

O FOLE NAS FESTAS

Cartografia social dos sanfoneiros de 8 baixos em Pernambuco

Bruno Pedrosa Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco
Lucas da Rocha
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

Este artigo realiza uma cartografia social dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco, compreendendo a festa como território sonoro e político no qual o fole atua como mediador de sociabilidades, trabalho e memória. A pesquisa baseia-se em entrevistas com músicos em atividade e observação etnográfica durante festejos juninos e eventos comunitários, buscando compreender como se organizam os circuitos de trabalho, repertórios e práticas de transmissão oral. Ancorado em autores como Trotta, Ortiz e Martins, o estudo revela que a materialidade do instrumento se manifesta sobretudo em festas informais, marcadas por negociações com o poder público e por estratégias de resistência frente à burocratização das celebrações populares. As práticas musicais dos sanfoneiros atualizam repertórios tradicionais e constroem identidades que atravessam disputas simbólicas por reconhecimento e pertencimento cultural, reafirmando o papel das festas como espaços de reexistência sonora e social no Nordeste.

Palavras-chave: sanfona de oito baixos; festas populares; tradição oral; identidade musical; cultura e trabalho

THE 8-BASS ACCORDION AND THE FESTIVALS

A Social Cartography in Pernambuco

Abstract:

This article presents a social cartography of eight-bass accordionists in Pernambuco, approaching the festival as a sonic and political territory in which the instrument mediates sociability, labor and memory. The study draws on interviews with active musicians and ethnographic observation during São João festivities and community events, examining how circuits of work, repertoires and oral transmission are organized. Grounded in authors such as Trotta, Ortiz and Martins, the analysis shows that the instrument's materiality emerges mainly in informal festive settings, marked by negotiations with public authorities and by strategies of resistance to the bureaucratization of popular celebrations. The musicians' practices update traditional repertoires and shape identities that traverse symbolic struggles for recognition and cultural belonging. In doing so, they reaffirm festivals as spaces of sonic and social re-existence in Northeast Brazil.

Keywords: eight-bass accordion; popular festivals; oral tradition; musical identity; culture and labor.

Introdução

Compreendida como uma das matrizes tradicionais do forró pelo IPHAN, a sanfona de

oito baixos, também chamada de fole de oito baixos ou pé-de-bode, ocupa lugar central nas narrativas de memória e autenticidade mobilizadas por seus tocadores e por discursos de valorização da cultura nordestina. Mais do que um instrumento musical, o fole de oito baixos constitui um mediador de sociabilidades, pertencimentos, regimes de trabalho e formas de transmissão cultural nas festas populares. Embora sua relevância histórica seja amplamente reconhecida, seus modos contemporâneos de circulação, atuação e negociação social permanecem menos explorados.

Para Oswaldinho do Acordeon, trata-se da “verdadeira sanfona, aquele instrumento menor, de 8 baixos” (PERES, 2008), que “antecede historicamente o acordeon de cento e vinte baixos” (PERES, 2011), marcando a linguagem da codificação musical do forró. Felipe Trotta (2014) também aponta que esse foi o instrumento mais comum no sertão nordestino até meados do século XX, sendo central na animação de festas rurais. Apesar disso, a sanfona de oito baixos vem sendo discutida, com frequência, a partir de diagnósticos de escassez de novos tocadores, o que tende a projetá-la sobretudo como herança em desaparecimento. Este artigo parte de outra perspectiva: interessa compreender não apenas o que o instrumento teria sido, mas como ele continua sendo atualizado em práticas festivas, circuitos de trabalho e disputas por reconhecimento no presente.

Nesse sentido, o artigo investiga como sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco organizam seus repertórios, circuitos de atuação e formas de inserção no trabalho musical em contextos festivos marcados por oralidade, informalidade, patrimonialização e disputa simbólica. A questão que orienta a análise é: de que modo a festa opera como território de articulação entre música, trabalho, memória e política na experiência contemporânea desses tocadores? Ao formular essa pergunta, busca-se deslocar a atenção de uma abordagem exclusivamente preservacionista para uma leitura que acompanhe a sanfona de oito baixos como prática social em movimento.

Ao mobilizar a noção de cartografia social, não se pretende produzir um levantamento exaustivo de todos os tocadores de oito baixos em Pernambuco, mas mapear relações, circuitos, mediações e conflitos que estruturam a presença do instrumento em diferentes contextos de performance. Trata-se, portanto, de acompanhar trajetórias, repertórios, formas de aprendizagem, redes de circulação e regimes de trabalho que atravessam a atuação desses músicos, evidenciando como a festa se configura como território sonoro e político no qual o fole adquire materialidade social.

A análise baseia-se em entrevistas com os sanfoneiros de oito baixos Aleixo (Cabo de Santo Agostinho), Aécio (Pontes de Carvalho), Baixinho (Vicência), Cidinho (Camalaú),

Severino (Jaboatão dos Guararapes) e Lula do Acordeon (Recife), além de observação etnográfica realizada em festejos juninos e eventos comunitários em Pernambuco, especialmente em Recife e Caruaru. As entrevistas foram conduzidas mediante consentimento livre e esclarecido, com autorização para identificação dos participantes, e a pesquisa seguiu as diretrizes éticas da Resolução CNS nº 510/2016.

Ainda em 2025, a experiência da sanfona de oito baixos permanece fortemente ancorada em trajetórias de aprendizado oral e empírico. Em geral, seus tocadores possuem longa experiência prática, mais de cinquenta anos de idade e inserção profissional múltipla, não se sustentando exclusivamente da música. Seus repertórios, construídos majoritariamente “de ouvido”, articulam peças instrumentais, temas cantados e diferentes subgêneros, o que situa o instrumento em posição singular no interior das disputas estéticas do forró contemporâneo.

A atuação desses músicos se dá, sobretudo, em contextos festivos informais, como sítios, aniversários, casamentos e eventos comunitários, mas também em circuitos públicos atravessados por negociações com o poder público, disputas por espaço e reivindicações associadas à patrimonialização do forró e de seus instrumentos. Nesses contextos, a festa não aparece apenas como cenário de performance, mas como espaço de atualização de memórias, sociabilidades e conflitos, no qual se articulam tradição, trabalho e política cultural.

Argumenta-se, assim, que a festa constitui o principal território de atualização social da sanfona de oito baixos. É nesse espaço que o instrumento permanece vivo não como resíduo estático de uma tradição, mas como prática relacional, adaptativa e politicamente situada. Ao acompanhar repertórios, trajetórias e formas de organização do trabalho dos tocadores, a cartografia proposta evidencia que o fole de oito baixos continua operando como mediador de memória, pertencimento e reconhecimento cultural no Nordeste contemporâneo.

Percurso metodológico e cartografia social

Inspirado na perspectiva do método da cartografia, segundo a qual “cartografar é acompanhar processos” (BARROS; KASTRUP, 2010), este artigo compreende a cartografia social como um procedimento qualitativo voltado ao acompanhamento de relações, circuitos e mediações que atravessam a atuação dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco. Nessa direção, não se busca produzir um inventário exaustivo dos praticantes do instrumento, mas mapear trajetórias, repertórios, formas de aprendizagem, contextos festivos e regimes de trabalho por meio dos quais o fole de oito baixos adquire materialidade social no presente. Mais do que representar um objeto previamente dado, interessa acompanhar os modos pelos quais

esse universo musical se organiza, se atualiza e disputa reconhecimento em diferentes situações de performance.

O recorte empírico foi construído a partir de entrevistas com seis sanfoneiros de oito baixos em atividade: Aleixo, do Cabo de Santo Agostinho; Aécio, de Pontes de Carvalho; Baixinho, de Vicência; Cidinho, de Camalaú; Severino, de Jaboatão dos Guararapes; e Lula do Acordeon, do Recife. A escolha dos interlocutores levou em conta sua atuação continuada em contextos festivos, sua circulação em diferentes circuitos de apresentação e sua inserção em redes de sociabilidade reconhecidas por outros tocadores. Embora esse conjunto não esgote a diversidade dos praticantes do instrumento no estado e em suas zonas de influência, ele permitiu acompanhar diferentes trajetórias geracionais, profissionais e territoriais, reunindo músicos vinculados tanto a circuitos mais comunitários quanto a apresentações em palcos oficiais e eventos de maior visibilidade.

As entrevistas foram realizadas entre junho e agosto de 2025, em formatos presencial e online, e foram orientadas por eixos comuns que atravessaram os relatos: biografia, processos de aprendizagem, construção de repertórios, organização do trabalho, experiências de circulação musical, relações com contratantes e percepções sobre políticas culturais e patrimonialização. Além das entrevistas, a pesquisa incorporou observação etnográfica em festejos juninos e eventos comunitários realizados em Recife e Caruaru, privilegiando situações em que a presença do fole de oito baixos permitia observar, em contexto, dinâmicas de performance, interação com o público, montagem de repertório e formas concretas de inserção laboral. Parte do material reunido em Caruaru surgiu de maneira contingente, em deslocamentos e experiências de campo atravessadas pela ludicidade da festa, aproximando-se do que Trotta (2014, p. 20) denomina “entretnografias” e do horizonte de uma etnografia brincante, tal como proposto por Acselrad (2013).

Do ponto de vista analítico, o material empírico foi lido a partir de eixos que emergiram da recorrência dos relatos e das observações de campo, especialmente aqueles relacionados à transmissão oral, à circulação e ao compartilhamento de repertórios, às transformações estéticas do instrumento, aos circuitos de trabalho e às negociações com o poder público. Mais do que tomar as entrevistas como fonte de informação isolada, a análise buscou colocá-las em relação com as situações observadas em campo e com a bibliografia mobilizada, de modo a compreender como os sanfoneiros elaboram discursivamente sua experiência e como essa experiência se inscreve em práticas festivas, regimes de valor e disputas por legitimidade cultural.

A posição do pesquisador também atravessa esse percurso. A aproximação com os

interlocutores e com os contextos festivos não se deu a partir de uma exterioridade absoluta, mas de uma inserção interessada nas dinâmicas da música popular, da festa e das políticas culturais no Nordeste. Tal posição exigiu atenção não apenas à dimensão relacional da pesquisa, mas também ao modo como certas categorias mobilizadas pelos próprios músicos, como tradição, raiz, dificuldade, respeito e patrimônio, operam simultaneamente como descrição da experiência e como forma de reivindicação simbólica e política.

Construção de repertórios

A construção de repertórios entre os sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco se organiza, antes de tudo, por formas orais, empíricas e relacionais de aprendizagem. Mais do que um acervo fixo de peças, o repertório aparece, nos relatos dos interlocutores, como memória incorporada, prática de escuta e capacidade de atualização contínua. Nesse universo, aprender a tocar não significa apenas dominar tecnicamente o instrumento, mas inserir-se em redes de convivência, observação e troca musical por meio das quais a tradição se transmite e se transforma.

Todos os interlocutores relataram trajetórias de aprendizado marcadas pela informalidade e pelo autodidatismo, inclusive aqueles oriundos de famílias de tocadores, como Baixinho, Aécio e Aleixo. Nesses casos, a figura do pai sanfoneiro aparece como referência de continuidade simbólica do ofício, mas não necessariamente como mestre no sentido pedagógico formal. Embora acompanhassem os pais nos forrós e crescessem em contato com o instrumento, esses músicos não descrevem um processo de ensino direto e sistemático, e sim uma aprendizagem realizada sobretudo pela observação, pela escuta e pela repetição prática. Baixinho sintetiza essa lógica ao recordar a negativa do pai em “ensinar”, lembrando que o pai dizia “ninguém me ensinou, não. Nem ninguém me ensinou e nem ninguém nasceu aprendido” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025). O relato evidencia que a transmissão do repertório, nesse contexto, se organiza menos como instrução formal e mais como incorporação gradual de um saber prático socialmente partilhado.

Mesmo entre aqueles que não pertencem a famílias de tocadores, como Severino e Cidinho, a trajetória é descrita em termos semelhantes: uma formação à margem da música oficial, sustentada pela escuta e pelo exercício persistente. Severino, reconhecido pelos demais como um mestre de grande habilidade, afirma desconhecer o nome das notas do instrumento, embora diga possuir “mais de 200 músicas de repertório”. Aleixo e Severino relatam que “pegar uma música” pode levar cerca de um mês, o que reforça a centralidade da memória

melódica e da repetição na constituição do repertório. Nesse sentido, a chamada “memória de morcego”, expressão usada por Baixinho, não designa apenas um talento individual, mas uma competência socialmente valorizada entre os tocadores: a capacidade de armazenar, reconhecer e reativar melodias pela escuta.

A oralidade que estrutura esse processo não implica imobilidade nem fechamento a referências externas. Ao contrário, os relatos mostram que a tradição do fole de oito baixos se constrói justamente por sua abertura a absorções, rearranjos e deslocamentos. Cidinho recorda que, no início de sua trajetória, aprendia músicas pelo rádio, ouvindo uma peça e aguardando sua reaparição dias depois para poder fixá-la. Essa experiência exigia atenção intensa ao material sonoro e revela como as mídias modernas passaram a integrar a construção dos repertórios. O rádio e a indústria fonográfica não substituem a escuta oral; antes, expandem seus meios e escalas de circulação.

Esse processo também se manifesta na incorporação de ritmos e temas oriundos de outras tradições musicais. Aécio e Severino apresentaram melodias vinculadas a merengues, tangos e cumbias, repertórios que teriam chegado aos tocadores pernambucanos por meio de discos e gravações de sanfonas botoneiras de outros países, como República Dominicana, Argentina e Colômbia. No entanto, essas peças não são simplesmente reproduzidas em sua forma original. Ao serem absorvidas pelos conjuntos de oito baixos, elas passam por reinterpretções rítmicas, tímbricas e performáticas que as reinscrevem no universo do forró e das festas nordestinas. O que está em jogo, portanto, não é a fidelidade a uma origem, mas a capacidade de metabolizar materiais diversos e reinscrevê-los em uma gramática local de execução e escuta.

É nesse sentido que a reflexão de Leda Maria Martins (2021) se torna especialmente produtiva para pensar o repertório dos oito baixos. Ao afirmar que a tradição não corresponde à repetição fixa de sequências imutáveis, mas a um processo atravessado por atividade e mudança, a autora oferece uma chave importante para compreender o modo como esses músicos atualizam temas conhecidos sem romper com a tradição. Lula do Acordeon sugere algo semelhante ao afirmar que a passagem de um tema deve sempre trazer “uma coisinha diferente”. O valor do tocador, assim, não reside apenas em conhecer determinadas peças, mas em saber reinscrevê-las na performance com marca própria. A tradição, nesse caso, não se opõe à invenção; ela se realiza justamente pela reinvenção situada de um patrimônio melódico compartilhado.

Essa lógica aparece também na própria nomenclatura e na percepção dos temas instrumentais. Alguns dos entrevistados se referem a essas peças como “chorinhos”,

destacando nelas o passeio por escalas, arpejos e passagens melódicas que caracterizam a execução dos oito baixos. Ao mesmo tempo, as transformações trazidas pelas mídias alteraram o andamento e a duração das músicas. Cidinho afirma que hoje elas são “mais rápidas” do que antigamente, enquanto Baixinho observa que peças muito longas tendem a cansar o público. Essas observações sugerem que a construção de repertórios é igualmente atravessada por mudanças nos regimes de escuta e nas expectativas de performance, o que insere os tocadores em dinâmicas mais amplas da música popular brasileira, sem eliminar a especificidade de seu fazer musical.

Se o repertório é aberto à atualização, ele também se sustenta por formas coletivas de circulação. Os entrevistados relatam que, entre as décadas de 1990 e 2000, uma grande diversidade de melodias era partilhada em casas de anfitriões, como as de Arlindo dos 8 Baixos e Luiz Ceará, no Recife. Esses espaços funcionavam como pontos de encontro, troca e experimentação, nos quais os tocadores mostravam temas, observavam execuções alheias e ampliavam mutuamente seus repertórios. Embora esses lugares tenham perdido centralidade, a lógica da troca coletiva não desapareceu. Ela foi parcialmente reconfigurada por meios digitais: todos os entrevistados integram hoje um grupo de WhatsApp com cerca de 150 tocadores de oito baixos de várias regiões do Brasil, onde circulam vídeos, áudios e gravações. As tecnologias, portanto, não rompem com a dimensão comunitária do repertório; elas a deslocam para novos suportes e ampliam sua escala de circulação.

Essa circulação compartilhada não elimina, contudo, a importância da interpretação singular. No repertório tradicional da sanfona de oito baixos, muitas vezes é difícil delimitar um “texto essencial” de cada composição, uma vez que o valor musical não está apenas na peça em si, mas na maneira como ela é executada. A qualidade do tocador é frequentemente medida por sua capacidade de imprimir assinatura própria a uma melodia amplamente conhecida, seja por meio da variação de passagens, da ornamentação, do fraseado ou da improvisação. Nesse ponto, anonimato coletivo e marca individual não aparecem como termos excludentes, mas como dimensões complementares do mesmo processo. Como indica Rugero (2011), a improvisação não rompe necessariamente o fio melódico da peça; ela opera antes como reinvenção controlada, como modo de “inventar” passagens sem perder a referência comum do repertório.

Desse modo, o repertório dos oito baixos não pode ser entendido apenas como um conjunto de músicas transmitidas de geração em geração. Ele corresponde a um sistema de relações que articula solidariedade, pertencimento, hereditariedade e reconhecimento. Como observa Trotta (2014), o repertório do forró constitui também um acervo de pensamentos sobre

sociabilidade, gênero e identidade nordestina. No caso dos oito baixos, isso se intensifica porque o instrumento aparece como mediador de laços afetivos e de continuidades familiares, ao mesmo tempo em que produz um espaço de trocas entre músicos dispersos geograficamente, mas ligados por uma memória sonora comum.

É justamente nesse ponto que emerge uma tensão importante entre coletividade e autoria. Embora o repertório seja amplamente partilhado, os interlocutores identificam, hoje, uma presença maior do debate sobre direitos autorais do que aquela atribuída às gerações anteriores. Baixinho observa que, no passado, “ninguém fazia questão de colocar o nome do compositor numa capa do disco”, ao passo que, no presente, essa identificação passou a importar mais diretamente. Aécio acrescenta que, entre os anos 1990 e 2000, os próprios sanfoneiros financiavam e vendiam seus discos de forma independente, obtendo renda tanto com a comercialização quanto com a atribuição autoral das faixas. Segundo ele, a popularização da internet teria desarticulado parte desse circuito econômico.

Essa mudança revela um deslocamento importante: ao mesmo tempo que o repertório continua sendo produzido e reproduzido em redes coletivas, intensifica-se a necessidade de identificar autoria, formalizar composições e disputar reconhecimento individual. Nesse aspecto, a discussão proposta por Hafstein (2014) ajuda a iluminar o problema ao mostrar que a noção moderna de autoria tende a separar criação individual e tradição coletiva, frequentemente relegando as formas populares de produção cultural a um suposto domínio público indistinto. Rugero (2011), por sua vez, observa que os dispositivos legais de autoria operam com uma concepção individualizante que dificilmente acomoda processos criativos sustentados por circulação comunitária, reelaboração contínua e apropriação partilhada. O repertório dos oito baixos, portanto, tensiona essas categorias ao evidenciar que a criação musical pode ser simultaneamente coletiva em sua circulação e singular em sua performance.

A construção de repertórios entre os sanfoneiros de oito baixos revela, assim, uma tradição musical sustentada por redes de escuta, memória, circulação e reinvenção. Longe de corresponder à repetição de um acervo fixo, o repertório opera como espaço de negociação entre herança, atualização estética, mediações tecnológicas e formas contemporâneas de atribuição de valor. É por meio desse movimento que a tradição do fole de oito baixos permanece ativa: não como permanência imóvel do passado, mas como prática social continuamente recriada nas relações entre músicos, festas e públicos.

Organização do trabalho

A organização do trabalho entre os sanfoneiros de oito baixos é atravessada, antes de tudo, pela própria materialidade exigente do instrumento. Nos relatos dos interlocutores, o fole aparece como um instrumento de grande dificuldade, que demanda disciplina constante, resistência física e dedicação prolongada. Baixinho o define como um “instrumento traiçoeiro”, enquanto Aécio destaca a necessidade de “constante mudança do repertório”, indicando que tocar oito baixos implica um trabalho continuado de atualização e esforço. Nesse sentido, a dificuldade técnica do instrumento não aparece apenas como obstáculo, mas como um marcador de valor que distingue o tocador e confere prestígio à sua trajetória. Tocar bem um “bicho desse”, para retomar a expressão de Severino, significa demonstrar domínio sobre um fazer musical percebido como árduo, exigente e socialmente reconhecível.

Essa percepção se aproxima da imagem do instrumento como “trabalho desgastante, como a lida no campo” (BARBALHO; CALIXTO, 2013), o que ajuda a compreender por que a figura do sanfoneiro de oito baixos é frequentemente associada, em sua própria narrativa, a valores como persistência, resistência e compromisso com a coletividade. A dedicação ao instrumento, entretanto, não é descrita pelos interlocutores como atividade recompensada prioritariamente pelo dinheiro. Como a carreira musical raramente configura sua principal fonte de renda, o retorno mais valorizado está na experiência social de tocar, no reconhecimento público e na produção da festa. Aécio afirma que tocar é o momento em que “sai do anonimato”, ao mesmo tempo em que define como finalidade maior do ofício a relação com o público: “o sanfoneiro tem que tocar pro povo”. A organização do trabalho, portanto, não pode ser compreendida apenas em chave econômica; ela envolve também dimensões simbólicas e afetivas que atribuem sentido à permanência desses músicos na atividade.

Essa permanência, contudo, não se dá sem transformação. Com exceção de Severino, os interlocutores se identificam como parte de uma geração que reinventou o instrumento pela inserção do canto em suas apresentações. Segundo Rugero (2011), esse movimento vem se consolidando desde a década de 1970, no rastro da disseminação do forró na indústria fonográfica e da centralidade da figura do acordeonista-cantador sedimentada por Luiz Gonzaga. Os músicos entrevistados nasceram ou se formaram nesse contexto e desenvolveram seus repertórios já atravessados pelas canonizações fonográficas do forró e por sua abertura comercial nas cidades. Aécio, irmão de Arlindo dos 8 Baixos, apresenta-se como compositor e cantor sem “jamais deixar de lado a tradição de peças instrumentais”, revelando que a incorporação do canto não significou abandono do repertório anterior, mas ampliação das possibilidades de atuação do instrumento.

A fala de Baixinho ajuda a dimensionar essa mudança geracional e a perceber como a inserção do canto passou a funcionar também como diferencial de atuação, ao lembrar de algo dito a ele por Arlindo dos 8 Baixos: “Você continua que você é diferente. Ninguém canta não, oito baixos por aí não. Ninguém toca oito baixos e canta não” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025). Ao contrastar os tocadores mais antigos, descritos como executores “notinha por notinha”, com sua própria trajetória de aproximação aos acordes e à harmonia prática, Baixinho mostra que a transformação do instrumento passou também por uma reconfiguração técnica e estética do modo de tocar. O acesso a outros músicos, a ambientes urbanos e a formas práticas de aprendizado harmônico permitiu que parte desses sanfoneiros expandisse suas possibilidades de acompanhamento, composição e performance. A inserção do canto, nesse contexto, deve ser lida não apenas como inovação musical, mas como estratégia de adaptação a novos regimes de escuta, contratação e circulação. Trata-se de uma reinvenção do instrumento voltada à sua permanência no mercado musical e nos circuitos festivos contemporâneos.

Essa ampliação aparece com clareza nas falas sobre os contextos de trabalho. Aleixo afirma que seu repertório cantado, “somente raiz, com Luiz Gonzaga e Trio Nordestino”, ampliou suas oportunidades em restaurantes e pousadas, reconhecendo que “se não fizer isso, não toca”. Cidinho do Fole, tocador de afinação natural, também integra uma geração em que o fole frequentemente acompanha o canto. Os conjuntos que cercam o instrumento, por sua vez, tornaram-se mais flexíveis, combinando elementos do conjunto tradicional dos oito baixos, do trio pé-de-serra e de formações mais eletrificadas, com guitarra, bateria e baixo. Assim, a organização do trabalho dos sanfoneiros passa por rearranjos que não dizem respeito apenas ao repertório, mas também à composição das bandas, ao formato dos shows e aos mercados possíveis para sua atuação.

Apesar dessas adaptações, são raríssimos os tocadores de oito baixos que vivem exclusivamente do instrumento. Aécio resume essa condição ao afirmar que “hoje o tocador tem que ter seu sustento”. Os interlocutores exercem profissões paralelas como pedreiro, porteiro, professor de História e protesista, e a prática musical convive com outros ofícios que garantem a reprodução material da vida. Mesmo entre músicos que se apresentam com certa regularidade em palcos, a renda do fole aparece como complemento, e não como base exclusiva de sustentação. O caso mencionado por Cidinho é revelador: em sua região, no Sertão do Cariri Paraibano, embora ainda existam tocadores em atividade, apenas ele circula em palcos, enquanto os demais mantêm o instrumento sobretudo no espaço doméstico e afetivo das casas. A organização do trabalho, nesse sentido, caracteriza-se por uma lógica de pluriatividade e por

uma economia híbrida, em que a música circula entre profissão parcial, prática comunitária e valor simbólico.

A pesquisa permitiu identificar ao menos quatro contextos recorrentes de circulação desses músicos: festas privadas, como casamentos, aniversários, festas em sítio, “pegas de boi”, restaurantes e pousadas; instituições sociais, como associações de moradores, igrejas e rádios locais; palcos oficiais organizados por prefeituras e pelo Estado, especialmente no ciclo junino; e, mais raramente, folguedos populares, como bacamartes e reisados. Esses espaços não constituem apenas lugares diferentes de apresentação, mas regimes distintos de mediação do trabalho musical. Nas festas privadas e nas instituições sociais, a contratação tende a depender mais fortemente de redes afetivas, reputação local e trocas de favores. Nos palcos oficiais, por sua vez, a atuação é atravessada por formalizações contratuais, mediações institucionais e disputas mais explícitas por visibilidade, cachê e legitimidade. Já os folguedos populares aparecem como espaços menos frequentes, mas importantes na manutenção de vínculos entre o instrumento e outras expressões da cultura popular.

Esses circuitos também revelam a precariedade material que acompanha o trabalho dos sanfoneiros. Os interlocutores relatam com frequência propostas baixas de cachê, dificuldades de deslocamento e a necessidade de arcar com custos de logística, transporte e direitos autorais, sobretudo quando a mediação de empresas produtoras se restringe à formalização contratual dos shows oficiais. Com exceção de Cidinho, todos os entrevistados trabalham, em alguma medida, com produtoras especializadas em cultura popular, que também representam artistas de maracatus, cavalos-marinhos e cirandas. Ainda assim, parte significativa da organização concreta do trabalho permanece sob responsabilidade dos próprios músicos. Severino afirma que o valor justo para um show de três horas seria, em média, R\$ 2.500, destacando que “um bicho desse pra ser tocado mesmo, puxado, é no mínimo duas horas”. A fala evidencia não apenas uma reivindicação de remuneração, mas o descompasso entre a exigência do instrumento e a precariedade das condições oferecidas.

É nesse ponto que a relação com o poder público se torna central. Os relatos indicam que os palcos promovidos por prefeituras e pelo Estado configuram um espaço privilegiado de disputa, tanto por oferecerem maior visibilidade quanto por concentrarem recursos simbólicos e materiais. Ao mesmo tempo, são descritos como ambientes marcados por interferências político-partidárias, aliciamentos para obtenção de apoio eleitoral, atrasos de pagamento e condições de trabalho consideradas insatisfatórias. Os músicos mobilizam, nesse contexto, o argumento do patrimônio cultural para reivindicar maior presença do fole de oito baixos nos eventos públicos e melhores condições de contratação. A patrimonialização do forró e de seus instrumentos,

porém, não aparece entre eles como garantia automática de salvaguarda efetiva; ela é percebida antes como uma linguagem possível de reivindicação num campo institucional difícil de acessar.

As críticas dirigidas à FUNDARPE condensam bem esse quadro. Os sanfoneiros reconhecem o órgão como principal referência estatal no fortalecimento da cultura em Pernambuco, mas o descrevem também como espaço de difícil entrada, pouco permeável às suas demandas concretas. As reclamações se concentram no piso de cachê, no reconhecimento dos custos de deslocamento e na ausência de políticas mais efetivas de promoção e ensino do instrumento. Aleixo e Severino, por exemplo, associam o forró e a sanfona de oito baixos a uma economia do turismo e defendem políticas como pontos de cultura e projetos de ensino em escolas públicas. Sua percepção reforça a ideia de que as políticas culturais não atuam apenas sobre a preservação simbólica das manifestações, mas também sobre a estruturação das condições de trabalho dos músicos e sobre os critérios que definem quem circula, em que espaços e sob quais condições (NOGUEIRA, 2021). A necessidade de adequação à burocracia estatal faz com que os artistas acumulem funções antes distribuídas entre diferentes agentes da cadeia produtiva da música, ampliando a sobrecarga do trabalho artístico.

Os festejos juninos, nesse cenário, constituem o principal campo de disputa em torno da organização do trabalho e dos sentidos públicos do forró em Pernambuco. Tradicionalmente associados ao universo musical que legitimou a presença da sanfona, esses festejos são percebidos pelos interlocutores como espaço de conflito entre valorização patrimonial e novas tendências comerciais. Os músicos criticam a crescente presença de artistas ligados ao piseiro, aos teclados e a formatos altamente programados, que, segundo eles, vêm ocupando palcos e recursos antes vinculados ao forró tradicional. A fala de Baixinho condensa bem essa contestação ao argumento de que o público jovem não se interessaria pelo que eles fazem:

“Aí fica falando assim que tem que contratar tal artista por causa que o povo não quer, o jovem não quer. O jovem é jovem. Tem espaço para todo mundo. Você só não pode pegar aquela 100% dos jovens. Coloca 60%, 70%, mas deixa 30%. Porque tem tanto adulto aí que gosta, jovem mesmo que gosta do que a gente faz. Jovem. Já teve vários lugares que toquei, quando eu ia saindo assim, criança pedindo para tirar foto comigo, pedindo para ver o instrumento que nunca viu. Entendeu? Isso é bom demais.” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025).

A citação torna visível que a disputa não se reduz a uma oposição entre “tradição” e “modernidade”, mas envolve narrativas concorrentes sobre público, valor cultural e legitimidade. Ao reivindicar espaço para o fole de oito baixos, Baixinho não nega a existência de novos gêneros, mas questiona a lógica de exclusão que transforma preferência de mercado em critério quase único de programação. A crítica recai, portanto, sobre a distribuição desigual

de oportunidades e sobre a forma como os palcos públicos vêm redefinindo os limites do que conta como forró legítimo.

Essa tensão se estende à própria configuração visual e sonora das festas. Aleixo afirma que muitos grupos passaram a utilizar uma sanfona “decorativa”, contribuindo para que o ciclo junino se aproxime de uma “festa de rodeio”, com DJs e figuras pop. A crítica indica que a presença do instrumento pode ser mantida apenas como signo visual de tradição, mesmo quando sua centralidade sonora e cultural é esvaziada. Ao mesmo tempo, as exigências para ocupação dos palcos, como a necessidade de bandas com no mínimo seis integrantes, impõem novas adaptações aos tocadores de oito baixos, dificultando formatos mais enxutos, como o pé-de-serra, e favorecendo formações expandidas com guitarra, bateria e baixo. A organização do trabalho desses músicos, assim, não se limita a sua relação com um mercado musical abstrato, mas depende diretamente das formas concretas pelas quais o poder público, os produtores e os festejos definem formatos legítimos de apresentação.

A organização do trabalho dos sanfoneiros de oito baixos revela, portanto, uma economia musical marcada simultaneamente por esforço técnico, recompensa simbólica, pluriatividade, redes afetivas e mediações institucionais. Longe de se reduzir a uma simples oposição entre tradição e mercado, ela se estrutura em negociações constantes entre formas comunitárias de circulação, exigências contemporâneas de performance, políticas culturais e disputas por reconhecimento nos festejos populares. É justamente nesse entrelaçamento entre música, trabalho e festa que o fole de oito baixos permanece socialmente ativo, ainda que sob condições frequentemente precárias e desiguais.

Considerações finais

Este artigo buscou compreender como os sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco organizam repertórios, formas de trabalho e estratégias de circulação em contextos festivos marcados por oralidade, informalidade, patrimonialização e disputa simbólica. Ao acompanhar trajetórias de músicos em atividade, argumentou-se que a festa constitui o principal território de atualização social do fole de oito baixos, reunindo dimensões de memória, trabalho, performance e política cultural. Mais do que um vestígio fixo do passado, o instrumento mostrou-se uma prática relacional e adaptativa, cuja permanência depende de redes de escuta, circulação comunitária, reinvenção estética e negociação com diferentes instâncias de legitimação.

No plano dos repertórios, a pesquisa evidenciou que a tradição dos oito baixos não se sustenta pela repetição imóvel de um acervo estável, mas pela capacidade de metabolizar

referências diversas, atualizar temas partilhados e reinscrevê-los em contextos específicos de performance. A oralidade, a escuta, a memória e a circulação coletiva das melodias aparecem, nesse sentido, como fundamentos da tradição, sem impedir a incorporação de ritmos, tecnologias e formas contemporâneas de troca musical. O repertório revelou-se, assim, um espaço de negociação permanente entre herança e invenção, no qual a singularidade do intérprete convive com formas coletivas de transmissão e pertencimento.

No plano da organização do trabalho, o artigo mostrou que a atuação dos sanfoneiros de oito baixos se estrutura em uma economia musical marcada por pluriatividade, redes afetivas, mediações institucionais e condições frequentemente precárias de circulação. A reinvenção do instrumento pela inserção do canto, pela ampliação dos formatos de conjunto e pela adaptação a novos regimes de escuta e contratação indica que sua permanência não depende de isolamento em relação ao presente, mas de sua capacidade de responder às transformações do mercado musical, das políticas culturais e dos festejos públicos. Ao mesmo tempo, os relatos deixam ver que a patrimonialização do forró não se traduz automaticamente em melhores condições de trabalho, funcionando também como linguagem de reivindicação por presença, cachê e reconhecimento nos palcos oficiais.

Nesse quadro, a tradição dos oito baixos aparece como uma espécie de terceira via no interior das disputas que frequentemente opõem forró eletrônico e pé-de-serra. Seus tocadores incorporam elementos como repertórios cantados, guitarras, baixos e referências musicais ampliadas, sem abrir mão de um discurso de valorização do forró tradicional e da centralidade simbólica do fole. Essa posição evidencia que a tradição não se define por pureza formal, mas por modos situados de continuidade, adaptação e reivindicação. Também é importante sublinhar que os músicos aqui entrevistados correspondem a uma parcela específica desse universo: são tocadores que, de diferentes maneiras, negociam a tradição em interface com palcos, circuitos institucionais e atualizações midiáticas, enquanto muitos outros continuam circulando sobretudo em comunidades pequenas, zonas rurais e espaços domésticos, menos visíveis nas arenas formais de reconhecimento.

Os interlocutores têm em comum o fato de serem músicos com mais de cinquenta anos, que não vivem exclusivamente do instrumento e que associam o fole a uma memória afetiva das brincadeiras de forró, das festas de sítio e das sociabilidades rurais. Essas lembranças não aparecem apenas como nostalgia, mas como crítica implícita às formas contemporâneas de burocratização, mercantilização e espetacularização das festas populares. Ao mesmo tempo, não se trata de idealizar um passado sem conflitos, mas de reconhecer que, para esses músicos, o valor da música continua fortemente associado à experiência de comungar com o público,

celebrar vínculos e sustentar formas de vida partilhadas. O fole de oito baixos permanece, assim, menos como mercadoria cultural plenamente integrada às lógicas dominantes da indústria e mais como prática social cujo sentido se produz no encontro entre músicos, festas e comunidades.

Em termos mais amplos, o estudo contribui para a etnomusicologia ao evidenciar que a análise de um instrumento e de seus tocadores permite compreender não apenas repertórios ou estilos musicais, mas também regimes de trabalho, disputas por legitimidade, políticas culturais e formas de pertencimento. A cartografia social dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco mostra que a festa não é apenas cenário de performance, mas arena na qual se articulam memória, mediação institucional e conflito estético. É nesse espaço, atravessado por precariedades e reinvenções, que a tradição do fole de oito baixos segue viva, não como permanência imóvel da cultura popular, mas como prática continuamente recriada no presente.

Referências

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!: corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.
- BARBALHO, Alexandre; CALIXTO, Thiago. Toca o fole, sanfoneiro: memórias e práticas no universo nordestino da sanfona de oito baixos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 11, n. 24, p. 109–121, dez. 2013.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- HAFSTEIN, Valdimar. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. In: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guimarães de (org.). **Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos**. Recife: Ed. UFPE, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NOGUEIRA, Bruno. Música de Pernambuco: relações entre políticas públicas e identidade musical. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 23, n. 3, p. 104–116, 2021.
- PERES, Leonardo Rugero. A sanfona de oito baixos e a música instrumental. In: **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**. Rio de Janeiro: Petrobras, 2008.
- PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**, v. 26, n. 1, p. 377–388, 2020.

VIEIRA, Maria Sulamita de Almeida. **Luiz Gonzaga, o sertão em movimento**. 1999. 325 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.

Entrevistas

AÉCIO. Entrevista concedida ao autor. Pontes de Carvalho / formato híbrido, jul. 2025.

ALEIXO. Entrevista concedida ao autor. Cabo de Santo Agostinho / formato híbrido, jul. 2025.

BAIXINHO DOS 8 BAIXOS. Entrevista concedida ao autor. Vicência / formato híbrido, 22 jul. 2025.

CIDINHO DO FOLE. Entrevista concedida ao autor. Camalaú / formato online, 29 jul. 2025.

LULA DO ACORDEON. Entrevista concedida ao autor. Recife / formato híbrido, ago. 2025.

SEVERINO. Entrevista concedida ao autor. Jaboatão dos Guararapes / formato presencial, jul. 2025.

Bruno Pedrosa Nogueira é Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneo pela UFBA, com pós-Doutorado em Comunicação Social pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Música e do Departamento de Comunicação Social. Coordena o Grupo de Pesquisas em Políticas Culturais, certificado pelo CNPq.

<https://orcid.org/0000-0002->

Lucas da Rocha é mestrando do PPGMúsica da UFPE e graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Atua como músico percussionista, cineasta, educador popular e produtor cultural, com trabalhos em Recife (PE) e em Rio Grande (RS). É fundador do Núcleo de Produção Audiovisual do IFRS - Campus Rio Grande, da Mostra de Cinema Latino-Americano de Rio Grande e da Pandeirada da Várzea.

<https://orcid.org/0009-0003->