



A sobrevivência de um romance tradicional no reisado Discípulo do Mestre Pedro: memória e patrimônio histórico-musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-2 – Patrimônio histórico-musical brasileiro: significados, funções, salvaguarda e relações com o presente

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
Universidade Federal do Cariri
ricardo.monteiro@ufca.edu.br

Resumo. Uma análise do repertório do Reisado dos Irmãos, Tesouro Vivo do Estado do Ceará, revela a sobrevivência de peças tradicionais registradas em partitura por Mário de Andrade em 1928. O objetivo do trabalho é identificar as relações entre a peça “Ô mulher formosa, cadê teu marido” com o romanceiro tradicional, e discutir os processos de transmissão, adaptação e ressignificação desse repertório no contexto dos folguedos nordestinos. Metodologicamente, a pesquisa baseia-se na análise comparativa de fontes históricas, musicais e etnográficas. Os resultados demonstram que a peça corresponde a um fragmento do romance tradicional *O Cego*, documentado em Portugal por Almeida Garrett em manuscrito iniciado em 1824, e permanecendo em circulação até o presente em diferentes folguedos nordestinos. Constata-se a circulação da peça inserida no reisado na década de 1890 em Alagoas, transcrevendo Mário de Andrade a partitura de uma variante em 1928 inserida em uma chegada de mouros. Outras fontes confirmam a presença da peça em ampla área entre Bahia e Rio Grande do Norte e suas ressignificações e adaptações aos contextos de folguedos como o reisado, chegada de mouros e fandango. Mapeada sua entrada no Cariri a partir de Oswald Barroso e documentação de campo, confirma-se ser a dramatização de romances populares um dos procedimentos estruturadores de nossas danças dramáticas e discutem-se as estratégias enunciativas mobilizadas para tal. Conclui-se pela necessidade de se apontar o papel de salvaguarda patrimonial cultural e musical desempenhado pelos folguedos populares, e de se fomentarem ações concretas para seu registro e preservação.

Palavras-chave. Reisado, Romanceiro, Etnomusicologia, Chegança, Patrimônio histórico-musical.

The Survival of a Traditional Iberian Ballad in the Reisado Discípulo do Mestre Pedro: Cultural Memory and Musical Heritage

Abstract. An analysis of the repertoire of the *Reisado dos Irmãos*, recognized as a Living Treasure of the State of Ceará, reveals the survival of traditional pieces scored by Mário de Andrade in 1928. This study aims to identify the relationships between the song *Ô mulher formosa, cadê teu marido* and the traditional Iberian *romancero*, as well as to discuss the processes of transmission, adaptation, and resignification of this repertoire within the context of Northeastern Brazilian folk performances. Methodologically, the research is based on a comparative analysis of historical, musical, and ethnographic sources. The results demonstrate that the piece corresponds to a fragment of the traditional *romance O Cego*, documented in Portugal by Almeida Garrett in a manuscript begun in 1824 and remaining in circulation to the present day in different folk traditions. The piece was already incorporated into *reisado* performances in Alagoas in the 1890s, and Andrade scored a variant in 1928 as part of a *chegança de mouros*. Other sources confirm the



presence of the piece across an extensive area, as well as its resignifications and adaptations within different genres of folk performances. By tracing its introduction into the Cariri region, the study confirms the dramatization of *romances* as a structuring procedure of Brazilian folk plays and discusses the enunciative strategies mobilized for this purpose. The article concludes by emphasizing the role of popular folk performances in safeguarding Brazil's cultural and musical heritage and highlights the need for concrete measures aimed at their documentation and preservation.

Keywords. *Reisado; Romanceiro; Ethnomusicology; Chegança; Historical-Musical Heritage.*

Introdução

O presente estudo tem como corpus analítico o repertório executado em uma apresentação específica a 20/02/2025 do Reisado dos Irmãos Discípulos de Mestre Pedro, grupo de tradição reconhecido como Tesouro Vivo do Estado do Ceará (CEARÁ, 2018). A apresentação, que teve lugar no bairro de Frei Damião, periferia do município de Juazeiro do Norte, no Cariri cearense, não se tratou de um espetáculo contratado, e sim de uma celebração de cunho religioso tradicional na comunidade em que residem os mestres do folguedo, os irmãos Antônio e Raimundo Evangelista. Destarte, a performance em questão teve o mérito de escapar à lógica de espetacularização denunciada e discutida por José Jorge de Carvalho (2010), preservando sua condição de manifestação cultural comunitária, consistindo, no caso, em uma cerimônia de Renovação do Sagrado Coração de Jesus – praticada anualmente em boa parte dos lares católicos daquela região, mas muito menos difundida em boa parte do restante do país. Entre as 51 peças apresentadas naquela performance de 1h45' articulando elementos musicais, verbais, teatrais, coreográficos e de indumentária, merece destaque, pelas razões a serem expostas doravante, a peça *Ô mulher formosa, cadê teu marido*. Tomemos a transcrição da letra da peça¹:

Ô mulher formosa,
Cadê seu marido?
Oi, ele anda no barco, ô janina,
Lá no mar perdido;

Lá do mar eu venho,
Eu não vejo ele;
Pois eu só vejo as face', ô janina,
E os cabelo' dele;

¹ Transcrição realizada pelo autor. A filmagem do trecho em discussão da apresentação do reisado está disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=xw7MHUZgIu8&t=3393s> (REISADO DOS IRMÃOS, 2025, 56min33s).





Abre a porta, gente,
Que eu venho ferido
Por uma falsidade, ô janina,
Dos meus inimigo’;

Se tu ‘tá ferido,
Pode entrar pra dentro,
Que o sangue do meu peito, oi janina,
Serve de alimento.

Observa-se claramente no texto acima a presença de uma isotopia marítima, materializada por meio dos termos “barco” e “mar”. A ela, vêm somar-se elementos associados à temática da guerra, tais como “ferido” e “inimigo”. Considerando-se ser a festa de reis, a princípio, um folguedo rememorando o episódio da visita dos Reis Magos ao presépio natalino (Cascudo, 2001, p. 774) e que a viagem dos magos teria tradicionalmente se dado por via terrestre e sem confrontos militares, a presença da personagem ferida em um contexto belicoso de viagem marítima chama a atenção. A grande variedade de seus episódios não chega a ser exceção no formato usual do reisado. Para Oswald Barroso, o reisado:

reúne inúmeros *entremezes* e *peças*, isto é, dramatizações (antigos Reisados e Ranchos de Animais) e bailados, cabendo destaque para o entremez do Boi que muitas vezes aparece fechando a função, imediatamente antes das canções de despedida (BARROSO, 1996, p. 42).

Na tradição do reisado do nordeste brasileiro, como se constata tanto em campo quanto a partir de autores como Theo Brandão e Oswald Barroso, chamam-se *peças* as partes dançadas e cantadas; as *embaixadas* constituem as partes declamadas; e os *entremeios* ou *entremezes*, as partes teatralizadas. Lembra-nos o sergipano Sílvio Romero que a estruturação dos reisados pode ser particularmente variada, abarcando em sua composição, por exemplo, episódios oriundos da dramatização de romances e xácaras tradicionais (ROMERO, 1897, p. 154) – e notando Mário de Andrade que o mesmo se passaria com as Cheganças por ele recolhidas no Rio Grande do Norte (ANDRADE, 1982, p. 49). Destarte, cumpre aqui formular uma questão fundamental: poderia a peça em questão ter origem em outra manifestação cultural, incorporando-se posteriormente ao repertório do reisado? Note-se que, em caso afirmativo, cumpre-se investigar, ainda que preliminarmente, como se encadeariam seus processos de transmissão, adaptação e ressignificação.

Buscando resumir em poucos parágrafos o percurso de anos de pesquisa, a primeira pista de maior importância para essa investigação foi fornecida por Oswald Barroso (1996, p.

109). Registra Barroso em seu cuidadoso estudo a respeito dos reisados no Cariri a presença de uma peça de abertura de portas com a seguinte letra:

Abre a porta, gente,
que venho ferido
pela falsidade, ó janana
dos meus inimigos;

Se tu vens ferido
pode entrar pra dentro
que o sangue do teu peito, ó janana
é meu alimento (BARROSO, 1996, p. 109).

Conta Barroso ter recolhido a peça, cuja letra se mostra quase idêntica àquela da peça em discussão, junto ao reisado de Mestre Sebastião Cosmo, cujos contatos com ele teriam se dado nos anos de 1978 e 1989 (BARROSO, 1996, p. 254). O ponto de maior interesse, contudo, não reside na semelhança – no caso, quase identidade – entre as letras das peças. Barroso teve o cuidado de recorrer a Marcos Maia e Tarcísio José de Lima para realizarem as transcrições para partitura de algumas das peças por ele comentadas – entre as quais, aquela cuja letra foi apresentada acima, e que aparece a seguir na Figura 1.

Figura 1 – Transcrição para partitura da peça “Abre a porta, gente”, recolhida por Oswald Barroso



Fonte: BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: teatro popular tradicional*. Fortaleza: Ministério da Cultura; FLACSO; Museu da Imagem e do Som, 1996, p. 109.

A partitura da Figura 1, registrada por Barroso há mais de 30 anos, mostra-se, da mesma forma que a letra supracitada, quase idêntica àquela da peça em questão colhida em 2025, cuja partitura é apresentada na Figura 2 transposta para a mesma tonalidade utilizada por Sebastião Cosmo, de maneira a facilitar o estudo comparado de ambas.

Figura 2 – Transcrição para partitura das estrofes 3 e 4 da peça “Ô mulher formosa, cadê teu marido”, recolhida pelo autor



Fonte: elaboração própria a partir de gravação de campo do Reisado dos Irmãos Discípulos de Mestre Pedro

Uma das formas de se abordarem as diferenças entre as duas variantes é analisá-las a partir da terminologia de elaborações proposta por Schenker. No caso aqui discutido, as diferenças entre as versões registradas a partir de Mestre Antônio e de Mestre Sebastião Cosmo podem ser interpretadas como elaborações de uma mesma estrutura melódica subjacente. Seguindo a perspectiva schenkeriana, notas vizinhas (N), apogiaturas, saltos consonantes (CS) e sequências (Seq) constituem procedimentos de elaboração capazes de gerar variantes superficiais sem alterar a identidade estrutural da melodia (PANKHURST, 2008, p. 10-49). Assumindo-se essa perspectiva, a variante anotada por Barroso em 1989 constitui de fato uma elaboração daquela registrada em 2025, aparecendo em vermelho seus poucos pontos de divergência (círculo em vermelho), como se pode ver na Figura 3.

Figura 3 – Redução schenkeriana das versões de Mestre Sebastião Cosmo (1989) e do Reisado dos Irmãos (2025), evidenciando-se que a remoção analítica das elaborações melódicas revela uma correspondência estrutural entre ambas as variantes.



1989

2025

Fonte: elaboração própria do autor a partir de BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: teatro popular tradicional*. Fortaleza: Ministério da Cultura; FLACSO; Museu da Imagem e do Som, 1996, p. 109.

As contribuições de Barroso para a presente investigação estão longe de se limitarem à recolha da peça acima. Após apresentar a partitura da peça, acrescenta o insigne pesquisador e dramaturgo um dado da maior relevância sobre ela:

Sobre esta última peça, comum a vários Reis de Congo caririenses, cabe observar, que Théo Brandão dá notícias de uma muito semelhante, colhida com Mestre José Joaquim, de Curralinho, ainda em 1890 (BARROSO, 1996, p. 109).

Infelizmente, ainda que várias peças apareçam acompanhadas de partitura em seu imprescindível *O reisado alagoano*, não é esse o caso da menção em questão. Assim como Barroso, Brandão a inclui na seção dedicada à apresentação de peças com a função de abertura (para Brandão, “abrição”) de portas – ou seja, a parte inicial em que os brincantes se apresentam diante de uma casa pedindo licença para entrarem. Uma vez acolhidos, os brincantes dão sequência à apresentação dos números que compõem o folguedo, não raro solicitando mais tarde donativos – as chamadas “sortes” – aos presentes (BRANDÃO, 1953, p. 84). É flagrante, contudo, a semelhança entre a letra da peça em estudo e aquela que Brandão afirma colhida em 1890:

Abris-me a porta
Que eu venho ferido
De uma farsidade — ô janana





Dos meus inimigos

Si tu veins ferido
Entra cá pra dento
Sangue de meu peito — ô janana
Serve de inguento (BRANDÃO, 1953, p. 39)².

Se não dispomos da partitura da peça aludida por Brandão, nem por isso faltam subsídios para atestar a difusão da variante em estudo para além das fronteiras do Cariri. Vale aqui nos atermos a uma importante nota de Barroso sobre o repertório que ele tão cuidadosamente documentou: aponta ele que “as peças que trazem referências a tripulantes de navios e fatos relativos à navegação, geralmente, têm procedência das Marujadas ou Fandangos” (Barroso, 1996, p. 247). Conforme visto, há fortes indícios de que a peça em questão possa pertencer a essa categoria. Tal suspeita se materializa ao identificarmos sua presença no livro do pesquisador e dramaturgo paraibano Altimar Pimentel dedicado ao estudo da *Barca*, nome pelo qual aparece na Paraíba o folgado correspondente à Chegança de Marujos ou Marujada. A letra da peça recolhida por Pimentel, significativamente mais longa e consistente que as demais variantes apresentadas até aqui, assim como as anteriores está organizada em um diálogo em que se alternam, a cada quadra, um interlocutor masculino e um feminino:

— Oh, moças bonitas,
Cheguem à janela,
Ver os portugueses,
Como vão pra a guerra!

— Se eles vão pra a guerra,
Deixai-os ir;
Se eles não morrerem,
Tornarão a vir!

— Abre-me esta porta,
Que venho ferido
De uma estocada
Dos meus inimigos.

— Se vindes ferido,
Vinde cá para dentro;
Sangue do meu peito
Servirá de ungüento!

² Nesta e nas demais citações de transcrições realizadas por outros autores, preservou-se rigorosamente a grafia constante das respectivas obras, inclusive quando esta reproduz traços de oralidade ou opções de transcrição que divergem da ortografia normativa.





— Ungüento tão nobre
Não cura ferida;
Ai, Jesus, que morro
E acabo a vida!

— Se acabas a vida,
Acabas embora;
Adeus que me vou
Pela barra afora! (PIMENTEL, 2004, p. 121-123).

Cabendo os elementos verbais da peça em estudo perfeitamente dentro desta variante, cumpre agora levar em conta sua estrutura musical, que aparece anotada na obra de Pimentel. Assim como no caso anterior, compararemos as variantes levando em conta as elaborações melódicas sistematizadas por Schenker. Seguindo-se a concepção contrapontística do musicólogo austríaco, também o coro – sem função sob um ponto de vista verbal, mas estruturante dentro da lógica musical – será relevado ao se abordar o processo de redução.

Figura 4 – Redução schenkeriana da versão paraibana anotada por Pimentel (2004) e a cearense colhida junto ao Reisado dos Irmãos (2025), evidenciando-se novamente a similaridade estrutural entre ambas as variantes.





2004 PB

2025 CE

Fonte: elaboração própria do autor a partir de PIMENTEL, Altimar. *Barca*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos; Governo da Paraíba, 2004, p. 121.

No caso da variante paraibana, como se pode observar, as divergências entre as versões são tão interessantes quanto sua semelhança estrutural. Entre elas, merecem destaque ao menos duas peculiaridades da versão paraibana: sua estrutura responsorial (note-se aqui que a própria resposta integra a estrutura melódica) e, mantendo-se o Fá como referência, o contraste modal entre seu Fá sustenido frígio e o Fá jônico da variante cearense. Cumpre notar ainda a transposição (na figura, assinalada em vermelho como “Transp.”) da sequência descendente que, na versão cearense, vai do Sib3 ao Fá3, ao passo que, na paraibana, segue uma 3ª menor abaixo, estendendo-se do Sol3 ao Ré3. De qualquer forma, infere-se a partir disso com maior clareza a difusão da peça não mais apenas no tempo, mas também no espaço. Outro ponto a se considerar é a maior consistência da peça no contexto da Barca paraibana do que enquanto peça de abertura do reisado. Um dos elementos que embasam tal avaliação é a presença da isotopia marítima em um contexto de conflito militar – elementos, como já visto, estranhos, a princípio,





ao imaginário do reisado. Mais um fator de peso é a estrutura dialógica dessa letra, instaurada entre um locutor masculino e outro feminino – estruturação atípica para o reisado, mas perfeitamente adequada à Barca, caracterizada pela presença de uma personagem feminina de destaque, a Saloia – inexistente no reisado –, cujo rapto e resgate movimentam a narrativa do folguedo. Além disso, como foi possível constatar, a letra se apresenta mais completa na versão paraibana, com episódios anteriores e posteriores a seus correspondentes na versão juazeirense. E, por último, mas não de menor importância, foi se averiguar a presença de letra praticamente idêntica à apresentada por Pimentel em livro de outro pesquisador paraibano, Gonçalves Fernandes – mas cujo registro recua praticamente sete décadas, dado que aparece em seu *O folclore mágico do Nordeste*, de 1938 (FERNANDES, 1938, p. 141-143).

A presença, senão da peça em si com pequenas modificações como nos casos acima, ao menos de uma variante da mesma na Paraíba da década de 1930 orientou uma nova busca: não constaria a melodia das anotações de Mário de Andrade? A pesquisa, nesse caso, deveria ser orientada a ao menos duas de suas recolhas: aquelas relacionadas ao reisado – tratado por Andrade no 3º volume, dedicado ao Boi e suas variantes – e à chegança – discutida no 1º volume. Foi nessa última seção que se encontrou o material de maior relevância para o presente artigo. Detalha Mário em seu *Turista aprendiz* que a recolha daquele se dera em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 20 de dezembro de 1928, dois dias após ele ter presenciado uma apresentação de uma chegança no bairro então periférico do Areial que o deixara profundamente impressionado (ANDRADE, 2015, p. 226-227; 279-280). Complementa Oneyda Alvarenga que teriam sido seus informantes apenas dois brincantes: José Paulino Gregório, o mestre da chegança de Rocas (bairro periférico de Natal, então com significativa presença de estivadores dada sua proximidade com o porto), e o então garoto de 12 anos Amaro Maria Chaves, que Mário de Andrade observou ter domínio das peças a ponto de ocasionalmente corrigir o mestre (ANDRADE, 1982, p. 91). A peça, anotada por Andrade com o título de *Cavatina mística* e registrada como peça XIV da chegança de mouros por ele transcrita, chama a atenção por estar, finalmente, dentro de um contexto que lhe confere sentido claro: o episódio que Mestre Bumba, que liderou por mais de 50 anos a Chegança Minas Gerais do município de Pilar, AL, chamava de *piloto ferido*, descrevendo-o como uma das seções estruturais do folguedo, a qual se seguiria a uma luta corporal entre o piloto e um oficial. O piloto, esfaqueado, fugiria e pediria auxílio para a cura de seus ferimentos. Certo de estar enganado, termina, contudo, por se restabelecer (BUMBA, 2018). Examinemos inicialmente a letra anotada por Mário de Andrade:





Piloto:

— Abri-me a porta,
Qui venho firido
Duma punhalada
— Vida minha! —
Di meu inimigo! (21)

Mestre Patrão:

— Si tu vens firido,
Vinde cá p'a dentro:
Sangue di meu peito
— Vida minha! —
Sirvirá d'inguento!

Piloto:

— Inguento nobre
Qui cura firida;
Ai Jisús qu'eu morro,
— Vida minha! —
'cabarei a vida!

Mestre Patrão;

— Si acabais a vida,
Acabais imbora!

Pilôto:

— Ai Jisús, qu'eu morro,
— Vida minha! —
Sái di barr'a fóra! (ANDRADE, 1982, p. 144).

Quanto à estrutura dialógica, há dois pontos principais a serem considerados. O primeiro é que Mário de Andrade meticulosamente registra a quem cabe cada fala, conferindo-se ao texto, a partir disso, uma força dramática com que as demais variantes não teriam condições de rivalizar. O segundo diz respeito a um problema de coerência que será aqui formulado – mas não, resolvido: a estrutura dos diálogos apresenta muito maior compatibilidade enquanto diálogo entre o piloto ferido e a Saloia – circunscrevendo-se, pois, no âmbito da tradição da barca paraibana e/ou da chegada de marujos – do que entre o piloto e o Mestre Patrão no âmbito da chegada de mouros. Para isso, concorre ainda o vocativo “vida minha”, que em outras versões aparece outrossim como “janana”, “janina”, “xanana” etc – este último termo apontado por Altimar Pimentel como associado ou à flor de mesmo nome, bastante difundida no nordeste brasileiro, ou à contração da expressão “Sinhá Ana” (PIMENTEL, 2004, p. 200).



Tecidas essas considerações iniciais, passemos agora ao estudo de sua partitura. Para facilitar seu estudo comparativo, será feita sua transposição um tom acima, de maneira a que ela apresente tessitura equivalente à das variantes anteriores.

Figura 5 – Redução schenkeriana comparativa da versão cearense colhida junto ao Reisado dos Irmãos em 2025 e da variante potiguar anotada por Mário de Andrade em 1928, evidenciando-se novamente a correspondência estrutural entre ambas as variantes.

Fonte: elaboração própria do autor a partir de ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Tomo I. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982, p. 144.

Mais uma vez, fica patente a flagrante correspondência estrutural entre as variantes – no caso, a peça colhida em Juazeiro do Norte em 2025 e aquela anotada em Natal em 1928. Curioso notar que a peça registrada por Mário de Andrade se encontra situada na estrutura melódica frígia (considerando-se as peças sem acompanhamento harmônico, como é bastante comum) que aparecerá novamente na peça apresentada por Altimar Pimentel em 2004. A variante paraibana também conserva, da versão de 1928, a nota um grau acima da sequência descendente de quatro notas que aparece no *Mittelgrund* de todas as variantes aqui discutidas.

Todavia, contribuindo tanto para nossa investigação quanto a *Cavatina mística* por ele recolhida, a longa nota de rodapé acrescentada por Mário de Andrade àquela peça descortina um horizonte ainda mais amplo para a presente pesquisa. Nela, Andrade discute a afinidade entre a letra da peça e trechos que aparecem em algumas versões da xácara *O Cego* (ANDRADE, 1982, p. 175-178). Esta merece especial atenção por estar entre os romances nordestinos de maior difusão e que maior número de variantes apresentam (BATISTA, 1999), observando-se, apenas no estado de Sergipe, nada menos do que 25 versões distintas



(NASCIMENTO, 1984, p. 30). Para sustentar tal hipótese, ele recorre a uma versão da xácara recolhida por Pereira da Costa e publicada em 1908 em seu *Folk-lore pernambucano*:

— Abre a porta, Ana,
Abre o teu postigo,
Dá-me o teu lencinho
Que eu venho ferido!

— Se vindes ferido,
Vinde muito embora,
Que a minha porta
Não se abre agora (COSTA, 1908, p. 340).

Acrescenta a seguir Andrade a importante observação de que, segundo ele, a *Cavatina mística* não apareceria nas demais cheganças, com exceção do fandango pernambucano – equivalente da chegança de marujos –, tal como registrado por Pereira da Costa

O' moças bonitas,
Cheguem à janella,
P'ra ver os inglezes
Como vão à guerra.

Si elles vão p'ra guerra,
Deixem-nos partir,
Si elles não morrerem,
Tornarão a vir.

Abram esta porta
Que eu venho ferido,
De uma estocada
Do vosso marido.

Si vindes ferido,
Entraí cá p'ra dentro,
Leite do meu peito
Servirá de unguento (COSTA, 1908, p. 246).

É flagrante, nesse caso, a semelhança da versão do fandango pernambucano tanto com a letra da peça paraibana recolhida por Altimar Pimentel quanto com a variante potiguar colhida por Andrade. No entanto, as semelhanças com as quadras do romance em si não apresentam a aderência das similaridades até agora expostas. Pela importância dessa questão, passemos a uma discussão mais aprofundada sobre a mesma. Antes disso, contudo, vale apresentar um breve resumo, na Tabela 1, das versões da peça e do romance discutidas até o momento.

Tabela 1 – Registros de peças e romances já citados correlatos à peça “Oh mulher formosa, cadê teu marido”, abrangendo recolhas de variantes entre 1890 e 2025.



ID	Fonte / Variante	Data da recolha ou publicação	Local	Gênero / manifestação	Registro musical?	Denominação da peça	Observações
V4	MO Mestre José Joaquim (citado por Théo Brandão)	recolha em 1890 - publicação: 1953	AL (Curralinho)	Reisado	Não	Peça de abertura ("Abris-me a porta")	Primeira notícia da presença de peça correlata em um reisado brasileiro.
V5	Pereira da Costa – <i>Folk-lore pernambucano</i>	publicação: 1908	PE	Romance tradicional (<i>O Cego</i>)	Não	<i>O Cego</i>	Variante do romance utilizada por Mário de Andrade em sua discussão sobre a origem da peça de Chegança <i>Cavatina Mística</i> .
V6	Pereira da Costa – <i>Folk-lore pernambucano</i>	publicação: 1908	PE	Chegança de Marujos (Fandango)	Não	Peça de abertura	Variante do romance muito próxima à letra das peças paraibanas (V7 e V9) e potiguar (V8).
V7	Gonçalves Fernandes – <i>O folclore mágico do Nordeste</i>	publicação: 1938	PB	Chegança de Marujos (Barca)	Não	Variante da peça	Peça com letra praticamente idêntica à peça publicada posteriormente por Altimar Pimentel (V9).
V8	Mário de Andrade – Chegança de Mouros	recolha em 1928	RN (Natal)	Chegança de Mouros	Sim	Cavatina mística (Peça XIV)	Primeiro registro da peça com partitura; diálogo entre Piloto ferido e Mestre Patrão.
V9	Altimar Pimentel – <i>Barca</i>	publicação: 2004	PB	Chegança de Marujos (Barca)	Sim	Episódio do piloto ferido	Longa variante da peça anterior (V8), mas narrativamente mais consistente; diálogo entre homem e mulher (Saloia).
V10	Oswald Barroso – Reisado de Mestre Sebastião Cosmo	recolhas em 1978 e 1989 - publicação: 1996	CE (Juazeiro do Norte)	Reisado	Sim	"Abre a porta, gente"	Primeira partitura conhecida de variante cearense da peça; utilizada na comparação schenkeriana.
V11	Reisado dos Irmãos Discípulos de Mestre Pedro (registro do autor)	recolha em 2025	CE (Juazeiro do Norte)	Reisado	Sim	"Ô mulher formosa, cadê teu marido"	Corpus principal do artigo; peça recolhida em campo e utilizada como referência comparativa.

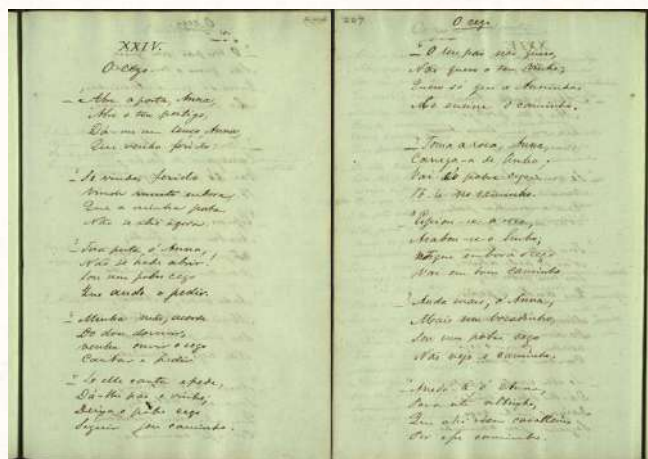
Fonte: elaboração própria do autor a partir de Brandão (1953), Costa (1908), Fernandes (1938), Andrade (1982), Pimentel (2004) e Barroso (1996).

Discussão

A primeira menção de que se tem notícia sobre o romance *O Cego* aparece nos manuscritos coligidos por Almeida Garrett a partir de 1824, e que posteriormente dariam

origem a seu célebre *Romanceiro*, o qual viria a inspirar uma pletora de pesquisadores que, em Portugal como no Brasil, se dedicaria à coleta e estudo da tradição oral do romancel.

Figura 6 – Páginas dos manuscritos de Almeida Garrett onde aparece, pela primeira vez, a xácara *O Cego*.



Fonte: GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. *Cancioneiro de romances, xácaras, solãos e outros vestígios da antiga poesia nacional*. Manuscrito autógrafo iniciado em 1824. Coimbra: Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cota UCFL 1-2-1-24, f. 246-247.

Consideremos as 6 estrofes iniciais da xácara anotada por Garrett no manuscrito que aparece na Figura 6:

— Abre a porta, Anna,
Abre o teu postigo,
Dá-me um lenço, Anna,
Que venho ferido.

— Se vindes ferido
Vinde muito embora,
Que a minha porta
Não se abre agora.

— Tua porta, ó Anna,
Não te há de abrir!
Sou um pobre cego
Que ando a pedir.

— Minha mãe, acorde
Do doce dormir,
Venha ouvir o cego
Cantar e pedir.

— Se elle canta e pede,
Dá-lhe pão e vinho;
Deixa o pobre cego
Seguir seu caminho.



— O teu pão não quero,
Não quero o teu vinho;
Quero só que a Anninha
Me ensine o caminho (GARRETT, 1824, f. 246-247).

O primeiro problema que surge para a sustentação da hipótese de ser a *Cavatina* originariamente um romance está no fato de que apenas um número bastante limitado dos muitos versos que se repetem nas variantes explanadas anteriormente aparece nas versões canônicas da xácara – como se pode constatar examinando-se o material acima. Veja-se, por exemplo, que em nenhuma das 11 variantes do romance recolhidas pelo folclorista Rossini Tavares de Lima em seu célebre *Romanceiro folclórico do Brasil* há menção ao cego estar ferido – e muito menos a sua interlocutora oferecer-se para curá-lo com algum “unguento”, com o “sangue” e muito menos com o “leite” de seu peito (LIMA, 1971, p. 51-60). A segunda dificuldade, admitida pelo próprio Mário de Andrade, está no fato de haver diversos romances que utilizam a fórmula “Abre a porta” na tradição pan-hispânica, abrangendo desde o clássico “*abras me las puertas mora, si ala te guarde de mal*” que integra o *Romance que dise yo me era mora Morayma* editado no *Cancionero de romances* de 1541 (CANCIONERO, 1914, p. 237) até inúmeras versões mais recentes de romances tão variados quanto *A bela infanta*, *Bernal francês*, ou *Conde Claros*, entre outros. Após pesquisarmos uma extensa lista de obras de referência sobre o assunto, contudo, foi possível localizar, ao menos até o momento, uma única referência de peso a corroborar a hipótese proposta por Mário de Andrade. Trata-se de uma versão de *O Cego* publicada no segundo volume da célebre edição póstuma do *Romanceiro português* de Leite de Vasconcellos, com material recolhido pelo insigne etnógrafo lusitano aproximadamente entre 1878 e 1940. Nessa versão, que Vasconcellos anota ter sido recolhida em Felgueiras – a cerca de 50km da cidade do Porto –, lê-se:

— Abre-te, janela, — corre-te, postigo;
Dá-me o teu lencinho, — qu’eu venho ferido.

— Se tu vens ferido, — entra para dentro,
Leite do meu peito — serve d’enguento.

— Enguento nobre, — para a minha ferida...
Chegou-se-me a morte, — acabou-se-me a vida!

— Acorde, minha mãe, — acorde de dormir,
Venha ouvir o ceguinho — cantar e pedir.

— Se ele pede e canta, — dá-lhe pão e vinho,





Para o pobre cego — seguir seu caminho.

*— Não quero o seu pão, — nem [quero] o seu vinho,
Só quero que Aninhas — me ensine o caminho.*

*— Espiou-se-me a roca — e acabou-se o linho,
Valha-me Deus — e a Virgem Maria!
O que lá vem — de cavalaria!*

*— Se ela vier, — venha muito embora,
Não nos arrumemos — daqui para fora! (VASCONCELLOS, 1960, p. 91)*

É muito clara a aderência da variante portuguesa apresentada acima àquelas outras discutidas até o momento. Contudo, há que se considerar que, das 16 versões da xácara que aparecem na obra de Vasconcellos, trata-se da única a mencionar o leite/sangue do peito como bálsamo. Ainda que 9 delas apresentem a cena do cego ferido, é importante ter em mente ainda que em seu primeiro registro no Brasil, anotado por Sílvia Romero, tampouco há menção ao cego estar ferido, ou ao sangue/leite do peito de sua interlocutora lhe servir de unguento (ROMERO, 1997, p. 30-34). Há aqui, contudo, que se considerar uma possibilidade poucas vezes contemplada: a de que uma dada variante, ou mesmo um romance inédito, tenha se originado no Brasil e terminado não só se cristalizando em uma série de folguedos populares, mas também vindo finalmente a constar no registro de Vasconcellos em Portugal. É o próprio Andrade quem nos alerta:

A prática de pôr em representação uma xácara é portuguesa também, sem que eu possa determinar se veio de Portugal ou de cá lhe foi. É preciso que a gente se ponha um bocado em guarda contra essa tendência natural de acreditar inicialmente português tudo o que existe simultaneamente em Portugal e no Brasil. Houve influência muita, mas foi recíproca, porém (ANDRADE, 1982, p. 48).

Os romances apresentados no presente artigo por sua possível inter-relação com a gênese da peça em discussão aparecem elencados na Tabela 2.

Tabela 2 – Romances abordados na investigação a respeito de uma possível gênese romanesca para a peça “Oh mulher formosa, cadê teu marido”.

ID	Fonte / Variante	Data da recolha ou publicação	Local	Gênero / manifestação	Registro musical?	Denominação da peça	Observações
----	------------------	-------------------------------	-------	-----------------------	-------------------	---------------------	-------------



V1	Almeida Garrett – manuscrito do <i>Cancioneiro de romances</i>	manuscrito iniciado em 1824	Portugal	Romance tradicional (<i>O Cego</i>)	Não	<i>O Cego</i>	Primeira documentação conhecida do romance. Contém a fórmula "Abre a porta", mas ainda sem a cena do unguento.
V2	Leite de Vasconcellos – <i>Romanceiro Português</i>	recolhas entre c. 1878–1940 - publicação: 1960	Portugal (Felgueiras)	Romance tradicional (<i>O Cego</i>)	Não	<i>O Cego</i>	Única variante portuguesa do romance encontrada a reunir "ferido" + "leite do peito" + "unguento".
V3	Sílvio Romero – <i>Cantos populares do Brasil</i>	publicação: 1897	SE; CE	Romance tradicional (<i>O Cego</i>)	Não	<i>O Cego</i>	Primeiro registro brasileiro do romance. Não apresenta o episódio do ferido nem do unguento.
V5	Pereira da Costa – <i>Folk-lore pernambucano</i>	publicação: 1908	PE	Romance tradicional (<i>O Cego</i>)	Não	<i>O Cego</i>	Variante do romance utilizada por Mário de Andrade em sua discussão sobre a origem da peça de Chegança <i>Cavatina Mística</i> .

Fonte: elaboração própria do autor a partir de Garrett (1824), Vasconcellos (1960), Romero (1897) e Costa (1908).

Conclusão

É o próprio Sílvio Romero quem nos alerta, ainda nos últimos anos do século XIX, para o fato de que "ordinariamente, nos reisados, cantam-se xácaras antigas" (ROMERO, 1897, p. 154). Neste artigo, os critérios de identificação do romance tradicional apoiaram-se essencialmente na constatação da presença de determinadas sequências narrativas e na preservação de certos versos e construções linguísticas, ao passo que a semelhança de estruturas melódicas foi empregada como evidência adicional de transmissão da peça enquanto objeto sincrético, sem se assumir qualquer dessas duas condições isoladamente como critério categórico de identidade. Contudo, a convergência entre texto, função dramática, contexto performático, documentação histórica e estrutura melódica fortalece a hipótese de uma origem comum para as variantes V8, V9, V10 e V11, registradas enquanto peças de folguedos no Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. O presente trabalho, examinando um total de 11 variantes entre peças e romances recolhidos em Portugal e no nordeste brasileiro em uma linha de tempo de cerca de 200 anos, procurou demonstrar que a peça registrada em Juazeiro do Norte em 2025 constitui parte de um patrimônio imaterial cuja permanência em nosso país pode ser estimada,





em uma hipótese conservadora, em uma ordem de grandeza ao menos secular, e com uma difusão geográfica que se estende, apenas para nos atermos aos exemplos aqui citados, ao longo de cerca de 520 km de extensão Leste-Oeste e 160 km de extensão norte-sul. Note-se aqui eu a permanência histórica do romance não implica estabilidade textual nem musical, mas justamente sua capacidade de transformação e adaptação ao longo do tempo e do espaço a partir de mutações intrínsecas a seus sucessivos processos de transmissão. No caso aqui estudado, entre as muitas possibilidades de percurso da peça da Natal de 1928 para a Juazeiro do Norte de 2025, uma rota a se considerar teria como vetor o próprio Sebastião Cosmo. Nascido em Natal em 1940 e migrando para Juazeiro do Norte em 1958, e sendo colhido junto a ele o registro da peça de 1989, Sebastião Cosmo foi ele próprio brincante do reisado do legendário Mestre Pedro (BARROSO, 1996, p. 258) – de cujas fileiras os irmãos Antônio e Raimundo Evangelista viriam a fundar o grupo junto ao qual efetuamos o registro de “Oh mulher formosa, cadê teu marido”.

Apurou-se que a peça supracitada teve longa e ampla circulação como parte de um outro folguedo – a chegada. É preciso, contudo, se levar em conta a afirmativa de Brandão de que a mesma constaria como peça de reisado ainda na década de 1890. Se isso pode significar ou não ter a peça sido concebida originariamente como uma peça de reisado, o fato é que seu trânsito entre diversos folguedos termina por se mostrar de maior relevância do que a determinação precisa de sua origem. Com relação à possibilidade de a peça ter tido sua gênese na dramatização de uma xácara tradicional portuguesa, a desproporção entre sua presença no Brasil e em Portugal, bem como sua desconexão semântica e narrativa com a maior parte das versões conhecidas do romance *O Cego* tornam a hipótese desta origem levantada por Mário de Andrade, no mínimo, de demonstração problemática diante dos dados de que dispomos até o momento. Por outro lado, a hipótese de uma influência em direção inversa – ou seja: um romance desaparecido originário no Brasil envolvendo um episódio análogo ao do piloto ferido pedindo resgate às portas de uma saloia disposta a alimentá-lo com seu próprio sangue – ou mesmo o leite de seu próprio peito –, a nosso ver, constitui uma possibilidade a merecer mais ampla investigação. Independentemente, contudo, da maior ou menor solidez das hipóteses discutidas, uma certeza se impõe a partir do presente estudo: a pesquisa sobre nossos folguedos populares requer não um conhecimento específico de um folguedo em particular, mas uma visão panorâmica de nossas diversas manifestações tradicionais, dada a ampla circulação de temas em suas diferentes formas de expressão, e o vigor com que a memória cultural brasileira, contra tantos fatores, insiste em permanecer enquanto patrimônio imaterial.





Referências

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Tomo I. Organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; colaborador: Leandro Raniero Fernandes. Brasília: IPHAN, 2015.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: teatro popular tradicional*. Fortaleza: Ministério da Cultura; Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais; Museu da Imagem e do Som, 1996.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *O romancero tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953.

BUMBA, Mestre. Entrevista concedida ao autor. Pilar, AL, 13 outubro 2018. Transcrição inédita. Acervo pessoal do pesquisador.

CANCIONERO *de romances impreso en Amberes sin año*. Impreso por Martín Nucio [ca. 1547-1548]. Ed. fac-sim. com introdução de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1914.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 21, n. 1, p. 39–76, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. *Anexo VII – Listagem dos Tesouros Vivos da Cultura: Tesouros Vivos Geral*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, [s.d.]. Disponível em: cultura.pedrabranc.ce.gov.br. Acesso em: 17 jun. 2026.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

FERNANDES, Gonçalves. *O folclore mágico do Nordeste: usos, costumes, crenças e ofícios mágicos das populações nordestinas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. *Cancioneiro de romances, xácaras, solãos e outros vestígios da antiga poesia nacional*. Manuscrito autógrafo iniciado em 1824. Coimbra: Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cota UCFL 1-2-1-24, f. 247.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Rio de Mouro: Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro, 2013.

LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1984.

PANKHURST, Tom. *SchenkerGUIDE: a brief handbook and website for Schenkerian analysis*. New York: Routledge, 2008.

PIMENTEL, Altimar. *Barca*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos; Governo da Paraíba, 2004.

REISADO DOS IRMÃOS. *Apresentação do Reisado dos Irmãos*. YouTube, 25 jan. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xw7MHUZgIu8>. Acesso em: 22 jun. 2026.

ROMERO, Sílvia. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & C., 1897.

VASCONCELOS, José Leite de. *Romanceiro português*. v. 2. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1960.