

# Uma *polka* dedicada a um “Bravo oficial da Armada brasileira” pela Passagem de Humaitá: uma narrativa musical na construção de vultos navais\*

A polka dedicated to an “Bravo official of the Brazilian Navy” for the Passage of Humaitá: a musical narrative in the construction of great naval figures

**Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos**

*Capitão-Tenente do Quadro Técnico. Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Especialista em História Militar pela Universidade do Sul de Santa Catarina e em História Militar Brasileira pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Serve na Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.*

## RESUMO

Este artigo visa a compreender a construção de vultos navais a partir de uma narrativa tecida na composição da música *Passagem de Humaitá – polka* oferecida ao então Capitão-Tenente Arthur Silveira da Motta, comandante de um dos navios que ultrapassaram a fortaleza considerada estratégica tanto para os paraguaios, que se aproveitaram das condições geográficas para robustecer ainda mais seu sistema defensivo, quanto para os aliados, que viam na conclusão do forçamento a possibilidade de atingir o objetivo de depor o governo paraguaio e, em seguida, dar fim à Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). De autoria de Maria Guilhermina de Noronha e Castro, a composição de 1868, ano em que ocorreu a passagem por Humaitá, suscita reflexões sobre aspectos relacionados à interface entre música e guerra, a exemplo das

## ABSTRACT

This article aims to understand the construction of naval figures from a narrative woven in the composition of the passage Humaitá-polka offered to the then Lieutenant Captain Arthur Silveira da Motta, commander of one of the ships that surpassed the fortress considered strategic both for the Paraguayans, who took advantage of the geographical conditions to further strengthen their defensive system, and to the allies, who saw in the conclusion of the forcing the possibility of achieving the goal of deposing the Paraguayan government and then ending the War of the Triple Alliance (1864-1870). Authored by Maria Guilhermina de Noronha e Castro, the composition of 1868, the year in which the passage through Humaitá took place, raises reflections on aspects related to the interface between music and war, such

\* Artigo recebido em 16 de maio de 2018 e aprovado para publicação em 29 de maio de 2018.



relações entre artistas e militares, revelando a maneira como se constroem narrativas que esculpem vultos e heróis nacionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Passagem de Humaitá; Música; vultos navais e militares

as the relations between artists and the military, revealing the way in which construct narratives that carve national heroes and figures.

**KEYWORDS:** Passage of Humaitá, Music, Great Naval and Military Figures

A Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai (1864-1870) tem suscitado uma série de trabalhos em torno de uma ampla gama de temáticas (estratégia e tática, aspectos políticos, tensões sociais, memória, historiografia, cultura histórica, dentre outros). Só recentemente, no entanto, foi que a temática música em interface com aspectos deste grande conflito tem despertado a atenção de estudiosos, fruto das recentes mudanças havidas das pesquisas histórica e musicológica. Em tais estudos, as análises concentram-se na produção e práticas musicais no cenário da guerra (CARVALHO, 2008), ou ainda se propõem a um levantamento de composições musicais que a ela fariam alusão, detendo-se a um evento específico ou a um conjunto de fatos ou sentimentos, notadamente sobre a vitória. No caso dos levantamentos, os heróis e vultos estariam consagrados nos hinos a eles dedicados (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2012).

A partir de alguns estudos anteriores, tenho buscado compreender o encadeamento de códigos musicais em composições no âmbito da música militar que, de algum modo, conformam uma narrativa referente a eventos específicos dentro da guerra em lide (SANTOS, 2015 a e 2015b). Estão restritos, ainda, à música militar. No entanto, tomando como base o levantamento acerca de músicas alusivas à Guerra da Tríplice Aliança, verifica-se a existência de uma quantidade de composições que não necessariamente são atinentes ao gênero “música militar”. Figuram entre estas, as polcas, as valsas, as quadrilhas.

Desde já, isto introduz uma questão relevante dentro da História da Música e da Musicologia: o século XIX caracterizou-se pela profusão de gêneros os mais diversos, dada à experiência singular no circuito do intercâmbio musical: composição, escuta e interpretação nos saraus domésticos, impulsionadas

pela difusão do piano e demandando produção editorial musical no promissor mercado de partituras (MAINENTE, 2014: p. 71). Tal processo impede a visão estanque sobre esses gêneros, que passaram a ser populares e, portanto, difíceis de serem classificados rigidamente – a existência da polca-lundu, uma simbiose de elementos da cultura musical europeia e de matriz africana, sinaliza esses novos tempos e novas práticas.

Mas, quando reflete-se sobre as composições e as evocações alusivas a esses vultos militares e navais, reside aí uma outra questão: como se imbricam os sentimentos civis e militares por meio dessas expressões, a ponto de identificarmos, valores e sentimentos de uma categoria profissional vista como coesa e inseridos nas manifestações artísticas não propriamente militares – far-se-ia necessário observar o movimento inverso, mas não será o propósito deste artigo.

Considerando essas reflexões iniciais, o propósito deste artigo é analisar a construção e consolidação de vultos navais por meio de expressões musicais a partir de um evento específico ocorrido durante a Guerra da Tríplice Aliança, neste caso, a Passagem de Humaitá – efetuada por uma Divisão Naval em 19 de fevereiro de 1868 no esforço dos aliados em penetrar em território paraguaio. A evocação a este fato e aos seus vultos é conduzida pela compositora Maria Guilhermina de Noronha e Castro em *Passagem de Humaitá – polka* composta no ano de 1868, oferecida a um destes heróis: Arthur Silveira da Motta, à época, Capitão-Tenente, e depois sendo agraciado com o título de Barão de Jaceguai.

Em primeiro lugar, será necessário compreender as tensões em torno da construção e difusão das narrativas acerca da Passagem de Humaitá, já que cristalizar vultos e heróis não é uma tarefa passível de unanimidade, ainda considerando os principais

envolvidos nesse evento. Em consequência, percorre-se o panorama de como se fizeram pósteros tais vultos, quando estão cristalizados na plasticidade ou na resignificação auditiva. Por fim, analisam-se especificamente tais elementos inseridos na composição em lide, buscando compreender como os valores da narrativa e do elemento narrado se cruzam, dando forma a um *monumento* sonoro.

## **TENSÕES DE NARRATIVAS EM TORNO DA PASSAGEM DE HUMAITÁ**

A Passagem de Humaitá, ocorrida na madrugada de 19 de fevereiro de 1868, foi importante para o esforço de guerra aliado por, a partir desse acontecimento, consolidar-se a ocupação do território paraguaio.

A Fortaleza de Humaitá era sobrestimada pelos aliados. Inexpugnável, após a sua passagem, quebrou-se o “encanto”, conforme Tasso Fragoso imaginou ali existir (FRAGOSO, 2011: p. 395). Temia-se a passagem por essa fortaleza desde o início da campanha contra o governo paraguaio, quando o General Luís Alves de Lima e Silva, Marquês de Caxias, esboçava um plano sob determinação do Ministro da Guerra Beaurepaire Rohan, no início de 1865. Enquanto Caxias previa envidar esforços com duas colunas para atingir diretamente Humaitá, neutralizando-a – por saber que era uma fortaleza importante no sistema de defesa paraguaio –, prevenia o Conselheiro Pimenta Bueno que essa fortificação fosse atacada somente após alcançarem Assunção, coração do governo do Paraguai. De todo o modo, o conselheiro hesitava em atacar Humaitá por considerar esta operação difícil. Ainda assim, Humaitá figurava como ponto estratégico no plano de operações militares aliado concebido quando da assinatura do Tratado da Tríplice Aliança em 1º de maio de 1865, que deveria ser ultrapassado para que se alcançasse Assunção e atingisse diretamente Solano López (DORATIOTO, 2002: p. 118; 137-138).

O cumprimento do plano exposto acima ficava ainda mais premente com o deslocamento de Solano López de Assunção até Humaitá, para que este se posicionasse no

teatro de operações, transformando a fortaleza em um quartel-general. A posição em que esta fortaleza estava localizada, aproveitando-se das diversas condições geográficas (relevo, hidrografia, vegetação), além da disposição bélica e construtiva, faziam a fama de Humaitá, a ponto de seu topônimo ser definido como o sistema de defesa quando integrada a outras fortificações adjacentes, a exemplo de Tahí. Era, pois, um “obstáculo formidável” (DORATIOTO, 2002: p. 146; 206; 210)<sup>1</sup>.

Tornar Humaitá em fortaleza intransponível contribuiu para constituir uma narrativa em que a sua passagem só fosse possível com a bravura e sacrifício dos que dela tomaram parte. Embora tenham se prolongado discussões acerca dos planos e jogos de guerra, rediscussões sobre a sua exequibilidade, arguí-los, redarguí-los, observando esta fortificação cartesianamente, dentro de uma *bellum ratio*, o apelo às sensações, mesmo as imaginadas, estabeleceu as condições para que os exemplos e lições com a ultrapassagem se consolidassem à posterioridade. Talvez por isso, uma narrativa que desse conta de tal evento não fosse possível somente com as ações de homens a tripular navios e compor fileiras. Mais do que isso: seria necessário demonstrar que tal intransponibilidade, a habitar o imaginário dos que se interessavam pelo assunto por longo tempo, facilitaria na mensuração de quem foi, realmente, bravo em ultrapassá-la. Se quem seriam os primeiros a fazê-lo, ou se quem estivesse no comando de toda a Força Naval em operações. Surge então, o tributário da composição-dedicatória em análise: Arthur Silveira da Motta, oficial da Armada Imperial, à época da passagem de Humaitá.

Os debates em torno do forçamento da Fortaleza de Humaitá, iniciados desde a concepção dos embrionários planos, como indicado anteriormente, prolongaram-se após o feito, na medida em que as tensões políticas se fazem sentir dentro e fora das casas legislativas, notadamente no Senado, e, sobretudo na esfera pública, como demonstram as réplicas e tréplicas aos artigos na imprensa.

Em geral, as divergências sobre o sucesso de uma ação bélica surgiam em torno dos seus responsáveis, porque daí se

relevariam não só o vulto como também o gênio militar. Exemplo disso são os debates acerca do contorno que se dá ao quadrilátero defensivo de Humaitá feito pelo Exército aliado. Problematizando o estabelecido por certa historiografia sobre este assunto, Doratioto, com base em missivas tramitadas entre Caxias e o General Bartolomé Mitre, e realizando uma verdadeira busca arqueológica sobre os planos para o ataque contra Humaitá, identifica que a ideia de realizar tal manobra teria sido, de fato, de Mitre, o qual teria passado orientações a Lima e Silva para fazê-lo, por ocasião da passagem do Comando em Chefe dos Exércitos Aliados. Assim, a autoria de tal plano não teria sido de Caxias (DORATIOTO, 2002: p. 300).

O instigante, no caso da Passagem de Humaitá, é que um dos debates centrou-se em qual seria o responsável para que a Força Naval brasileira não realizasse tal manobra. Mesmo que pareça evidente que as discussões tenham sido suscitadas – e resuscitadas – para mostrar os ineptos e equivocados ao público, a demonstração de tais elementos quer segregar os verdadeiros dos falsos heróis, mesmo que estes estivessem presentes no sucesso da empreitada. Mais ainda: contestá-los, mesmo que de posse dos louros e troféus. Caberia então aos despojados da honra e da glória uma nova pugna para se manterem na memória da Pátria.

Nesse caso específico, Arthur Silveira da Motta, em mais uma das polêmicas em que se vê envolvido ao longo de sua carreira como oficial da Armada brasileira, diplomata e escritor interessado em história marítima e naval<sup>2</sup>, foi motivado a fazer uma réplica a um artigo anônimo publicado no *Jornal do Commercio* de 27 de agosto de 1869, o qual teria reproduzido um parecer cuja autoria seria daquele oficial, onde constava que o futuro Barão de Jaceguai teria sido enfático sobre as consequências de uma passagem forçada por Humaitá. Reproduziu-se, então, a sentença base desse parecer: “Forçar Humaitá no estado atual de suas defesas seria um erro justificável”. Em sua réplica publicada no jornal *Reforma* e republicado em autobiografia, *De aspirante a almirante*, Silveira da Motta busca desconstruir os argumentos situando o leitor na cronologia

dos eventos. Afinal de contas, tratava-se de um parecer logo após a Passagem de Curupaiti (agosto de 1867), repousando-se sobre um cenário cuja análise deveria ser pautada pela prudência. Porém, mais do que a exigida ponderação por conta das circunstâncias que limitariam um avanço sobre Humaitá – a falta de navios apropriados para fazê-lo, Silveira da Motta conduz-se pela prudência seguindo o seu chefe, um dos vultos – não menos controverso – da Passagem de Humaitá: Vice-Almirante Joaquim José Ignácio que, após esse evento, foi agraciado com o título nobiliárquico de Visconde de Inhaúma. Este, que em 1867 foi apoiado por Caxias para manter-se em Porto Elisário e daí comandar as ações de bombardeio frequente à Fortaleza de Humaitá, contrariando a posição de Mitre, como mais antigo dos oficiais da Armada brasileira, deveria ter o apoio também dos demais oficiais, principalmente os comandantes dos navios, como o então Capitão-Tenente Arthur Silveira da Motta, no comando do Encouraçado *Barroso*<sup>3</sup>. No fim das contas, Silveira da Motta esteve presente na Passagem de Humaitá, tendo o seu navio composto a primeira dupla dos seis que formavam a Divisão Avançada, comandada pelo Capitão de Mar e Guerra Delfim Carlos de Carvalho, genro de Inhaúma, e que acabou sendo designado após recusa de seu sogro em realizar o forçamento (DORATIOTO, 2002: p. 321).

No entanto, concordar com o Visconde de Inhaúma nem sempre foi o estratagema utilizado por Arthur Silveira da Motta. Mais uma vez, retornando à Passagem de Humaitá, Silveira da Motta teria sido injustiçado pelo Comandante em Chefe das Forças Navais do Brasil em Operações contra o Governo do Paraguai, Joaquim José Ignácio, por não tê-lo mencionado na ordem do dia alusiva ao evento.

Na autobiografia, *De aspirante a almirante*, ao comentar as diversas ordens do dia e cartas referentes ao ocorrido na Passagem de Humaitá e os seus desdobramentos, como ter repellido abordagens sofridas por chalanas tripuladas por soldados paraguaios em Tahí, em julho de 1868, ponto acima da referida fortaleza, Silveira da Motta retoma fatos por ocasião de seu ingresso na

Armada na juventude, quando também se interessa pela política. Fora divergente do então Chefe de Esquadra Joaquim José Ignácio em uma reunião em 1862, no Ministério da Marinha, que tinha como pauta o numerário a ser dispensado por corpo e classe da Armada Nacional para custear as despesas com armamento a ser empregado por Forças Terrestres e Navais durante o período em que o Governo brasileiro esteve envolvido com a Grã-Bretanha na Questão Christie. Ao apresentar a proposta de uma contribuição com um dia de soldo, Joaquim José Ignácio não só recebeu a divergência do então Guarda-Marinha Silveira da Motta, como também teve a sua ideia qualificada como “mesquinha e ridícula”. Dois anos antes, teria sido visto por Joaquim José Ignácio em um comício de Teófilo Otoni, político liberal, ao contrário de Ignácio, conservador. Estaria portanto explicada a injustiça aplacada pelo, agora, Comandante em Chefe das Forças Navais, Vice-Almirante Joaquim José Ignácio, contra o Capitão-Tenente Arthur Silveira da Motta, uma demonstração de “antiga má vontade” (MOTTA, 1984: p. 352; 359).

Tais ordens do dia, assim como toda a polêmica envolvida na Passagem de Humaitá, ao serem publicadas nos jornais de consideráveis circulação nos centros urbanos devem ter tido amplo conhecimento por parte da população, a ponto de inspirarem notas, artigos, comentários, efervescendo essa esfera pública em formação, o que contribuía, conseqüentemente, para a construção de uma memória cívica com a figuração desses vultos no Panteão da Pátria. Nas expressões artísticas, esse movimento terá um lugar de destaque.

## UMA POLCA PARA ESCULPIR UM VULTO

Não há como comparar, no que toca alusões em expressões artísticas, o General Osório, Marquês de Herval, ou o General Lima e Silva, Marquês de Caxias, ou ainda Almirante Marques Lisboa, Marquês de Tamandaré, com o Almirante Silveira da Motta, Barão de Jaceguai. Previne-se, nesse sentido, que a intenção desse artigo não será essa, e tal feito se mostrará inútil, já que se tratam de figuras com certa distância geracional, con-

siderando que os primeiros fazem parte de uma geração de militares cujas carreiras se iniciaram e foram impulsionadas pela constante experiência em conflitos, internos ou externos, ao passo que o segundo vivenciará unicamente a Guerra da Tríplice Aliança como grande conflito.

O que se busca aqui é analisar como se imbricam valores de distintos grupos sociais, como militares e artistas do meio civil em torno do conteúdo nacional através das mais variadas expressões, resultando na construção de vultos nacionais. Nesse sentido, vale retomar os estudos que tem como foco a interface entre música e guerra na história para se perceber, no caso do Brasil, como são construídos esses vultos. Comparando com a experiência francesa durante o período napoleônico, Bittencourt-Sampaio identifica nesses períodos de conturbações como propícios ao surgimento de hinos, cantatas épicas, a exemplo da própria Guerra do Paraguai. Para o caso do General Osório, por exemplo, fizeram-lhe alusão o *Hino* composto por Felipe Néri de Barcellos, *Hino Osório*, de José D’Almeida Caba, *Hino* dedicado a Osório de Maximiano da Cruz Murta (2012: p. 57). Todos estes, de alguma maneira, estão inseridos no conjunto do que se poderia atribuir o nome de “música militar”, já que difundidos pelas bandas pertencentes às organizações militares desde o início do século XIX e com uma orientação rítmica e melódica na configuração timbrística das bandas militares.

Contudo, a dedicatória aos vultos militares e navais da Pátria não se fará constar somente neste gênero específico, mas também em gêneros musicais que não eram, ou, pelo menos, não tiveram a gênese dentro dessas experiências musicais militares. Exemplo disso são as valsas e polcas, e demais danças de salão (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2012: p. 58).

A composição musical de Maria Guilhermina de Noronha e Castro, fonte para este artigo, é uma polca, gênero explícito em seu título (*Passagem de Humaitá – polka*). Quis assim a sua compositora, ao dedicar esta música ao “Bravo official da Armada brasileira”, Arthur Silveira da Motta, que um gênero originário da Boêmia no início do século

XIX, tendo conquistado os salões de vários continentes, estivesse à altura desta jovem personalidade (DOURADO, 2014: p. 258).

Embora a partitura não esteja datada, por ser parte do acervo de música da Biblioteca Nacional, ao ser catalogada, foi-lhe atribuído o ano de 1868 como o de sua publicação – acervo organizado por Mercedes Reis Pequeno (1921-2015), bibliotecária e musicóloga, desde 1952.

A firma que aparece na partitura como a responsável pela editoria da mesma é a Imperial Imprensa de Música Filippone e Tornaghi (Figura 1). Era propriedade de dois músicos italianos: Domenico Filippone, que já era dono da Filippone e Cia, chegado ao Rio de Janeiro em 1834, e Antonio Tornaghi, chegado em 1841, que associou-se ao primeiro em 1855 (FERREIRA, 1994: p. 289). Após a morte de Filippone (1875), a sua viúva assumiu os negócios, mudando o nome da firma para Imperial Imprensa de Música Viúva Filippone. A permanência do negócio é um indício de que o mercado de impressão de partituras tinha demanda,

considerando, principalmente, o surgimento de mais um espaço de experiência musical que eram os salões domésticos com os seus respectivos saraus. Imagina-se, por exemplo, tal experiência a partir de um recital em que dentro do repertório figurasse a *Passagem de Humaitá – polka*.

A música foi composta para piano e isto se deve ao fato de ser uma polca e, como tal, a sua larga difusão depender da existência dos salões em casas de famílias abastadas e, sobretudo, o próprio piano, para tornar possível a execução de músicas neste gênero.

Mas, registre-se, sobretudo, ter sido a música composta por uma mulher. Não foram encontradas muitas informações acerca de Maria Guilhermina de Noronha e Castro; aliás foram poucas e esparsas. Morreu em 1924, como se depreende de um telegrama publicado no jornal *Correio da Manhã* de 12 de outubro desse ano. É possível que ela tenha vivido entre 70 a 80 anos, tendo em vista a composição ter sido datada de 1868, o que permitiria estabelecer entre a adolescência e os 21 anos de idade como a faixa etária

em que possivelmente Guilhermina de Noronha e Castro pode ter composto a música em lide. Em 1896, a *Gazeta de Notícias*, jornal carioca, relata a execução de um “afinado harmonium” por ela em um mês dedicado ao culto à Maria na Paróquia de Rio Preto, em Três Corações (*Gazeta de Notícias*, 1896: p. 4).

A indicação de que fosse jovem quando compôs tal música, além da idade presumida quando de seu falecimento, é evidenciada por Mônica Vermes em seu artigo “As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro: práticas e representações” (2013). A formação musical tinha como público majoritário jovens mulheres que frequentavam instituições de ensino de música ou tinham aula com tutores privados (p. 313).

Tomando como base um relatório realizado por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música, em 1897, em comparação com outras instituições congêneres de outros países, como Alemanha e França, percebeu-se que havia uma desproporção entre o



Figura 1 – Exemplar digitalizado da partitura “Passagem de Humaitá polka”. Encontra-se disponível em [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas233998/mas233998.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233998/mas233998.pdf) da Biblioteca Nacional



número de homens e mulheres matriculados no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro para o curso de piano – do total de 80 alunos, 76 eram mulheres. Na congênera de Berlim, por exemplo, eram 24 homens e 41 mulheres. O prognóstico do diretor baseava-se na falta de subvenção por parte do governo à carreira do músico. Um outro prognóstico realizado pelo musicólogo italiano Vincenzo Cernichiaro na década de 1920, mas tendo como alvo o próprio Instituto Nacional de Música, tinha como fator para tal desproporção a falta de tempo dos homens<sup>4</sup> (p. 314). Vê-se, portanto, que a prática da música, em especial, ao piano, era majoritariamente feminina. Pelo fato de não haver uma preocupação com investimento estatal no sentido de prover a subvenção à carreira de um músico, concorrendo com as atividades laborais no mercado de trabalho, presume-se que tal prática restringiu-se, de modo geral, ao universo doméstico.

No entanto, é preciso ser prudente antes de concluir tais assertivas. Primeiro, porque os prognósticos foram lançados por homens, dedicados ao estudo da história da música, ou preocupados com a gestão do ensino e prática musicais. Logo, o foco sobre o desequilíbrio, embora os prognósticos não sejam de todo inexato, terá sempre como um dos objetivos a retomada de um espaço até então eminentemente masculino. Os salões, nesse sentido, seriam um dos espaços conquistados pelas mulheres (VERMES, 2013: p. 317). Segundo, porque as atividades profissionais poderiam partir desses espaços domésticos, iniciando-se pela prática composicional a qual já era em si tributária de parte das rendas com as atividades musicais. Por exemplo, a composição em lide de Guilhermina de Noronha custava 12 mil réis, o preço médio de uma partitura à época. Isto lhe poderia render algum percentual em cima das vendas pela Filippone e Tornaghi.

Maria Guilhermina de Noronha e Castro não compôs apenas a *polka* dedicada a Arthur Silveira da Motta. Outras, como *Estrella pollida e triste* (*Notícias Diversas*, 1868: p. 1) e *Recorda-te* (*Gazetilha*, 1868: p. 1), modinhas publicadas em 1868 pela mesma Filippone e Tornaghi demonstram certa atividade musical desempenhada por Guilhermina de No-

ronha, considerando as fontes em que foi possível encontrar tais informações.

E de que maneira, então, quis Guilhermina de Noronha dedicar ao “bravo oficial” Arthur Silveira da Motta a sua *polka* alusiva a Passagem de Humaitá?

Como mencionado acima, a música em lide foi composta para piano, como *polka*, vislumbrada para os saraus domésticos e com uma conotação festiva, como o próprio gênero musical sugere. O andamento em *Andante*, próprio para esse gênero musical, é considerado de média velocidade (MED, 1996: p. 189), próprio para a dança. O compasso se apresenta binário simples, predominantemente 2/4, a não ser no início, onde se verifica 2/2. Isto é, com uma conotação mais cerimoniosa inicialmente, por se dar em uma velocidade mais lenta, como que preparando para a dança, para o conhecimento dos pares, e depois transita-se para a coreografia que a *polka* sugere com uma velocidade mais rápida, movimento que se delinea já nos primeiros compassos. O sentido mais cerimonioso no início ainda é mais evidenciado pelos movimentos de mão direita e esquerda nos compassos de nº 7 e 8, intercalados com movimentos de pedal.

De modo geral, a música gera um sentimento festivo, de celebração pela vitória, e da expectativa de retorno do que se consagra herói, justamente para oferecer a sua dedicatória, como que em uma economia dos dons, em que, pelo sacrifício e bravura a que se submete o homem de armas, dá-se a epopeia erigida em sons. Daí a profusão de colcheias e semicolcheias ascendentes e descendentes no que toca ao encadeamento melódico. O tom festivo também é reforçado com a quase que totalidade de intervalos maiores, qualificados pelas terças. As terças são fundamentais para a demarcação dos modos maior e menor, o que significa dizer em cores que no primeiro modo se apresentariam mais alegres e no segundo mais tristes (WISNIK, 1989, p. 64).

Surpreende a profusão de períodos com oitavas acima do tom das notas inseridas, como se verifica na Figura 2. Embora se possa concordar com o fato de não possuírem maior valor dinâmico-afetivo (WISNIK, 1989: p. 64), a ênfase sobre a oitava, por ser

### Passagem de Humaitá - Polka

Oferecida ao Bravo Oficial da Armada brasileira Arthur Silveira da Motta

Maria Guilhermina de Noronha e Castro

Um início,  
cerimonioso..  
Compasso 2/2

Movimentos mão  
direita e esquerda ao  
piano intercalados  
com pedal, num  
encadeamento  
melódico ascendente  
e descendente.

Para uma  
transição para  
a rapidez na  
duração...  
compasso 2/4

Figura 2 – Compassos 1-13

um intervalo “inteiramente estável” (p. 82), seria, isso mesmo, a afetividade impressa em tais intervalos. Não custa lembrar que comemora-se uma vitória, e, pela existência de um “bravo oficial”, como Arthur Silveira da Motta, nada mais justo que vê-lo, o que nos conduz à estabilidade, ao retorno à condição de antes do caos e tensão na Passagem de Humaitá.

Mesmo com o tom comemorativo da música, com a profusão de terças maiores,

emitindo alegria, aparecem as terças menores. Estas, de cores mais sombrias, estão nos compassos 87-94 (Figura 3) para que seja lembrado que não existe vitória sem o sentimento sombrio da dor e da morte, inerentes à vida do homem da guerra. A vitória, em verdade, é a recompensa do sacrifício, já que morre-se por uma causa que não a do indivíduo e sim a da coletividade, medida pela sua sobrevivência – ou preponderância – em detrimento do outro grupo.

Oitavas.

Figura 3 – Compassos 55-65



The image shows a musical score for a polka, measures 85 to 94. The score is written in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 85-88) includes first and second endings. The second system (measures 89-90) continues the melody with triplets. The third system (measures 91-94) features a crescendo and a fortissimo section. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f). The score is marked with first and second endings, and includes performance instructions like 'cresc.' and 'f'.

Figura 4 – Compassos 87 a 94

A predominância dos intervallos maiores garante o tom comemorativo, para que a vitória seja o objetivo constante; o lado sombrio deve ser esquecido para dar o tom festivo. Ao final, retorna-se ao tom cerimonioso do início, ainda que não se mudem a métrica do compasso – continua binário simples.

Mesmo que todos os sentimentos evocados tenham sido oriundos de uma narrativa sobre a guerra e a experiência de Arthur Silveira da Motta, enquadrá-la em uma polka foi a perspectiva utilizada por Guilhermina de Noronha e Castro em sua composição. Afinal de contas, se a dedicatória não pudesse contar com as próprias percepções erigidas nos e dos códigos musicais, nada então lhe valeria o esforço em chamá-lo a atenção à vida fora dos campos de batalha. Não se trata de um entretenimento, como se apreende o conceito a partir do surgimento dos mediadores *mass media*, mas de um caminho distinto do usual para Silveira da Motta. Eis porque, nesse sentido, a construção desse documento-monumento, com o poder de “perpetuação, voluntária e involuntária das sociedades históricas (e um legado à memória coletiva)”, tornando Silveira da Motta pósteros (LE GOFF, 1996, p. 548), não se encaminha no registro da experiência militar-naval *per se*, como as telas e as estátuas alusivas aos vultos militares e navais e aos seus grandes feitos, mas como esta

se enriquecerá bebendo na experiência das manifestações populares em sentido amplo. É uma lembrança para Silveira da Motta, que além de viver em razão da defesa de sua pátria, nela nascem e podem residir os que a conformam. De onde surgem as manifestações artísticas e pulsam renovação para a essa mesma pátria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música composta em 1868 por Maria Guilhermina de Noronha e Castro alusiva à Passagem de Humaitá, ocorrida no mesmo ano e dedicada a um dos principais envolvidos nesse evento importante para o decurso da Guerra da Tríplice Aliança contra o governo paraguaio, revela questões importantes acerca da construção dos vultos e heróis nacionais, em especial àqueles que se destacaram pelas suas atividades militares.

O exemplo de Arthur Silveira da Motta, o “Bravo oficial da Armada brasileira”, a quem é dedicado a composição *Passagem de Humaitá – polka*, contestado por alguns indivíduos que lhe eram próximos – ao menos compartilhavam de locais de reunião em algumas vezes – como o Visconde de Inhaúma e o General argentino Bartolomé Mitre, é significativo por revelar uma maneira de se construir a memória sobre seu nome um tanto quanto diferente das habi-

tuais. Outros homenageados poderiam até ter composições alusivas aos seus feitos, mas, no caso da música que lhe rende louvores, esta não segue o padrão: a partir da experiência extracaseria revelada nos códigos musicais, onde uma polca pode contribuir para a construção dessa memória assentada em valores militares, mas com uma narrativa própria, um pouco alheia ao universo de Silveira da Motta.

Nesse sentido, penso ser pertinente uma metáfora em particular. Embora fosse uma dedicatória a Arthur Silveira da Motta, o *livro*, isto é, a partitura, foi composto por Guilhermina Noronha de Castro. Além disso, o autógrafo da primeira página na entrega da dedicatória por esta compositora foi concedido com uma frase por ela escrita e, sobretudo, com as canetas que também a ela pertenciam.

## FONTES

### Partitura:

CASTRO, Maria Guilhermina Noronha e. *Passagem de Humaitá: Polka* oferecida ao bravo official da Armada brasileira Arthur Silveira da Motta [Partitura]. Rio de Janeiro, RJ: Filippone e Tornaghi, [1868].

### Jornais

FALLECIMENTOS. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de outubro, 1924. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em 11 de mai. 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1896, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

GAZETILHA. *Jornal do Commercio*, 9 de fevereiro de 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1869. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1868, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT-SAMPAIO. Aspectos “insólitos” da música na corte durante o Segundo Reinado. In: *Música: velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. pp. 31-70.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. *Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai*. [S. l.]: ECSB, 2008. Disponível em: [www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf](http://www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf). Acesso em: 22 de nov. 2014.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed 34: 2014.



FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1994.

FRAGOSO, Augusto Tasso. *História da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2011. Volume 3.

MOTTA, Arthur Silveira da. *De aspirante a almirante, 1858-1902: minha fé de ofício documentada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1984-1985.

MAINENTE, Renato A. *Música e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. São Paulo: Alameda, 2014.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996. 4ª edição.

VERMES, Mônica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro: práticas e representações. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. pp. 303-322.

TAVARES, Raul. Prefácio a 1ª edição. In: MOTTA, Arthur Silveira da. *Reminiscências da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> As condições geográficas, localização e a configuração paisagística estão sucintamente descritas em (DORATIO, 2002: p. 210-211).

<sup>2</sup> Uma interessante biografia acerca foi feita por Raul Tavares ao prefaciar o *Reminiscências da Guerra do Paraguai* do próprio Silveira da Motta. Ver (TAVARES, 1982).

<sup>3</sup> Os trechos da réplica lançada por Arthur Silveira da Motta, republicados em sua autobiografia (MOTTA, 1984), foram também utilizados por Bartolomé Mitre em uma carta originalmente publicada no jornal *Nación Argentina* e que foi republicada na edição do *Jornal do Commercio* (RJ), de 23 de novembro de 1869 (p. 1.), em que o assunto era ainda as hesitações sobre as passagens por Curupaiti e Humaitá pela Força Naval. Nesta mesma edição, foi publicada a réplica de Silveira da Motta a Mitre, mantendo-se os argumentos da réplica contra o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* de 27 de agosto de 1869, sobretudo pela ausência de navios apropriados para a Passagem de Humaitá.

<sup>4</sup> Os dados compilados em uma tabela está disponível no artigo de Mônica Vermes (2013: p. 315-316), a qual tabulou as informações oriundas de diversas cidades da Europa.