na teoria das tópicas, no que tange a música galante, bem como na leitura que estabelece da semiótica acerca da oposição entre *tipos* (o que é universal) e *tokens* (o que é particular), ao tomar de empréstimo da linguística o

conceito de marcação<sup>85</sup>, pode auxiliar no entendimento de futuros trabalhos sobre as diferentes escritas que o dobrado vai adquirindo em todo o Brasil.<sup>86</sup>

Muito sucintamente, um elemento “marcado” é derivado de outro dominante, amplamente reconhecido, pra o qual está em uma relação de dependência. Um exemplo é a palavra *homem*, que pode significar genericamente “humano”, mas se a palavra *homem* estiver num contexto próximo a palavra *mulher*, esta última vai marcar o primeiro, restringindo a um entendimento referente ao gênero masculino. Hatten vai expandir o concepção dessa teoria linguística para a música, uma vez que nas oposições de termos marcados “accounts for relative specification of meanings, the coherence of meanings in a style, and the emergence of meaning within an expanding style competency” (Hatten 1994, 2). Hatten (HATTEN, 1994, p. 39) recorre ao exemplo da *terça de picardia* para exemplificar a marcação em música: nascida da oposição entre acordes maiores e menores e usada sistematicamente no final das peças em modo menor, a peça é finalizada com um último acorde no modo maior, estabelecendo um novo estado na relação maior/menor. Mesmo se tratando de convenções musicais, não são todas as convenções que, segundo Mirka, podem ser consideradas tópicas. Para a autora (MIRKA, 2014), um estilo passa a ser tópica se for desenvolvido e misturado a outros estilos.

O gênero militar nasce conectado à literatura e, musicalmente, tem em seus mais notáveis significantes a marcha militar, o toque de trompete e a fanfarra. Esses signos são reconhecidos como parte do *estilo*. Não apenas a fanfarra ou o toque de trompete caracterizam um estilo militar, que pode aparecer em um concerto para piano, ou em um quarteto de cordas, correlacionados ao sentido inicial.

Para Monelle, as tópicas se apresentam, num primeiro momento não como icônicas, mas indiciais (MONELLE, 2000, pp. 17-18), como no exemplo que o próprio autor nos fornece, nas métricas das danças utilizadas por Mozart na *Sinfonia Jupiter*: “the dance measure itself than an imitation of it, and thus it signifies indexically” (IDEM), isto é, a tópica de sarabanda estabelece uma correlação indicial por imitar a métrica, não a dança. Danuta

---

<sup>85</sup> Para maior aprofundamento, temos, em lingua portuguesa, referências que se propuseram a trabalhar e explicar com mais fôlego o conceito de marcação (*markednes*), como Ágatha Yozhiyoka Almeida (2016), Paulo de Tarso Salles (2017), Diósnio Machado Neto.

<sup>86</sup> Não desenvolveremos esse aspecto aqui, dado o fato de não termos visto nos exemplars analisados essa ocorrência. Para que possamos falar que um determinado aspect de uma obra é marcado, precisamos de muitos exempares para fins de comparação.

Mirka vai contestar<sup>87</sup> essa interpretação (MIRKA, 2014, pp. 31-32), defendendo que, entre o ítem musical (tópica) e o objeto a que se refere se dá uma relação icônica, portanto, a partir da imitação de partes do objeto; isto se daria por uma relação de similaridade, que não é uma cópia.

Em suma, sob a perspectiva de Mirka, para ser considerado uma tópica, os signos relativos ao militar, que devem ser usados e reproduzidos em outros gêneros ou estilos, criam uma relação indicial, por similaridade entre o ítem musical e o seu significado. Um estilo militar no interior do dobrado ou da marcha não é, portanto, uma tópica, pois este é o lugar natural.

### 2.3.3. A ópera e a modinha no dobrado

Se o estilo militar no interior da marcha e no dobrado está no lugar natural dele, não podemos dizer o mesmo de outros estilos encontrados nesse gênero, como o *cantábile* de aria de ópera no mesmo contexto.

A ópera foi um dos grandes impulsionadores do que viria a formar o gosto musical e influenciar diferentes práticas musicais no Brasil oitocentista e Machado de Assis, como poucos soube captar esse espírito do tempo, como nesta passagem de *Memórias Póstumas de Bras Cubas*:

Gostava muito de teatro; logo que chegou foi ao teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a Maria Joana, e uma comédia muito interessante, Kettly ou a volta à Suíça. Também gostara muito da Deperini, na Safo, ou na Ana Bolena, não se lembrava bem. Mas a Candiani! sim, senhor, era papafina. Agora queria ouvir o Ernani, que a filha dele cantava em casa, ao piano: Ernani, Ernani, involami - E dizia isto levantando-se e cantarolando a meia voz. - No Norte essas coisas chegavam como um eco. A filha morna por ouvir todas as óperas. Tinha uma voz muito mimosa a filha. E gosto, muito gosto. Ah! ele estava ansioso por voltar ao Rio de Janeiro. Memórias Póstumas de Brás Cubas

A ópera estava amplamente presente na vida das bandas desde o surgimento destas. Podemos encontrar no repertório das bandas do séc. XIX<sup>88</sup> uma grande quantidade de aberturas, cavatinas, árias, variações sobre temas famosos. Esse fenômeno se deu em todos os lugares onde havia bandas de música (HERBERT, 2012, pp. 49-58), como por exemplo, a

---

<sup>87</sup> Agradecemos a gentileza da professora Ágatha Yozhiyoka Almeida por conduzir as muitas leituras e discussões sobre os textos basilares, no âmbito do LAMUS-EACH, aos quais nos baseamos para este tópico. Essa discussão é apresentada também em sua dissertação (ALMEIDA, 2016)

<sup>88</sup> Como podemos ver no documento que disponibilizamos em anexo: um catálogo que encontramos no acervo das bandas, onde contabilizamos 33 títulos relacionados à ópera, entre partes completas papéis soltos e incompletos.

adaptação para banda feita por Herbert L. Clarke da abertura de *Il Guarany*, de Carlos Gomes (fig. 30).

4

Conductor

**Il Guarany**  
Overture

Time of performance  
approximately 7 min.

A. CARLO GOMEZ  
arr. by Herbert L. Clarke

Andante grandioso, marcato (♩ = 88)

J 137

ff 1st & 2nd Cors.  
Trumpets, Horns, 1st Trb., Bar.  
ff 2nd & 3rd Trb.  
Bass  
Cymb.  
Fl., Ob.  
pp 3rd Cl., Alto Cl., 1st Bassoon  
Trbs., Bar.  
Bass, 2nd Bassoon  
R.D.

ff (W.W.)  
Tutti

Andante espress. (♩ = 76)  
Solo Cl.  
dolce  
p Bassoon  
dim.

Figura 30 – arranjo para banda sinfônica da abertura de *Il Guarany*, feito por Herbert Clarke (1904)

O mesmo gosto musical se difunde ao mesmo tempo na corte e nos salões do Brasil desde a década de 1830. Os mesmos instrumentistas de sopro, que eram referências das primeiras bandas, atuavam como solistas interpretando temas e variações das árias mais famosas, seja na corte, no salão ou no passeio público da capital e, posteriormente nos coretos das províncias. Alguns dos músicos da orquestra da corte, eram os mesmos que atuavam como professores particulares e animadores dos salões, com suas polcas, quadrilhas, marchas e valsas, como deduzimos de um anúncio do *Jornal do Comercio* (RJ), 31 de março de 1839, que dizia: “*Grande concerto [...] 40 músicos dos mais hábeis desta corte [...] No programa “Variações para cornet à piston, pelo sr. Cavallier”*”, ou esta outra nota também do *Jornal do Comercio* (RJ), 13 de julho de 1847:

Está anunciado para hoje o benefício do sr. José Luiz da Cunha, 1<sup>a</sup>. Trompa desta capital, cujo mérito é bem reconhecido, e que por muitas vezes tem nos enchido de prazer com a sua trompa, em vários solos que tem tocado nas reuniões da Philharmonica e no theatro. Além do belo drama que tem de subir às cena temos de ouvir o Sr. Pedro Nolasco Baptista nas variações de violão; este senhor é um perfeito artista, e bem se pode dizer que, além de outros instrumentos que toca, é o primeiro ophicleid que tem aparecido no império; e depois de outros divertimentos, teremos também de ouvir pela primeira vez o Sr. Henrique [Alves de Mesquita] em suas variações de piston, e portanto, digno da atenção do respeitável público desta capital.

Alguns trabalhos nos mostraram que na segunda metade do séc. XIX, por todo o território brasileiro surgiram bandas com repertório que incorporavam elementos da ópera, o que Cristina Magaldi (MAGALDI, 2004, p. 55) vai chamar por *Subcultura Operática* ao descrever o modo como esse gênero saiu do teatro para, facilmente, permear outros contextos e ambientes musicais. Esse fenômeno foi também descrito como uma transculturação de linguagens (MACHADO NETO, 2011; ROSA, 2016) que resultaria num universo musical incorporado pelos músicos e pela audiência, que acabou por transparecer em outros gêneros, como o dobrado, contribuindo para constituição de novos estilos regionais como o que viria a se consagrar como "música caipira" em São Paulo (MACHADO NETO, 2019).

No acervo onde encontramos os dobrados que trabalhamos, consta um catálogo de partituras confeccionado pelo setor de catalogação da FFLCH-USP na década de 1980, antes de ser encaminhado para o Arquivo Público do Estado de São Paulo. O catálogo manuscrito não corresponde fidedignamente ao conteúdo das caixas, mas podemos ter uma ideia do que foi em algum momento registrado.

OPERAS		
Nº	CONTEUDO	DATA
1	L'Étoile Filante (Valsa)	1845
2	Overture L'Ambasciatrice (Gust. Ceola)	1857
3	Overture La Muette de Portici	
4	Coro de Ciganos	1875 - 1902
5	Boracaille	1884
6	Il Trovatore	
7	Fraxiata	
8	La Fraxiata, Marcha e Marcha Carolinas	13 partes
9	Il Trovatore arregado para Banda Militar	1874
10	Overture de Fra Diavolo	
11	Fantasia Lombardi	10 partes
12	Fantasia Concertante	1907
13	La Violette	
14	L'Inno dei Lavoratori	
15	Sonnambula e Grotte-Grotto	1886
16	Rainha de Chipre	
17	Fantasia Lombardo <sup>2</sup> de Verdi	1899

Figura 31 – Catálogo manuscrito de obras que estariam no acervo de partituras das bandas de São Luiz do Paraitinga relativas as operas. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo São Luiz do Paraitinga.

Além desse catálogo, a partir dos dados que constam nos programas das apresentações da *Corporação Santa Cecília* no ano de 1907, extraímos algumas conclusões. Foram oito apresentações tocando 8 músicas (4 na primeira parte e mais 4 na segunda), e duas tocando nove músicas. Ao todo foram 82 músicas tocadas em dez apresentações com muito pouca repetição de peças: a que mais se repetiu foi a abertura da *Traviata*, com 4 ocorrências. O repertório foi formado por: 21 dobrados, 11 valsas, 9 marchas, 8 aberturas de ópera, 7 polcas, 6 cavatinas de ópera, 5 árias de ópera, 4 mazurcas, 4 fantasias (de ópera), 2 variações com solista, 2 tangos, 2 habaneras, 1 schottisch. Não resta dúvidas de que o dobrado e a ópera dominavam o repertório da banda. Das 82 peças musicais apresentadas em 10 meses, foram 21 dobrados e 23 músicas relacionadas ao mundo da ópera.

Em notícia do *Correio Paulistano* de 09 de maio de 1906, há um relato do correspondente, no qual narra a subida de Ubatuba para São Luiz do Paraitinga, com destaque para as apresentações das bandas e seus programas:

[...] Foguetes estrugiram no ar, duas bandas de música executaram em uníssono o Hino Nacional, [...]Dali o sr. Secretário de agricultura acompanhado de muito povo para o grupo escolar coronel Domingues de Castro, onde se realizou um alegre sarau infantil, [...]Bandas de música percorreram a cidade durante a tarde [...]Terminado o banquete, realizou-se no elegante coreto do largo da Matriz, iluminado a gas acetileno, um concerto promovido pela excelente banda de música SS. Sacramento, regida pelo professor Luiz Batista de Alvarenga. [Programa: Place Forever (dobrado); Miserere do Trovador (4. Ato); Doutor Pedrinho (dobrado); Terra de Morte (Symphonia); Coronel M. Bento (dobrado); Velloso (dobrado); Dr. Carlos Botelho (Valsa); Gran Via (valsa); General Obu (dobrado); Bé-Bé (tango)]. Durante a retreta foi grande a concorrência do povo, sendo que as janelas se achavam apinhadas de senhoras[...] E assim terminaram os festejos com que a hospitaleira cidade de S. Luiz comemorou a passagem do dr. Dr. Carlos Botelho, secretário de Agricultura.

O gestual da ópera permeava todo o restante do repertório, resultando em trios de dobrados com passagens mais líricas e acompanhamento mais abrandados. A oposição entre o trio e a parte principal do dobrado pode se dar em decorrência de algo mais arraigado nas práticas musicais de origem europeia: a alternância entre “progressivo” e “lírico”, que vai constituir a construção de um bloco fundamental na música do séc. XVIII, dando certo equilíbrio ao todo, como

an essential aspect of classical construction as well as a particular instrumental manner, because singing style alternates with “owing” or “brilliant” styles to form the temporal amalgam of the classical movement, which is extended in time by the interposition of passages of progressive temporality or Gänge, which tend to contrast stylistically with lyric evocations. (Monelle, 2006, p. 5)

O critério que usamos para saber se estamos diante de um estilo cantábile é através do teste proposto por Monelle, que consiste em perguntar se o signo musical "passou da imitação literal" ou "referência estilística" para "significação por associação" (MONELLE, 2000, p. 80). Os primeiros compassos da sonata N. 5 op. 24 de Beethoven, podemos considerar dentro do estilo cantábile não por imitar um canto ou cantor ou se referir a uma canção, mas por evocar uma rede de associações encontradas numa prática cultural mais ampla. Monelle sugere que se pergunte em seguida se existe um "nível de convencionalidade no signo" (IDEM).

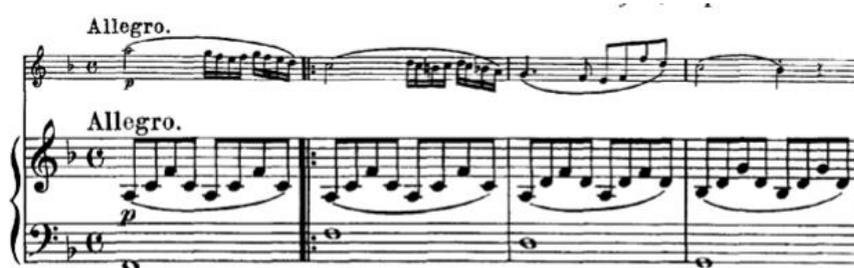


Figura 32 – Sonata para violino e piano op. 24 *Primavera*, L. V. Beethoven

A ópera e a modinha – que no Brasil novecentista se desenvolveu numa confluência com árias de ópera italianas – influenciavam os mais diversos aspectos da vida social, desde questões comportamentais/morais até o gosto musical, passando a ser perceptível a ocorrência de elementos seus em outros gêneros do repertório habitual das bandas nas pequenas cidades brasileiras. E observamos alguns indícios<sup>89</sup> da presença desses elementos também no dobrado.

A modinha, que desde o final do século XVIII gozava de sucesso nos salões e na corte portuguesa<sup>90</sup>, ao longo do séc. XIX desenvolve uma íntima relação com a interpretação de árias de ópera italiana. O termo *moda* adquiriu, no Brasil, dois sentidos diferentes: (1) uma genérica, que indica qualquer tipo de canção, e (2) *moda de viola* ou *moda caipira*, cantada a duas vozes em terças paralelas. Sua origem é controversa e não entraremos em detalhes aqui. Mário de Andrade (1930, p. 5) no prefácio de *Modinhas Imperiais* diz que

[...] os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e... Patriotismo.

<sup>89</sup> Em um dos capítulos do livro *Mitos, emblemas e sinais*, o historiador Carlo Ginzburg (1989) aplica e explica o que é “paradigma indiciário”, que consiste em um modelo epistemológico de análise para a História no qual importa detectar no objeto estudado indícios da ocorrência de determinado fenômeno. O autor relaciona a noção de paradigma indiciário às pistas que um detetive procura e aos sintomas que o médico observa para detectar uma patologia.

<sup>90</sup> Isso pode ser confirmado pela profusão de citações em crônicas, poesias, críticas jornalísticas e romances da época, chegando a ter até mesmo um periódico quinzenal exclusivo para o gênero: o *Jornal de Modinhas*, que foi editado em Lisboa entre os anos de 1780 e 1792.

Desde a chegada da corte ao Rio de Janeiro e durante todo o século XIX, as transcrições de árias de óperas italianas (inclusive com adaptações de texto em português) e as modinhas, com marcante influência do *Bel Canto*, passaram a fazer parte do cotidiano dos salões da aristocracia e das novas burguesias locais. A confluência entre ópera e modinha era tanta que esta tornou-se “uma mistura de plágios, adaptações, invenções e influência de toda casta” (ANDRADE, 1930, p. 5).

Mário de Andrade e Bruno Kiefer viram nessa confluência algo como “danoso” para o que seria um “ideal de música brasileira”. Mário de Andrade diz que

A coincidência da Modinha de salão com os autores europeus melodramáticos do fim do século XVIII e início do seguinte, era mesmo excessivamente íntima. Nada mais natural por quê houve nesses tempos uma dulcificação, um modinhismo universal, de que Mendelssohn foi o clímax talentoso. Mesmo em terras longes a gente às vezes dá de encontro com essas desse tempo que se diria Modinhas legítimas. A coincidência foi mesmo tão íntima que permitiu a transformação em modinha uma infinidade de árias italianas. (ANDRADE, 1930, p. 6)

E Bruno Kiefer sentencia:

Não são poucos os casos em que os empréstimos de árias de óperas italianas tumultuam o nosso modo de sentir. Aliás, perigoso neste sentido foi Bellini, cujas melodias suaves e melancólicas encontravam aqui, por afinidade, modinheiros submissos. (KIEFER, 1977, p. 25).

A noção de que a música teria como propriedade despertar o que alguns teóricos do séc. XVIII chamavam de afetos, paixões, sentimentos e emoções, se estabelecia como pré-determinação estética nas obras que estamos trabalhando. O termo patético adquiria, então, uma posição central, uma vez que

in a general sense, pathetic means everything that is lled with strong passion. So even fast, even furioso arias can, in a certain sense, be termed pathetic. There is also a convention introduced in Italy, of specially identifying as pathetic arias those slow arias that express a high degree of tender, sad, or otherwise lofty serious emotions: the performer can typically recognize this style in only a glance when the descriptions *adagio*, *largo*, *lento*, *mesto*, *grave*, etc., are given. (O'CONNELL, 2014, p. 255)

O patético musical cumpria uma função de comover o público, e seria derivado da retórica clássica, segundo a qual a arte da persuasão abrigaria duas classes de argumentos: os que estariam relacionados à lógica e aqueles que apelavam à emoção. Quanto mais intensos, mais eficazes seriam, acarretando maior identificação por parte da audiência.

A ópera se tornou um ambiente onde essa noção de patético tomou uma grande dimensão, passando para outros gêneros. Passagens como o início de *Il Trovatore* (fig. 33), as últimas notas de *Cavalaria Rusticana*, (fig. 34) ou a introdução da *Sinfonia No. 4* de

Tchaikovsky (fig. 35) guardam semelhanças que não podemos desprezar: a melodia é dobrada por todos os instrumentos em uníssono; recurso é usado por compositores dos dobrados, ainda que, aparentemente, de forma não conciente de que estariam a trabalhar com um campo expressivo cuja carga simbólica recaía sobre esses afetos, o músico da banda estava inundado por um repertório com melodias intensas, a presença do modo menor marcando o trágico, e pouco ou nenhum contraponto, que fornecem esse ethos patético, como nos dobrados que analisados no capítulo 3.

The image shows a page of a musical score for the opera *Il Trovatore* by Giuseppe Verdi. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Horns in E-flat (Corni in Mi), Trumpets in E-flat (Tr. in Mi), Trombones (Tr. bni), Cymbals (Cimb.), Bass Drum (F.), Violins (Viol.), Viola (Vie.), and Cello (Cb.). The music is in a unisono texture, with all instruments playing the same melodic line. The tempo is marked "Recitativo". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written in a grand staff format, with the vocal line (Tenor) appearing below the cymbals and above the strings. The vocal line includes the lyrics "Il Con-te n'è d'upo nt-".

Figura 33 – Trecho da opera *Il Trovatore*, G. Verdi (1853). Toda a orquestra em uníssono como recurso dramático para o trágico.

Pietro Mascagni

The score is divided into three sections based on tempo and dynamics:

- a tempo**: The first section, marked *ff*.
- Largo e ritenuto (♩=48)**: The second section, marked *ff* and *a 2*.
- Vivacissimo (♩=192)**: The third section, marked *ff*.

The instruments included are: Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets in B♭ 1-2, Bassoons 1-2, Horns in F 1-2, Horns in F 3-4, Trumpets in B♭, Trombones 1-2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Bass Drum, Cymbals, Tam-tam, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Figura 34 – Excerto dos compassos finais da opera Cavalleria Rusticana, P. Mascagni (1890). A orquestra em uníssono como recurso retórico para o *trágico*.

The score shows a single melodic line with a series of triplets, marked *ff*.

Figura 35 – Excerto da introdução da Sinfonia No. 4, P. I. Tchaikovsky.

Ao se distanciar do modelo barroco, a arte buscou no ideal da simplicidade e sensibilidade um ponto referencial para a expressão. A emoção e o movimento anímico e sensível seriam os efeitos que o sentimentalismo do século XVIII esperava da música (DAHLHAUS, 1989, p. 29). Vieira de Carvalho (1999, p. 73-119) diz que da antiga discussão estética entre J. P. Rameau e J. J. Rousseau, o conceito de música ideal do último acabou por se tornar padrão tanto para composição quanto para a recepção.

De um lado estava Rameau, autor do *Traité de l'Harmonie* (1722), no qual expõe sua noção de modernidade musical vinculada às regras escritas de uma progressão harmônica derivada da teoria fisicalista do som. Rameau advogava que a harmonia deveria delinear a polifonia contrapontística, e conseqüentemente o contraponto estaria controlado pelo centro harmônico que, por sua vez, definiria um modo de estruturação da forma musical absolutamente autônoma em relação a tudo que seria extra musical. Do lado oposto estava a posição rousseauniana, baseada na supremacia da melodia e da simplicidade monofônica inspirada no canto.

No interior do pensamento estético musical de Rousseau, fluem juntos um sentimentalismo estimulado pela música, um racionalismo que, mesmo para a música instrumental, requer programas, e a nostalgia de uma ancestralidade que se opõe à “polifonia moderna, confusa e ‘calculista’ com a comovente simplicidade da melodia grega [... uma vez que] para Rousseau, ‘melodia’ é a ideia primitiva que a ópera deveria se esforçar em imitar” (DAHLHALS, 1989, p. 50)

Rousseau defendia que a centralidade da melodia é que deveria sustentar a estrutura mimética da racionalidade musical, e tal mimetismo se daria entre a própria música e a expressão natural da linguagem, com seus assentos, suas inflexões e entonações. Para o filósofo Vladimir Safatle (2008, p. 64), essa ideia russeauniana “permitiria vincular a música a uma pedagogia da arte capaz de servir de vínculo de formação moral por recuperar o elo entre natureza e cultura”.

A ideia de simplicidade está no âmago das modinhas, muitas delas escritas para duas vozes, comumente cantadas em terças paralelas (fig. 36); procedimento amplamente encontrado no cancionário da *música caipira*, bem como nos dobrados no interior paulista (fig. 37).

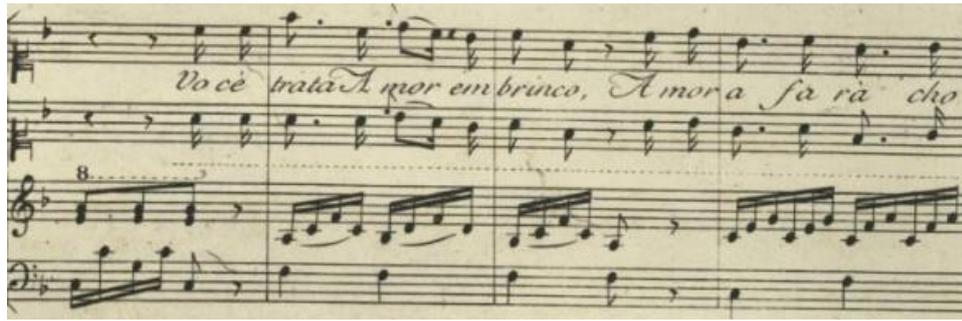


Figura 36 – Modinha “Você Trata Amor em Brinco”, de Marcos Portugal (1792)

Figura 37 – Fragmento do dobrado *Jacintho*. Arquivo Público do Estado de SP, Fundo São Luiz do Paraitinga. (edição nossa)

O aparecimento do movimento cromático descendente, elemento simbólico estudado por Machado Neto, que o relaciona a uma metaforização da saudade (MACHADO NETO, 2013; 2017, p. 54), seria um desdobramento da tópica de lamento, descrita por Robert Hatten (1994, p. 18). Fabíola Rosa (2010), associa esse movimento melódico ao mesmo significado ao analisar o universo do que viria se constituir como música caipira, e a partir dessa discussão, levantamos também a hipótese do cromático descendente estar presente no dobrado com o mesmo significado. Hatten (1994, p. 18) sugere que “o movimento cromático para baixo, oposto à ascensão, sugere um tipo de submissão em resposta a uma tragédia inconquistável”.

Figura 38 – Fragmento de Saudades de Ouro Preto, de Antenógenes Silva, 1933.

Figura 39 – Fragmento de *Recordações*, da dupla Zilo e Zalo



Figura 40 – Fragmento do dobrado *O Coruja*. Anônimo, c. 1885. Arquivo Público do Estado de SP, Fundo São Luiz do Paraitinga (edição nossa)



Figura 41 – Excerto de clarinete do dobrado *Noite do Castelo*, de Manoel José Gomes, sobre a ópera homônima de Antônio Carlos Gomes. Museu Carlos Gome, Campinas/SP

Não apenas se faziam adaptações e arranjos de passagens de óperas para serem tocadas nas bandas, mas alguns mestres de bandas foram além: passaram a transpor diretamente elementos da ópera para dentro do dobrado. Não é incomum encontrarmos versões em forma de dobrado de óperas, como o dobrado *Noite do Castelo*, o dobrado *Il trovador*, o dobrado *Il Guarany*. Entretanto ainda que não tenha uma referência direta à ópera, podemos constatar uma gestualidade do lirismo operístico com certa frequência nos dobrados, como no *Barão do Rio Branco* (fig. 42) *Dobrado 220* (fig. 43) para ficarmos em alguns exemplos.



Figura 42 – Excerto de flauta do dobrado *Barão do Rio Branco*, Francisco Braga (1904)



Figura 43 – Excerto da parte de bombardino do *Dobrado 220*, Antônio Manoel do Espírito Santo (1884-1913)



Figura 44 – Dobrado sobre motivo da opera *Il Trovador*, de Antônio Carlos Gomes (1856). Museu Carlos Gomes, Campinas

#### 2.3.4. O *estilo brilhante* e o *virtuosismo*

A escrita do dobrado é feita diretamente para a banda, pensada como um instrumento. Muito comuns nos dobrados é a seção de demonstração de virtuosismo e brilhantismo por parte do grupo, muitas vezes para impressionar tanto a audiência quanto as outras bandas. O instrumental das bandas brasileiras da segunda metade do séc. XIX não era muito diferente do que era encontrado na Europa: flauta, clarineta, requinta (em muitas bandas do interior do Brasil o saxofone só aparece a partir de 1900), trompete, corneta à piston, saxhorn, oficleide, bombardino, trombone à piston, trombone de vara, elicon (que rapidamente é substituído pela tuba) e percussão, com caixa, prato e bombo (cujas partes nem sempre eram escritas). O que vai diferenciar em maior ou menor grau o dobrado das marchas é o uso e função dados aos instrumentos.

**Instrumentos de  
musica**

Grande sortimento á venda em casa  
de Henrique Fox  
**Rua da Imperatriz n. 6**

Saxhornes, trombones, ophicleides e  
**pistões.**

Bumbos, caixas, pratos e triangulos.  
Clarinetas de Lefevre, Buffet, Thi-  
bouville e Noblet.

Flautas de 5 chaves, de buxo, grana-  
del, e ebano.

Flautins de 4 e 5 chaves, de ebano e  
buxo.

Violões, rabecas de diversas qualida-  
des e preços.

Cornetas de chamada, clarins e cor-  
netas de caça.

Encarrega-se de encomendas de  
qualquer instrumento. 3—2

Figura 45 – Propaganda da casa Henrique Fox no Correio Paulistano, 23 de junho de 1866

**Instrumentos de  
musica**

**Grande sortimento**

Saxhornes, contrabaixo, baixo, tenor e con-  
tralto, ophicleides, **pistões**, trombones,  
pratos, clarinetas, requintas, flau-  
tins, caixa, triangulos, cor-  
netas, rabecas, violões,  
flautas e

tudo que é necessario para um instrumental  
completo

Acha-se á venda por preços commodos em  
casa de

Henrique Fox, rua da Imperatriz n. 6, 4-4

Figura 46 – Propaganda de instrumentos no Correio Paulista, 29 de setembro de 1866

**Instrumentos de  
musica**  
de toda qualidade  
para banda marcial e orchestra

Saxhornes  
Trombones  
Ophicleides  
**Pistões**  
Clarinetas  
Requintas  
Flautins  
Flautas  
Bumbos  
Caixas  
Pratos  
Triangu'os  
Violões e rabecas  
Cordas e todos os pertences para os mesmos  
instrumentos pelos preços do Rio de Janeiro  
em casa de  
**HENRIQUE FOX**  
**6—Rua da Imperatriz—6**  
6-1

Figura 47 – Propaganda de venda de instrumentos no Correio Paulistano, junho de 1867

**Grande Novidade**  
**à casa de Henrique L. Levy**  
RUA DA IMPERATRIZ N.º 34  
**Instrumentos de musica**  
PARA BANDA MARCIAL E PARA ORCHESTRA

Acaba de chegar um completo sortimento de instrumentos de metal, de madeira e de cordas, e accessorios para os mesmos, como se vê da relação abaixo.

O annunciante alliança a perfeita qualidade dos instrumentos e sua boa afinação.

Encarrega-se de remetter para o interior da provincia qualquer pedido que lhe fôr dirigido.

CLARINETAS de ebano e de buxo com 13 chaves, em sib, dó e lá.  
CLARINETAS, meio systema Bohem, sib e do.  
REQUINTAS, de ebano e de buxo, com treze chaves.  
FLAUTAS, de ebano e de buxo, de 5 a 10 chaves, em ré e do.  
FLAUTAS, systema Bohoem, em caixa e guarnição de prata.  
FLAUTINS, de ebano e de buxo, de 5 chaves, em re, mib, fa e lab.  
PIFAROS de varias qualidades.  
RABECAS finissimas em caixas.  
CYTHARAS, instrumento de 32 cordas, sendo a mão direita em clave de sol, e a esquerda em clave de fa.  
ARCOs para rabeca em separado.  
VIOLÕES francezes finissimos.  
VIOLÕES de jacarandá e de cedro.  
BUMBOS, caixas e seus pertences.

*Instrumentos de metal*

PISTÕES completos, em caixas, o que ha de melhor.  
SAXHORNES, em fa, mib, la e sib.  
BARYTONO em do e sib.  
BAIXOS em do e sib, de tres a quatro pistões.  
OPHICLEIDES finissimos, de Gontrot, em do e sib, de 10 a 11 chaves.  
TROMBONES, em do e sib.  
TROMBONES de VARAS.  
CLARINS, CORNETAS, CORNETINS e CORNETAS DE PALHETAS.  
PRATOS de dese e meia a treze pollegadas.  
HARMONICAS de oito, dez e doze teclas.  
CONCERTINAS finissimas.  
REALEJOS com quatro a dez peças.  
CAIXAS DE MUSICA com campainhas e tambor, de 6 a 8 peças.

*Accessorios para os instrumentos de sopro*

JOGOS DE SAPATILHAS, para clarineta, flauta, ophicleide, sax-horne e para todos os instrumentos de metal com chaves.  
MOLLAS para todos os instrumentos de sopro.  
PAPEL de musica, superior, sortido em resmas de 400 folhas dobradas e em cadernos de 6 folhas.  
CARTÕES de papel de musica para collocar nas estantes dos instrumentos.

Figura 48 – Propaganda de venda de instrumentos no Correio Paulistano, 15 de julho de 1873

As duas grandes diferenças entre a marcha e o dobrado, quanto ao uso da instrumentação, é com relação ao contracanto executado pelo oficleide e, posteriormente, o bombardino, o que imprime certa leveza, deixando mais movido, se compararmos à marcação estática das marchas; e as partes de solo dos baixos, ou baixaria, como é chamada essa seção nas bandas (representados por trombones, oficleide, bombardino, elicos e/ou tuba). A utilização dos instrumentos graves é bastante peculiar nos dobrados, uma vez que estes não cumprem apenas uma função de marcação rítmica e harmônica, mas em determinado momento passam a ser protagonistas na execução de melodias num primeiro plano, enquanto os instrumentos agudos passam a marcar a harmonia.

Essas melodias executadas pelos baixos comumente aparecem na parte B da exposição, antes do trio, e são repetidas na reexposição como último acontecimento da música. É o momento de maior vigor e brilhantismo em toda a música, onde se demonstra certo virtuosismo por parte dos músicos, mas também podem aparecer também em outras seções.



Figura 49 – Excerto da parte de oficleide em dó do dobrado *Coração Franco*, Manoel José Gomes, 1867.



Figura 50 – Excerto solo dos baixos no dobrado *Cisne Branco*, Antonio Manoel Espírito Santo.

Figura 51 - Excerto do solo dos baixos na parte B no dobrado *Gratidão*. Anônimo, São Luiz do Paraitinga c. 1885. Arquivo Público do Estado de SP, Fundo São Luiz do Paraitinga (edição nossa)

Figura 52 – Excerto de Baixo em *Sib* do dobrado *Corneta*, Anônimo, São Luiz do Paraitinga, c. 1885. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo São Luiz do Paraitinga

The image displays a musical score for a brass and percussion ensemble. The score is organized into eight staves, each labeled with an instrument on the left:

- Trompas E♭**: The top staff, featuring a rhythmic pattern of eighth-note chords.
- 1ª Trompete B♭**: The second staff, showing a melodic line with eighth notes and some rests.
- 2ª, 3ª Trompete B♭**: The third staff, mirroring the rhythmic pattern of the trumpets.
- 1ª Trombone**: The fourth staff, featuring a melodic line with eighth notes and some rests.
- 2ª, 3ª Trombone**: The fifth staff, mirroring the melodic line of the first trombone.
- Bombardeiro B♭**: The sixth staff, mirroring the melodic line of the first trombone.
- Tuba B♭**: The seventh staff, mirroring the melodic line of the first trombone.
- Tarol**: The eighth staff, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bombo pratos**: The bottom staff, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a strong rhythmic drive, with many notes beamed together in eighth notes. The brass instruments play a variety of rhythmic patterns, while the percussion instruments provide a steady, driving accompaniment.

Figura 53 – Excerto do solo dos baixos na parte B do dobrado *Saudade da minha Terra*,

### Capítulo 3. “Efeito Dito Pituba” e os “ecos da ópera”: três dobrados em São Luiz do Paraitinga do séc. XIX

E, assim, o compositor da Capital do Estado de Sombra Grossa, com seus trezentos e cinquenta mil habitantes, que já por si sabe menos porque não pode se instruir direito e que não consegue nenhuma esperança de ser executado, esse músico possível, não se sente o "anchio sono pittore", e nem pensa em compor. A não ser uma Ave-Maria para ser cantada pela senhorinha dona Carlota Pêssegos, na igreja de Santa Catarina, que é a mais próxima. (ANDRADE, Mario de. O Banquete)

Com o repertório das bandas que trabalhamos em mãos, notamos que muitas composições, especialmente os dobrados, se localizam esteticamente entre as manifestações ditas eruditas, que chegavam do velho continente, e as expressões espontâneas populares muito fortes na cidade. Essa *transculturação* musical se deu de forma não objetiva por parte dos agentes, que, ao que nos parece, foram sobrepondo diferentes elementos sonoros advindos de diversos gêneros e estilos. Ainda que exista uma manifestação de reconhecimento do que seriam as tópicas europeias, como o militar ou o cantábile, estas não cumprem as funções que os mesmos signos cumpriam em seus lugares de origem. Abrem-se, então, janelas hermenêuticas, como as representacionais, ainda que não se quebrem as estruturas semânticas: o *militar* num dobrado escrito por um mestre de banda não é o mesmo que numa obra de Beethoven.

Desde a criação do termo *transculturação*<sup>91</sup> pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em 1940, para contrapor ao conceito de *aculturação*, até então usado para se referir ao encontro entre diferentes culturas, muito já se pensou e se discorreu sobre esta questão no âmbito das ciências sociais. A aculturação, para o autor cubano, se limitaria a um caráter unidirecional, no qual os indivíduos de uma cultura se adaptam assumindo elementos da cultura dominante.<sup>92</sup> Enquanto aculturação, segundo a interpretação de Ortiz, se refere ao processo de transição de uma cultura para outra, por substituição, transculturação considera o

---

<sup>91</sup> Fernando Ortiz cunha o neologismo para designar uma nova abordagem dos estudos antropológicos sobre os encontros de diferentes culturas: “Con la venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo aculturación, cuyo uso se está extendiendo actualmente.” (ORTIZ, 1983, p. 86)

<sup>92</sup> No âmbito da etnomusicologia, ambos os termos aculturação e transculturação são usados, por vezes, com o mesmo significado (MARTÍ, 2004).

caráter multidirecional dos contatos entre diferentes culturas, ainda que eventualmente sobressaia uma cultura dominante.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (ORTIZ, 1983, p. 90)

Falamos de transculturação, portanto, quando o resultado dos encontros de culturas distintas não se apresenta de forma mecânica, mas em uma conformação na qual há o trânsito entre culturas, ambas ativas, contribuintes e cooperantes, fomentam o advento de uma nova realidade civilizatória (MALINOWSKI, 1983).

Para Octávio Ianni, a história do mundo moderno é a “[...] história de um vasto e intricado processo de transculturação [...e se mostraram] mais intensos na América Latina, como parte de um projeto arrogante da cultura europeia” (IANNI, 2003, p. 95). Foi no continente Latino americano que se deu a mais poderosa mescla de “[...] culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, pensar e imaginar” (IANNI, 2003, p. 93). De forma similar, García Canclini localiza o fenômeno do que chama por “heterogeneidade multitemporal” (GARCIA CANCLINI, 1995, p. 72) no contexto da relação conflitiva colonizante na América Latina, cujas diferenças, no âmbito da cultura, podem desencadear em negociações ou na sujeição do outro.

A fim de explicar como se desdobram os acontecimentos dos povos no transcórre da história, Ianni (2003, pp. 13-14) usa a metáfora da viagem, na qual

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.

A busca por uma identidade nacional, que marcou o séc. XIX, tanto na Europa quanto nas novas nações americanas, recém saídas de uma relação colonial, encontra na música uma importante expressão do papel simbólico a ser cumprido nesse contexto, observado no surgimento dos muitos gêneros e estilos nacionais, dentre os quais as marchas patrióticas figuram entre as mais emblemáticas.

Trabalhar com a ideia de transculturação, já consolidada como uma categoria de amplo uso no âmbito da etnomusicologia, segundo Josep Martí (2004, p. 2), pressupõe-se considerar a complexa problemática da identidade:

Sin la idea de identidad, el concepto de transculturación, sin duda alguna perdería fuerza y relevancia. Son dos ideas que se refuerzan y complementan mutuamente: En los términos clásicos del concepto, hay transculturación porque hay culturas – que se identifican (o son identificadas) como algo existente y diferente – que entran en contacto; hay identidad (entre otros motivos) porque la misma idea de transculturación implica la existencia de algo que se puede trascender y que, por tanto, posee su propia identidad. Las identidades son sólo significativas en cuanto interactúan entre ellas.

A questão do livre uso das ideias importadas, já abordada por Sérgio Buarque de Holanda (1956) ao notar que a formação de uma elite econômica brasileira, tradicionalmente oligarca, latifundiária e escravagista do final do séc. XIX, guardaria um noção contraditória de capitalismo liberal. Para Buarque de Holanda, “trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1956, p. 15).

Embora saibamos que não há uma resposta definitiva, quando nos debruçamos sobre quais seriam os traços característicos da formação cultural “do brasileiro”, uma marca importante nos salta aos olhos: uma aparente falta de apreço pela diferenciação entre alta e baixa culturas, que constatamos sem nenhum juízo de valor moralizante. A elite econômica é quem inicialmente imprime os critérios de valoração e hegemonia cultural enquanto as classes inferiores reproduz. A disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu, revela certa contradição para Roberto Schwarz vai chamar esse fenômeno por “ideias fora do lugar”<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Para Schwarz, as ideias europeias que são transplantadas para o Brasil, foram aqui empregadas no “sentido impróprio”. Tal impropriedade, que decorreria diretamente da nossa conformação social – baseada na relação entre latifundiários, escravizados e homens livres sem posses – acarretariaem uma reprodução social incansavel onde “o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança

A aparente contradição, na qual a sociedade adota certos valores que não estão alinhados à sua vida cotidiana, resultado de uma excessiva valorização do capital simbólico importado, ao mesmo tempo em que não delega o apreço que lhe seria empregado nos lugares de origem, gera uma nova situação, com correlatos nas expressões artísticas.

Na capital do Brasil Imperial, por exemplo, os teatros<sup>94</sup> que eram alugados para o deleite da burguesia, apresentavam concertos quase sempre de música ligeira. A mesma burguesia que supervalorizava as expressões de uma imaginada alta cultura europeia, se deliciava nos teatros que alternavam ópera, espetáculos de prestidigitação e polcas.

Machado de Assis capta esse movimento no retrato que faz do Pestana, compositor e pianista de *Um Homem Célebre*, que gostaria de ser um grande compositor erudito, mas tudo o que consegue escrever se parece com polca, gênero musical que no Rio de Janeiro de 1876, já possuía alguns traços bastante territorializados<sup>95</sup>, fruto da mistura com ritmos brasileiros, como o lundu. Essa mescla entre o que chega da Europa como tradição, carregado de alto capital simbólico, e o que se produz e reproduz em termos artísticos nas mais diversas cidades brasileiras, vai esculpindo uma nova cultura. Com características próprias, essas novas manifestações transculturadas, paulatinamente se tornam parte constitutiva da identidade do território. Como simulacros, acabam por se transformarem em estéticas legitimadas pela comunidade onde ela surge para, posteriormente, se apresentarem como legitimadoras para as gerações seguintes.

---

uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre ou evite o descentramento e a desafinação. Se há um número indefinido de maneiras de fazê-lo, são palpáveis e definíveis as contravenções. Nestas registra-se, como ingenuidade, tagarelice, estreiteza, servilismo, grosseria etc., a eficácia específica e local de uma alienação de braços longos a falta de transparência social, imposta pelo nexos colonial e pela dependência que veio continuá-lo [...] Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as idéias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. E apresentamos uma explicação histórica para esse deslocamento, que envolvia as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital. Em suma, para analisar uma originalidade nacional, sensível no dia-a-dia, fomos levados a refletir sobre o processo da colonização em seu conjunto, que é internacional. O tic-tac das conversões e reconversões de liberalismo e favor é o efeito local e opaco de um mecanismo planetário. Ora, a gravitação cotidiana das idéias e das perspectivas práticas é a matéria imediata e natural da literatura, desde o momento em que as formas fixas tenham perdido a sua vigência para as artes.” (SCHWARZ, 1992)

<sup>94</sup> No Brasil oitocentista havia uma grande oferta de concertos e espetáculos que misturavam numa mesma apresentação, teatro, circo, música, vaudevilles, operetas e truques de prestidigitação. Assim se formava o imaginário cultural da elite da capital do Império. A oferta era farta, como podemos notar pela quantidade de teatros: Real Teatro São João (1813), depois renomeado Teatro Constitucional Fluminense (1831) e Teatro São Pedro de Alcântara (1839); Teatro do Plácido (1823); Teatro Porphyrio (1823); Teatrinho da rua dos Arcos (1826); Teatrinho do Largo de São Domingos (1828); Teatro São Francisco de Paula (1832); Teatro da Praia de Dom Manuel (1834); Teatro do Valongo (1834); Teatro Tivoly (1847); Teatro Provisório (1852); Circo Olympico ou Teatro Lyrico (1854).

<sup>95</sup> Em anúncio no Diário do Rio de Janeiro, de 18 de dezembro de 1851, já se oferecia uma “polka brasileira”

Nas cidades desprovidas de teatros de ópera, as bandas civis – tanto as mantidas pela oligarquia local quanto as advindas de associações populares –, faziam transitar o mesmo repertório, sem distinção entre erudito e popular. Mesmo na música da igreja esse limite passou a não ser tão demarcado, como podemos observar a partir de uma carta de um leitor ao *Diario do Rio de Janeiro*<sup>96</sup>, em 21 de Abril de 1846, onde reclama do repertório no Sábado de Aleluia na Igreja, onde o organista teria tocado, durante a missa, árias do *Barbeiro de Sevilha*, polcas e outras “indecências” (fig. 54).

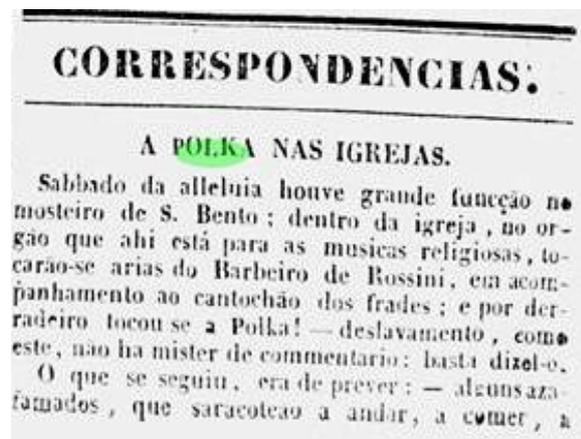


Figura 54 – Carta de leitor ao *Diario do Rio de Janeiro*, 21 de Abril de 1846

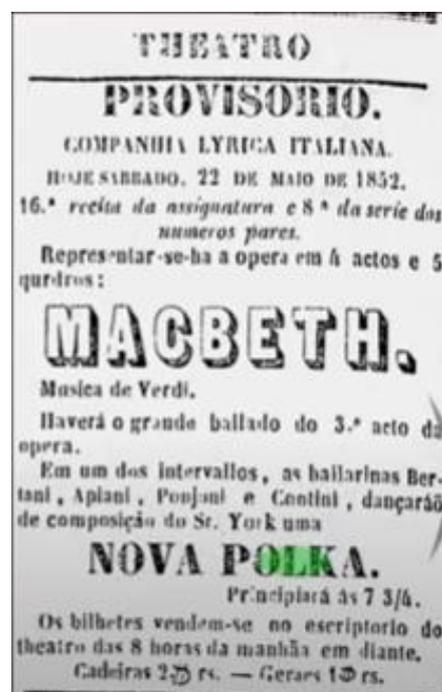


Figura 55 – Propaganda jornalística da opera Macbeth, de Verdi

<sup>96</sup> [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170\\_01&Pesq=polka&pagfis=29774](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&Pesq=polka&pagfis=29774)

Sem a perícia e o aprofundamento nas regras da estética de uma arte que requer erudição, os artistas das cidades mais afastadas dos centros, como as do Vale do Paraíba, criam, ao fim e ao cabo, soluções locais de estrema relevância social a partir de uma prática semi erudita. Uma arte que, embora pobre, se comparada apenas às referências europeias que serviriam de modelo para o artista, torna-se rica, se considerarmos as soluções encontradas a partir das negociações entre os signos das diferentes matizes.

Encontramos, nessas pequenas cidades, potencialidades maiores do que se pode ver nas grandes: são várias vozes do fazer artístico, principalmente vozes arcaicas que, no local onde vivem, inerentemente ocorrem interdições de diversas ordens decorrentes dos estranhamentos entre o saber tradicional e aquilo que se deseja implementar. Por exemplo: por não compreender os jogos semióticos de uma marcha, o músico da banda insere um acompanhamento muito próximo de um cateretê dentro do trio do dobrado. Isso é o que estamos considerando um movimento arcaizante.

Essa discussão já estava posta, ainda que de maneira incipiente na musicologia brasileira. Régis Duprat (1978) e Francisco Curt Lange (1997) já haviam notado esse fenômeno nas bandas, ainda que não o tenham desenvolvido como questão relacionada à formação do próprio modo de ser da banda. Enquanto Duprat (1978), ao notar que os ritmos vão se mesclando no repertório da banda, vai nomear genericamente por “tropicalização”, Curt Lange, ao lembrar uma visita a uma banda da cidade de Goiânia (PE) no ano de 1944, nota que “No hay que olvidar que los integrantes de la banda no podían poseer referencias concretas sobre la personalidad y obra de Beethoven, pero sí tenían que haber sentido como mensaje transcendente el valor de esa música.” (CURT LANGE, 1997, p. 31)

Esse mesmo movimento pode ser visto na arte imaginária do séc. XIX, na região que estudamos, o Vale do Paraíba, onde eram comuns as pequenas imagens de santos usadas nos altares dos cultos domésticos, feitas por algum artesão anônimo local. Chamadas paulistinhas, essas imagens podem ser caracterizadas por seus traços mais simplificados que suas referências da arte imaginária europeia, uma vez que o santeiro não tinha o compromisso com a defesa de algum valor estético.

O santeiro é um artista que, pelo desconhecimento das técnicas acadêmicas, reinterpreta as imagens sacras do barroco expostas para o culto público nas igrejas em suas produções para o culto doméstico (ETZEL, 1971). Dessa forma transpareciam em suas obras certos signos do cotidiano e das práticas discretas do território por onde transitava. Atuando como agente desse processo de transculturação, Benedito Amaro de Oliveira, o Dito Pituba

(1848-1923), artista de Santa Isabel, no Vale do Paraíba, nos deixou bons exemplos de como se dava esse processo.



Figura 56 – Oratório de caixa de bacalhau. Dito Pituba. Museu de Arte Sacra de São Paulo



Figura 57 – Cristo Crucificado, Dito Pituba. Museu de Arte Sacra de São Paulo

Na Imagem de Cristo Crucificado, com uma pequena imagem de Nossa Senhora da Conceição aos pés, procedimento bastante usual no séc. XVIII, pode-se observar uma solução adotada por Dito Pituba para suprir a falta de técnica convencional: o santeiro confeccionava os braços separados do corpo da imagem, que posteriormente eram colados com cera.



Figura 58 – Braço de imagem em madeira, Dito Pituba

As ideias modernizantes do liberalismo burguês habitavam certo imaginário oficial no Brasil oitocentista sem constrangimentos, uma vez que o empreendimento do capital comercial se funda nas relações escravistas e exploratórias. A cidade de Bananal, vizinha de São Luiz do Paraitinga, em 1854, por exemplo, já se constituía como maior produtor de café do País, com mais de 500.000 arrobas, contando com uma população de 7.622 escravizados, superando muito a população branca (PORTO, 1994, p. 100). Uma das primeiras bandas da região, que tocava em festas particulares e nas datas cívicas e religiosas, foi fundada em Bananal pela rica proprietária Maria Joaquina, depois seguida por outros fazendeiros da região<sup>97</sup>. Na década de 1850, São Luiz do Paraitinga recebeu um grande fluxo de escravizados, possibilitando a reorganização da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em 1855, além da criação da Irmandade de São Miguel das Almas – dedicada aos ritos de morte, com participação dos negros<sup>98</sup>. Manifestações como a Festa do Divino<sup>99</sup>, o Moçambique e o Jongo, até hoje praticados na cidade, já o eram comuns desde meados do séc. XIX<sup>100</sup>.

Em São Luiz do Paraitinga, a fundação da primeira banda data de 14 de abril de 1830 e levou o nome de seu fundador: *Mestre Batista* (João Batista Salgado), mais tarde conhecida informalmente como banda da “música de baixo” por ficar na parte baixa da cidade. Em seguida surgiu a banda de *Nho Neco*, dirigida por Manoel Gonçalves Ferreira, alfaiate, natural de Guaratinguetá, que passou a ser conhecida por “música de cima”, por ficar na parte alta da cidade. A banda da “música de cima” encerrou suas atividades por volta de 1870.

A banda da “música de cima”, depois de dissolvida, vendeu o instrumental a uma comissão que organizou uma corporação musical sob bandeira política. Surgiu então a *Banda Musical Santa Cecília*, dirigida por membros do Partido Liberal, dentre os quais estava o português José Pereira de Oliveira. Por volta de 1880 surge uma nova corporação musical,

---

<sup>97</sup> Segundo Diego Amaro de Almeida, “Um dos mais significativos eventos aconteceu em setembro de 1876, quando Maria Joaquina ofereceu, em seu palacete, suntuoso baile em homenagem ao Visconde de Aguiar Toledo que fora agraciado com este título. Na ocasião tocou uma banda alemã, especialmente vinda da Corte, bem como as bandas do Dr. Rodrigo Pereira Leite e do Comendador Antônio Luiz de Almeida, respectivamente, genro e filho da anfitriã.” (ALMEIDA, 2014)

<sup>98</sup> Para maior aprofundamento, ver ALMEIDA, 1987

<sup>99</sup> Ainda que não se saiba ao certo quando a popular da Festa do Divino chegou ao País, Jaime de Almeida supõe que as festas já eram grandes no final do séc. XVIII, atestando sua existência em Guaratinguetá, em 1761 e em São Luís do Paraitinga, cujo primeiro registro é de 1803 (ALMEIDA, 1987). Na edição de 1858 do *Almanak da Província de São Paulo*, a Festa do Divino consta como uma das principais da Vila de São Luís do Parahytinga.

<sup>100</sup> Para maior aprofundamento sobre a constituição etnográfica de São Luiz do Paraitinga, ver: *Foliões – festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918)*, de Jaime de Almeida (1987).

conhecida vulgarmente como “banda terceira”, cujo nome oficial era *União Conservadora*, que teve curta duração<sup>101</sup>.

Em uma crônica de 1949, da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, Mario Aguiar relata que em 1891 um “dr. Pedro Domingues de Castro, reunindo amigos, adquiriu o aparelhamento que pertenceu à ‘banda de cima’ para formar uma nova corporação ‘Santa Cecília’” (AGUIAR, 1949, p. 39). Nessa nova formação, o diretor seria o português José Pereira de Oliveira, farmacêutico muito conhecido na cidade e antigo membro da banda musical *Santa Cecília*, que manteve a sede no terreno atrás do seu comércio e o arquivo de partituras em seu nome. Parte desses papéis de música está hoje preservado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, de onde colhemos os exemplares dos dobrados que abaixo trataremos.

O dobrado *Jacinto*, do qual ainda não sabemos a autoria, constando apenas que foi copiado por José Cândido Pereira Ribas em 1903 na cidade de Lagoinha, vizinha de São Luiz. José Candido Pereira Ribas era músico amador, tendo vivido e trabalhado em São Luiz por algum tempo antes de se mudar para Lagoinha, onde foi proprietário de um hotel em 1903<sup>102</sup>, data da cópia do dobrado, além de ter sido tenente<sup>103</sup> (1908) e carcereiro<sup>104</sup> (1913). Como praticamente todos os músicos das bandas, possuía uma atividade profissional outra, de onde tirava o sustento e a banda consistia em uma atividade sócio-cultural de caráter associativista, sustentada pelas espenças dos próprios membros.

São muito comuns os dobrados em homenagem a alguma personalidade, sempre homem, o que nos leva a pensar que o dobrado *Jacinto* muito provavelmente seja em homenagem ao coronel Manoel Jacinto Domingues de Castro, pai ou filho, pois ambos tinham o mesmo nome. Manuel Jacinto Domingues de Castro, o filho, nasceu em São Luís do Paraitinga em 1846, filho do Barão de Paraitinga, título conferido por D. Pedro II em visita à região em 1871. Manoel Jacinto Domingues de Castro (filho) era um arauto do Partido

---

<sup>101</sup> No *Almanach Provincia de São Paulo: Administrativo, Commercial e Industrial (SP)* de 1884, consta que em São Luiz do Paraitinga havia três bandas em atividade: *União Conservadora*, sob direção de José Rodrigues da Silva; a *SS. Sacramento*, com o diretor João Baptista Salgado; e a *Santa Cecília*, que tinha como diretor José Pereira de Oliveira à frente.

<sup>102</sup>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=4301](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=4301)

<sup>103</sup> Em 1908 o “Tenente José candido pereira Ribas é convocado a comparecer no trabalho sob penas da lei”:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=14244](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=14244)

<sup>104</sup>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=14244](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=%22candido%20pereira%20ribas%22&pagfis=14244)

Conservador, tendo sido deputado provincial, Coronel da Guarda Nacional e presidente da Câmara Municipal de 1884 a 1892. Foi também deputado estadual pelo Partido Republicano Paulista (PRP) para a legislatura 1892-1894 e em 1894 foi eleito deputado federal por São Paulo para a legislatura 1894-1896, tendo falecido em 1905.

Domingues de Castro<sup>105</sup> costumava participar de festas nos casarões do baronato da cidade, sempre com a participação de música como vimos em algumas notícias da época, como nesta nota no *Correio Paulistano* de 31 de julho de 1891 consta que

Em a noite do dia 22 fomos agradavelmente surpreendidos por um delicado convite para uma *soirée* organizada por distintos moços da boa sociedade. Para isso foram preparados e abertos aos convidados os salões de um dos palacetes do coronel Manoel Jacintho. Ali reuniu-se, à noite, o que a sociedade luiziense tem de mais elegante e mais chic. [...] Quem, como nós, não melhor qualquer outro viu desde às oito horas até às três da madrugada o fervilhar alegre das quadrilhas, o remoinhar inebriante das valsas e o cadenciado das mazurcas: melhor que qualquer outro pode apreciar o número e elegância das *toilettes* [...] O serviço de iluminação, copa e buffet esteve magnifico; e nem era de esperar outra cousa da direção do sr. Capitão Lopes Soares [...]

Em notícia do periódico *Correio Paulistano*, de 13 de setembro de 1888 lê-se que

A 7 do corrente, na cidade de São Luiz do Paraitinga realizou-se à noite, no palacete do sr. João Rodriguez Guerra, o baile que os numerosos amigos do sr. Coronel Manoel Jacintho Domingues de Castro, estimado chefe do Partido Conservador daquele município lhe ofereceram em sinal de regozijo pela sua nomeação para o honroso posto de coronel comandante superior da Guarda Nacional de Pindamonhangaba e São Luiz. [...] baile até as cinco da madrugada.

---

<sup>105</sup>Em matéria de duas páginas do *Correio Paulistano* de 25 de fevereiro de 1866, o Juiz municipal Antonio Joaquim Leme diz que quando foi ser delegado em São Luiz do Paraitinga, se deparou com desmando do Coronel Domingues de Castro, narrando diversas situações onde o coronel haveria acobertado crimes de protegidos seus ou influenciado em decisões administrativas, porque “[...] ninguém tem coragem de enfrentar gente grande...”[São Luiz] é um lugar onde se o sr. Tenente coronel Manoel Jacintho Domingues de Castro ou pessoa de sua família matar alguém em pleno dia, no lugar mais público da cidade não há em toda a população um só homem que ouse depor essa verdade no tribunal.” [...] “O templo do lugar demonstra perfeitamente a corrupção de seus habitantes e o atraso em que existem na religião e na civilização.” Segue acusando o coronel de proteger um estelionatário ao não o entregar para ser preso. A história continua em outras edições, do mesmo periódico, com réplicas e trélicas.  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_02&Pesq=%22coronel%20Manoel%20Jacintho%22&pagfis=1974](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_02&Pesq=%22coronel%20Manoel%20Jacintho%22&pagfis=1974)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_05&pesq=%22coronel%20Manoel%20Jacintho%22&pagfis=2143](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_05&pesq=%22coronel%20Manoel%20Jacintho%22&pagfis=2143)



Figura 59 – Parte de Genis em Mb do dobrado Jacintho.

A corporação musical tinha uma função abrangente na sociedade local, como em tantas pequenas cidades brasileiras, servindo tanto ao altar quanto ao coreto, atendendo “a música da igreja, da ópera, do salão e das canções de trabalho” (MACHADO NETO, 2019, p. 58), ou seja, constituía um dos mais importantes espaços de fruição musical, especialmente no domingo depois da missa, nas festas oficiais e procissões, além de consistir, também, em um núcleo de pertencimento, espaço de sociabilidade para seus componentes, fortalecendo as relações subjetivas.

No dobrado *Jacintho*, transparece os elementos de um dobrado *típico* – como definimos no capítulo 2 –, como a predominância do ritmo marcial, uma parte com solo dos instrumentos graves, o contracanto no bombardino e o cantabile, que nesse caso específico se funde no trio com o acompanhamento de um ritmo territorializado, provavelmente advindo das práticas de música vocal feita por violeiros e muito comum em cidades com presença dos tropeiros: um cateretê lento.

O ritmo do cateretê lento, como se conhece hoje pelas músicas de duplas caipiras como, *Mineira de Diamantina* de Raul Torres, *A mão do tempo*, *Oi Paixão*, *Pai João* e *Carro de Boi*, ambas de Tião Carreiro e Pardinho, é um estilo que costuma ser tocado mais lento que outras canções caipiras e suas letras, quase sempre melancólicas, possuem alguma correlação à temas como a saudade, como pontua Rui Torneze:

no que tange a dança, se faz sinônimo de Catira, antiga dança religiosa indígena, incorporada ao festeiro do interior, onde foram mantidos os traços originais tanto na forma de execução musical quanto na coreográfica, entremeada de palmas e sapateados. No que se refere ao toque de viola e suas composições, o cateretê foi o ritmo mais utilizado, principalmente em andamento mais lento, nas músicas de caráter romântico, já contendo traços da incipiente urbanização das cidades e dos costumes. As composições sobre temas caipiras ou rurais geralmente mantiveram o andamento mais acelerado. (TORNEZE, 2003)



Figura 60 – Célula rítmica convencional do Cateretê lento



Figura 61 – Variação da célula rítmica do Cateretê lento.



Figura 62 – Célula rítmica do acompanhamento harmônico no dobrado *Jacyntho*.

Este dobrado está em *Sib menor*, ou *Dó menor* para os instrumentos em *Sib*. Instrumentado para Requinta, Clarineta, 2 Genis em *Mib* (Saxhorn), Pistom, Trombone solo (trombone à pistom), 2 trombones, Bombardino em *Sib*, Baixo em *Sib* (provavelmente já tocado por uma tuba). Apesar de não conter as partes de percussão (composta por caixa, prato e bombo), sabemos que estas poucas vezes eram escritas, pois, de modo geral, faziam as mesmas figuras rítmicas do acompanhamento harmônico (saxhorn) com poucas variações.

A peça começa com uma pequena introdução de 11 compassos, seguindo um tema melódico ascendente dobrado por requinta, clarineta, pistom e trombone solo. Enquanto os sax genis , 1o. e 2o. trombones fazem o acompanhamento marcando os contratempos, o baixo marca a cabeça da cadência harmônica. O bombardino faz o contracanto, elemento tipicamente encontrado nos dobrados, substituindo paulatinamente o oficleide nas bandas do final do séc. XIX e início do XX. A partir do compass 37 começa a parte B, com os baixos alternando entre acompanhamento e resposta à frase brilhante dos instrumentos agudos com uma escala descendente. Na segunda parte do B abandonam a função de acompanhamento e protagonizam os 8 compassos de um virtuosismo arcaizante que leva para o Trio.

Depois de 4 compassos de preparação, no trio (compasso 71) temos, nos instrumentos que marcam o acompanhamento harmônico, o que chamamos de uma transculturação entre a marcha europeia e uma expressão territorializada: o cateretê com uma leve alteração gerando uma sonoridade ímpar e singela. Tal como a grande maioria nos Cateretês que acima mencionamos, as duas melodias que compoes esse trio começam com anacruze.

# Jacinto Dobrado

♩ = 112

Requinta  
Clarinetta  
Sax Sib  
Pistão  
Trombone solo  
Trombones 1 e 2  
Bombardino Sib  
Baixo Sib

This system contains the first eight staves of the score. The Requinta, Clarinetta, Sax Sib, and Pistão parts feature melodic lines with accents and slurs. The Trombone solo part has a melodic line with accents. The Trombones 1 e 2 part has a rhythmic accompaniment. The Bombardino Sib part has a melodic line with accents. The Baixo Sib part has a bass line with accents.

19  
Requinta  
Cl.  
Sax.  
Pist.  
Tbn. solo  
Tbn. 1, 2  
Bomb.  
Bx. Sib

arco melódico amplo

acompanhamento marcial

Contracanto com melodia independente no bombardino, balanceando a principal

Marcha harmônica estável

This system contains the next eight staves of the score. The Requinta part has a melodic line with a slur. The Cl. part has a rhythmic accompaniment. The Sax. part has a rhythmic accompaniment. The Pist. part has a melodic line with a slur. The Tbn. solo part has a melodic line with a slur. The Tbn. 1, 2 part has a rhythmic accompaniment. The Bomb. part has a melodic line with a slur. The Bx. Sib part has a bass line with a slur. Annotations include a pink box 'arco melódico amplo' pointing to the Requinta staff, a blue box 'acompanhamento marcial' pointing to the Cl. and Sax. staves, a red box 'Contracanto com melodia independente no bombardino, balanceando a principal' pointing to the Bomb. staff, and a green box 'Marcha harmônica estável' pointing to the Bx. Sib staff.

25  
Req.  
Cl.  
Sax.  
Pist.  
Tbn. solo  
Tbn. 1,2  
Bomb.  
Bx. Sib.

31  
Req.  
Cl.  
Sax.  
Pist.  
Tbn. solo  
Tbn. 1,2  
Bomb.  
Bx. Sib.

*Mesmo não estando estipulado na partitura, nota-se que a parte de trombone solo era para trombone à pistom*

*A partes descritas como apenas trombone 1 e trombone 2 cumprem uma função de acompanhamento e reforço harmônico com os sax genis*

Req.

Cl.

Sax.

Fl.

Tbn. solo

Tbn. 1,2

Bomb.

Bx. Sib.

depois de voltar D.C., acaba no clímax da parte B

Req.

Cl.

Sax.

Fl.

Tbn. solo

Tbn. 1,2

Bomb.

Bx. Sib.

Fim

Pequeno solo da baixaria no final da parte B, cumprindo uma função de clímax que contrasta com o trio que segue

**TRIO**

*Melodia sempre em terças paralelas, cantabile em movimento descendente*

*mpo*

*mpo*

**Acompanhamento que lembra o Cateretê Paulista**

*Bombardino segue com o contracanto com um amplo arco melódico, imprimindo um caráter mais movido a toda a peça*

melodia principal descendente,  
característica das canções caipiras

D.C. ao Fim

compensação do contracanto ascendente

As músicas *Gratidão* e *Coruja*, que provavelmente não sejam de autoria de um músico da cidade, mas certamente eram tocadas, são descritas nas suas partituras com um outro termo encontrado: *Dobre*. Tratam-se de dois dobrados escritos para Flautim *Eb*, 4 clarinetas, 2 Sax *Mib* (saxhorn), 1 Pistom *Sib*, 2 trombones (em clave de *Fá*), 1 Bombardino em *Sib* (em clave de *Fá*) – no dobrado *Coruja* tem uma parte de Bombardino em *Mib* –, 1 Bombardom em *Mib* e baixo em *Sib* (a mesma parte é transposta para ambos) e percussão (escrita para Bombo e rufo). É provável que a peça não tenha sido escrita na cidade, mas comprada ou copiada de fora. Na capa (fig. 63) está registrado que em algum momento foram catalogados como *dobrado No. 6* e *dobrado No. 7*, bem como a inscrição “*Club Carlos Gomes, Petrópolis*”, sem autoria.

O trânsito de partituras era bastante intenso à época, por isso é bastante difícil aferir autoria, estilo local, etc. Como podemos ver no caso, por exemplo, do professor de música de São Luiz do Paraitinga que colocava suas composições, entre missas, valsas, mazurcas, e dobrados, à venda no jornal. José Gonçalves dos Santos Tudé, que no *Almanach da Provincia* de 1884, aparece como professor de piano na cidade, faz o seguinte anúncio no *Diario de São Paulo* de 16 de julho de 1872:

José Gonçalves dos Santos, professor de música na cidade de S. Luiz, tem uma missa de sua composição que oferece ao público, especialmente aos seus colegas aos quais pede a não merecida honra de subscreverem, mediante a contribuição de 30\$000, que serão pagos no ato a ser entregue a referida missa perfeitamente copiada e pronta para ser executada. Cada um

dos assinantes receberá grátis uma walsa, quadrilha, marcha ou dobrado também da própria composição do anunciante, sendo as mesmas para banda ou piano. Os que aceitarem o convite supra, queiram se dirigir ao anunciante por carta fechada.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709557&pesq=%22marcha%20dobrado%22&pagfis=7905>

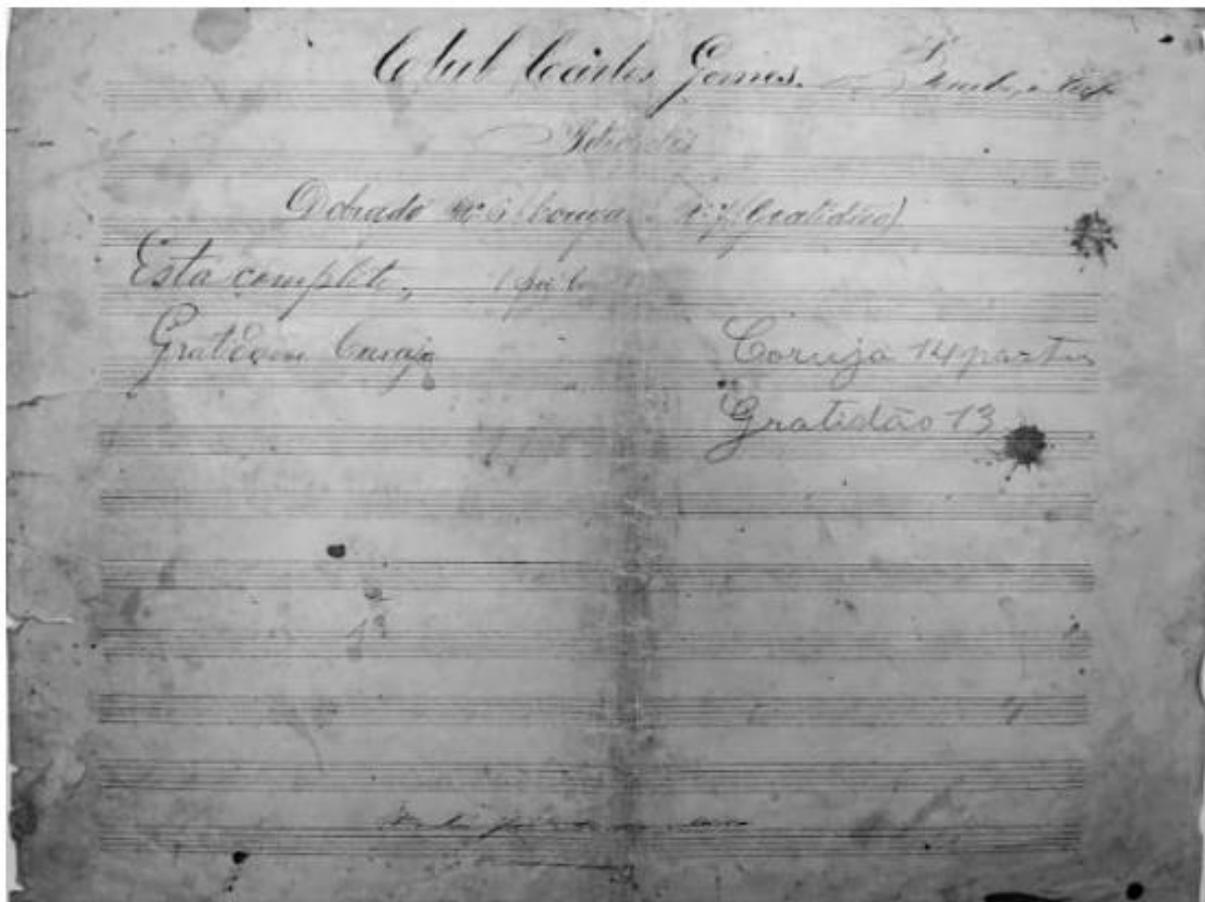


Figura 63 – Capa doos dobrados Coruja e Gratidão. APESP, Fundo São Luiz do Paraitinga

O dobrado, aqui definido como um gênero rapsódico – por assumir um caráter descritivo, como música programática –, apresenta quase sempre mudanças de campos afetivos, como nas aberturas de óperas. O modo como o dobrado vai se cristalizando enquanto gênero, a partir da segunda metade do séc. XIX, pode ser consequência do trato com as músicas das óperas, muito frequentes nas bandas. É provável que este seja um dos motivos de não haver uma *forma dobrado*, embora esta nossa hipótese precise de mais exemplares analisados para que possamos definir uma genealogia e mapeamento mais substancial do gênero.

Como dito no capítulo anterior, a ópera dominava todos os ambientes musicais permeando, inclusive, obras de outros estilos e gêneros. Sabemos que, desde pelo menos 1856,

com o dobrado de Antônio Carlos Gomes sobre tema da ópera *Il Trovador*, de Giuseppe Verdi (1853), a prática de escrever dobrados sobre temas de óperas já era praticada. Tal prática se desdobra até o ponto de termos hoje dobrados sobre temas de música de cinema. Portanto, não é de se estranhar que encontremos gestuais típicos de um ambiente de ópera no meio do dobrado oitocentista, mesmo quando a peça específica não se proponha inicialmente a esse fim.

No dobrado *Coruja*, após a introdução com uma fanfarra em uníssono, que tratamos no capítulo 2, apresenta uma estrutura que se dá em uma primeira parte em *Dó menor*, trio em *Dó maior* e volta *Da Capo* terminando na seção B da primeira parte. Temos a contraposição de expressividades entre a marcação rítmica militar e a melodia com um cantábile iniciando com um salto de sexta menor, bastante comum do início de melodias do *Bel Canto*.

**O Coruja**  
Dobre

**Fanfarra de abertura em uníssono**

**melodia começa com salto de sexta menor**

**marcação com célula rítmica do estilo militar**

Com um movimento cromático descendente (compassos 32 a 35), começa uma segunda seção ainda na parte A (compasso 36 ao 53) que se estende com uma sequência, harmonicamente estática, num crescendo que leva de volta ao tema inicial.

30

Fl. Mib

Cl. 1

Cl. 2,3

Cl. 4

Sax. 1, 2

Bom. Mib

Bomb. Sib

Pist. Sib

Tbn. 1,2

Bx. Sib

cresc.

36

Fl. Mib

Cl. 1

Cl. 2,3

Cl. 4

Sax. 1, 2

Bom. Mib

Bomb. Sib

Pist. Sib

Tbn. 1,2

Bx. Sib

tema inicial

p

**B** Instrumentos agudos mantêm marcação rítmica e harmônica

ff

Tema B fica a cargo da baixaria

Segue tema nos baixos (e pistom)

Do compasso 84 ao 87 temos uma volta à introdução, que funciona como ponte para o trio em *Dó maior*, que peculiarmente tem os instrumentos graves (trombones e bombardino)

fazendo o tema principal enquanto os agudos (madeiras e saxhorn) realizam o acompanhamento.

83 **Introdução** **Fim** **trio**

Fl. Mib

Cl. 1

Cl. 2.3

Cl. 4

Sax. 1, 2

Bom. Mib

Bomb. Sib

Pist. Sib

Tbn. 1, 2

Bx. Sib

108

Fl. Mib

Cl. 1

Cl. 2.3

Cl. 4

Sax. 1, 2

Bom. Mib

Bomb. Sib

Pist. Sib

Tbn. 1, 2

Bx. Sib

Na segunda parte do Trio (compasso 108) o tema passa ser apresentado pelas madeiras:



121

FL. Mib  
Cl. 1  
Cl. 2,3  
Cl. 4  
Sax. 1, 2  
Bom. Mib  
Bomb. Sib  
Pist. Sib  
Tbn. 1,2  
Bx. Sib

Detailed description: This block contains the musical score for measures 121 through 128. The score is arranged in ten staves. The top staff is for Flute in Middle C (FL. Mib), followed by Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinets 2 and 3 (Cl. 2,3), Clarinet 4 (Cl. 4), Saxophones 1 and 2 (Sax. 1, 2), Bassoon in Middle C (Bom. Mib), Bassoon in Sib (Bomb. Sib), Piccolo in Sib (Pist. Sib), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1,2), and Baritone in Sib (Bx. Sib). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *TRV* and *pv* throughout the passage.

130

FL. Mib  
Cl. 1  
Cl. 2,3  
Cl. 4  
Sax. 1, 2  
Bom. Mib  
Bomb. Sib  
Pist. Sib  
Tbn. 1,2  
Bx. Sib

1. 2. D.C. al Fine

Detailed description: This block contains the musical score for measures 130 through 137. The instrumentation remains the same as in the previous block. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. Above the repeat sign are two first endings, labeled '1.' and '2.'. The instruction 'D.C. al Fine' is written to the right of the second ending. A pink oval highlights a specific melodic line in the Bomb. Sib and Tbn. 1,2 staves, which appears to be a bridge or a specific rhythmic motif. The music ends with a final cadence.



Figura 1 – Parte de Flautim em Eb do *Dobre Gratidão*, Anônimo (c. 1885) – Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo São Luiz do Paraitinga.

O dobrado *Gratidão*, em *Dó menor*, inicia com uma introdução de 18 compassos marcada pelo heroico trágico, que se evidencia pelo tom menor, ritmo pontuado, ausência de contraponto, terminação tética das frases. Os arpejos no quinto grau com nona bemol (compassos 14 e 15), criam uma tensão prepara a resolução nos compassos 16 ao 18, com um movimento melódico descendente que vai fornece o ethos da seção A (compasso 19 ao 49).

A seção A (19 ao 49) fica caracterizada pela repetição de quatro notas com terminação cromática descendente e repetição dessas pequenas células sem complexidade harmônica, como o fez Rossini na Abertura do *Barbeiro de Sevilha* (fig.65).



Figura 64 – Excerto do dobrado *Gratidão*.

7

390

Figura 65 – *Barbeiro de Sevilha*, G. Rossini

A partir do compasso 50 começa um crescendo de Mannheim. O crescendo de Mannheim, como tópica, está muito associado ao modo como o compositor trabalha a combinação dos instrumentos, ou seja, ao colorido orquestral. Primeiramente atrelado aos compositores da escola de Mannheim, especialmente Johann Stamitz, esse procedimento já era bastante usado nas aberturas de óperas por compositores italianos,

thus the frequent references to it as the “Mannheim crescendo,” comparable to Sulzer’s description in that the register rises while instruments are added—became a successful topic in the hands of composers like Maldere and Mozart (e.g., K. 297, “Paris,” and K. 318), though sparingly in Haydn’s symphonies (e.g., No. 1). Mozart appeared especially keen to incorporate the dynamic effects favored by Paris audiences. (SISMAN, 2014, p. 106)

Este recurso foi também usado por Rossini na abertura do *Barbeiro de Sevilha*, com uma melodia principal que se sustenta enquanto os instrumentos graves e percussão fazem uma marcação estática. Aos poucos novos instrumentos vão se somando configurando esse crescendo orquestral, com aumento da textura instrumental (fig. 66).

Figura 66 – *Barbeiro de Sevilha*, G. Rossini – Crescendo de Mahnein

A partir do compasso 66 começa a seção B, com um solo imponente dos baixos e acompanhado da marcação ritmico-harmônica das madeiras, trompete e saxhorn. Esta seção é separada em duas partes: na primeira temos um caráter solene e estável imprimido pela dobra melódica de todos os graves, começando com um arpejo de *Dó menor*, complementado por uma frase resposta em *Sol maior*. Na segunda parte da seção B tem uma melodia descendente, em movimento homofonicamente acompanhado por toda a banda (fig. 67 e fig. 68), que só é rompido no último compasso da seção (90), que prepara para o caráter *buffo* que adquire no trio.<sup>106</sup>

Figura 67 – excerto de flautim do dobrado *Gratidão*

Figura 68 – excerto de baixo em sib do dobrado *Gratidão*

O trio se desenvolve em três partes contrastantes, embora mantenha o modo menor, bastante raro para um trio. Trata-se de um A (91 ao 107) B (109 ao 116) A (117 ao 132). A primeira parte A tem caráter leve e *buffo*, uma melodia principal marcada por um grupo de quatro semicolcheias com apogiatura na primeira (fig. 70).

<sup>106</sup> A ópera buffa é incluída no “Universo das tópicas” por Koffi Agawu (1991, p. 31)



Figura 69 – excerto de pistom do dobrado *Gratidão*



Figura 70 – Excerto da parte de flautim do trio do dobrado *Gratidão*

A caricatura da sisudez é um recurso cômico na ópera buffa, como na ária *Son imbrogliato io già*, da *La Serva Padrona*, Pergolesi. Surgido como tópica a partir do estilo galante, a tópica buffa. Colocar uma melodia séria, com movimento descendente nos instrumentos graves em meio a um trio que alterna pontilhismo e um grupeto repetitivo, pode ser interpretado como uma tropificação, caso o compositor reconheça os campo expressivos com que trabalha ou, pela falta de perícia, usa apenas por achar interessante a sonoridade que alterna esses dois ambientes contrastantes, acaba por criar esse simulacro de ópera no interior do dobrado na banda.



Figura 71 – Excerto de Bombardino e Baixo Sib do dobrado *Gratidão*

Sobre essa mescla que se desenvolve bem no estilo Galante, Mary Hunter (2014, p. 65) lembra do personagem do teatro de rua austríaco, Hans Wurst, tipicamente pastelão que invade também a música instrumental.

Nowadays we hear so many concertos, symphonies, etc. that in their measured and magnificent tones allow us to perceive the dignity of music; but before one suspects it, in springs Hans Wurst, right into the middle of things, and the more serious the emotion that had immediately preceded his arrival, the more he arouses our sympathy with his vulgar antics. (SISMAN, 1997, p. 22)

# Gratidão

*Dobre*

Anônimo

Moderato

This system of the musical score includes parts for Piccolo, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Clarinet 4, Sax Mb 1, Sax Mb 2, Flauto Sib 1, Trombone 1, Trombone 2, Saxofone Sib, Tuba, and Percussion 1. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

V(b9)

This system continues the musical score with parts for Piccolo, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., A. Sax. 1, A. Sax. 2, B♭ Trp. 1, Trb. 1, Trb. 2, Bom., Trb., and Perc. 1. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, continuing the piece's development.

Musical score for measures 112-120. The score includes parts for Piccolo, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, B♭ Clarinet, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Bass Trombone 1, Bass Trombone 2, Horn, Tuba, and Percussion 1. The music is in 4/4 time and features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns.

Musical score for measures 121-129. The score includes parts for Piccolo, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Bass Trombone 1, Bass Trombone 2, Horn, Tuba, and Percussion 1. The score is annotated with red and blue boxes and arrows, highlighting specific musical features.

**A mesma sequencia anterior é repetida** (The same previous sequence is repeated)

**Melodia adicional aumenta a textura** (Additional melody increases the texture)

**Baixo e e percussão mais movidos, marcam todas as colcheias** (Bass and percussion are more active, marking all the eighth notes)

melodia em uníssono nos graves, com dobra de ritmo pela percussão: recurso dramático

acompanhamento harmônico nos agudos. Ritmo estático e insistente

Estilo brilhante antes do trio

TRIO

apoio dado pelas semicolcheias do segundo tempo a cada dois compassos

contratempo estável

Marcação na cabeça do tempo

Contracanto dá movimento ao trecho

Trio está no modo menor

110

Picc. *[Musical notation]*

B♭ Cl. 1 *[Musical notation]*

B♭ Cl. 2 *[Musical notation]*

B♭ Cl. 3 *[Musical notation]*

A. Sax. 1 *[Musical notation]*

A. Sax. 2 *[Musical notation]*

B♭ Tpt. 1 *[Musical notation]*

Tbn. 1 *[Musical notation]*

Tbn. 2 *[Musical notation]*

Bom. *[Musical notation]*

Tba. *[Musical notation]*

Perc. 1 *[Musical notation]*

8 compassos de solo da baixaria no meio do trio

117

Picc. *[Musical notation]*

B♭ Cl. 1 *[Musical notation]*

B♭ Cl. 2 *[Musical notation]*

B♭ Cl. 3 *[Musical notation]*

A. Sax. 1 *[Musical notation]*

A. Sax. 2 *[Musical notation]*

B♭ Tpt. 1 *[Musical notation]*

Tbn. 1 *[Musical notation]*

Tbn. 2 *[Musical notation]*

Bom. *[Musical notation]*

Tba. *[Musical notation]*

Perc. 1 *[Musical notation]*

132 1. 2. D.C. al Fine

Picc.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Bom.

Tba.

Perc. 1

## Conclusão

O dobrado, por ser um gênero construído a muitas mãos por mestres das bandas do interior do Brasil – ou seja, ser uma prática discreta de muitos músicos amadores e profissionais –, sem o rigor de uma escola estilística a ser seguida, foi assimilando diferentes estilos, mudando sua forma e se metamorfoseando, ainda que tenha mantido algumas características que o distinguem. Este gênero se tornou, como ocorreu com as obras dos santeiros, um organismo vivo, que se adapta facilmente aos anseios expressivos da comunidade onde se instala. Sendo a ópera o gênero mais universalizado e pregnante do séc. XIX e por estar “na boca do povo”, os músicos inserem conscientes ou não, procedimentos, clichês, gestuais, do universo operístico em todas as seções do dobrado, principalmente no trio.

As microhistorias dos gêneros revelam algumas questões que, desde o pensamento arcaico no interior de certo tradicionalismo, dialoga com forças inovadoras, de onde surgem novos movimentos e revelam os locais da cultura, que se dão nesses espaços de negociação, acomodação ou confronto, ou mesmo manutenção. É esse fenômeno que, no decorrer desta dissertação tratamos pelo conceito de transculturação.

Nos exemplos que estudamos, vimos a permanência do ethos arcaico, marcado por uma significação de heroísmo, do patético, do buffo, que se coadunam sem constrangimentos fundindo-se com expressões locais. Essa transculturação garantiu ao dobrado uma acentuada legitimação dada pela relevância social, que pode ser notada em sua permanência no repertório, como um dos mais requisitados pela audiência.

São nesses espaços de trocas, como o fomentado pela banda, que os elementos representativos da cultura mais elaborada, segundo um conceito burguês do termo, são assimilados, mas criam diferenças com relação ao espaço natural onde são concebidos. A música produzida na banda se faz sobre aspectos primordiais, os quais são modificados e adquirem novos significados. Para que esses tenham relevância social, isto é, passem a ser usados cotidianamente pela comunidade onde estão inseridos, a qual decodifica os signos, partem de correlatos da própria vida cotidiana da comunidade acarretando uma transculturação, que ocorre

only when a group of people select for adoption whole new organizing and conceptual or ideological principles – musical and extramusical – as opposed to small, discrete alien traits. The motivation to adopt new, broad music principles, such as equal temperament or harmony, may be (1) the halo of dominant culture prestige in colonial situations; (2) the need for artistic communication among groups lacking a common culture; or (3) material or

political advantage, or the forces of commercialism. The initial and sustaining impulse and impetus for musical transculturation is normally extramusical. The final stages of a complete process of transculturation are reached after the tensions between two or more musical cultures have interacted and been resolved into a new unity, through successive generations. Such musical interactions creatively unite and transcend the partly antithetical parent musics to create a new, independent style or genre that is accepted in its own right by the relevant group of people as being representative of their own musical identity, where upon the processes of musical transculturation may begin all over again.<sup>107</sup> (KARTOMI, 1981, pp. 245-246)

Das perguntas inicialmente postas, concluímos que a escrita do dobrado pode adquirir características localizadas em São Luiz do Paraitinga no final do séc. XIX, observada através do entendimento que acreditamos que a comunidade local tinha de significantes como: marcha, fanfarra, estilo cantábile, estilo brilhante, patético ou um ritmo típico do cancionero de viola.

A marcha está correlacionada a uma ideia de heroico/nobre por seu ritmo constante, sua harmonia estável e suas terminações téticas das frases. A fanfarra mantém seus significados de prenúncio da fortuna, com pompa e circunstância. Como não estamos a falar de uma corte, mas de uma cidade pequena do interior, adquire um significado a mais, qual seja, um certo simulacro de distinção social impossibilitada pela concretude da vida (que chamamos efeito Dito Pituba). O cantábile tem significado no ideal então corrente e arcaizante de que emoção se sobrepõe à razão, com as melodias simples, pouca complexidade harmônico/contrapontística, contracanto evocando gestuais de uma lírica proveniente de clichês da ópera e se exacerba no patético: hipersentimentalista, transparecido especialmente nas melodias dobradas por todos os instrumentos, entretanto, como este procedimento se dava em um campo expressivo marcial, entrecortado por momentos efusivos, pode ser interpretado como tragicômico, originado da ópera buffa, amplamente conhecida dos músicos e da audiência em obras como *O Barbeiro de Sevilha*, por exemplo. Por fim, a presença de

---

<sup>107</sup> A transculturação ocorre apenas quando um grupo de pessoas seleciona para adoção todos os novos princípios organizacionais e conceituais ou ideológicos – musicais e extramusicais – em oposição a pequenos e discretos traços alienígenas. A motivação para adotar novos e amplos princípios musicais, como temperamento igual ou harmonia, pode ser (1) o halo do prestígio da cultura dominante em situações coloniais; (2) a necessidade de comunicação artística entre grupos carentes de uma cultura comum; ou (3) vantagem material ou política, ou as forças do mercantilismo. O ímpeto e impulso inicial e sustentador para a transculturação musical é normalmente extramusical. Os estágios finais de um processo completo de transculturação são alcançados depois que as tensões entre duas ou mais culturas musicais interagiram e foram resolvidas em uma nova unidade, através de sucessivas gerações. Tais interações musicais unem e transcendem criativamente as músicas-mãe parcialmente antitéticas para criar um novo estilo ou gênero independente que é aceito em seu próprio direito pelo grupo relevante de pessoas como sendo representativo de sua própria identidade musical, onde os processos de transculturação musical podem começar tudo de novo. (tradução nossa)

procedimentos como o interpretamos como uma variação de cateretê lento, nos dão prova da falta de rigidez na escrita do dobrado, que incorpora com facilidade, por isso sua alta legitimidade social, um estilo local.

Em suma, procuramos desenvolver neste trabalho a noção, a partir de uma leitura à luz da significação musical, de que o dobrado se distingue dos demais gêneros correlatos e possui características gerais reconhecíveis<sup>108</sup> dado seu encruzamento entre a ideia de marcha, que foi se formando nas bandas brasileiras, os “ecos da ópera”, ouvida e sentida insistentemente no seio da banda e as expressões locais. As características que este gênero musical adquiriu, com o passar do tempo, foi ao longo deste trabalho observada com base nos três exemplos que analisamos, comparando com outros, de outras regiões e de outras épocas. As hipóteses que levantamos podem, em algum momento, constituir um desenvolvimento geral devendo, para isso, serem analisados um número muito maior de exemplares, que pretendemos dar prosseguimento em um próximo ciclo de pesquisas.

É isso que se propõe a continuidade desta pesquisa, aumentar o escopo de análise para compreender em maior profundidade os mecanismos de manipulação dos materiais expressivos, estratégias discursivas e equalização dessas com o local da cultura. O que nos anima é justamente a natureza desse gênero no entreato de muitas culturas, a popular, a erudita, a regional, a universal. Em síntese, é um gênero que nos fala das práticas cotidianas de músicos que, sem o prejuízo da opressão histórica, movimentam o pulsar da própria história da música.

---

<sup>108</sup> Com base na teoria peirceana dos *tipos* e *tokens*, a título de ilustração, podemos usar o seguinte exemplo: quando vemos a palavra “mesa”, podemos indagar quais seriam as características que são inerentes a todas as mesas as quais temos conhecimento, isto é, ao *tipo* mesa. O *tipo* é, portanto, uma categoria conceitual que abarca uma ampla classificação de características de uma entidade. No entanto, encontraremos características específicas, próprias de algumas “mesas” que as tornam diferentes de outras mesas, e a esta propriedade chamamos por *token*. Robert Hatten (1994) vai adaptar esta categoria para suas análises musicais de gêneros e estilos musicais, influenciando uma nova geração de musicólogos, que tem vinculado as categorias peirceanas aos estudos sobre cognição, como Ruben López Cano, para quem “tipos e tokens são codeterminantes e se vinculam por meio de processos de categorização cognitiva” (LÓPEZ-CANO, 2004a, pp. 375-376).

## Referências Bibliográficas

- AGAWU, V. Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.** *Oxford Studies in Music Theory Series*, Editor Rick Cohn. New York: Oxford University Press, 2009.
- AGAWU, V. Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music.** Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AGUIAR, Mario. **São Luiz do Paraitinga.** *In: Revista do Arquivo Municipal CXXI.* São Paulo, 1949.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic Gesture in Mozart.** Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALLANBROOK, Wye Jemison. **The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music,** ed. Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press, 2014.
- ALMEIDA, Ágatha Yozhiyoka. **Música, religião e morte: recorrências tópicas na missa de réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal.** 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016
- ALMEIDA, Aloísio de. Folclore da banda de música. **Revista do Arquivo Público Municipal**, v. CLXXVI, p. 45-79, jan.-mar. São Paulo, 1969.
- ALMEIDA, Diego Amaro de. **Maria Joaquina de Almeida Fazendeira de café no vale do Paraíba.** Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ALMEIDA, Jaime de. **Foliões – festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918).** 730 fl. 1987. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- ALTENBURG, Johann Ernst. **Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst,** (1795). Nashville: Brass Press, 1974. Disponível em [versucheineranle00alte](#)
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira.** São Paulo: Itatiaia Editora, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Modinhas do Brasil Imperial.** São Paulo: Casa Chiarato L. G. Miranda editora, 1930.
- ANDRADE, Mário de. **O Banquete.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- ANGROSINO, M. V. **Etnografia e observação participante.** Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BAINES, Anthony. **Brass instruments: Their history and development.** New York: Scribner, 1976

- BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão. **Revista Tempos Históricos**, Volume 15, 1º semestre de 2011. p. 289-314
- BENDINELLI, Cesare. **Tutta l'Arte dela Trombetta**. Edição revista e comentada por Edward Tarr. Vuarmarens: The Brass Press/Editions Bim, 2009.
- BIASON, Mary Angela (org.). **Seminário de Música do Museu da Inconfidência**. In: I ANAIS. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009. 97 p.
- BIASON, Mary Angela. **Catálogo dos acervos das bandas ouropretanas**. XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), Brasília, 2006
- BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. **Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil**. Música Hodie, Revista do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, v.5, n.1, p.11-20, 2005. ISSN: 1676-3939
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826**. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, MG, 2004.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889**. 2006 135f. IA, Dissertação (mestrado em musicologia) – Unesp, São Paulo, 2006.
- BINDER, Fernando. **O dossiê Neuparth**. In: *Rotunda*. Campinas, n. 4, abril de 2006, pp. 71-101.
- BRASIL. **Manual de toques de corneta do Exército**. Ministério do Exército, Estado-Maior do Exército Brasileiro. 1ª. Edição. Brasil, 1998
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2009
- CAMARGO, José Benedito de. **Bandas de música civis em comunidades interioranas 1873-1977**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 1984.
- CÂNDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.
- CASTANHA, Paulo. **Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira**. Pelotas, 2008
- CHAGAS, Robson M. S.; AMADO, Paulo V. **O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre bandas de música: levantamento e apontamentos iniciais de leitura**. In:

XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte – 2016.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. Routledge, 2011.

COOK, Nicholas. **We are all (ethno)musicologists now**. In: The New (ethno)musicologies. Henry Stobart editor. Scarecrow Press, 2008.

COSTA, Arnaldo António Moreira da. **A marcha portuguesa e o dobrado brasileiro: um estudo comparativo**. 2014. Dissertação (mestrado em Música) - Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares (I.S.E.I.T.), Viseu, 2014.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. **Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro**. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Lisboa: Edições 70, 2003.

DAHLHAUS, Carl. **The idea of absolute music**. University of Chicago Press: Chicago, 1989.

DINIZ, Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. 3 vols

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1995

DUPRAT, Régis. **A música no Vale do Paraíba e o resgate de um repertório**. In: *Jornal Online*, N° 40 | Julho/ agosto de 2011. <http://www.jornalonline.com.br/2011/ago/pages/historia-musica.php>

DUPRAT, Régis. **Antecipando a História da Música no Brasil**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, Rio de Janeiro: 20: pp. 13-27, 1984.

DUPRAT, Régis. **Dobrados**: Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção Três Séculos de Música Brasileira. Rio de Janeiro, Fab. Copacabana, out. de 1979.

DUPRAT, Régis. **Memória Musical e Musicologia Histórica**. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. 50, p. 116-120, 1992.

DUPRAT, Régis. **Metodologia e pesquisa histórico-musical no Brasil**, 1972

DUPRAT, Régis. **Perspectivas para a Musicologia na Universidade**. In: II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá "As perspectivas da música para o século XXI", Maringá, PR. Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá "As perspectivas da música para o século XXI". Maringá: Massoni, 2004.

- DUPRAT, Régis. **Uma pesquisa sobre a música popular brasileira do século XIX**. Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência: Bandas de música no Brasil. Ouro Preto, MG, pp. 33-40. Org: Mary Ângela Biason, 2008.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 1993
- EAGLETON, Terry. **Base and superstructure in Raymond Williams**. in T. Eagleton (ed.), *Raymond Williams; Critical Perspectives*, Oxford, Polite Press, 1989, pp. 165-75.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia, uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1991.
- ETZEL, Eduardo. **Arte sacra popular brasileira: conceito-exemplo-evolução**. São Paulo: Edusp-Melhoramentos, 1975.
- ETZEL, Eduardo. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: Edusp-Melhoramentos, 1971.
- ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul**. São Paulo: Edusp-Melhoramentos, 1974.
- FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications**. In: *Popular Music Perspectives*. Editores. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81.
- FABBRI, Franco. **Il suono in cui viviam: Saggi sulla popular music**. Milano: Il saggatore, 2008
- FAGUNDES, Samuel Mendonça. **Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica**. 160 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Música)-UFMG Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 50a. edição. Recife: Global editora, 2012.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOLDMAN, Richard Franko. **The Wind Band: Its Literature and Technique**. Boston: Allyn and Bacon, 1961.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos**. In: *Revista musical Chilena*. v.55 n.195 Santiago ene. 2001.
- GRABÓCZ, Márta e SOLOMOS, Makis. **New Musicology: Perspectives critiques**. In: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. N. 14, 2011. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=27>

- GRÁBOCZ, Marta. **Musique, narrativité, signification**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. **Organização, significado e funções da banda de música civil**. 1984
- GRANJA, Maria de Fátima Duarte. **A Banda: Som & Magia**. Dissertação de Mestrado em Comunicação. UFRJ: Rio de Janeiro, 1984.
- HARINGER, Andrew. **Hunt, Military, and Pastoral Topics**. In: *The Oxford handbook of topic theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation** *Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HERBERT, Trevor; WALLACE, John. **The cambridge companion to brass instruments**. Cambridge: Oxford University Press, 1997.
- 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.
- HERBERT, Trevor. **Nineteenth-century bands: making a movement**. In: Herbert, Trevor ed. *The British Brass Band: a Musical and Social History*. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 10–67
- HERBERT, Trevor. **Social history and music history**. In: *The cultural study of music*. London: Routledge, 2012.
- HERBERT, Trevor. **Victorian brass bands: class, taste, and space**. In: *The Place of Music*. Edited by Andrew Leyshon, David Matless, George Revill. New York: The Guilford Press, 1998.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.
- HUNTER, Mary. **Topics of opera buffa**. In: *The Oxford handbook of topic theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- IKEDA, Alberto T. **Música da terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica**. In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). *Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, São

Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte e costumes; V.3). p. 141-167.

KARTOMI, Margaret. **The processes and results of musical culture contact: A Discussion of Terminology and Concepts.** In: *Ethnomusicology*, Vol. 25, No. 2. 1981. pp. 227-249

KASTNER, Georges. **Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises.** Paris: Didot, 1848. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=H-1CAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>

KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** 4 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LANGE, Francisco Curt. **Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX.** *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 1, No. 2 (Autumn - Winter, 1980), pp. 213-252

LANGE, Francisco Curt. **A música em Minas Gerais durante o século XVIII.** *Música Sacra*, Petrópolis, v. 17, n. 3, p. 68, maio/jun. 1957.

LANGE, Francisco Curt. **Las bandas de música en el Brasil.** In: *Revista de Musical Chilena*, vol. 51. 1997. p. 27 – 36. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13049>

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da arte da música: Vila Rica século XVIII.** 2007. Dissertação (mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

LOPEZ CANO, Rubén. **La musica cuenta: retórica, narratividade, dramaturgia, cuerpo y afectos.** Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2020

LOPEZ CANO, Rubén. **Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enativa de la música.** 2007. In [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). (acessado em dezembro de 2019)

LÜHNING, Ângela. **Métodos de trabalho na etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais.** In: *Rev. de Ciências Sociais*, Fortaleza, 1991.vol. XXII, 1/2, p. 105-126.

MACHADO NETO, Diósnio. **“Apesar de caipira pobre, eu descendo de nobres”:** Las tópicas rememorativas en la música “caipira” como expresión del encuentro entre los inmigrantes italianos y la cultura ancestral. In: *Coloquio Internacional exilios y migraciones*

en la construcción de la memoria musical de México, Iberoamérica y el Caribe. Ciudad del México, 2013.

MACHADO NETO, Diósnio. 2021

MACHADO NETO, Diósnio. **A arte do bem morrer**: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia. In: Revista portuguesa de musicologia, 2017. pp. 33-66.

MACHADO NETO, Diósnio. **Curt Lange e Régis Duprat**: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. In: Revista Brasileira de Música Escola de Música Universidade Federal do Rio de Janeiro v. 23/2, 2010.

MACHADO NETO, Diósnio. **Do outro lado da ópera**: as bandas como fator de expressão dos núcleos de pertencimento dos imigrantes, na virada do século XX. Revista Estudos Culturais, n. 4, 20 fev. 2019.

MACHADO NETO, Diósnio. **Em vão guardam as sentinelas**: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. 2011. 323 fls. Tese (Livre Docência em Musicologia) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, FFCLRP, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

MAGALDI, Cristina. **Music in imperial Rio de Janeiro**: European culture in a tropical milieu. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Editorial de Ciencias Sociales: La Habana, 1983.

MARIZ, Vasco. **História Da Música No Brasil**. Nova Fronteira, 2005

MARTÍ, Josep. **La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical**. In: TRANS-Revista Transcultural de Música, 1995

MARTÍ, Josep. **Transculturación, globalización y músicas de hoy**. In: TRANS-Revista Transcultural de Música, 2004

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: Crítica da mais recente filosofia alemã<sup>[1]</sup> em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. Sao Paulo: Boitempo editorial, 2007.

MATTOS, Ricardo Mendes. **Jongo & Moçambique**: faces da cultura escrava em São Luiz do Paraitinga. In: *Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE*. Vol. 6, N. 3, 2015.

MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. London: University of Chicago Press, 1961.

- MEYER, Leonard. **Style and Music: theory, history, and ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of topic theory**. New York: Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. **Linguistics and semiotics in music**. In: Contemporary music studies. V. 5. Harwood Academic Publishers. 1992.
- MONELLE, Raymond. **Structural semantics and instrumental music**. Indiana University Press, 2000
- MONELLE, Raymond. **The musical topic: Hunt, Military and Pastoral**. Indiana University Press, 2006.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse** Toward a Semiology of Music. Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1990.
- NETTL, Bruno. **You will never understand this music: Insiders and outsiders**. In: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. pp. 149-160
- NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, comunicação e informação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- NOGUEIRA, Lenita W. M. **Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais**. São Paulo: Arte e Ciência / Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- NOLASCO JUNIOR, S. **O choro e suas interações com a banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940**. 2017. 292 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- O'CONNELL, Sarah Day. **The singing style**. In: The Oxford handbook of topic theory. New York: Oxford University Press, 2014.
- OLIVEIRA, Jamary. **Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil**. Revista Em Pauta, vol. 5, junho, p. 3-11. Porto Alegre: Curso de Pós-graduação Mestrado em Música, 1992.
- OLIVETO, Karla Aléssio. **Vicente Salles: trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em música**. Dissertação (Mestrado). UnB, Brasília 2007
- ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**, Editorial de Ciencias Sociales: La Habana, 1983.
- PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte. **Bandas de música e cotidiano urbano**. 1997. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997

- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 2014
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- PIEDADE, Acácio. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira**: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v.1, pp.1 – 23, 2013a.
- PIEDADE, Acácio. **Expressão e sentido na música brasileira**: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia* No. 11, pp. 1-15, 2007.
- PIEDADE, Acácio. **Música e retoricidade**. In: Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, IV, pp. 90-100, 2012.
- PIEDADE, Acácio. **Música popular, expressão e sentido**: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *Revista Da Pesquisa*, 2005.
- PIEDADE, Acácio. **Perseguindo os fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. In: *Per Musi–Revista Acadêmica de Música* No. 23, pp. 103-112. 2011.
- PIEDADE, Acácio. **Rhetoricity in the music of Villa Lobos**: musical topics in Brazilian early XXth-century music. In: *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymond Monelle*, editado por Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos, y Peter Nelson. Edinburgh: The University of Edinburgh. 2013b (Citado a partir da versão disposta pelo autor no site academia.edu)
- PIEDADE, Acácio. **The city and the country in Villa Lobos's music**: Musical Topics, Rhetoricity and Narrativity in the Prelude to the Bachianas Brasileiras no. 2. In: *Revista Portuguesa de Musicologia* 4 (1), pp. 83-100. 2017
- RATNER, Leonard. **Classic music**: expression, form, and style. London: Collier Macmillan, 1980.
- RAYNOR, Henry. **História social da música da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine (orgs). **Brass bands of the world**: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making. Aldershot: Ashgate Publishing, 2013
- REILY, Suzel Ana. **A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica**. In: *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. V. 9. N. 1, 2014, p.1-18.
- RILEY, 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, p. 23-31

- ROSA, Fabíola. **Recantando muitos cantos: A Música Caipira como Espaço de Articulação de Encontros.** (2016). ECA, Dissertação – USP, São Paulo, 2016
- SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Cinismo e falência da crítica.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten.** In: *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 67-82, 2017.
- SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980
- SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará.** Brasília: Ed. Do Autor, 1985.
- SANTIAGO, Jorge P. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. In: REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina, 1998, 8-9, pp.189-200.
- SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**, In: "Ao Vencedor As Batatas", São Paulo: Duas Cidades, 1992, 4.<sup>a</sup> ed.
- SISMAN, Elaine. **Symphonies and the public display of topics.** In: The Oxford handbook of topic theory. New York: Oxford University Press, 2014.
- STENDHAL. **A vida de Rossini.** Trad. Maria Lucia Machado; Org. Lorenzo Mammi. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- TACUCHIAN, Ricardo. **15 anos de atuação no movimento de Bandas Cívicas e Escolares no Estado do Rio de Janeiro.** In: BIASON, Mary Angela (org.). *Seminário de Música do Museu da Inconfidência. I Anais.* Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.
- TACUCHIAN, Ricardo. **Bandas: anacrônicas ou atuais.** Revista da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1982.
- TACUCHIAN, Ricardo. O legado de Vicente Salles (1931-2013). In: Revista brasileira de música do Programa de Pós-Graduação em Música Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 367-372, Jul./Dez. 2013
- TARR, Edward Hankins. "Fanfare" In: The Grove's dictionary of music and musicians, second edition, editado por Stanley Sadie e John Tyrell. London: Macmillan Publishers, 2001
- TARR, Edward Hankins. **The Trumpet.** Batsford, 1988
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas em questão.** 2<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Editora 34, 2006

- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3ª. Edição. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2005
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6ª. Edição. Art Editora Ltda, 1991
- TORNEZE, Rui. **Cancioneiro de viola caipira**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2003.
- VIEIRA DE CARVAHO, Mário. **Razão e sentimento na comunicação musical**. Lisboa: Antropos, 1999.
- VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biográfico de músicos portugueses: história e bibliografia da música em português**. Lisboa: Lambertini, 1899. vol. 2.<sup>[1]</sup><sub>[sEP]</sub>
- VOLPE, Maria Alice. Uma nova musicologia para uma nova sociedade. In: Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá “As perspectivas da música para o século XXI”, p. 99-110. Maringá: Massoni, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria marxista**. Revista USP, 2005
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. São Paulo: Editora Vozes, 2011
- WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A vocabulary of culture and society**. New York? Oxford University press, 1995
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

## ANEXO A – Trabalhos acadêmicos sobre bandas no Brasil

ano de defesa	área	tipo de trabalho	Unversida de	Palavras-chave	Citação
1984	comunicação	Mestrado	USP	banda de música	CAMARGO, José Benedito de. <i>Bandas de Música civis em comunidades interioranas 1873-1977</i> . Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 1984.
1984		mestrado	UFRJ		GRANJA, Maria de Fátima Duarte. <i>A Banda: Som &amp; Magia</i> . Dissertação de Mestrado em Comunicação. UFRJ: Rio de Janeiro, 1984.
1986	educação	mestrado	USP		BRANDINI, N. <i>A banda marcial como núcleo de formação musical</i> . Dissertação (Mestrado em Artes)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986
1992	história	mestrado	PUC-Rio		SANTIAGO, José Jorge P. <i>Liras e bandas de música entre práticas e representações</i> . 1992. 241f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1992.
1994	Musicalização	mestrado	UFRJ	Banda de música Técnica musical Instrumentos musicais Escolas	HIGINO, Sarah. <i>Banda Escolar: Um processo de desenvolvimento musical, educativo e social</i> . 1994. 83f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
1994	Estudo comparativo	mestrado	UFBA		MACÊDO, Marle. <i>Visibilidade social e educação de jovens componentes de bandas musicais na sociedade de massas: estudo comparativo</i> . 1994. Dissertação (Mestrado em Educação)-Escola de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.
1996	Educação	mestrado	CBM		FIDALGO, Heloisa Helena Carestiato. <i>As bandas de música de Nova Friburgo, sua organização, sua trajetória e o seu papel enquanto agentes da Educação Musical</i> . 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música.
1997	musicologia	mestrado	Unicamp		PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte. <i>Bandas de música e cotidiano urbano</i> . Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, 1997.
1998	educação	Mestrado	UFRJ		ANDRADE, Hermes de. <i>A banda de música na escola de primeiro e segundo graus</i> . 1988. 214p. Dissertação (Mestrado em Música). Conservatório Nacional de Música, UFRJ, 1988.

1998	educação	mestrado	UnB		LEMOS, Maria Beatriz Miranda. <i>Manifestações de resistência em oficinas de fanfarra e percussão</i> . 1998. 97p. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Brasília, 1998.
1999	Educação	mestrado	UFRJ		ALVES, Cristiano Siqueira. <i>Uma proposta de análise do papel formador expresso em bandas de música com enfoque no ensino da clarineta</i> . 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
1999	organologia	mestrado	Unicamp	Banda (música), instrumentação, orquestração, arranjo (música)	LIMA, Carlos Alberto Rodrigues de. <i>Estado para a ampliação dos recursos timbrísticos no repertório de bandas de música no Brasil</i> . 1999. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNICAMP, 1999.
1999	musicologia	mestrado	Unesp		PEREIRA, José Antônio. <i>A banda de música: retratos sonoros brasileiros</i> . Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 1999.
2000	musicologia ?	mestrado	Unicamp		LIMA, Marcos Aurélio de. <i>A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantém em cena</i> . 2000. 213f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNICAMP, 2000.
2001	musicologia	mestrado	UNIRIO		MELO, Edésio de Lara. <i>A música da Semana Santa em quatro cidades da região de Campos das Vertentes-MG</i> . 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
2002	educação	mestrado	UFBA	Educação; Música; Banda.	HOLANDA, Francisco José Costa. <i>A Banda Juvenil Dona Luiza Távora como fonte formadora de músicos e de cidadãos na cidade de Fortaleza-Ceará</i> . Dissertação (Mestrado em Música). UFBA-UECE. 2002
2002	Antropologia	mestrado	UFPI		SERVIO, Evaldo Passos. <i>Música, educação e sociedade: o fenômeno bandístico em Teresina</i> . 2002. 109p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Piauí, 2002.
2002	musicologia	mestrado	USP	Bandas de música; Música (história)	UCHÔA, Maria Lúcia da Silva. <i>As bandas no Amapá e o maestro Oscar Santos</i> . 2003. 130f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, 2002.

2003	biografia	doutorado	UFBA		SANTOS FILHO, Juvino Alves dos. <i>Manuel Tranquillino Bastos: um estudo de duas obras para clarineta</i> . Tese (Doutorado em música). UFBA, 2003.
2004	educação	doutorado	UFBA	Educação musical a distância; Bandas de música; Gestão; Filarmônica	CAJAZEIRA, Regina Celia de Souza. <i>Educação continuada a distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e curso batuta</i> . tese (doutorado) UFB, 2004.
2004	Educação	mestrado	UFMS	Educação Artística, Currículos e programa, Cultura escolar, educação	CAMPOS, Nilcéia da Silveira Protásio. <i>Música Na Cultura Escolar: as práticas musicais no contexto da Educação Artística (1971-1996)</i> . 2004. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado do Programa de Mestrado em Educação da UFMS.
2005	musicologia ?	mestrado	USP		BENEDITO, Celso José Rodrigues. <i>Banda de música Teodoro de Faria: perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem histórica social e musical de seu papel na comunidade</i> . 2005. USP Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
2005		mestrado	UFG		BERTUNES, Carina da Silva. <i>Estudo da influência das bandas na formação musical: dois estudos de caso em Goiânia</i> . 2005. 222p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFG, 2005.
2005	ciências sociais	mestrado	UFRN		CARDOSO, Paulo Marcelo Marcelino. <i>Lourival Cavalcanti e o universo das bandas de música</i> . Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.
2005	musicologia	mestrado	USP	BANDA DE MÚSICA; MÚSICA (ESTUDO E ENSINO)	GIARDINI, Mônica. <i>A banda sinfônica juvenil do Estado de São Paulo sua organização, trajetória e importância na formação de instrumentistas de sopro e percussão</i> . 2005. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, 2005.
2005	educação	doutorado	Unicamp	Música Bandas (Música) Competição (Esporte) Configurações -	LIMA, Marcos Aurelio de. <i>A banda estudantil em um toque alem da música</i> . 2005. 222p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas, SP.
2005	interpretação	mestrado	UFMG	Musica para banda Musica para tuba	LISBOA, Renato Rodrigues. <i>A escrita idiomática para tuba nos dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante</i> . Artigo de mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

2006	musicologia	mestrado	Unesp	Bandas (Música) Instrumentos de sopro Banda de música	BINDER, Fernando Pereira. <i>Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889</i> . 2006. 132 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Música)– Unesp Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
2006	musicologia ?	Mestrado	UFRJ		BOTELHO, Marcos. <i>Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburgense: um estudo sócio-histórico</i> . 2006. 99f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
2006	repertório/ arquivo	mestrado	UFRJ		GOUVÊA, Geraldo Magela de. <i>Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro: um arquivo histórico-musical centenário. Levantamento e abordagem analítica de seu repertório e arquivo</i> . 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
2006		TCC de pós-graduação em história	UFGV		HIGINO, Elizete. <i>Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano de Santa Rosa (1888-1988)</i> . Dissertação (Mestrado) Fundação Getúlio Vargas, 2006.
2006	educação	mestrado	UFRGN	Cultura; Educação; Música; Complexidade; Culture; Education;	LIMA, Ronaldo Ferreira de. <i>Bandas de música, escolas de vida</i> . 2006. 150 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.
2006	educação	mestrado	UFMA	Educação, imaginário, cotidiano, música	LIMA, Suely Simone Costa. <i>Educação e socialidade: aspectos do imaginário na Banda de Música do Bom Menino</i> . 2006. 203f. Dissertação (Mestrado em Educação) Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, 2006.
2006	história	mestrado	UFAL	Filarmônica, Repertoire, Musical society, Bandas (Música) Marechal	MAGALHÃES, Adélia Maria de Amorim. <i>Música também é história : as bandas de música em Marechal Deodoro e a tendência cívico-militar no seu repertório tradicional</i> . 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Humanas) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.
2006	musicologia	mestrado	UFPE	História; Música – História; Bandas (Música); Festas	SILVA, Saulo Moraes e. <i>Práticas musicais populares na Belle Époque pernambucana</i> . Dissertação (mestrado) – História. UFPE, 2016. <a href="https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25523">https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25523</a>
2007	Educação	Doutorado	UFRGS	Educação musical : Minas gerais Ensino musical : Minas gerais Espaço pedagógico :	GONÇALVES, Lilia Neves. <i>Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960</i> . Doutorado. UFRGS, 2007.

2007	história?	mestrado	UFBA		LIBERATO, João Riso. <i>Filarmonia Nossa Senhora da Conceição: Funções de uma Banda de Música no Agreste sergipano entre 1898 e 1915</i> . Dissertação de Mestrado, UFBA: Salvador, 2007.
2007	história	mestrado	UFBA	Banda filarmonica;Soci edade filarmonica;Hist ória da banda filarmonica;fun	MATTOS, João Riso Souza Liberato de. <i>Filarmonia Nossa Senhora da Conceição: funções de uma banda de música no Agreste Sergipano no período entre 1898 e 1915</i> . 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
2007	musicologia	mestrado	UFBA		MOREIRA, Marcos dos Santos. <i>Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmonias do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do Estado de Sergipe</i> . 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
2007	educação	mestrado	UFRJ		NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. <i>Método Elementar para o Ensino Coletivo de Instrumentos de Banda de Música – Da Capô um estudo sobre sua aplicação</i> . 2007. Dissertação (Mestrado em Música), PPGMUS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
2007	musicologia /biografia	mestrado	UnB	aspectos biográficos; musicologia; procedimentos em música; temas de	OLIVETTO, Karla Aléssio. <i>Vicente Salles: trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música</i> . 2007. 177 f. Dissertação (Mestrado de Música)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
2007	educação	doutorado	PUC-Rio		PEDROSA, Stella Maria Peixoto de A. <i>Jovens de fanfarras: memórias e representações</i> . 2007. 284f. Tese (Doutorado em Educação). Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.
2007	etnomusicologia	mestrado	UFRJ		TOFFOLO, Rodrigo Ângelo. <i>A Banda do Rosário de Ouro Preto: a etnografia de um som pela fé</i> . 2007. 126f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
2008	etnografia	mestrado	UFRGS	Antropologia da música Antropologia social Banda Musical Gioachino	ALBERNAZ, Pablo de Castro. <i>A música, o conviver e o lembrar: um estudo etnográfico entre os músicos da centenária Banda Rossini da cidade de Rio Grande, RS</i> . Dissertação (mestrado) UFRGS, 2008.
2008	Educação	doutorado	UFMS	bandas e fanfarras; forma escolar; cultura escola	CAMPOS, Nilcéia da S. Protássio. <i>O som que vem da escola: as bandas e as fanfarras escolares em Campo Grande/MS (1977 a 2008)</i> . 2008. 252p. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Linha de Pesquisa Escola, Cultura e Disciplinas Escolares, UFMS, 2008.

2008	educação	mestrado	UFPB	Banda 12 de Dezembro Banda de música Etnomusicologia	COSTA, Luiz Fernando Navarro. <i>Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro</i> . 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
2008	CULTURA	Mestre em Políticas Sociais	UENF	Cultura. Política Cultural. Patrimônio Imaterial. Práticas Sociais. Banda de	GOMES, Karina Barra. <i>E Hoje, quem é que vê a Banda Passar? Um estudo de práticas e políticas culturais a partir do caso das bandas civis centenárias em Campos dos Goytacazes</i> . DISSERTAÇÃO (MESTRADO) UENF Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2008.
2008	musicologia	mestrado	UFMG		NASR, Michelle Fonseca. <b>Banda de metais pommerchor: uma reflexão etnomusicológica sobre a música pomerana de Melgaço-Domingos Martins, ES</b> . 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
2008	história	mestrado	Unesp		NERY, Daniel Guimarães. <b>Música em Atibaia: uma história possível</b> . 2008. 2 v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008
2008	educação	mestrado	UFMS		PROTÁSIO, Nilcéia da Silveira. <b>O som que vem da escola: as bandas e fanfarras escolares em Campo Grande (1997-2008)</b> . Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul: UFMS, 2008.
2008	musicologia	mestrado	UFPE	Irmandade; Música, Igreja Católica; Pernambuco; século XIX; Corporação de	SILVA, Cíntia Fernanda Barbosa da. <i>O ofício do músico em Recife: a trajetória histórica da irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-89)</i> . 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
2008		doutorado	UFBA		SILVA, Jailson Raulino da. <i>Frevo para clarinete: uma história de resistência a cada passo</i> . Tese (doutorado) Salvador, UFBA, 2008.
2008	educação	mestrado	UFBA	banda de música;respiração;embocadura;postura;emissão de som;trompete;t	VECCHIA, Fabricio Dalla. <i>Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método Da Capo</i> . Dissertação (mestrado) UFBA, 2008.
2009	interpretação?	mestrado	UFBA		CANTÃO, Jacob. <i>O 'toque' de clarineta: um estudo realizado em três bandas de música da região do Salgado - PA</i> . 2009. 186p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, UFBA, 2009.

2009	educação	mestrado	UDESC		CISLAGHI, Mauro César. <i>Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José-SC: três estudos de caso</i> . 2009. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Florianópolis/SC.
2009	educação	mestrado	Unicamp	Bandas (Música) Italianos - Migração Educação musical	SILVA, Claudia Felipe. <i>Bandas de música, imigração italiana e educação musical: o corpo musicale" Umberto I° de Serra Negra, uma localidade interiorana com forte presença italiana</i> . Dissertação (mestrado) Unicamp, 2009.
2010	musicologia	mestrado	Unicamp	Sant'Anna Gomes, José Pedro de, 1834-1908 Mello, Azarias de	ABREU, Alexandre José de. <i>José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX</i> . 2010. 145 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
2010	Educação	mestrado	UFC	Tocando o repertório curricular: bandas de música e formação	ALMEIDA, José Robson Maia de. <i>Tocando o repertório curricular: bandas de música e formação musical</i> . 2010. 147f. Dissertação (Mestrado em Educação) UFC, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2010.
2010	Educação	doutorado	UNIRIO		ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. <i>Musicalização através da banda de música escolar: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos Mestres da banda</i> . 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro.
2010	etnografia	mestrado	UFMG	Musica Teoria Etnografia Etnomusicologia	FAGUNDES, Samuel Mendonça. <i>Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica</i> . 160 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Música)-UFMG Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
2010	educação	doutorado	UNIRIO	Banda de Música, Mestres de Banda, Ensaiola, Desenvolvimento	Silva, Lélío Eduardo Alves da. <i>Musicalização através da banda de música escolar : uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos "Mestres da banda"</i> . 2010. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.
2010	musicologia	mestrado	UFPB	Banda Marcial Etnomusicologia Ensino e Aprendizagem Musical	SOUZA, Erihus de Luna. <i>"P'rá ver a banda passar": uma etnografia musical da Banda Marcial Castro Alves</i> . 2010. 187f. Dissertação ( Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
2011	sociologia?	mestrado	UFB	Banda Sinfônica de Brasília Memória Cotidiano Cultura - aspectos	ARAÚJO, Marcos Wander Vieira. <i>Banda sinfônica de Brasília: trajetória e práticas socioculturais</i> . 2011. 277 f. Dissertação (Mestrado em Música)- UFB Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

2011	educação	doutorado	UFB	Banda de música;filarmônica;música instrumental;didática musical;mestre	BENEDITO, Celso José Rodrigues. <i>O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical</i> . Salvador: UFB Universidade Federal da Bahia-Escola de Música, 2011.
2011	musicologia	mestrado	UFPB		FONTOURA, Marcos Aragão. <i>A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte: música e sociedade</i> . 2011. 137f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). UFPB, 2011.
2011	musicalização	mestrado	UDESC	educação musical; processos de ensino musical; formação musical; bandas	KANDLER, Maria Ana. <i>Bandas Musicais do meio oeste catarinense: características e processos de musicalização</i> . 2011. 168p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UDESC, 2011.
2011	composição	mestrado	UDESC		MORITZ, Felipe Artur. <i>Composição musical: processos de aprendizagem de instrumentistas de sopro</i> . 2015. 131p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UDESC, 2011.
2011	história	doutorado	UDESC		SCHNEIDER, Alexandre da Silva. <i>Sociedade Musical Amor à Arte: um estudo histórico sobre a atuação das bandas em Florianópolis na primeira república</i> . 2011. Tese de Doutorado. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Música-Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis.
2011	musicologia ?	mestrado	UDESC	Banda de música; história da música em Joinville; Bombeiros voluntários em	SPROGIS, Voldis Eleazar. <i>Voluntários da música: um estudo histórico sobre a atuação da banda de música do corpo de bombeiros voluntários e seu papel em Joinville de 1967 a 1974</i> . 2015. 203p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UDESC, 2011.
2012	educação	mestrado	UFPA	Banda de Música, Instrumentista de Sopro, Formação Profissional.	AMORIM, Herson Mendes. <i>Contribuições das Bandas de Música para a Formação do Instrumentista de Sopro que atua em Belém do Pará</i> . Dissertação (mestrado). UFPA, 2012
2012	composição ?	mestrado	UFMG	Bandas (Música) Musica Instrumentação e orquestração (Banda)	ANDRADE, Antonio Lincoln Campos de. <i>Escrita e classificação de repertório para sopros à luz da tabela de parâmetros técnicos</i> . Dissertação (mestrado). UFMG, 2012.
2012		mestrado	UFRN		GOIS, Diego Marinho de. <i>Jardim do Seridó: A construção dos espaços públicos na Veneza Seridoense nas primeiras décadas do século XX</i> . 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

2012	educação	mestrado	UFPB	Alunos Egressos. Banda Marcial. Educação Musical. Processo de	SILVA, Thallyana Barbosa da. <i>Banda Marcial Augusto dos Anjos: processos de ensino-aprendizagem musical</i> . 2012. 154f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
2013	interpretação musical	mestrado	UFG	Joaquim Naegele Banda de música Clarineta e banda de música	ARAÚJO, Daniel. S. <i>"A Vida Pela Flor" para clarineta e banda de Joaquim Antônio Langsdorf Naegele: uma proposta interpretativa</i> . 2013. 198 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
2013	educação	mestrado	UFPB	Educação integral Educação Programa Mais Educação Full-time	FÉLIX, Michel Charles Nunes. <i>A banda vai passar: oficinas de banda fanfarra no Programa Mais Educação em escolas de Cabedelo</i> . Dissertação (mestrado música). UFPB, 2013
2013	história	doutorado	UFMG		MARTINS, Inez Beatriz de Castro. <i>Banda de música da força policial militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)</i> . Tese (doutorado). UFMG, 2013.
2013	musicologia	doutorado	UFMG	São João del-Rei (MG) História Bandas (Música) Enterrras	MELO, Edésio de Lara. <i>Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João del-Rei/MG (1870-1965)</i> . Tese (doutorado) UFMG, 2013.
2013		mestrado	UnB		NASCIMENTO, Elizeu Santos do. <i>Grupos sinfônicos de sopros: conceitos e aspectos estruturais</i> , 2013. 307 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
2013	musicologia	mestrado	Unicamp	Bandas (Música) Música Cultura Sociedades Migração	SARTORI, Vilmar. <i>Banda Ítalo-Brasileira/Carlos Gomes: história e memória de uma corporação musical centenária na cidade de Campinas</i> . 2013. 213 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: < <a href="http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284500">http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284500</a> >. Acesso em: 23 ago. 2018.
2013	orquestração	UFMG	UFMG	Banda Sinfônica. Conjuntos de Sopros. Orquestração	SILVA, Gilson Pereira. <i>O Terceiro Som: idiomatismos na escritura para bandas sinfônicas e conjuntos de sopros</i> . Dissertação (mestrado). UFMG, 2013
2013	musicologia	mestrado	UFG	chave: Sociedade goiana Bandas de música Cultura goiana Dialogismo	VIEIRA, Joelson Pontes. <i>Bandas de música militares: performance e cultura na cidade de Goiás</i> . 2013. 392 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UFG Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

2014	BIOGRAFIA	mestrado	UFMG	Cesario Mendes, música, biografia	GOMES, Paula Thais Malaquias e Mendes. <i>Cesário Mendes: vida e obra de um compositor Itapevericano</i> . 2014. 83p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, UFMG, 2014.
2014		mestrado	UERJ	periferia; revolução molecular; Lira de Ouro	LAIA, Cristiane Maria Medeiros. <i>Produção cultural na baixada fluminense: Lira de Ouro, revolução molecular</i> . 2014. 91f. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
2014	educação	mestrado	UFRJ		MACHADO, Frederico L. <i>A prática de educação musical não formal em um município no interior do Rio de Janeiro: um estudo de caso envolvendo a Sociedade Musical Camerata Riofloreense</i> . 2014. 78f. Dissertação (Mestrado em Música). Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
2014	educação	mestrado	Unesp	Musica - Instrução e estudo Bandas marciais e estudantis	MARCONATO, Athus Rogério. <i>Prática de banda em escolas de ensino fundamental como embasamento para processo pedagógico: um estudo de caso com duas escolas em Guarulhos-SP</i> . 2014. 85 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, 2014
2014	educação	mestrado	UFG	Banda de música Escola Aprendizagem musical Interação social	SILVA, Francinaldo Rodrigues da Silva. <i>A aprendizagem musical e as contribuições sociais nas bandas de música: um estudo com duas bandas escolares</i> . 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
2015	musicologia	mestrado	UFMG	Bandas (Musica) Minas Gerais Musica Etnomusicologia	CHAGAS, Robson Miguel Saquett. <i>Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposas - MG</i> . 2015. 151p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, UFMG, 2015.
2015	biografia	mestre		Joaquim Naegele; Banda de Música; Campesina Friburguense; Memória Social	DAUMAS, Daniel. <i>Joaquim Naegele: música e militância política de um mestre de banda</i> . Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.
2015	educação	mestrado	UFPA	Saberes, Professor de música, Banda de música, Licenciatura em Música,	NINA, Leonice Maria Bentes. <i>As Bandas de música na construção de saberes de formação e a atuação de um professor de música em Santarém-PA</i> . 2015. 135f. Dissertação (Mestrado) - UFPA Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.
2015	educação	mestrado	UFG	Preparação da performance Ansiedade na performance Prática em bandas de	SOUSA, Aurélio. N. <i>Ansiedade na preparação da performance no ensino de instrumentos de banda</i> . 2015. 49 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

2016	educação	mestrado	UFC	Music education Escolas militares – ensino de música -	ALMEIDA, Maria Lucineide Freire de. <i>Educação musical e estímulo à autoeficácia: um estudo com a banda do Colégio Militar do Corpo de Bombeiros do Ceará. 2016. 113f.</i> – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação Profissional em Artes, Fortaleza (CE), 2016.
2016	educação	mestrado	UFMG	Músicos Entrevistas Musica Aprendizagem Educação musical	COELHO, Thiago Lúcio. <i>Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares.</i> Dissertação (mestrado). UFMG, 2016.
2016	educação	mestrado	UFPA	Bandas e Fanfarras Escolares: processos de Ensino na preparação	FONSECA, Eliane Cristina Nogueira Ferreira. <i>Bandas e Fanfarras Escolares: processos de Ensino na preparação para o Festival de bandas e Fanfarras de Santarém (PA).</i> Dissertação (mestrado). UFPA, 2016
2016	antropologia?	mestrado	UFPB	Antropologia visual Música Feriados e festas cívicas	LISBOA, Caio Nobre. <i>Ofício e performance do músico no desfile cívico de Sete de Setembro em Rio Tinto: aproximações antropológicas.</i> Dissertação (mestrado). Departamento de Ciências Sociais- UFPB, 2016
2016	história	mestrado	UFMG	Bandas (Musica) Minas Gerais Musica Arquivologia musical	MALAQUIAS, Ana Carolina. <i>Do apito da Fábrica aos sons da orquestra: percurso histórico-musical da Corporação Musical Cachoeira Grande.</i> Dissertação (mestrado). UFMG, 2016.
2016	educação	mestrado	UFPB	Alunos Egressos. Banda Marcial. Educação Musical. Processo de	SENA, Gilvanildo de Aquino. <i>O ensino e aprendizagem de música na Banda Marcial Padre Nicola Mazza : um estudo com os alunos egressos - João Pessoa, 2016. 109 f. : il.</i> Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA. João Pessoa, 2016.
2017	musicologia	doutorado	Unesp		ABREU, Alexandre José de. <i>José Pedro de Sant'Anna Gomes: o impacto da belle époque sobre uma trajetória individual.</i> Tese (doutorado). Instituto de Artes - Unesp, 2017.
2017	educação	mestrado	UFRGN	Saberes docentes; Banda de música; Maestro de banda	AMARAL, José Herikson Dantas do. <i>Saberes docentes em bandas de música: um estudo multicaso com três maestros no Alto Oeste Potiguar.</i> 2017. 115f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGN Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
2017		mestrado	UFPB	Bandas de música Educação musical SEBAM/CE Políticas	FRANÇA, Antonio Arley Leitão. <i>Bandas de música e Políticas Públicas: um estudo sobre práticas educativas nas bandas do Ceará.</i> Dissertação (mestrado). UFPB, 2017

2017	Análise/Interpretação	mestrado	UFRGN	Trombone; Maestro Duda; Música brasileira; Interpretação; Sugestões	LIMA, Marlon Barros de. <i>Aspectos e sugestões interpretativas em 3 obras para trombone solista do maestro Duda: Duas Danças, Fantasia para Trompete e Trombone, e Suíte Monette</i> . 2017. 129f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
2017	musicologia	mestrado	UFG	Choro Banda do corpo de bombeiros Rio de Janeiro Interações Processos	NOLASCO JUNIOR, S. <i>O choro e suas interações com a banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940</i> . 2017. 292 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
2017	musicologia	mestrado	UFPA	Banda de Música "Clube Musical 31 de Agosto". Contextos histórico,	PALHETA, Bruno Daniel Monteiro. <i>Clube musical 31 de Agosto: perfil de uma banda de música paraense a partir de seus contextos histórico, sociocultural e educacional</i> . 143 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), Instituto de Ciências da Arte, UFPA Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
2017	educação	doutorado	Unicamp	História oral Bandas (Música) Italianos - Migração - São Paulo (Estado)	SILVA, Claudia Felipe da. <i>Vida musical, imigração italiana e desenvolvimento urbano: a trajetória sócio-histórico-cultural de Serra Negra, ao longo do século XX</i> . 2017. 1 recurso online (366 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.
2017	educação	mestrado	UFMG	Bandas (Música) Minas Gerais Música Música Instrução e	UMBELINO, Ana Carolina Borges. <i>Sociedade Musical Santa Cecília: o processo de ensino-aprendizagem da Banda de Música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará-MG</i> . Dissertação (mestrado) UFMG 2017.
2017	educação	mestrado	UnB	Música - instrução e estudo Autorregulação Estratégias de aprendizagem	VIEIRA JUNIOR, Luis Antonio Braga. <i>"Ele ensinava o básico e nós buscávamos a perfeição": estratégias de autorregulação da aprendizagem musical em uma banda de música escolar</i> . 2017. 102 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
2018	?	mestrado	UFMG	Banda (Música) Música Mercado de trabalho Flautistas	COSTA, Ramon Felipe. <i>O mercado de trabalho para o flautista nas bandas militares brasileiras</i> . Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 2018.
2018	educação	mestrado	UFPB	Educação Musical. Banda Marcial. Música na escola	NOBREGA, Matheus Lopes Costa. <i>A cidade das bandas: o projeto de bandas marciais da rede municipal de ensino de João Pessoa</i> . Dissertação (mestrado em música) - UFPB, 2018
2018	musicologia	mestrado	Unicamp	Bandas (Música) Prática Interpretativa (Música) Comunidade	SILVA, Juliana Soares da Costa. <i>Práticas musicais, comunidade, localidade e velhice: um estudo etnográfico sobre a corporação musical operária da Lapa</i> . 2018. 1 recurso online (142 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

2018	?	doutorado	UFBA	Banda;Banda Marcial;Orquestra;Metals e Percussão;Ensino Coletivo de Música;Práticas	SOARES, Adalto. <i>Orquestra de Metais Lyra Tatuí: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais</i> . Tese (doutorado). UFBA, 2018
2019	Educação	doutorado	UFMG	Educação Bandas (Música) - Ouro Preto (MG) Bandas (Música) - Vila	ALVES, Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues. <i>Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX</i> . Tese (doutorado), FAE- Faculdade de Educação da UFMG .
2019	educação	mestrado	Unicamp	Bandas (Música) Música - Repertório Prática pedagógica	CRUZ, Fernando Vieira da. <i>A (Re)construção da banda de música: repertório e ensino</i> . 2019. 1 recurso online (143 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
2019	educação	mestrado	UFRN	Performance musical;Educação musical;Ensino coletivo;Instrumentos de	FARIAS, Bruno Caminha. <i>Ensino coletivo de instrumentos de metal: aspectos metodológicos e técnico-interpretativos a partir das Orquestras de Metais Lyra Tatuí e Lyra Bragança</i> . 2019. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.
2019	educação	mestrado	UnB	Bandas escolares Bandas (Música) - Distrito Federal (Brasil)	SANTOS, Leandro Francisco dos. <i>Projetos de bandas escolares no Distrito Federal: um estudo com documentação narrativa na perspectiva da Teoria Ator-rede</i> . 2019. 210 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
2019	história	mestrado	USP	Banda de música; cultura; Força Pública; Public Force	SANTOS, Jose Roberto dos; MORAES, José Geraldo Vinicius. <i>História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública</i> . 2019. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: < <a href="http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29072019-123752/">http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29072019-123752/</a> >.
2019	musicologia ?	mestrado	UnB	Banda Militar Técnica gestual Marinha do Brasil Expressividade. Mestre	SILVA, Ivair Gomes da. <i>O processo de formação musical dos mestres de bandas militares da marinha do Brasil : dificuldades e utilização de uma técnica gestual expressiva</i> . 2019. 96 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
2019		mestrado	UFG	Arranjo musical Banda marcial Bandas de música Iniciação musical	SILVA, Reginaldo Sebastião da. <i>Uma proposta de arranjo para música "Asa Branca" e suas contribuições para a formação musical de iniciantes em banda marcial</i> . 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
2020	educação	doutorado	Unicamp	Bandas (Música) Educação não formal Música e linguagem	AMORIM, Herson Mendes. <i>Bandas de música: uma análise de práticas de educação musical em contextos não formais</i> . 2020. 1 recurso online (156 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

2020	musicologia /etnografia	mestrado	UFRGS	banda (musical) Etnomusicologia a Identidade Música	SILVA, Janaina Lemes da. <i>"Atenção a banda" : uma etnografia musical entre quatro bandas escolares do Rio Grande do Sul.</i> Dissertação (mestrado). UFRGS, 2020.
2020	educação	mestrado	UFPB		SILVA, Rodrigo Lisboa da. <i>Memórias da Banda: Percursos de formação de ex-integrantes.</i>

## ANEXO B – Programas e catálogos



  
**Retreta**  
 Pela Corporação Musical  
 "Santa Cecília"  
 sob a regência do professor *FRANCISCO Adolpho*

**Programma**  
 do Dia 14 de Junho de 1907

Primeira Parte

1. Victoria do povo - Dobrada -	
2. O Hymno Nacional - Cavallina	
3. Sagração da Pátria - Vozes Capriciosas	
4. A ecclésiastica - Balha	

Intermédio de 15 minutos

Segunda Parte

5. Choro 6 - Dobrada	
6. Marcha - Fantasias	
7. Para Petros	
8. Sou Fei - Dobrada	


 O. L. & C. Impressão da cidade  
 - Santa Cruz, 1907

DOBRADOS 1		
Nº	CONTEUDO	DATA
1.	Diário Anual de Guerra	
2.	Atas de 19 de Junho	
3.	Diário de Guerra	
4.	Diário de 22 de Junho de 1917 - Guerra O. Guerra, Minas, Artilharia, Engenharia, Sarambano Batalhão, 1917 de 1917	22/6/1917 - Guerra
5.	Diário de 22 de Junho	22/6/1917 - Guerra
6.	Diário de 22 de Junho	
7.	Diário Geral de Guerra	
8.	Diário de Guerra	
9.	As memórias de um (Carta)	
10.	Relatório de Guerra	
11.	Diário de Guerra	
12.	Diário de Guerra	
13.	Diário Anual de Guerra	22/6/1917
14.	Diário de Guerra	
15.	Diário de Guerra	
16.	Diário de Guerra	
17.	Diário de Guerra	22/6/1917 - Guerra
18.	Diário de Guerra	22/6/1917
19.	Diário de Guerra	
20.	Diário de Guerra	
21.	Diário de Guerra	
22.	Diário de Guerra	
23.	Diário de Guerra	
24.	Diário de Guerra	
25.	Diário de Guerra	22/6/1917
26.	Diário de Guerra	22/6/1917
27.	Diário de Guerra	
28.	Diário de Guerra	

DOBRADOS :		
Nº	CONTEUDO	DATA
29	Marcha Italiana dobrada	Junho de 1876
30	Marcha Diversa	
31	Bambola	12/09/1878
32	Dobrado	
33	Marcha Eucl. Italiana	14/2/1878
34	Dobrado Brasileiro	
35	Dobrado Garçano	
36	Campes. Indes.	Coim. 18/01/1878
37	Dobrado Hugo	
38	Dobrado Realde	
39	Dobrado Cello Garcia	
40	Dobrado	28/05/1878
41	Dobrado Ave. Alta	
42	Marcha - Il. Youth del Anato	
43	Dobrado M. Brasil	
44	Dobrado Gravel	
45	Sobramência - 19 partes	
46	Dobrado Sabote	
47	Dobrado Cruz Fido	
48	Dobrado Republica	
49	Dobrado O Bão Quente	
50	Dobrado (4 pp)	
51	Marcha de Luis Baptista de Alvarenga	17/06/1878
52	Cansão de Marinheiros (dobrado)	
53	Dobrado Grande Duque	30/2/1879
54	Dobrado Amazonas	
55	Dobrado Republica de Luis Baptista de Alvarenga	26/2/1880
56	Dobrado Pietra Santa	18/2/1885
57	Temple	
58	Terrada de Comedus	

DOBRADOS 3		
Nº	CONTEUDO	DATA
59	7 de Setembro dobrado <i>Las Bayas de Arica</i>	
60	Dobrado Santidade de Nagy das Cruzes	
<b>DOBRADOS (PASTA 2)</b>		
61	Enxada Marca Nº 7 <i>J. G. G. G.</i>	
62	Enxada Camaradas <i>por Espírito Santo</i>	
63	Alma Mater	
64	O Sertão Oromo <i>Voluntários do M. de G. G. G.</i>	
65	Dobrado Erreda de Bachardens	
66	Dobrado Beneditinos <i>de Banda Santa Cruz</i>	
67	Dobrado 2ª Cruz	
68	Dobrado Nº 10	
69	Dobrado Anonimo a nível de lot. por <i>Alma Mater do Sertão</i>	
70	Gratuito	
71	" <i>Alma Mater</i>	11/11/85
72	La Balsa <i>Alma Mater do Sertão</i>	
73	Exatidão	
74	Banda Congo	
75	Vitória do Rio	
76	O Sertão	
77	Dobrado Nº 1 <i>Beneditinos Aquela de Cruz</i>	11/11
78	Voluntários do Sertão	
79	Dobrado Sertão	
80	Dobrado <i>Alma Mater</i>	
81	Alma Mater de Maranguá	
82	Voluntários do Sertão	
83	Gratuito e Congo	
84	Dobrado Congo	
85	Dobrado Banda de Cruzes	
86	Dobrado 1ª Cruz <i>Alma Mater</i> <i>Beneditinos</i>	11/11/85
87	Dobrado Sertão <i>Alma Mater</i>	11/11/85

DOBRADOS 4		
Nº	CONTEUDO	DATA
01	Justiças da Segunda Câmara	-
02	D. Ant. de São Sebastião	19/11/1976
03	Dobrado Nº 1	
04	Dobrado Correl. (Santo Espirito)	
05	São de N.º 1º Reg.º	
06	Dobrado D. N.º 1	
07	Dobrado Arcação em C. Magalhães, usando o selo 5100 de Oliveira	25/11/1976 07/12/1976
08	Dobrado José de Souza	
09	São 1º São de	
10	São de Champagnat	25/11/1976
11	São de Souza	Apud em Espírito Santo e Rio de Janeiro 22/11/1976
12	Dobrado Inicial	Geneva 21/11/1976
13	Revista de São Paulo	de São de São
14	Dobrado em São Paulo	

## SETOR DE DOCUMENTAÇÃO FFCLH

ARQUIVO: Bandos de S. Luis de Paratinga

Nome / Tonalidade	Gênero: Profano	SUBDIVISÃO		
		(A)	(C)	(D)
	Partes	Flaut	Clarinet / Oboe	Vaias (A) (C) (D) Data: escrita / composição
Les Gardes de la Rivière	[Clarineta 1°]		J. Schaefer (Arr.)	
(Grande Valsa em Banda Militar)	Pixão			
	Saxhorn 1°			
	Saxhorn 2°			
	Ophicleid 1°			
	Ophicleid 2°			
	Ophicleid 3°			
A Romântica (Valsa Bri- tânica para Banda Militar)	Bombardão		J. Schaefer (Arr.)	
Suzette	Requinta *	Carlos Gomes (A)		24/10/1833
	Clarinet *	Luiz M. Alvarado (D)		-
	Piston *	-		-
	Sax em Eb *	-		-
	Sax em Eb *	-		-
	Bombardão *	-		-
	2° Trombone *	-		-
	Eufon *	-		-
	- *	-		-
	C. Baixo Eb *	-		-
2/4 (n.º 34)	Flautim ou Bb			
(Valsa Arca)	1° Flauta ou Eb			
	Requinta			
	1° Clarinet			
	Sax em Eb			
	Alto em Bb			
	Ophicleide			
	Contrabaixo Eb			

Sector de Documentación - Depto. Historia - Biblioteca de Ricardo Leizaola - Euzkadi

Reserva Técnica de José Luis de Barrio

Nombre / Descripción	Cote	Destino:			Fecha	Copia / Comentarios
		M2	M3	M4		
		Aut.	Comun.	Imp.		
Tratado (1901-1911) [Luzuriaga]						
Tratado (1911-1914) [Luzuriaga]						
Tratado (1914-1917) [Luzuriaga]						
Tratado (1917-1920) [Luzuriaga]						
Tratado (1920-1923) [Luzuriaga]						
Tratado (1923-1926) [Luzuriaga]						
Tratado (1926-1929) [Luzuriaga]						
Tratado (1929-1932) [Luzuriaga]						
Tratado (1932-1935) [Luzuriaga]						
Tratado (1935-1938) [Luzuriaga]						
Tratado (1938-1941) [Luzuriaga]						
Tratado (1941-1944) [Luzuriaga]						
Tratado (1944-1947) [Luzuriaga]						
Tratado (1947-1950) [Luzuriaga]						
Tratado (1950-1953) [Luzuriaga]						
Tratado (1953-1956) [Luzuriaga]						
Tratado (1956-1959) [Luzuriaga]						
Tratado (1959-1962) [Luzuriaga]						
Tratado (1962-1965) [Luzuriaga]						
Tratado (1965-1968) [Luzuriaga]						
Tratado (1968-1971) [Luzuriaga]						
Tratado (1971-1974) [Luzuriaga]						
Tratado (1974-1977) [Luzuriaga]						
Tratado (1977-1980) [Luzuriaga]						
Tratado (1980-1983) [Luzuriaga]						
Tratado (1983-1986) [Luzuriaga]						
Tratado (1986-1989) [Luzuriaga]						
Tratado (1989-1992) [Luzuriaga]						
Tratado (1992-1995) [Luzuriaga]						
Tratado (1995-1998) [Luzuriaga]						
Tratado (1998-2001) [Luzuriaga]						
Tratado (2001-2004) [Luzuriaga]						
Tratado (2004-2007) [Luzuriaga]						
Tratado (2007-2010) [Luzuriaga]						
Tratado (2010-2013) [Luzuriaga]						
Tratado (2013-2016) [Luzuriaga]						
Tratado (2016-2019) [Luzuriaga]						
Tratado (2019-2022) [Luzuriaga]						