

O Dobrado:
Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro

Artigo de José Roberto Franco da Rocha

Introdução

Tanta gente já me fez perguntas sobre o dobrado que, depois de algum tempo, cheguei à conclusão de que, apesar de tão popular, o dobrado é um gênero musical bastante desconhecido. Notei que os próprios músicos, ao manifestarem sua curiosidade, revelavam ignorar as origens do dobrado e até mesmo a razão da sua denominação. Ficava claro, também, que haviam dedicado pouquíssima atenção ao estudo das principais características rítmicas, formais e harmônicas deste gênero musical genuinamente brasileiro.

Ao buscarmos explicações para tanto desconhecimento, constatamos que a principal razão reside na enorme lacuna existente na nossa literatura, pois são quase inexistentes as teses, as monografias, os artigos ou quaisquer outros trabalhos acadêmicos que tenham como objeto de estudo as nossas bandas de música e, por conseqüência, um dos seus gêneros mais característicos que é, sem sombra de dúvida, o dobrado.

Naturalmente, este artigo não tem a pretensão de suprir tamanha deficiência verificada nas fontes escritas. Apresenta, apenas, alguns aspectos mais relevantes, tomados como essenciais para um melhor conhecimento do dobrado e, dessa maneira, satisfazer esta curiosidade generalizada.

Ao final, no entanto, serão feitas algumas considerações sobre os dobrados sinfônicos e sobre uma coleção de dobrados, selecionados pelas peculiaridades que apresentam, as quais me levaram a denominá-los de “dobradinhos”. Aliás, nosso propósito inicial era o de fazer apenas um estudo sobre esses dobradinhos, mas verificamos ser necessário um trabalho mais amplo, contendo informações gerais sobre as origens do dobrado, as suas principais características e outras informações complementares..

Uma bibliografia, apesar de reduzida e nem sempre de fácil acesso, é citada com a finalidade de levar os interessados a se aprofundarem no estudo das nossas bandas de música e do gênero bandístico, por excelência, que é o dobrado.

As marchas militares

Sabemos que, desde tempos imemoriais, pela própria natureza das suas missões, as tropas militares marcharam a pé ou a cavalo. Hoje, se utilizamos mais modernos meios de transporte e locomoção, mas, historicamente, nos deslocamento pedestres ou hipomóveis, a cadência da marcha sempre variou em função da situação tática. Sabemos, também, que é da mais antiga tradição militar que a cadência dessas marchas fosse marcada por bombos e tambores, acompanhados de pífanos, flautins, trombetas e de outros instrumentos musicais. Por evidente analogia, a marcha, ou seja, o deslocar-se a pé ou montado, com o passar

do tempo, passou a ser sinônimo da música produzida pelo grupo que marcava a cadência, durante esses deslocamentos. Disso resultou que, hoje, marcha é a música e marcha é o deslocamento, de tal sorte que fica mais clara a frase: “A tropa marcha ao som da marcha”.

As diversas situações táticas exigem, basicamente, três cadências para os deslocamentos da infantaria: o passo de estrada, que é uma marcha lenta e pesada, usual nos longos percursos; o passo de parada ou passo ordinário, que é uma marcha bem mais rápida, com andamento próximo ao dobro do anterior, utilizada em desfiles, continências e paradas militares; e o passo acelerado, marcha de ataque para a tomada de pontos do terreno ou na carga sobre as linhas inimigas.

Nas tropas de cavalaria, essas cadências correspondiam, aproximadamente, às andaduras ao passo, ao trote e ao galope, enquanto que, para as bandas de música, as cadências desses passos foram se uniformizando bem perto dos seguintes velocidades do metrônomo: 1) o passo de estrada: uma marcha lenta, com marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; 2) o passo dobrado: uma marcha rápida, com o metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minuto; e 3) o passo acelerado ou galope, com marcações em torno de 160 tempos por minuto.

Não tardou, porém, para que “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, passasse a designar, também, a própria marcha ordinária das paradas, continências e desfiles. O Dicionário Aurélio registra, no verbete passo, o significado para passo ordinário: “andadura cadenciada, usada em deslocamento militar, na qual se mantém velocidade que corresponda ao passo normal do pedestre”. Para dobrado encontramos: “música de marcha militar”.

Passo dobrado corresponde, literal e musicalmente, ao passo doppio dos italianos, ao paso doble dos espanhóis, ao pas-redoublé dos franceses ou simplesmente à march de ingleses e alemães.

A cadência, a divisão rítmica e outras características das marchas militares, principalmente, as da marcha rápida, foram, no entanto, recebendo forte influência do caráter nacional, fazendo com que se cristalizassem muitas diferenças entre elas, segundo a suas nacionalidades.

Os ingleses, por exemplo, possuem uma marcha rápida, a quickmarch, em compasso 6/8 e andamento bem semelhante ao das marchas latinas, porém sua marcha mais tradicional, pesada e arrastada, tem andamento de 108 passos por minuto. A marcha nacional britânica tem, portanto, características distintas das marchas latinas, bem mais rápidas. Distintas, mais ainda, das lépidas marchas americanas, que, a partir da grande popularidade obtida por John Philip Sousa (1856-1932), se fixaram no andamento de 120 passos por minuto.

Grande parte dessa diversidade deve ser atribuída à distribuição dos valores rítmicos imposta pelo compositor à partitura e, também, aos valores rítmicos existentes dentro dos seus compassos. No entanto, avulta sempre a importância de um sentido rítmico inconsciente, condicionado pelo caráter nacional ou por reflexos emocionais dos fatos, épocas e circunstâncias vividos pela comunidade nacional. Não se pode, também, negligenciar a influência de compositores e regentes que, em determinado momento, captaram esse sentido rítmico subjetivo e conseguiram traduzi-lo para modelos duradouros das marchas nacionais. Nessa matéria, merecem destaque Giacomo Meyerbeer (1791-1864), na Alemanha; Giovanni Battista Lully (1632-1687) e François Joseph Gossec (1734-1829), na França; e bem assim o já citado Philip Sousa, nos Estados Unidos da América do Norte.

No Brasil não foi diferente, mas, embora tenhamos extraordinários compositores do gênero, não podemos apontar nenhum que, em particular, tenha sido responsável direto pela criação de um modelo nacional de marcha rápida. Podemos, no entanto, verificar que, sendo executada em toda a vastidão do território nacional, a marcha, ou seja, o “passo dobrado” europeu, no transcorrer do século, ficou completamente exposto às influências dos vários outros gêneros musicais, que, por sua vez, já haviam sido inoculados pelas diversidades musical, étnica e cultural das crescentes populações urbanas. Resultou, daí, a gradativa consolidação de uma marcha brasileira, que, sob a denominação genérica de dobrado, foi adquirindo e sedimentando características muito peculiares. E, na medida em que foi se distanciando dos modelos herdados do passo dobrado e das marchas européias, o dobrado foi se consolidando como a marcha nacional brasileira por excelência, de tal sorte que, a partir do último quartel dos anos 1800, o nosso dobrado já possuía características melódicas, harmônicas, formais e contrapontísticas que o distinguiam de outros gêneros musicais, permitindo assim a sua inclusão no rol dos gêneros musicais genuinamente brasileiros.

Caracterização do dobrado

Vimos que o gênero dobrado teve sua origem no passo dobrado das marchas militares européias. O dobrado, portanto, herdou e abraçou a maioria das características musicais daquelas marchas, principalmente, no que se refere ao ritmo, aos compassos, ao andamento, à estrutura formal, às tonalidades, à harmonia e ao contraponto.

As pesquisas para identificação dos dobrados brasileiros mais antigos são ainda incipientes, mas pode-se afirmar, com segurança, que o gênero já se encontrava bem definido, com as suas atuais características, na segunda metade dos oitocentos. Tanto é que Mercedes de Souza Reis, em “Música Militar no Brasil no Século XIX”, Imprensa Militar, Rio de Janeiro, 1952, nos informa sobre o “Dobrado n.º 17”, de José da Anunciação Pereira Leite, datado de Aracaju - SE, 6 de janeiro de 1877, cujas partes pertencem ao acervo do Corpo Musical da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

Há, pois, que se dar prosseguimento às pesquisas nos arquivos musicais das bandas e igrejas, nos acervos particulares e nas bibliotecas espalhados pelo território nacional, não somente sobre o dobrado, mas conduzindo um grande e determinado esforço para se proceder ao resgate, à preservação e à difusão deste rico patrimônio cultural, que constitui a memória musical das bandas brasileiras.

1. Ritmo e compasso

O ritmo do dobrado é binário, com forte acentuação do tempo forte do compasso, que usualmente é o compasso simples 2/4. O compasso composto 6/8 é menos utilizado, mas, com relativa freqüência, aparece disfarçado na notação musical, pela utilização de tresquiáteras ou tercinas. Já o compasso 2/2 ou ¢ é muito raro nas partituras nacionais, embora tenha preferência sobre o 2/4, na escrita musical dos compositores norte-americanos e europeus. A falta de familiaridade com o compasso 2/2 ou ¢ tem provocado a adoção de um procedimento, no mínimo, curioso. Alguns maestros e copistas transcrevem as marchas estrangeiras para o compasso 2/4, com o objetivo de facilitar a leitura musical dos músicos de suas bandas, desabituaados que estão com a leitura no compasso 2/2 ou ¢.

2. Cadência

O andamento do dobrado é mais lento do que o da marcha americana e mais rápido do que a marcha tradicional britânica. Sua cadência foi se estabilizando por volta dos 112 passos por minuto, talvez pelo costume muito difundido da banda fazer um pequeno desfile, tocando dobrados pelas cercanias da praça, chamando o público para o coreto, onde logo mais realizaria sua apresentação. Este costume, de origem muito antiga, encontramos, também, nos grupos folclóricos, cuja marcha-de-estrada corresponde a uma marcação rítmica ininterrupta feita pela zabumba, desde que sai da sede, durante todo o percurso, até o local de uma festa. A cadência da banda, então, diminui para se tornar mais adequada ao deslocamento dos músicos, até certo ponto penoso, principalmente no verão, por causa do próprio esforço da execução instrumental, agravado pelo desconforto dos uniformes de gala, semelhantes aos das bandas militares, pelo peso dos instrumentos e, até mesmo, pela idade, às vezes avançada, de alguns integrantes do grupo musical.

Régis Duprat, no encarte datado de 1978 e publicado com o disco “Dobrados”, volume n.º 4 da coletânea “Três Séculos de Música Brasileira”, dirigida por Marcus Pereira, sugere, também, a seguinte explicação: (No percurso da banda)...“o ritmo, então, torna-se mais cômodo, mais lânguido; fixa-se o seu andamento por volta de 110 passos por minuto. Poderíamos explicá-lo por seus conluíus com a languidez do lundu, do tanguinho, do maxixe, e pela tropicalização generalizada que os gêneros ganharam nestes Brasis?” Fica, pois, a explicação levantada pelo grande maestro e pesquisador.

3. Estrutura formal

Formalmente, o dobrado varia muito pouco, mantendo-se dentro de uma estrutura ternária em que identificamos uma primeira parte (A), uma segunda (B) e um trio (C). A primeira parte tem sempre uma pequena introdução, de quatro a dezesseis compassos, sendo raramente maior que isso. O trio também pode ser antecedido de uma pequena introdução ou, na verdade, um intermezzo. Após o trio (C), tem lugar uma reexposição das duas primeira partes (A-B). O esquema é o seguinte:

> A-B-C e reexposição A-B.

Embora dispensada em gravações, talvez para economia de espaço nos discos, a reexposição é aspecto imprescindível da estrutura do gênero musical, de sorte que uma outra maneira de identificarmos a estrutura do dobrado leva-nos a considerar a seguinte fórmula, também ternária: a exposição (A-B), o trio (C) e a reexposição (A-B), determinada na partitura pelo Da Capo (D.C.) ou Da Capo al Fine.

Cabe aqui ressaltar que, diferentemente das marchas, nos dobrados, é característica fundamental da exposição que a sua última parte seja um solo dos instrumentos mais graves (baixos, trombones e bombardinos). Este solo, vibrante, grave e fortíssimo, é chamado de solo do baixo ou forte do baixo. É acompanhado por todos os instrumentos de percussão, com forte marcação dos bombos e dos pratos, e pela harmonia executada pela trompas, trompetes, flautas e clarinetes, que, às vezes, executam harpejos, trinados e outras inventivas e curiosos

ornamentos musicais. Vale notar que a execução do dobrado termina, quase invariavelmente, após a reexposição do forte do baixo.

O trio tem andamento ligeiramente mais lento do que as demais partes do dobrado. Caracteriza-se, também, pela suavidade e doçura de sua linha melódica, executada com dinâmica próxima do pianíssimo. Tem arranjos e instrumentação peculiares, onde não faltam graves solos dos clarinetes, chorosos duetos e outros elementos influenciados por sentimentos difusos, fazendo-nos lembrar certa melancolia, encontrada também nas valsas e em outros gêneros nacionais ou nacionalizados.

A seguir é feito um resumo, que sabemos árido, mas que pretendemos exaustivo, sobre a estrutura formal do gênero dobrado, cuja fórmula mais simples, esquematicamente, representa a sua estrutura ternária. Todas as demais, como veremos, serão variantes desta, que tem primeira parte (A), segunda (B), trio (C) e reexposição ou Da Capo (A-B):

> A-B-C-A-B.

É muito grande o número de dobrados cujos temas levam ao desdobramento da exposição em três partes (A-B-C), ao invés de somente as duas básicas (A-B). Haverá, neste caso, a reexposição da primeira (A), representada por (A-B-A), cuja indicação, na partitura, é feita por um retorno “dal Segno ou S” e um salto “al Coda ou símbolo O”. Seguem-se então, a terceira parte, que é o solo do baixo (C), e o trio (D), para, então, indicada pelo Da Capo, ser feita a reexposição. Esta reexposição, às vezes, é abreviada na sua execução, pois, embora não haja indicação nas partituras, os maestros dispensam a segunda parte (B), ou seja, determinam a execução direta do salto al Coda, também chamado “pulo do Ó”, indo-se da primeira parte (A) para o solo do baixo (C) e, assim, finalizar-se o dobrado.

Estas duas alternativas podem ser assim esquematizadas:

> A-B-A-C-D e reexposição A-B-A-C ou

> A-B-A-C-D e reexposição A-C.

Embora mais raros, existem ainda dobrados cujos trios são desdobrados em duas partes. Se a exposição tiver duas partes (A-B), a elas seguirão as do trio (C-D), antes da reexposição. No entanto, se a sua exposição for desdobrada em três partes (A-B-C), após o solo do baixo, serão executadas as duas partes do trio (D-E) e depois a reexposição geral que, como vimos, pode ser abreviada pela exclusão da segunda parte (B).

Os respectivos esquemas serão, portanto:

> A-B-C-D-A-B,

> A-B-A-C-D-E-A-B-A-C ou

> A-B-A-C-D-E-A-C.

Existem, por fim, alguns dobrados com trios desdobrados em duas partes, mas cujas partituras determinam a reexposição da primeira parte do trio, antes do Da Capo, ou seja, antes da reexposição das primeiras partes. Nestes, se a exposição for constituída apenas da primeira parte (A) e do solo do baixo (B), a este se seguirão as duas partes do trio (C-D), com a reexposição de C, antes do Da Capo, que dizer, antes da reexposição de A e B. conforme o esquema:

> A-B-C-D-C-A-B

A exposição, no entanto, poderá ser desdobrada em três partes (A-B-C), com reexposição da primeira (A), antes da execução do forte do baixo (C). Nestes dobrados, o trio (D-E) será executado com a reexposição da parte D, antes da reexposição geral (A-B-A-C) ou da reexposição abreviada (A-C), determinada pelos

maestros, como já vimos. Os esquemas abaixo devem facilitar a visualização desta complexa estrutura formal.

> A-B-A-C-D-E-D-A-B-A-C, se no Da Capo for feita a reexposição completa das primeiras partes, até o forte do baixo; ou

> A-B-A-C-D-E-D-A-C, se no Da Capo for abreviada a reexposição, determinando-se a exclusão da segunda parte (B).

Estas são, pois, as estruturas formais apresentadas pelo gênero dobrado. É verdade que podemos encontrar dobrados que não as obedecem rigidamente, destacando-se, neste caso, os chamados dobrados sinfônicos, nos quais os diversos temas são desenvolvidos sucessivamente, sem que haja, necessariamente, reexposições. Sua estrutura é livre e, portanto, não se enquadra nas fórmulas acima apresentadas.

4. Tonalidade

Para facilidade de exposição, tomemos como base a tonalidade dos trios, os quais, tanto nos dobrados como nas marchas, serão sempre escritos em tons maiores.

Primeiramente, embora não sejam os mais comuns, temos que registrar a existência de dobrados cujas partes —todas elas, inclusive o trio— são escritas em uma mesma tonalidade maior. Por exemplo, às partes da exposição em Sol Maior (G) segue-se o trio, também, em Sol Maior (G).

O usual, no entanto, nos dobrados e nas marchas, é que:

1) se a exposição estiver em um determinado tom maior, no trio, altera-se a armadura da clave para que seja escrito no tom da subdominante, ou seja, do quarto grau da escala desse tom maior, que será, portanto, uma tonalidade maior. Por exemplo, quando as primeiras partes de um dobrado estiverem em Dó Maior (C), o trio será escrito em Fá Maior (F);

2) se a exposição estiver em uma determinada tonalidade menor, será mantida a armadura da clave, mas o trio será escrito no tom do seu relativo maior. Por exemplo, se as primeiras partes estiverem escritas em Sol menor (Gm), o trio deverá estar em Si Bemol maior (Bb), ambos, portanto, com dois bemóis na armadura da clave.

Estas regras, que vinculam a tonalidade do trio às tonalidades das respectivas exposições, só muito raramente são quebradas. Sua desobediência provocará efeitos geralmente desagradáveis, a não ser que um intermezzo, ou seja, uma introdução escrita para o trio prepare a modulação para uma nova tonalidade. Isto posto, podemos afirmar, com segurança, que essas regras são fundamentais do gênero dobrado.

Aceita-se, no entanto, alguma flexibilidade na tonalidade dos temas da exposição, principalmente, quando eles são desenvolvidos em mais de duas partes. Variantes relativamente comuns são:

a) a primeira parte (A) em tom menor, a segunda (B), no seu relativo maior, vindo a terceira (C), executada depois da reexposição de A, no mesmo tom menor inicial; o trio, como já sabemos, será no tom relativo maior de A e C;

b) a primeira parte (A) em tom maior, a segunda (B) no seu relativa menor, vindo a terceira (C), que é executada depois da reexposição de A, no seu mesmo tom maior inicial; o trio, como sabemos, terá o tom da subdominante ou quarto grau da escala maior de A e de C;

e) a primeira parte (A) em tom maior, a segunda (B) no tom da dominante ou quinto grau da escala maior de A, vindo a terceira (C), executada depois da reexposição de A, no seu mesmo tom maior inicial e o trio, como já sabemos, no tom da subdominante ou quarto grau da escala maior da primeira parte (A) e do forte do baixo (C).

5. Arranjo e instrumentação

Este artigo não comporta um estudo pormenorizado dos arranjos e da instrumentação, no entanto, algumas considerações devem ser relevantes para os que pretendem estudar esses assuntos mais profundamente.

Preliminarmente, haveria que se fazer uma pesquisa sobre a história e evolução dos instrumentos musicais e sobre a maneira como eles passaram a ser usados pelos compositores, arranjadores e mestres de banda.

Em segundo lugar, há que se lembrar que os dobrados são obras polifônicas, nas quais são utilizadas até quatro vezes dos vários instrumentos musicais das bandas. Seus arranjos e, por conseguinte, a sua instrumentação se integram, totalmente, à idéia original do compositor. Tal simbiose acarreta pelo menos duas conseqüências mais diretas:

a) de um lado, resulta a dificuldade extrema ou, até mesmo, a impossibilidade de suas partituras serem reduzidas a piano, encarecendo, portanto, a sua divulgação pela necessidade de impressão ou cópia das partes cavadas de todos os instrumentos musicais de uma banda padrão;

b) de outro, a dificuldade para restauração de partituras deterioradas ou incompletas, bem como para a elaboração de novos arranjos e nova instrumentação, sem que se deturpe o sentido básico da composição, segundo a concepção original que lhe deu o compositor.

É necessário, ainda, considerar que os dobrados, na sua grande maioria, são composições feitas pelos mestres de bandas, para serem executados pelos seus próprios músicos. São, composições, que tenho denominado “composições locais”, porque são destinadas a um grupo musical específico e a um público de determinado ponto deste nosso imenso território. Assim sendo, além da própria melodia, os arranjos e a instrumentação vão sofrer a influência direta do gosto musical vigente numa certa época daquela comunidade. É muito provável que tais influências é que nos levam a encontrar dobrados com arranjos e instrumentação semelhantes aos das polcas ou das marchas alemãs ou, ainda, que os fazem se aproximar do frevo, das cirandas, das polcas e habaneras ou de tantos outros gêneros populares.

Numa quarta consideração, é bom ter-se em mente que os arranjos são influenciados, também, pela existência ou ausência, na banda, de determinados instrumentos musicais. Assim podemos notar que são raros os arranjos que exploram os naipes de saxofones, usuais nos arranjos para orquestras de danças, as chamadas “big bands”. Os naipes de saxofones acabaram por não fazer parte do estilo das nossas bandas. Usualmente, são desmembrados pelos arranjadores que escrevem para o saxofone soprano, copiando os clarinetes, enquanto colam o saxofone alto nos trompetes ou nos trombones; para o saxofone tenor a parte é idêntica à do bombardino e para o saxofone barítono, raríssimo nas bandas, utilizam a parte da tuba Mi Bemol.

Outro exemplo, este deplorável, é o que está ocorrendo em algumas bandas paulistas, nas quais deixaram de existir clarinetes, instrumentos

cujos timbres caracterizam a sonoridade, a linguagem musical e o estilo das bandas. Na ânsia de conseguir algum dinheiro nos Carnavais, os jovens optaram pelos trompetes e trombones. Na ausência, também, de bons mestres, os clarinetes foram sendo, sistematicamente, abandonados. O golpe final lhes foi desfechado pela absurda regulamentação dos concursos das chamadas “bandas marciais”, que proíbe os instrumentos de palheta. Assim é que, nessas bandas, não são mais possíveis concertos com arranjos especialmente escritos para bandas de música. A ausência insubstituível dos clarinetes provoca uma perda de qualidade musical insuperável, tornando qualquer tentativa um ridículo arremedo das verdadeiras intenções do compositor ou do arranjador, que as traduziram em suas partituras.

Finalmente, estamos certos de que não é nada desprezível a influência que o nível técnico dos músicos exerce sobre os arranjos, Este fator é tão importante que chega a condicionar a instrumentação planejada, pois, na ânsia de apresentar suas obras nos concertos da banda, muitas vezes o maestro sacrifica o arranjo e, conseqüentemente, a instrumentação, com o objetivo de tornar a partitura acessível e executável pelo conjunto de instrumentistas de que dispõe. Além do grande trabalho exigido para a adaptação de um arranjo ao nível dos instrumentistas, há sempre uma perceptível perda de qualidade, motivos que levam os maestros a excluírem do repertório, um grande número de peças musicais, frustrando os músicos mais adiantados e, não poucas vezes, decepcionando o seu público.

A despeito dessas considerações, veremos que, via de regra, a partitura de um dobrado é complexa, comportando, no mínimo, os arranjos para os seguintes instrumentos da banda de música:

a) para a seção das madeiras:

- flauta (raro) e flautim (mais raro ainda);*
- requinta e clarinetes (1.º, 2.º e 3.º);*
- Saxofone alto e saxofone tenor;*

b) para a seção dos metais:

- trompetes (1.º, 2.º e 3.º);*
- trompas, gênis ou sax horns (1.º, 2.º e 3.º);*
- trombones de canto (1.º, raramente o 2.º);*
- trombones de harmonia (1.º, 2.º e 3.º);*
- bombardinos (1.º, raramente o 2.º);*
- baixo-tuba (afinação em Mi bemol e Si bemol);*

c) para a seção de percussão;

- bombo e pratos;*
- caixa clara e muito raramente outro instrumento.*

Seguem-se as principais observações que podem ser feitas sobre essa instrumentação:

1) embora colocados na seção das madeiras, nos arranjos, os saxofones nem sempre trabalham juntamente com as madeiras, como, aliás, foi já exposto logo acima;

2) os trombones de canto dão suporte à melodia dos dobrados, apoiando os clarinetes e outros instrumentos, da mesma forma que, antes da popularização do saxofone alto, eram feitas também partes para trompas de canto, afinadas em Mi bemol;

3) nas partituras antigas, a percussão é denominada “pancadaria”, mas a maioria delas é escrita, apenas, para bombo (marcação) e, nos fortes, bombo e pratos (tutti);

4) Uma última, mas que reputo importante observação, diz respeito ao costume generalizado de arranjadores e maestros escreverem as partes dos instrumentos mais graves, ou seja, dos trombones, bombardinos e baixos, com a armadura na Clave de Sol. É de extrema necessidade, urgência e racionalidade que esses arranjadores e, principalmente, que os maestros e os mestres de banda, abandonem de vez essa prática tão nociva aos músicos e que passem, sistematicamente, a utilizar a Clave de Fá, transcrevendo assim os sons reais, facilitando o intercâmbio de arranjos e partituras, e, sobretudo, o trânsito dos jovens para estudos mais avançados dos seus instrumentos ou para integrarem como profissionais, os conjuntos sinfônicos nacionais ou estrangeiros.

6. Harmonia

A harmonia dos dobrados, em geral, é bastante singela, sendo esporádico o uso de acordes dissonantes. As seqüências harmônicas e as cadências são tão comuns, que se pode falar na existência de padrões de harmonização. Por exemplo, pelas anotações deixadas pelo Luiz de Almeida Rosa, que foi um dos fundadores da Banda Linense e maestro da Banda de Guaiçara, SP, é possível verificar que harmonizava as suas composições e os seus arranjos, utilizando um método que consistia no emprego das tríades sobres os graus da escala do tom da melodia, em que, os graus I e III eram harmonizados pelo acorde da tônica; os graus V e VII, pelo acorde da dominante (raramente com a sétima); os graus IV e VI, pelo acorde da subdominante; e o grau II, pelo acorde da dominante ou pelos acordes maior e menor da sobretônica.

Um relatório da análise harmônica do desenvolvimento de um tema, correspondente a uma parte da exposição ou do trio, em tom maior, pode ser apresentado, resumidamente, da seguinte maneira:

Evidentemente, nem todos os dobrados têm uma harmonia assim tão simples. Há, pelo contrário, dobrados com harmonia bastante elaborada e complexa.

Sugiro, pois, aos interessados, que passem a cultivar o exercício sistemático da análise, para, através dela, ampliar e sedimentar os seus conhecimentos sobre a estrutura formal e as características harmônicas do dobrado, assim como de qualquer outro gênero musical.

7. Contraponto

Uma das características fundamentais do dobrado, como gênero musical, é a utilização intensiva do contraponto.

O contraponto, também chamado contracanto, é encontrado em todas as partes do dobrado, da exposição ao trio. Através dele estabelece-se um diálogo permanente entre os diversos instrumentos, os timbres e as seções da banda. Arranjos de extraordinária inventividade, além de riqueza musical, representam grande desafio técnico para os músicos, que lutam com entusiasmo e os superam com grande satisfação. O contraponto, em que o bombardino é quase sempre o instrumento mais exigido, proporciona um deleite especial para os músicos, mas é, sobretudo, destinado aos ouvintes.

Pela alta qualidade do contraponto, o público das bandas tem a oportunidade de desfrutar belas páginas da nossa música, que, sem dúvida, são as

preenchidas pelos dobrados, no grande, rico e diversificado livro da música instrumental brasileira.

Os Dobrados sinfônicos e os dobradinhos

Os dobrados sinfônicos, por desenvolverem sucessivamente vários temas, geralmente se tornam maiores do que os dobrados comuns, não obedecendo às rígidas regras da estrutura formal característica do gênero musical, como vimos anteriormente.

Analisando as partituras de diversos acervos musicais, comecei a encontrar um bom número de dobrados, bem distintos dos dobrados sinfônicos, mas que apresentavam significativas diferenças, em relação aos padrões que já descrevemos como característicos do gênero.

Selecionei, então, uma série desses dobrados que passei a chamar de “dobradinhos” porque:

a. em geral, possuem estrutura formal mínima, ou seja, obedecem ao esquema exposição-trio-reexposição: > A-B-C-A-B:

b. o fraseado é, muitas vezes, irregular, não se fixando no desenvolvimento comum das frases de quatro ou oito compassos;

*c. há uma modulação antecipada para o **II** ou para o **IV** grau da tonalidade, levando a marcha harmônica à cadência, o que faz com que o desenvolvimento do tema tenha resolução em dezesseis compassos, quando o usual é que ocorra em trinta e dois.*

Os dobradinhos possuem também características estéticas e, portanto, subjetivas que os distinguem muito bem. São músicas lépidas, vivas e alegres, com certa veia jocosa e debochada, bem ao gosto das pequenas bandas interioranas e que alguns chamavam de: “Dobradinho para ser tocado na porta do circo!”

Não havia na frase qualquer conotação pejorativa, pois buscava-se encontrar formas de expressar verbalmente as características estéticas do estilo musical dos dobradinhos. E, justamente por essas características, os dobradinhos nos fazem lembrar os saudosos espetáculos circenses da nossa infância, sempre precedidos de uma festiva apresentação da banda de música, que, postada à frente do circo, iluminada pelo pisca-pisca de centenas de luminárias coloridas que lhe emprestavam um ar surrealista, esmerava-se em seguidas execuções de maxixes, galopes e dobradinhos, convocando, assim, o público para o espetáculo, cujas mais incríveis maravilhas e extravagâncias eram anunciadas com insistência pelos alto-falantes.

Infelizmente, hoje as bandas não tocam mais dobradinhos, nem mesmo na porta dos circos. Algumas vezes, no entanto, eles aparecem em alguma novela da televisão, executados por uma “charanga” ou “furiosa”, apelidos populares das nossas pequenas bandas interioranas. Incidentalmente, caracterizam, de modo bastante estereotipado, a vida provinciana e atrasada das pequenas cidades-cenários, levando, assim, aos telespectadores a falsa idéia de que as bandas de música só têm sentido de existir num quadro social semelhante ao caricaturado pelo folhetim eletrônico.

Talvez, para que se desfaça tal engodo e, também, por inúmeras outros motivos, seja tão importante a preservação dos dobradinhos, dos

dobrados e de todos os gêneros musicais que sempre foram cultivados pelas nossas bandas de música, alguns deles, como sabemos, tipicamente brasileiros,

Bibliografia

- Almeida, Aluísio. “Folclore da Banda de Música”. in *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, vol. CLXXVI, 1960.
- Almeida, Renato. “História da Música Brasileira”. F. Briguiet & Cia. - Editores. 2.^a edição. Rio de Janeiro, 1942.
- Sousa, José Geraldo de. “Folcmúsica e Liturgia: Subsídios para o Estudo do Problema”. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1966.
- Tinhorão, José Ramos. “História Social da Música Brasileira”. Editorial Caminho, Lisboa, Portugal, 1990.
- _____. “Musica Popular de Índios, Negros e mestiços”. Editora Vozes, Petrópolis, 1972.
- _____. “Pequena História da Música Popular: da Modinha à Lambada”. Art Editora, 6.^a edição, São Paulo, 1991.
- _____. “Música Popular: Os Sons que Vêm da Rua”. Edições Tinhorão, Rio de Janeiro, 1976.
- Vasconcelos, Ary. “Panorama da Música Popular Brasileira”. São Paulo, Editora Martins, 1964, 2 volumes.
- _____. “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”. Livraria Santana, Rio de Janeiro, 1977.
- Vicente Salles. “Sociedades de Euterpe; As Bandas de Música no Grão-Pará”. Edição do autor, Brasília, 1985.