

Ancestralidade, pureza e ruralidade: construções discursivas de uma viola no Nordeste brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MÚSICA E CULTURA POPULAR NA REGIÃO NORDESTE

Guilherme Jacobsen

Universidade Federal de Pernambuco – guilhermehjm@hotmail.com

Resumo. Este trabalho tem com objetivo a análise da construção de alguns discursos sobre a *viola de arame* num recorte geográfico de Nordeste brasileiro. Historicamente, e ainda nos dias atuais, é possível perceber narrativas que enfatizam e naturalizam o instrumento como próprio de uma tradição rural da região. Assumindo abordagem similar à da “invenção do Nordeste”, trabalhada por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), a pesquisa propôs uma breve análise de 6 obras de autores distintos, cobrindo um período que vai das últimas décadas do século XIX até a metade do século XX. Ao final, foi possível identificar distinções discursivas entre autores e detalhar a construção de narrativas sobre a cantoria de viola.

Palavras-chave. Viola de arame. Cantoria de viola. Invenção do nordeste.

Ancestry, Purity and Rurality: Discourse Construction of a Viola in the Northeast of Brazil.

Abstract. The objective of this research is to analyze the construction of some discourses about the *viola de arame* in the geographic area of the Northeast of Brazil. Historically and nowadays, it is possible to perceive speeches that emphasize and naturalize the instrument as part of a rural tradition of this region. With a similar approach of the “invention of the Brazilian Northeast” built by Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), the research proposes a brief analysis of 6 works from different authors, covering a period that goes from the last decade of the 19th century until the half of the 20th century. In the end, it was possible to identify different discourses and to detail the construction of speeches about the *cantoria de viola*.

Keywords. Viola de Arame. Cantoria de Viola. Invention of the Brazilian Northeast.

1. Introdução

Este trabalho é resultado questionamentos surgidos durante parte de minha pesquisa de mestrado sobre a origem de narrativas que relacionam, de maneira essencialista, as *violões de arame*¹ a práticas rurais. Dentre estas narrativas está a da cantoria de viola, também referida como repente, considerada própria do Nordeste brasileiro e frequentemente caracterizada como ancestral, pura e rural.

Tendo como referência a obra *A invenção do Nordeste*, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), propus uma breve análise com o intuito de investigar mais a fundo estes discursos e identificar com maior precisão suas origens. Assim, parti para uma pesquisa bibliográfica de obras do final do século XIX até a metade do século XX nas quais a viola é mencionada ou faz parte da temática principal.

Como escopo, escolhi obras de folcloristas, musicólogos, cantadores e entusiastas da cantoria que tinham intuito de registrar práticas culturais fora do contexto urbano e/ou na região Nordeste. A escolha também passou pela possibilidade de trabalhar com o material em meio digital, através de acervos digitalizados com ferramenta de busca por termos.

As obras escolhidas têm publicações originais datadas de 1879 até 1953. São elas: *Cantos Populares do Brazil* (1897),² de Sílvio Romero; *Festas do Natal* (1895), de Mello Moraes Filho; *Ao som da viola* (1921), de Gustavo Barroso; *Cantadores e Poetas Populares* (1929), de Francisco das Chagas Baptista; *Elementos do folk-lore brasileiro* (1936), de Flausino Valle; *Violas e Repentes* (1953), de Coutinho Filho.

Em maior ou menor grau, alguns destes autores estão enquadrados nos moldes destacados por Renato Ortiz de intelectuais anteriores aos debates sobre cultura nacional. Eles buscavam compreender uma dita realidade brasileira com “pontos de vista distintos e conflitantes” que balizam até hoje “nossa compreensão sobre as questões relevantes a serem discutidas: modernidade inacabada, mestiçagem, imitação do estrangeiro, atraso etc” (ORTIZ, 2013, p. 609).

Foram estes pensadores e suas ideias que contribuíram para a formulação de imagens e narrativas sobre cultura brasileira e cultura nordestina. Estudá-los é tentar compreender os valores simbólicos do instrumento musical construídos em cada contexto e recorte geográfico escolhido.

2. Os primeiros relatos nos estudos folclóricos de Sílvio Romero

Nascido em 1851 no município de Lagarto-SE, Sílvio Romero fez parte da chamada Escola do Recife, grupo de intelectuais formados na Faculdade de Direito do Recife e que influenciou pensadores da cultura local.

Cantos Populares do Brazil (1897) é um compilado de literatura oral escrita no Rio de Janeiro, local em que Romero se estabeleceu como professor de filosofia do Imperial Colégio de Dom Pedro II. O trecho a ser analisado é o prefácio desta obra.

O recorte discursivo se restringia a uma dicotomia entre ambiente urbano e rural. Uma parte do relato de Romero se volta para comunidades praieiras, indicando não haver ainda uma associação quase exclusiva do ambiente rural ao interior brasileiro, muito menos ao que futuramente seria denominado sertão.

Os relatos que incluem a presença da viola, exploram a narrativa de uma prática ligada a populações rurais sem um caráter de civilidade. Os homens descritos, “ligado[s] a

rixas, amigos da pinga e amantes da viola” (ROMERO, 1897, p. V), seriam símbolos de um atraso civilizatório.

Silvio Romero os considerava “de não mui grande vivacidade intellectual” (idem) graças ao “estado rudimentar” em que viviam sem um processo de industrialização, e ao resquício de uma “fase” politeísta. Esse raciocínio evidencia um critério de progresso positivista e eurocêntrico. A “preguiça” deste povos para o trabalho braçal surge como argumento para inferiorizar esta população numa contraposição à narrativa de valorização do trabalhador europeu.

Os estudos promovidos pelo folclorista foram importantes para fomentar o debate sobre cultura no país, mas o foco de preservação de tradições culturais também entrega as razões de promoção destas culturas: “descobrir” as “raízes” de uma tradição europeia.

A crença de uma superioridade do povo europeu era responsável por um processo duplo de promoção do embranquecimento populacional e de silenciamento dos povos não-europeus na chamada cultura popular, ao mesmo tempo em que se propunha um imaginário da nação brasileira. Este fato é perceptível no seguinte trecho:

O europeu foi o concorrente mais robusto por sua cultura e o que deixou mais tradições. [...] A obra de transformações das raças entre nós ainda está mui longe de ser completa e de ter dado todos os seus resultados. [...] Só nos séculos que se nos hão de seguir a assimilação se completará. O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. [...] o branco deve ficar no futuro com a prepoderancia no numero, como já a tem nas idéas. (ROMERO, 1897, p. IV)

Assim, a viola surge em meio a um discurso que buscava fomentar a superioridade do branco europeu. Para Romero, a importância das práticas populares residiria na origem europeia. Registrar estas práticas auxiliariam no despontar do “manancial mais fecundo da poesia popular” do qual “a viola e o entusiasmo, o canto e os ardores da paixão” (ROMERO, 1897, p. XV) faziam parte.

3. Um olhar para o norte do país em Mello Moraes Filho

Nascido em Salvador-BA em 1844, Alexandre José de Mello Moraes Filho teve como pai um importante escritor literário da época. Mesmo realizando estudos no exterior, teve contato com a chamada Escola do Recife (RIBEIRO, 2019, p. 424).

Um primeiro ponto a se observar em *Festas do Natal* (1895) é a separação geográfica entre “norte” e “sul” do Brasil. A região norte é eleita como local da preservação das tradições, em contraposição ao desenvolvimento urbano da capital do país que estaria a

provocar um esquecimento de “suas tradições e os seus costumes” (MORAES FILHO, 1895, p. 7).

Há um saudosismo que antecipa algumas narrativas de um Nordeste vinculado ao passado rural, como descritas por Durval Albuquerque Júnior (2011, cap. 2). A viola aparece em meio aos “brilhos de outr’ora”, executada por “incultos tabaréos d’aquelles sertões povoados de seres imaginários”³ ao acompanhar “cantigas sempre ardentes” (MORAES FILHO, 1895, p. 17).

Para Moraes Filho, a cidade de Salvador seria o berço das manifestações brasileiras pelo maior contato histórico com Portugal, mantendo uma narrativa do eurocêntrica. De pensamento determinista, propunha que essas culturas haviam se “abrasileirado” a partir do meio em que estavam sendo praticadas.

O autor ainda nomeia diferentes manifestações, como “cheganças” (idem, p. 23-25), “bumba-meu-boi de Alagoas” (idem, p. 28-29), e “reisados” (idem, p. 32). Moraes Filho reforça uma relação entre a viola e práticas consideradas tradicionais, mas o instrumento aparece de maneira generalista, dando a entender sua possível presença em qualquer uma das manifestações citadas. Isso indica uma narrativa que ainda não propunha a cantoria como uma grande prática de viola na região Nordeste.

4. O sertão nordestino como essência brasileira em Gustavo Barroso

Também conhecido como João do Norte, Gustavo Barroso nasceu em Fortaleza-CE, no ano de 1888, em uma tradicional e influente família da região. Estudou direito e atuou como jornalista no Rio de Janeiro. Além de promover importantes registros voltados para a cantoria de viola, foi uma figura controversa pela atuação na Ação Integralista Brasileira.

Em *Ao som da viola* (1921), a ideia de região Nordeste aparece já estabelecida. A seca é um elemento incorporado ao imaginário de uma região considerada tradicional e rural. O sertão se torna imagem do território nordestino e símbolo das raízes brasileiras.

Como afirma Erika Cerqueira (2011, p. 85), estudiosos como Barroso “postularam que o ser nacional estava no interior do país, e não nas grandes cidades, onde residia o cosmopolitismo”. Assim, “o sertão fora alteado como o local onde as virtudes do brasileiro permaneciam intocadas e, dessa forma, o sertanejo passou a ser visto como o símbolo da nacionalidade” (idem, p. 85).

Nesta narrativa, o ambiente definia o sertanejo e seus hábitos. O indivíduo sofreria “influência do meio em que se manifesta e das adulterações que elle lhe impõe”, produzindo

tradições “com o aspecto e o sabor da terra e da gente que a repete” (BARROSO, 1921, p. 14).

O sertanejo aqui é representado pelo “povo mestiçado, principalmente de português e de índio” (idem, p. 11). A ideia de mestiçagem como um passo em direção à branquitude é complementada com uma relativa valorização da presença indígena. A escolha da figura do índio se apoiava na conceito de pureza e de representação naturalista do território brasileiro.

A menção ao índio é distinta de abordagens anteriores, mas a exclusão da presença negra é mantida. Esta exclusão das narrativas sertanejas é comum entre outros autores. O historiador Salatiel Gomes identifica exclusão similar na obra *Vaqueiros e Cantadores*, de Câmara Cascudo. Para Gomes (2008, p. 49-50), havia um esforço para omitir “traços africanos em alguns segmentos da cultura popular mais estritamente ligada ao sertão nordestino”, simultaneamente ao esforço de ressaltar relações criadas entre sertão e “Idade Média europeia” ou “aedos e rapsodos gregos”.

A conexão aos antepassados europeus está presente na narrativa do cantador sertanejo de Barroso. O autor compara a forma poética do desafio com “as «tensons» provençaes e as disputas dos foliões romanos” e os repentistas “aos troveiros e trovadores da média idade européa”, mas destacando um caráter “mais humilde e mais rude” (BARROSO, 1921, p. 14-15).

Mesmo com a valorização da presença indígena, esta narrativa considera apenas uma “singela” contribuição à cantoria: a capacidade de “improvisar versos” vindos “da sua “barbara música” (idem, p. 563-564). Surge um olhar dedicado ao cantador a partir de uma suposta e distante ancestralidade europeia.

5. A consolidação da imagem do poeta cantador em Chagas Baptista

Francisco das Chagas Baptista nasceu em Teixeira-PB em 1882. Foi poeta, escritor, editor e criador da Livraria Popular Editora, em 1913, publicando inúmeras obras próprias de literatura de cordel. No livro *Cantadores e Poetas Populares* (1929), o objetivo de Baptista era de registrar versos de cantadores do sertão, afastando-se de outros autores que propunham estudos e análises sobre o tema.

Baptista referencia autores anteriores dedicados à mesma temática, como o aqui já citado Gustavo Barroso, além de Rodrigues de Carvalho e Leonardo Motta. Estes dois últimos foram importantes na realização de pesquisas mais próximas do cantadores e por indicar as

autorias dos versos registrados, tirando estes poetas do anonimato (FILGUEIRA, 2018, p. 165-166).

O que se percebe em *Cantadores e Poetas Populares* é a consolidação da produção de obras voltadas para a cantoria. Baptista adere ao ato de referenciar cantadores do passado, indicando a autoria dos versos registrados, nomeando indivíduos históricos e suas peculiaridades, contribuindo para uma cronologia de práticas e tradições. O que se vê aqui é a construção de um leque de referências históricas, com nomes e causos cada vez mais palpáveis e que reforçam a ideia de uma tradição de cantoria de viola.

Além dos registros poéticos, no livro de Baptista há também um prefácio escrito por Coriolano de Medeiros, intelectual fundador da Academia Paraibana de Letras, nascido no município de Patos-PB em 1875. Medeiros destaca a importância da pesquisa realizada “nas próprias fontes” (MEDEIROS in BAPTISTA, 1929, p. s/n.) pelo autor, com uma visão de “coleta” das poesias em seu estado considerado “natural”.

Aqui, a relação de ancestralidade do sertanejo é reforçada. Os cantadores se tornam “trovadores humildes” que cantam o sentimento do povo do sertão: com “três séculos” de enfrentamento “das seccas” e da “escassez quasi absoluta de instrução e justiça” (idem, p. s/n.).

Por fim, Coriolano ainda destaca a importância de um olhar voltado para o resultado sonoro e musical destas práticas. Questiona “quando aparecerá quem recolha também essas melodias sertanejas” e afirma que “a poesia nacional não deve esquecer a musica nacional” (idem, p. s/n.).

Este posicionamento explicita o foco dado por folcloristas e intelectuais da época ao estudo poético das práticas consideradas populares. Neste cenário, a cantoria ganhava espaço como manifestação representativa do povo e da paisagem do sertão nordestino pelas características poéticas somadas às narrativas de ancestralidade da cultura nacional.

6. Uma visão da musicologia por Flausino Valle

Flausino Rodrigues Valle nasceu em 1894 em Barbacena-MG. Foi advogado, violinista, compositor e professor de história da música. Publicou em 1936 o livro *Elementos do folk-lore brasileiro*, em que propõe o estudo musical do folclore brasileiro a partir de uma ideia de mestiçagem e apoiado num conceito positivista e eurocêntrico de progresso musical.

A mestiçagem de Flausino valoriza a contribuição africana como aquela “que mais tem exercido influencia sobre a nossa musica” (VALLE, 1936, p. 61). No entanto, o

branco continuava sendo um parâmetro de desenvolvimento e isso se reflete na visão musical do autor. No triângulo “branco, amarelo e preto” (VALLE, 1936, p. 14), o primeiro se sobreporia aos outros dois para criar “a raça brasileira” com “a literatura, a poesia, e a musica nacionaes” (idem, p. 14).

A necessidade de estudar os outros dois elementos partiria de uma exaltação daquilo que era considerado primitivo, ou popular. Assim, índios e negros seriam os principais agentes da “manifestação espontanea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, em via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anonymo” (idem, p. 9-10).

Para Valle, essas manifestações populares seriam o primeiro passo em direção a uma arte nacional, mas que precisaria de um refinamento “a que atingiram sciencias e artes no mundo civilizado” (idem). O autor ainda defende que “a musica brasileira tem que vir do sertão no bojo de uma viola” (idem, p. 11-12).

Sertão e viola reaparecem numa narrativa de pureza e essência da cultura nacional: “Só quem já ouviu um violeiro ingenito, no proprio ambiente em que nasceu, pode aquilatar do valor e belleza da nossa guitarra: a viola de arame” (idem, p. 12). Flausino ainda afirma que a embriaguez provocada “pela delicia dos sons, ao ouvir um sertanejo tanger uma viola” (idem, p. 14-15) é a prova de nossa ancestralidade presente nessa música.

O sertanejo se torna o sujeito dessa pureza de uma forma quase indistinta da natureza: “a melodia que escapa da garganta rustica de um sertanejo inculto, é como se fora a propria natureza cantando pela sua bocca” (idem, p. 16). Valle ainda destaca um estereótipo da fala dos nordestinos: “Outra reminiscencia do índio é o canto anasalado; era corrente entre elles, e é ainda commum entre os cantadores do sertão, principalmente bahiano” (idem, p. 90).

O sotaque se tornou um elemento relevante na distinção e definição do grupo dos “nordestinos” no país e pode ser definido como “um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 176). Ainda nos dias atuais há o reforço do discurso do sotaque, inclusive nas práticas de viola no Nordeste. Para Ivan Vilela, por exemplo, existe uma semelhança entre o timbre metálico da viola dinâmica e da “sonoridade aberta do português falado no Nordeste” (VILELA, 2010, p. 329).

7. Viola e cantor como símbolos indissociáveis do Nordeste

O livro *Violas e repentis* (1953) foi escrito por Francisco Barbosa Coutinho Filho. Em meio às escassas informações biográficas, afirma-se que nasceu no ano de 1891 na cidade

de Bananeiras-PB, no estado da Paraíba. Frequentemente referido como folclorista, também foi professor, repentista e membro da Academia Paraibana de Letras.

O livro traz informações sobre as formas poéticas utilizadas, trechos de cantoria de poetas renomados, e a narração de diversos causos do universo da cantoria de viola. Um diferencial desta obra em relação às anteriores está na contemporaneidade “aos primeiros de cantadores da década de 1940 trazendo um material importantíssimo para o estudo sobre os cantadores deste período” (FILGUEIRA, 2017, p. 31).

O prefácio escrito por Gustavo Barroso se atém a uma narrativa da saudade por parte de um nordestino que migrou para os grandes centros urbanos do Sudeste. Barroso se refere a um passado dos “sonhos da minha adolescência” e de “contato com o chão e a gente do meu Ceará” onde se apaixonou pelas tradições, dentre elas “a poesia repentista dos seus grandes violeiros” (BARROSO in COUTINHO FILHO, 1953, p. 11).

Ao encontro desta narrativa está a análise de Erika Cerqueira sobre as obras de Barroso. Para ela, a saudade é um elemento primordial, que “marca a ideia de passado, transbordando para o presente a melancolia e a nostalgia”, e o presente “se encontra sob o signo do passado” (CERQUEIRA, 2011, p. 18).

Esta abordagem reforça a ideia do Nordeste como um território da saudade, como argumentado por Albuquerque Júnior (2011, cap. 2). As narrativas de saudade pela migração ou pela preservação de um passado arcaico e rural vão se sobrepondo e moldam cada vez mais o imaginário da região, do instrumento e de sua prática.

O prefácio de Barroso permite identificar a consolidação da ideia de uma tradição da cantoria de viola. Simultaneamente, há uma crítica às situações consideradas menos “naturais” da prática do repente, como a presença da manifestação em “meios cultos, artificializados e sofisticados”, como “disposições legislativas” e “reunião de congressos” (BARROSO in COUTINHO FILHO, 1953, p. 12).

É a visão de que estas práticas e seus agentes seriam “essencialmente” rurais e que mudar este cenário seria uma deturpação. Uma visão próxima à de Coutinho Filho, que na introdução do livro defende o registro das manifestações como forma de “preservar” e “cultivar” estas culturas (COUTINHO FILHO, 1953, p. 19).

Coutinho Filho também reforça narrativas anteriores que conectam a cantoria a um povo arrasado pela seca, “necessitado de tudo e sem direito a nada, faminto e andrajoso, analfabeto e doente” (idem, p. 19). Nesta narrativa de enfrentamento da seca, a viola ganha

uma preponderância maior, servindo como uma expressão em meio à desesperança pela lavoura perdida:

Mas, o sertanejo, com a fibra das criaturas super-resignadas, sentindo desfeita a última esperança de inverno, não podendo louvar a fartura dos campos na prodigalidade das lavouras e na salvação dos rebanhos, tange as cordas da viola dolente e a alma vibra, contendo íntimas revoltas, para extravasar de lirismo apurado e sadio. (COUTINHO FILHO, 1953, p. 20)

Fato pouco explicitado em obras anteriores, nesta narrativa ocorre o reconhecimento da viola como instrumento principal do acompanhamento de cantorias no Nordeste em detrimento a outros instrumentos que também faziam esse papel. Coutinho Filho argumenta que a viola estaria acima da rabeca e do pandeiro pois seria capaz de harmonizar “a cadência do verso ao som melódico de suas cordas mágicas” (idem, p. 25). Para o autor, o violeiro é o “cantador de improvisos poéticos, ao baião da viola, tocada por êle”, e a viola “a alma dos cantadores nordestinos” (idem, p. 25).

8. Considerações finais

A presente análise demonstra uma parte das construções discursivas sobre práticas consideradas populares em que a viola estava presente. Comumente associada a regiões rurais, o simbolismo da viola foi sendo transformado simultaneamente à construção simbólica da região Nordeste.

O olhar sobre as práticas de viola da região foi dando mais espaço para aquela do repente, valorizada a partir de argumentos de ancestralidade, pureza e ruralidade. Entendia-se que a cultura nacional precisava olhar para o interior do país em busca da essência do seu povo. Quase sempre com uma perspectiva eurocêntrica, a figura do sertanejo ganha preponderância como sujeito do antepassado brasileiro.

Assim, a prática da cantoria é eleita como representativa de uma dita cultura nordestina, raiz da brasilidade. Cantador e viola se tornam indissociáveis, parte “natural” da paisagem sonora e do imaginário do sertão. Através desses moldes discursivos, constrói-se uma tradição da cantoria e de uma prática de “viola nordestina” sustentada em narrativas reproduzidas até os dias atuais.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BAPTISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Parahyba: Livraria Popular Editora, 1929.
- BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola (folk-lore)*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.
- CERQUEIRA, Erika Morais. *O passado que não deve passar: história e autobiografia em Gustavo Barroso*. Mariana-MG, 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2011.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.
- COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentistas: repentistas populares em prosa e verso – pesquisas folclóricas no nordeste brasileiro*. Recife-PE: Ed N.I., 1953.
- FILGUEIRA, Cícero R. N. *Entre a feira e o teatro: a dinâmica dos repentistas em Pernambuco (1900-1948)*. Recife, 2017. 213 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2017.
- GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. *Padê*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan./jun. 2008
- MORAES FILHO, Mello. *Festas do Natal*. Rio de Janeiro: Livraria Contemporânea, 1895. 149 pp.
- ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília-DF, v. 28, n. 3, pp. 609-633, set./dez. 2013.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1919): a prioridade da contribuição africana na formação da literatura e da cultura brasileira. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 39, n. 1, pp. 423-439, jan./jun. 2019.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. 2ª edição, Rio de Janeiro-RJ/São Paulo-SP: Livraria Clássica de Alves e Comp., 1897.
- VALLE, Flausino R. *Elementos do folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 323- 347, 2010.

Notas

¹ A escolha do termo viola de arame se baseia em Roberto Correia (2000, p. 29) para englobar os diferentes formatos e contextos das violas existentes no Brasil.

² Texto originalmente publicado em 1879 na obra *A poesia popular no Brasil*. Escolhi a versão de 1897 por ser mais recente e de mais fácil manuseio.

³ O termo sertão ainda não representava uma parte específica do território “Nordeste” e aqui é utilizado para definir regiões interioranas de todo o país.