



## FRAGMENTOS DE UMA TRAJETÓRIA: OS CAMINHOS DE UM MÚSICO VOLUNTÁRIO DA PÁTRIA

ANDERSON DE RIETI SANTA CLARA DOS SANTOS\*

Este trabalho visa seguir fragmentos da vida de um músico pernambucano que foi mestre do 11º Corpo de Voluntários da Pátria durante a Guerra da Tríplice Aliança, morrendo, inclusive, em uma de suas batalhas nos idos de 1867. Trata-se de Felipe Néri de Barcellos.

Embora se reconheça, desde já, que se recorreu à historiografia para compreender como era ser músico militar no século XIX, inclusive durante a própria guerra em lide, tal recurso tornou-se útil para entender como os aspectos estruturais recorrentes das composições de Felipe Néri de Barcellos revelam estratégias composicionais, indícios dos seus traços biográficos. Ao mesmo tempo, baseei-me em fontes como artigos de jornais, documentos administrativos – estes também publicados em jornais – para elucidar a trajetória de Barcellos, realizando o diálogo entre composições musicais e a vida do compositor.

Assim, buscou-se solucionar a questão da representatividade do sujeito com um modelo próprio da musicologia, mas que é cabível neste trabalho, o *Modelo Tripartite de semiologia musical* sistematizado por Jean Jacques Nattiez (2002), no qual uma de suas dimensões, a *poiética*, preocupa-se especialmente com o compositor, através de seus projetos, anseios e expectativas, expostos em documentos, como cartas, rascunhos, etc, (poiética externa), além de buscar nas estruturas da música aspectos recorrentes como sinais de uma estratégia composicional que pudesse revelar traços do compositor, inclusive os biográficos.

### **Caminhos abertos para um músico militar no século XIX.**

Fernando Pereira Binder em sua dissertação de mestrado, *Bandas Militares no Brasil: difusão e divulgação entre 1808 e 1889* (2006), revelou aspectos como a relação entre as bandas militares e os seus regimentos, as atribuições e funções dessas bandas e como os músicos estavam nelas inseridos, questão que mais nos importa para efeitos desse estudo

Na década de 1840, as bandas militares voltaram a crescer em quantidade desde 1840, momento da proclamação da maioria de D. Pedro II. É o que nos evidencia Binder, ao

---

\* Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Especialista em História Militar pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando em História do Império Português pela Universidade Nova de Lisboa.

analisar a legislação do Império, notando em sua análise serial o aumento de documentos onde constavam a previsão de criação de bandas no Exército Brasileiro. Esse crescimento pode estar ligado ao contexto de retomada de símbolos representados pelo Estado monárquico, inferência que se pode tirar pelo fato de que no período regencial o número de bandas havia diminuído se comparado ao Reinado de D. Pedro I. (BINDER, 2006: p. 102-103).

Os músicos preenchiam o círculo de oficiais inferiores, estando entre os oficiais e as praças de companhia, no nível de oficiais inferiores. Lidavam diretamente com os capitães e tenentes, além de terem certo prestígio entre os soldados. (BINDER, 2006: p. 105). Contribuíam com a formação de um *ethos* militar, no qual a música teria um lugar muito peculiar, ajudando a formatar uma cultura associativa quando tocada em atividades recreativas dentro da caserna. (Idem. p. 15).

Havia três possibilidades para um músico como Barcellos compor as fileiras do Exército no século XIX, como nos aponta Binder 1) por meio de contrato e pagamento por um determinado período; 2) o soldado que se alistava como soldado músico de acordo com a legislação em vigor, garantindo a graduação de músico e recebendo etapa, soldo, fardamento, etc.; e 3) o soldado que era recrutado, tornando-se aprendiz em música, sendo ensinado pelo mestre, entrando, assim, para a banda. (BINDER, 2006: p. 105-106).

Na hierarquia entre os músicos, em ordem decrescente, estariam os mestres de música, seguidos dos músicos de 1ª classe, logo após os músicos de 2ª classe e por fim os músicos de 3ª classe, graus hierárquicos sob os quais estiveram os músicos, pelo menos, de 1817 a 1851. (p. 108). É possível que as diferenças entre os músicos, principalmente entre aqueles que eram contratados e os recrutados no seio de uma unidade fossem observadas pelos comandantes dos regimentos, o que acarretou na diminuição dos contratados ao longo do século XIX. (BINDER, 2006: p. 101). No início do século XIX, um dos temores era o tratamento dado pelos músicos contratados aos músicos oriundos da própria força, que seria “de desprezo”, em razão da diferença do tempo de aprendizado entre eles. Além disso, os contratados não se consideravam efetivamente incorporados à vida castrense. (BINDER, 2006: p. 106) Vale ressaltar que é nesse contexto onde se discute o aspecto civilizacional da música, em que há um debate sobre a condição do músico ser um artista ou um artesão. (MAINENTE, 2014).

O soldo de cadetes e dos demais voluntários e engajados era descontado para pagar o instrumental e os próprios músicos, o que evidenciam os diversos decretos que proibiam a persistência de tais retenções nos proventos. (BINDER, 2006 p. 116-117). Não à toa, os músicos eram os que faziam jus a uma das melhores remunerações entre os oficiais inferiores. (p. 111). À época de Felipe Néri de Barcellos, um mestre de música podia chegar a receber diariamente a quantia de 940 réis, seguido por 370 réis por um músico de 1ª classe, 220 réis para um músico de 2ª e 140 réis para um músico de 3ª classe. (p. 113). Há relatos, no entanto, de que os comandantes podiam fazer uso das bandas das unidades que comandavam para tocar em suas próprias residências (p. 37). Esse reconhecimento tinha uma contrapartida: as bandas deveriam estar com o seu instrumental conservado e em condições de pronto uso.

Em se tratando da Guerra do Paraguai, a presença dessas bandas de música dentro dos batalhões era de grande importância já que elas se deixaram notar não só pela participação nas cerimônias e eventos realizados pelos comandantes militares, em especial quando das vitórias obtidas em combate, como também na formação tática de alguns batalhões, principalmente os da arma de infantaria. Essa presença da banda nos bailes e comemorações diversas será abordada em detalhes no segundo capítulo.

Sobre a participação das bandas na formação tática dos batalhões de infantaria e de como isso pode ter sido a regra nos corpos de Voluntários da Pátria, deixa-nos importante contribuição o estudo de Paulo Queiroz Duarte sobre os Voluntários da Pátria (1981).

A referência mais próxima sobre a utilização tática dessas bandas de música na infantaria estaria, segundo Queiroz Duarte, no Código Técnico e Tático do Coronel Bernardo Antonio Zagalo do exército português e feito publicar no início do século XIX. Mesmo o Brasil logrando independência em 1822, tal código luso continuava a vigorar em território brasileiro por efeito de um decreto, o de nº 2978 de 1862, o qual determinava que se seguissem, no âmbito do Exército brasileiro, os regulamentos e ordenanças que vigoravam em Portugal. Entre estas estariam justamente o então conhecido “Sistema Zagalo”, tal como se designava o códice supracitado. (QUEIROZ, 1980: p. 150).

Tal código preconizava, entre outras coisas, uma formação que visasse a defesa de uma organização de infantaria contra uma investida da cavalaria, tida como a mais temerária sobre os infantess, e contra o qual se faziam necessários óbices para melhor atenuar sua performance. Entre estas formações, encontra-se no “Sistema Zagalo” o quadrado, uma formação complexa

que prescindia de uma junção das companhias de modo a compor divisões de uma maneira que com os movimentos de certos elementos dentro desse quadrado o sistema defensivo estaria montado. (QUEIROZ 1981: p. 155).

A indicação mais precisa da presença dessas bandas de música em sistemas como o supramencionado se encontra na descrição que Queiroz Duarte faz sobre a posição daquelas na formação em quadrado, quando elas deveriam preliminarmente tomar suas posições em uma das fileiras que eram as divisões formadas – lembrando que as divisões eram a junção de duas companhias – e logo após dirigem-se ao centro do quadrado, juntamente com os pelotões de bandeira, porta-machado, cornetas e tambores (QUEIROZ, 1981: p. 155).

Nesse sentido, Queiroz Duarte afirma que no momento da formação do quadrado, a banda de música tocava dentro desse quadrado. (Idem: p.155). Com a composição de brigadas, divisões e corpos contando com os corpos de Voluntários da Pátria, é de se inferir que grupos musicais com tais voluntários como o que Barcellos chefiava fizessem parte deste quadrado.

Quanto ao que era tocado nos combates, refregas, batalhas, etc., o que se sabe é que uma das músicas mais tocadas pelos integrantes dessas bandas era o hino nacional quando das vitórias de seus batalhões. É o que se pode perceber nos relatos de Dionísio Cerqueira em suas *Reminiscências da Campanha da Guerra do Paraguai*, uma série de memórias daquele que foi oficial em alguns batalhões durante esse conflito e que nos dá em detalhes alguns desses momentos. Além disso, o hino era comumente tocado nas alvoradas festivas.

Mesmo em momentos triviais, como na rendição de serviço, as bandas se faziam presentes, como nos relata Dionísio Cerqueira. *O Tibúrcio quando tocava ao Dezesesseis serviço na Linha Negra, entrava na mata a cavalo, de bandeira desfraldada e música à frente do batalhão, rendendo o outro com todas as formalidades.* (CERQUEIRA, 1980: p. 192).

### **Os caminhos trilhados por Felipe Néri de Barcellos em suas iniciações musical e militar**

Embora não tenha sido possível saber de fato a data de nascimento de Felipe Néri de Barcellos, sabe-se que foi oriundo de uma família onde os ofícios mais comuns eram as lides militares e musicais.

Felipe Néri de Barcellos, o pai, foi militar da tropa de linha, tendo servido no Regimento de Artilharia de Pernambuco com o posto de tenente e conseguindo a sua última promoção como

capitão, sendo aí reformado precocemente devido a sua participação nos episódios da Insurreição Pernambucana de 1817, tendo sido perdoado em 1818 e, depois, participando de uma suposta conspiração que visava depor o governador dessa província, Luís do Rego, em 1820 (CABRAL, 2009).

O irmão de Felipe Néri de Barcellos (filho), Trajano Felipe Néri de Barcellos, membro da Guarda Nacional, serviu por um bom tempo no 1º Batalhão da Guarda Nacional em Pernambuco (SILVA, 2006, p. 209). O encontraremos no posto de tenente em lista eleitoral veiculada no Jornal do Recife em 1868, como eleitor da freguesia de S. Pedro Mártir de Olinda. (GAZETILHA, 1868: p. 1.) Mais adiante, em 1899, será promovido capitão, ainda que não saibamos decerto o momento de sua promoção.

Felipe Néri de Barcellos aprendeu seus ofícios de músico no Colégio de Órfãos de Olinda, fundado em 1835, de caráter eminentemente assistencial. (CUNHA, 1899: p. 1). Teve a oportunidade de trafegar por diversos gêneros musicais, sobretudo a música sacra. Segundo Arantes (2015: p. 277), o Colégio de Órfãos aceitava “órfãos filhos legítimos, ilegítimos, expostos, órfãos de ambos os pais ou de um só”, agregando os menores na categoria de gratuitos, mas também de pensionistas, sendo estes admitidos mediante um pagamento.

O ensino do Colégio de Órfãos, como outros similares do Recife oitocentista, caracterizava-se essencialmente pelo seu cunho religioso, já que, conforme Arantes (2015: p. 277), citando relatório do Diretor desse colégio enviado ao Presidente da Província de Pernambuco que “a instrução religiosa é inseparável da moral”, fazendo, assim, com que a formação do indivíduo, voltada para o trabalho, contivesse a dimensão moral-religiosa. (ARANTES, 2015: p. 277).

Além da educação moral e religiosa e das instruções literárias e agrícolas, a música, enquanto elemento no conjunto das artes e ofícios diversos, tinha um lugar especial na formação desses educandos, não só pela instrução técnica mas também moral e civilizacional, uma vez que a música nesse momento, assim como outros ofícios gozavam desse caráter, tanto que o Frei Joaquim do Espírito Santos ficara reconhecido pela sua direção “civilizadora”, entre 1867-1874, por compor músicas e escrever as letras de seus cantos religiosos que poderiam ser executados pelos seus alunos. Levava-os a competirem na composição de música sacra e de orquestra, contribuindo, segundo o Jornal do Recife, para “o maior desenvolvimento possível à divina Arte”. A música, nesses moldes, era um dos ofícios ensinados aos seus educandos, contribuindo também para a formação do indivíduo para a vida em sociedade.



Em que pese a música sacra tenha sido a pedra de toque no Colégio de Órfãos, o trânsito para outros gêneros, como a música militar era um caminho possível, fazendo com que parte dos seus educandos fossem recebidos nas bandas regimentais, a ponto de vê-los, posteriormente, integrando essas bandas, assim como de todo o panorama musical do século XIX.

É o que nos evidencia José Amaro Santos da Silva (2006), traçando a trajetória de músicos do Teatro Santa Isabel no Recife. Segundo este autor, possivelmente as bandas militares eram as maiores receptoras de músicos iniciados em grupos de menores aprendizes como as sociedades musicais e filarmônicas locais, ou ainda do Arsenal de Guerra em Pernambuco (p. 172). Daí por diante, parte desses músicos poderia ir para outros espaços da cidade como o próprio Teatro Santa Isabel participar de óperas e outras manifestações musicais. Assim, um músico poderia passar por diversos espaços tal como Felipe Néri de Barcellos que esteve no Colégio de Órfãos, no 9º Batalhão de Infantaria de Linha em Pernambuco como mestre de música (não sabemos ao certo o seu ingresso, mas a sua baixa do serviço fora em 1864), e indo para a guerra logo em seguida.

A única informação veiculada pelo Correio Mercantil de 1864 era que, por ocasião da baixa de Barcellos, este aparecia como mestre de música. (BAIXAS DO SERVIÇO MILITAR: 1864: p. 1) Enquanto mestre de música, Barcellos compunha o Estado-Menor dentro dos quartéis do Exército, sendo o topo da hierarquia nos músicos em uma banda que compreendia, imediatamente abaixo dele, o músico de 1ª classe, o músico de 2ª classe e o músico de 3ª classe. Segundo Binder, em 1851 o mestre de música recebeu a graduação de 1º sargento. Isso é um indício de que, dada a graduação de tamanha relevância entre os músicos, Barcellos teria um razoável conhecimento em música a ponto de poder ser ele também um iniciador de outros músicos, dando, portanto, continuidade às bandas fazendo com que elas se renovassem. Desse modo, até a sua participação na Guerra do Paraguai, Barcellos transitara entre as instituições assistenciais de cunho religioso e militares, além de ter um ambiente familiar onde ser músico e ser militar eram os ofícios predominantes. A Guerra da Tríplice Aliança ampliou ainda mais os horizontes para Felipe Néri de Barcellos. Assim, foi a oportunidade de entrelaçar os caminhos por quais passou: a sua família, o Colégio de Órfãos e o 9º Batalhão de Infantaria de Linha de Pernambuco.

### **Da guerra ao sacrifício: caminhos da composição**

Ainda não foi possível descobrir quando, exatamente, e de que maneira, Felipe Néri de Barcellos, foi ser mestre da banda de música do 11º Corpo de Voluntários da Pátria, informação verificada na capa das *Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria*. A coletânea escrita por Paulo Queiroz Duarte, *Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai* publicada a partir de 1981 dá-nos conta da presença de Barcellos no 11º Corpo de Voluntários da Pátria (que com o Comando de Caxias passou a ser designado 42º Corpo de Voluntários da Pátria), a partir dos relatos de Joaquim Silvério de Azevedo, oficial que servira nesse contingente, e que escreveu como memória *O Onze de Voluntários da Pátria*.

O alistamento de Barcellos pode ter ocorrido dadas as condições vantajosas oferecidas pelo governo Imperial para os voluntários como pecúnia, lotes de terra, preferência em empregos públicos, isenção do serviço no Exército, na Marinha e na Guarda Nacional, equiparação a patentes do Exército e Guarda Nacional, além da pensão aos familiares de voluntários falecidos com o decreto de nº 3371, de 7 de janeiro de 1865, vantagens necessárias face aos poucos recursos humanos das tropas de linha e da Guarda Nacional. (CUNHA, 2000: p. 33).

Esses atrativos somados ao “entusiasmo patriótico” forjado no sentimento de pertencimento a uma nação, ou a mais identidades de grupo - como os Zuavos baianos e pernambucanos e Couraças da Bahia e os batalhões Henriques de Pernambuco, este rememorando a saga da retirada dos invasores holandeses no século XVII aqui no Brasil (KRAAY, 2012) - favoreceram o caráter popular obtido pelo alistamento de voluntários. Em que pese tal entusiasmo tenha sido inicial, já que após anos, com o retorno de vários desses voluntários mutilados e pedintes nos centros urbanos, a imagem horripilante da guerra tenha se tornado mais evidente. (RODRIGUES, 2001).

Assim, esse entusiasmo se irradiou pelos leitores dos jornais diversos, ou pelos clubes e grêmios, praças, ruas, casas e demais espaços, e, de alguma forma esse sentimento foi captado por Felipe Néri de Barcellos para ir à guerra. Uma das formas em que esse sentimento pôde ser expresso por Barcellos foi, certamente, em suas composições, as quais são objeto do nosso estudo.

O 11º Corpo de Voluntários se deslocou para a região do conflito em 27 de abril de 1865. Esteve este corpo no acampamento do 1º Corpo do Exército, comandado pelo General Osório,

chegando a junho nos arredores da Vila de Salto, no Uruguai, onde, em 20 de junho de 1865, nove dias após a Batalha Naval do Riachuelo, a boa nova se espalhou entre os brasileiros que estavam nas fileiras das Forças brasileiras, inclusive no acampamento. (DUARTE, 1981b, p. 80).

O acontecimento acima nos interessa porque é a partir dele e sobre ele que Felipe Néri de Barcellos pode ter composto uma de suas músicas *O Ataque do Riachuelo*, sendo aquela batalha a sua fonte de inspiração naquele momento.

Baseado nos relatos de outro voluntário do mesmo 11º Corpo de Voluntários, Joaquim Pimenta, Duarte também destaca o fato de Barcellos ter sido designado por Visconde de Porto Alegre como Inspetor Geral das bandas de músicos do 2º Corpo de Exército (DUARTE, 1989, p. 138), motivo de orgulho para o articulista Almeida Cunha que, ao publicar no Jornal do Recife em 1899 a história do Colégio dos Órfãos de Olinda, postava, entre outros músicos, o nome de “Felippe Nery de Barcellos, diretor de todas as bandas marciaes do exercito brasileiro em operações no Paraguay e trombonista celebre” (CUNHA, 1899: p. 1), nomeação graças aos seus conhecimentos sobre, ainda mais por ter sido pelo Visconde de Porto Alegre, um dos comandantes dos Corpos do Exército durante o conflito.

Mas o mais importante da trajetória de Barcellos na guerra foi justamente aquele poria fim ao seu caminho.

A 3 de novembro de 1867, após tocar um dobrado, a banda do 42º Corpo de Voluntários, o antigo 11º, teve que entrar em formatura imediatamente para resistir à invasão da Guarda de Solano Lopez em Tuiuti. Após tomar ciência que um dos bumbos tomados de empréstimo de outro Corpo fora atingido por um projétil, Felipe Néri de Barcellos formou a sua banda e a conduziu contra o grupo musical adversário. Nesse momento, Barcellos fora atingido mortalmente por uma bala inimiga. (DUARTE, 1981: p. 138).

Sobre o sacrifício, enquanto um fenômeno presente nas guerras, é interessante pensar como este ato é constantemente posto como virtude a ser cultuada para as gerações vindouras, já que o ser posto ao holocausto será lembrado, tornado herói. Embora o que se qualifique seja o indivíduo, Cunha, referindo-se às discussões em torno do assunto feitas por Philippe Contamine em seu artigo *Mourir pour la patrie* (1986), verifica a partir desse autor como a morte, sendo uma prova de coragem e devotamento à pátria é, de alguma forma, imutável desde o século X até o século XX. Assim, ligada às estruturas políticas e ideológicas e com



uma carga sociológica e psicológica, o sacrifício tem sido entendido como uma das mais honrosas de formas de morrer. (CUNHA, 2000: p. 17).

As chances de Barcellos presenciar tais eventos na guerra foram muito grandes. O que faz com que esse ato seja captado e transformado em signos musicais em suas obras. Desse modo, não só o sacrifício, como a vitória, a derrota, o sombrio, a camaradagem, o outro, são ressignificados por Barcellos de modo a adquirir um sentido musical próprio, a ponto de serem inseridos em algumas de suas composições como *O Ataque do Riachuelo*, *O esplêndido triunfo de Uruguaiana*, *A patiada dos paraguais* e *o Rompante de Lopes*, presentes em *Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria*.

### **Poiética indutiva e externa: o modelo tripartite e o processo de significação em Felipe Néri de Barcellos.**

As recorrências entre as composições de Felipe Néri de Barcellos que constituem as *Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria*, não estão tão somente no título de tais composições, como o próprio *Ataque do Riachuelo*, ou *O Esplêndido Triunfo de Uruguaiana*, ou ainda *O Rompante de Lopes* de onde facilmente haveria a remissão à Guerra do Paraguai. Além dessa questão, as similitudes podem ser encontradas em elementos sutis, mas com grande relevância para a nossa análise.

A primeira delas é a indicação métrica nas composições de Felipe Néri de Barcellos, qual seja, o compasso binário simples. Ainda que se possa pensar que o compasso binário não seja exclusividade da música militar e vice-versa, o compasso binário é uma característica preponderante de tal gênero.

Poderíamos identificar ainda a recorrência das células e motivos rítmicos e melódicos entre tais músicas, em especial, *O Ataque do Riachuelo*, *O Esplêndido Triunfo de Uruguaiana* e *O Rompante de Lopes*, como as colcheias pontuadas com as semicolcheias do primeiro movimento e semicolcheias. Tais células são ora marcas de ornamentos rítmicos, ora celeridade no tempo de um evento como as semicolcheias e ainda do fluxo melódico de ascendência e descendência que seriam os altos e baixos vividos pelos combatentes no campo de batalha:

**Figura 1 - Movimento inicial do 1º clarinete de *O Ataque do Riachuelo***

Terça ascendente de sol para si

inet

Compasso binário simples

Célula rítmica dominante na frase colcheia pontuada mais semicolcheia

2.

Célula rítmica dominante na frase colcheia pontuada mais semicolcheia

Nota dominante sol com relação ao tom dó da primeira parte



**Figura 2 – fragmentos de 1º clarinete em *O Esplêndido Triunfo de Uruguaiana***

Colcheia pontuada e semicolcheia

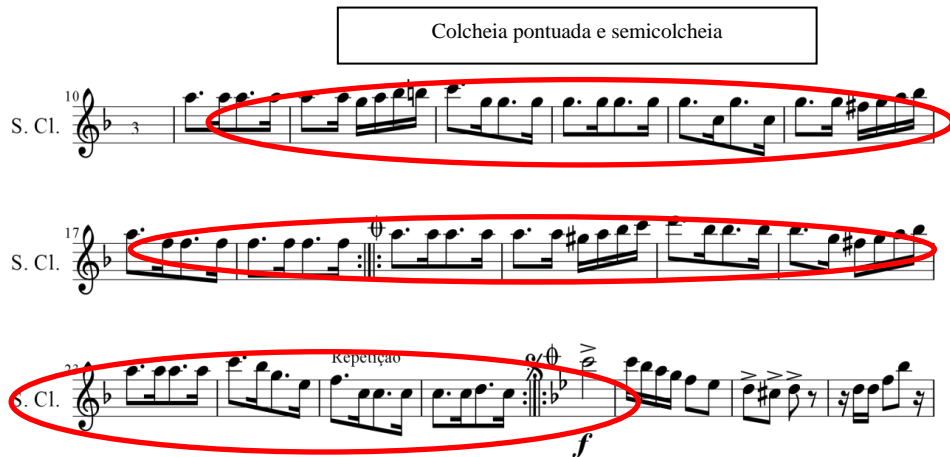
S. Cl. 10

S. Cl. 17

S. Cl. 22

repetição

*f*

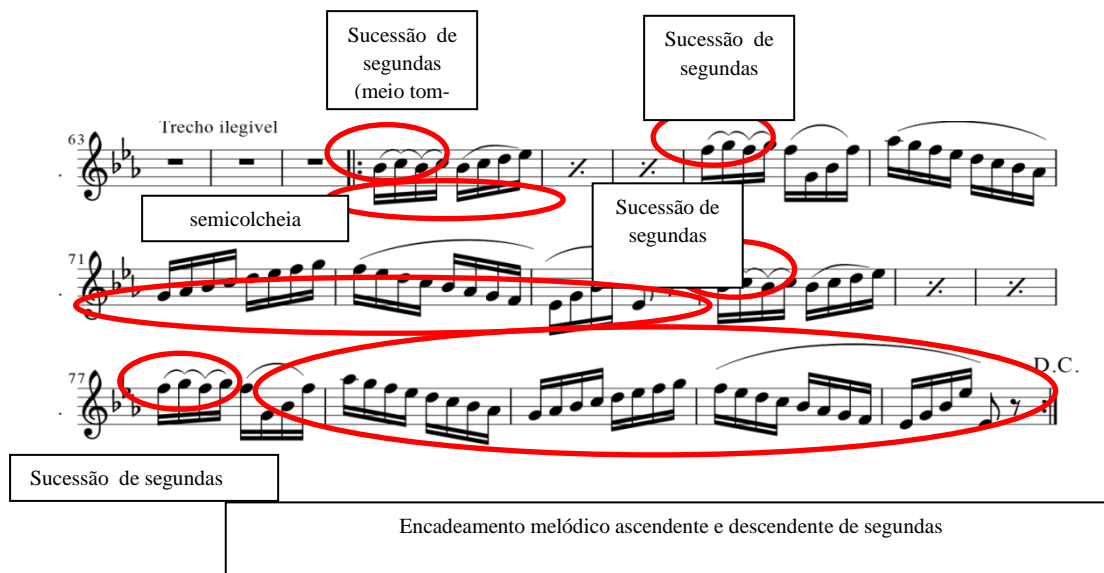


**Figura 3 – fragmentos de 1º Clarinete em *O Rompante do López***



Já no caso das semicolcheias, além de ser signo da celeridade do tempo de um evento, vê-se que, a depender do desenho melódico, tal celeridade remete a sentimentos, quer de pujança, domínio, quando ascendentes, quer de fraqueza, quando descendentes. Esses movimentos se repetem com maior predominância nas últimas partes (temas) de *O Ataque do Riachuelo* e *O Esplêndido Triunfo de Uruguaiana*.

**Figura 4 – último movimento de 1º Clarinete de *O Ataque do Riachuelo***



Trecho ilegível

Sucessão de segundas (meio tom-)

semicolcheia

Sucessão de segundas

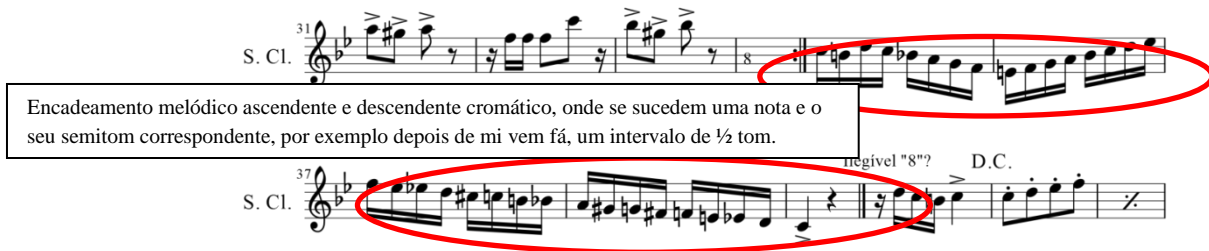
Sucessão de segundas

Sucessão de segundas

Encadeamento melódico ascendente e descendente de segundas

D.C.

Figura 5– fragmentos de 1º clarinete em *O Esplêndido Triunfo de Uruguaiana*



S. Cl. 31

Encadeamento melódico ascendente e descendente cromático, onde se sucedem uma nota e o seu semitom correspondente, por exemplo depois de mi vem fá, um intervalo de ½ tom.

S. Cl. 37

regível "8"? D.C.

Desse modo, compreende-se como os signos musicais recorrentes nas composições de Barcellos, orientam-se, ainda que não seja de modo imediato, por alguns aspectos externos, entre os quais os fragmentos de sua trajetória. Embora pareça ser trivial que o fato de ser uma música militar faça com que os seus elementos musicais sejam identificáveis como enquadrados em tal gênero, como as colcheias pontuadas com suas semicolcheias, não se vê este elemento em outras músicas militares de outros autores. As sucessões de semicolcheias em ascendentes e descendentes é uma marca presente nas obras de Barcellos, como indicando que nas diversas batalhas de que ouviu falar, fraqueza e vigor faziam parte de um mesmo combate. Não havia vitória sem luta e sacrifício, bem como não poderia haver derrota, sem entrega; é a isto que nos remetem essas semicolcheias. Valores comungados por Barcellos e vividos na sua experiência de músico militar.

## REFERÊNCIAS

### Jornais

BAIXAS DO SERVIÇO MILITAR. *Correio Mercantil*. Recife. 25 de jul. 1864. P. 1.

CUNHA, Almeida. História: A Música do Collegio de São Joaquim *in: Jornal do Recife*. Pernambuco. 3 de dezembro de 1899. p. 1.

GAZETILHA, *Jornal do Recife*, 3 de jul. 1868. P. 1.

### Memórias

CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai (1865-1870)*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

### Partituras

BARCELLOS, Felipe Néri de. O Ataque do Riachoelo – dobrado. **In: Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria** [S.l.]: [s.n.], [entre 1865-1867]. 1 partitura. 1º clarinete. partit. 3p. + partes ; 17x26. Localização: Música-MS. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

BARCELLOS, Felipe Néri de. O Esplêndido triunfo de Uruguayana. **In: Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria** [S.l.]: [s.n.], [entre 1865-1867]. 1 partitura. 1º clarinete. partit. 3p. + partes ; 17x26. Localização: Música-MS. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

BARCELLOS, Felipe Néri de. Rompante do Lopes **In: Peças para a Banda pelo mestre da Bam. 11 de Voluntários da Pátria** [S.l.]: [s.n.], [entre 1865-1867]. 1 partitura. 1º clarinete. partit. 3p. + partes ; 17x26. Localização: Música-MS. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

### Bibliografia consultada

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Vols.I e II. Dissertação de Mestrado em Música. UNESP. São Paulo: 2006.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vítor; KRAAY, Hendrik. *Nova História Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CUNHA, Marco Antonio. **A Chama da nacionalidade** – Ecos da Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Bibliex, 2000.

DUARTE, Paulo de Queiroz. **Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai. O Imperador, os Chefes Militares, a Mobilização e o Quadro Militar da Época**. Vol.1. Rio de Janeiro: BibliEx. 1981.

DUARTE, Paulo de Queiroz. **Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai. O Comando de Osório**. Vol.2. Tomo II Rio de Janeiro: BibliEx. 1981.

DUARTE, Paulo de Queiroz. **Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai. O Comando de Caxias**.. Vol.3. Tomo III Rio de Janeiro: BibliEx. 1989.



KRAAY, Hendrik. “Os companheiros de Dom Obá: os Zuavos Baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai”. In **Afro-Ásia**, 46, Salvador: 2012, pp. 112-161.

SILVA, José Amaro Santos. **Música e ópera no teatro Santa Isabel**: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.