



## “Momentos inusitados e cômicos”: o prato-e-faca e outros objetos do cotidiano como instrumentos na música popular brasileira

*Eduardo Marcel Vidili*<sup>1</sup>

*Categoria: Comunicação*

**Resumo:** Tomando como ponto de partida uma pequena polêmica nas redes sociais da internet motivada pela utilização do instrumento prato-e-faca em apresentação de Caetano Veloso transmitida ao vivo, este artigo aborda a utilização deste e de outros objetos do cotidiano como instrumentos na música popular brasileira. O artigo se baseia em conceitos utilizados em estudos da cultura material, como a agência dos objetos (LATOURE, 2012; HENNION, 2017) e a *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993), enfatizando a imprevisibilidade e capacidade de improviso que permeiam as interações entre pessoas e objetos.

**Palavras-chave:** Objetos do cotidiano. Prato-e-faca. Instrumentos musicais. *Affordance*. Música popular brasileira.

**Title of the paper in English:** “Unusual and comic moments”: everyday objects as instruments in Brazilian popular music

**Abstract:** Taking as a starting point a small controversy in internet social networks motivated by the use of the instrument “plate-and-knife” in a live broadcasted musical presentation by Caetano Veloso, this paper focuses on the use of this and other everyday objects as instruments in Brazilian popular music. The paper draws on concepts from material culture studies, as the agency of objects (LATOURE, 2012; HENNION, 2017) and *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993), emphasizing the unpredictability and capacity to improvise that permeate the interactions between persons and objects.

**Keywords:** Everyday Objects. Plate-and-knife. Musical Instruments. *Affordance*. Brazilian Popular Music.

### Introdução

---

<sup>1</sup> Doutorando em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
eduardovidili@hotmail.com

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



O que é um instrumento musical? Tellef Kvifte (2008), ao propor esta questão, observa que a literatura sobre instrumentos raramente a aprofunda. O autor compara duas dentre as definições disponíveis, ambas distantes no tempo: a de Hornbostel, publicada em 1933, e a de Lysloff e Matson, em 1985. Para Hornbostel, pode-se considerar como instrumento musical qualquer objeto que, independentemente da funcionalidade para a qual foi concebido, em algum momento seja usado com a intenção de produzir sons entendidos como música. Para Lysloff e Matson, instrumento musical é um dispositivo construído com o propósito primordial de produção sonora. Ou seja, estes autores, em contraste com Hornbostel, entendem que o instrumento musical é associado à intencionalidade de sua *construção* para este fim (KVIFTE, 2008, p. 46).

Este último entendimento parece prevalecer no senso comum sobre a questão: instrumento musical seria um objeto fabricado com a finalidade primordial de produzir sons que podem ser entendidos como música. Porém, a concepção aqui assumida é a de que instrumentos musicais não devem ser entendidos de forma essencialista. Um objeto é um dispositivo dinâmico, aberto: independentemente da função para a qual foi projetado, pode ser ressignificado como instrumento musical. Neste sentido, observa-se que alguns objetos cujo intuito originário não seria a produção sonora estão dicionarizados como instrumentos, como “prato-e-faca” (LOPES; SIMAS, 2015), “frigideira” e “garrafas” (FRUNGILLO, 2003).

Este artigo irá refletir sobre a utilização de objetos do cotidiano na música popular brasileira, tomando como “provocação” uma pequena controvérsia envolvendo a presença do instrumento prato-e-faca em *live* de Caetano Veloso. Após a sumarização desta questão, serão discutidos conceitos provenientes de estudos da cultura material (LATOURET, 2012; HENNION, 2017; ANDERSON; SHARROCK, 1993), úteis para refletir sobre interações entre pessoas e objetos. Na sequência, será abordada a importância do prato-e-faca no contexto do samba de roda do Recôncavo baiano, tema que será expandido para abarcar os usos de outros objetos do cotidiano na música popular brasileira, incluindo a fonografia. Serão destacados artistas que tiveram suas imagens vinculadas às suas capacidades de tocar algum desses objetos/instrumentos.

Enfatizam-se as maneiras criativas que caracterizam estas apropriações de objetos para fins sonoros na cultura popular, que assim os ressignificam, denotando também a imprevisibilidade que permeia as interações entre pessoas e objetos materiais.



## 1. A polêmica do prato-e-faca na *live* de Caetano Veloso

Em onze de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde declarou a pandemia da Covid-19, doença infecciosa provocada pelo coronavírus Sars-Cov-2. A partir de então, com as recomendações de distanciamento social para diminuir os riscos do contágio, muitas pessoas passaram a permanecer a maior parte do tempo dentro das próprias casas, até mesmo ali trabalhando quando possível. Como um dos efeitos da restrição à circulação das pessoas e à realização de espetáculos que gerassem aglomeração de público, as redes sociais da internet foram tomadas por uma profusão de shows musicais no formato de *lives*: transmissões ao vivo, na maior parte dos casos despretensiosas e com estrutura modesta de produção, feitas diretamente das residências dos artistas.

Uma *live* aguardada com grande ansiedade pelos fãs foi a do compositor e cantor Caetano Veloso, ocorrida em sete de agosto, data em que comemorava seu aniversário de 78 anos. Cantando e tocando violão na sala de sua casa, ele foi acompanhado pelos filhos Moreno, Zeca e Tom, que também cantaram e tocaram teclado, violão, contrabaixo e percussões. O show, de uma hora e meia de duração, foi transmitido pela Globoplay, plataforma de *streaming* pertencente ao Grupo Globo, maior conglomerado de mídia da América Latina. Sua boa qualidade de produção sugere que uma estrutura semelhante à de um estúdio foi montada na casa do compositor. Contrastando com esta suposta estrutura profissional, Caetano deixou claro o caráter familiar e um tanto improvisado da apresentação, reiterando que ele e seus filhos praticamente não ensaiaram.

Talvez influenciadas por essa alardeada despretensão, duas importantes publicações brasileiras cometeram um erro crasso de avaliação a respeito do fato de Moreno Veloso ter acompanhado seu pai, em algumas canções, com um prato-e-faca, conhecido instrumento associado ao samba de roda do Recôncavo baiano. A *Folha de São Paulo*, o jornal de maior circulação do Brasil, considerou que a participação de Moreno Veloso, “tocando um prato com um talher”, reforçava “o estilo caseiro da *live*”. Já a *Rolling Stone Brasil* (edição brasileira da importante revista norte-americana sobre música e entretenimento), em matéria que resumia os pontos altos da apresentação, declarou: “Um dos *momentos* mais *inusitados e cômicos* aconteceu em ‘Pardo’, quando Moreno Veloso, na *falta de instrumentos*, usou um prato e um talher para fazer o som” (grifos meus). Ambos



os textos, publicados somente on-line, não eram assinados e, posteriormente, foram suprimidos das respectivas publicações.<sup>2</sup>

Estas afirmações causaram uma pequena celeuma nas redes sociais da internet, com vários textos acusando os equívocos daquelas publicações. Caetano Veloso se manifestou, em um vídeo publicado em sua conta em uma rede social, explicando que o prato-e-faca é um instrumento tradicional do samba, não somente no Recôncavo baiano, e chamando o juízo da revista *Rolling Stone Brasil* de “maluquice” e “ignorância inacreditável”.<sup>3</sup>

A revista editou o texto original, suprimindo o comentário sobre a utilização do prato-e-faca por Moreno. Ele foi substituído por um mea-culpa da publicação, que reconheceu sua percepção “profundamente equivocada” sobre o instrumento, “símbolo importantíssimo da história do samba de roda do Recôncavo” e “expressão musical fundamental da cultura do País” (5 MELHORES, 2020). Dias depois, a *Rolling Stone Brasil* publicaria também um dossiê sobre o samba de roda e o prato-e-faca, para o qual foram entrevistados praticantes da manifestação e etnomusicólogos (DOSSIÊ, 2020).

A partir deste episódio, examinaremos a utilização de objetos de uso cotidiano como instrumentos na música popular brasileira, da qual o prato-e-faca é um exemplo, mas não o único caso. Será demonstrado que esta prática criativa de apropriação e ressignificação de objetos com fins sonoros é bastante antiga, inclusive na fonografia comercial. As publicações mencionadas, além de assumirem um entendimento reificado do assunto instrumentos musicais, ignoraram esta tradição, que não se limita ao Brasil: como apontam Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015), o uso desses objetos para produzir sons, geralmente como percussão, é uma tendência comum na música de matriz africana nas Américas.

## 2 .Agência dos objetos, *affordance* e improviso

Para refletir sobre as maneiras como pessoas e objetos interagem, recorreremos a alguns conceitos utilizados em estudos da cultura material. A corrente sociológica ANT (acrônimo de *Actor-Network Theory*, Teoria Ator-Rede) busca compreender o mundo

---

<sup>2</sup> Os textos originais podem ser lidos, em forma de print, no Blog do Arcanjo (PRADO, 2020).

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CDw28LOFWhd/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/tv/CDw28LOFWhd/?utm_source=ig_embed). Acesso em: 04 set. 2020.



social por meio do rastreamento dos processos de formação das redes ou associações. Para esse fim, considera-se como atores sociais não somente os humanos, mas também os objetos (assim como as tecnologias e conceitos), atores *não humanos*. Para fins analíticos, a ANT assume que “os objetos também agem” (LATOUR, 2012, p. 97). Esta assunção não significa que se pretenda atribuir intencionalidade a eles: objetos não têm o poder de impor ou determinar ações. Eles agem ao permitir, estimular, influenciar as ações humanas.

Porém, os objetos não determinam, de antemão, o que pode (e o que não pode) ser feito a partir deles. Este é o entendimento dos sociólogos Anderson e Sharrock (1993), a partir de uma apropriação do conceito de *affordance*, originalmente proposto por James John Gibson, na área da psicologia da percepção. *Affordance* pode ser entendida como a qualidade de “disponibilização” ou “acessibilização” proporcionada por um objeto. Objetos materiais disponibilizam certas aplicações a seus utilizadores; eles facilitam determinadas maneiras de uso, de acordo com suas características intrínsecas. Para Gibson, um objeto predetermina os tipos de usos e reações que usuários podem ter a partir dele. Em uma leitura crítica do conceito, Anderson e Sharrock propõem que *affordance* se aplica também à descrição das maneiras como novos usos podem emergir da interação entre objetos (com suas propriedades físicas) e usuários (com seus conhecimentos constituídos na cultura). Portanto, ao interagir com objetos de variadas maneiras, por vezes inesperadas, também os usuários se configuram como agentes; ao mesmo tempo, os objetos são reconfigurados pelas maneiras como os usuários se comportam em relação a eles. Assim, neste processo reflexivo, tanto usuários quanto objetos são agentes.

Antoine Hennion (2017), responsável por contribuições conceituais importantes à ANT a partir de sua aplicação em estudos sobre a música, enfatiza esta via de mão dupla: os objetos tanto são fabricados quanto nos fabricam. Parte de seus efeitos surge de modos imprevisíveis, como se seu controle nos escapasse. “Seres em formação, abertos”, “compostos incertos” (2017, p. 10), ao mesmo tempo em que objetos são feitos, eles nos fazem fazer.

### **3. O prato-e-faca e o samba de roda do Recôncavo baiano**



Manifestação tradicional de música e dança presente em todo o estado da Bahia, especialmente na região do Recôncavo (faixa de terra em torno da Baía de Todos os Santos), o samba de roda tem sua importância reconhecida pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que em 2004 o inscreveu em seu Livro de Registros das Formas de Expressão. Este registro foi o instrumento da candidatura desta manifestação encaminhada à Unesco, que em 2005 reconheceu o samba de roda do Recôncavo como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (SANDRONI, 2010).

A pesquisa que embasou a patrimonialização do samba de roda resultou em um dossiê publicado pelo Iphan (SANDRONI; SANT'ANNA, 2007). A seção que descreve os instrumentos (2007, p. 42) salienta as atitudes criativas que permeiam as relações de seus praticantes com os instrumentos, ou com a falta deles: “As pessoas que fazem o samba de roda tocam os instrumentos *disponíveis*” (grifo no original). Mais adiante: “[...] é perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão”. Se este uso improvisado, para fins sonoros, pode ser feito a partir de diversos objetos eventualmente à mão, fica evidente que o prato-e-faca adquiriu um *status* diferente dentre eles: “O papel das soluções *ad hoc* na produção sonora do samba de roda tem sua melhor ilustração no caso do que, hoje, é um de seus mais nobres instrumentos: o prato-e-faca [...]”.

Ou seja, o prato-e-faca, ao longo do tempo, transcendeu a condição de solução provisória para produção de som e se cristalizou como “instrumento nobre”, incorporado à tradição do samba de roda. Seu uso foi registrado, pela primeira vez, em notícia de jornal de 1864 (2007, p. 30). É o único instrumento desta tradição tocado predominantemente por mulheres (p. 46). Embora o samba de roda prescindisse de instrumentos para acontecer, um conjunto instrumental mínimo desejável inclui um prato-e-faca, um pandeiro e duas violas (p. 119).

Da mesma forma que Hennion (2017) aponta que o emprego dos objetos frequentemente escapa às intenções e controle de seus fabricantes, o caráter de imprevisibilidade manifestado na apropriação do prato-e-faca para fins sonoros é enfatizado no dossiê do Iphan:

Sendo uma atividade de afrodescendentes, e exibindo traços culturais de origem africana, ele [o samba de roda] não deixa de comportar, desde seus primeiros registros históricos, elementos trazidos pelos europeus. Esses elementos, no entanto, foram como que *apropriados* à sua maneira pelo samba de roda. Talvez o caso mais típico seja o do instrumento



musical *prato-e-faca*: os utensílios domésticos de origem europeia foram empregados, de maneira totalmente inesperada para seus fabricantes e utilizadores prévios, como idiofones raspados (SANDRONI; SANT'ANNA, 2007, p. 73, grifos no original).

Porém, não é qualquer prato que se presta ao uso como “idiofone raspado”: de preferência, ele deve ser esmaltado (p. 46). Esta determinação condicionada pela natureza material do objeto nos lembra que a *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993) resulta da fricção entre as potencialidades intrínsecas do objeto e as várias maneiras como as pessoas desenvolvem seus usos. O uso do prato-e-faca no samba de roda é metáfora perfeita deste entendimento, ao mostrar a transformação (por meio de uma fricção que vira som) da funcionalidade e significado deste objeto, que se torna instrumento tão emblemático daquela cultura.

Dada esta relevância, Caetano Veloso teve toda a razão em se indignar com o que chamou de “ignorância inacreditável” manifestada pelos veículos de mídia a respeito do instrumento (que, conforme ele aponta, há muito está presente também em modalidades de samba desenvolvidas no Rio de Janeiro). Esta indignação se reforça pela falta de conhecimento acerca da própria carreira do artista, uma vez que seu importante disco *Araçá Azul* (Philips, 1973) teve participação de Dona Edith do Prato, sambadeira do Recôncavo.<sup>4</sup> Exímia tocadora de prato-e-faca, Edith também lançaria o CD *Vozes da purificação*, ganhador em 2004 do Prêmio TIM de Música na categoria Música Regional (SANDRONI; SANT'ANNA, 2007, p. 73). A incorporação do instrumento ao nome artístico de Edith Oliveira Nogueira (1916-2009) evidencia, também, a agência do prato-e-faca, que moldou a identidade artística de Edith do Prato, da mesma forma que outros instrumentos/objetos se tornaram o diferencial na identidade de artistas que serão mencionados na seção seguinte.

#### **4. Para além do prato-e-faca: objetos do cotidiano na música popular brasileira**

“Já que não temos pandeiro / Pra fazer nossa batucada / Todo mundo vai batendo / Na lata velha e toda enferrujada”. “Hoje tem alegria / De qualquer maneira / Eu

---

<sup>4</sup> Edith do Prato participa nas faixas *Viola meu bem* (anônimo), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQSGjTgkwvg> e *Sugar cane fields forever* (Caetano Veloso / Sousândrade), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kqOx6EDAU>. Acesso em: 08 set. 2020.





não tenho pandeiro / Mas vou batucando na frigideira”. Estes versos, das canções *Latária* (Noel Rosa / Almirante / João de Barro, gravada pelo Bando de Tangarás em 1931) e *Minha frigideira* (Nássara / Roberta Cunha, gravada por Ademilde Fonseca em 1951), indicam que a utilização, para fins sonoros, de objetos que não foram concebidos com este intuito não se restringe ao âmbito do samba de roda. Os dois fonogramas são, também, exemplos da inserção dos objetos a que se referem (lata e frigideira) na fonografia brasileira.<sup>5</sup>

Periódicos do começo do século XX trazem exemplos do uso de objetos para fins sonoros na cultura popular urbana do Rio de Janeiro. O *Jornal do Brasil* traz, em 1906, uma matéria não assinada que, de forma bem-humorada, mostra soluções com que a população do Rio de Janeiro supria a eventual falta de instrumentos para fazer música.<sup>6</sup> O texto as descreve como “produtos da ocasião, improvisos de momento, que satisfazem as necessidades musicais de última hora”. O tom geral do texto e ilustrações (das quais se reconhece a assinatura de Raul Pederneiras) sugere que aí se tem uma pequena crônica de situações sonoras presentes e comuns no dia-a-dia do carioca de então, que teria a chance de se reconhecer nas situações descritas e rir delas (e talvez de si mesmo).

Dentre os improvisos descritos na matéria está o uso do prato de louça, que, tal qual no samba de roda do Recôncavo, poderia ser raspado com “uma faca, uma colher, uma lâmina qualquer de metal”. Outra solução sonora retratada é o uso, feito coletivamente, de garrafas vazias como instrumentos de sopro.

São descritos outros objetos que eram soprados de maneira criativa para obter sons: o canudo feito de papel grosso, que “substitui com vantagem os sons trombônicos”; a folha de um papel forte “que não sirva para nada – uma cédula eleitoral, por exemplo”, que, modelada sobre os “beijos em muxoxo”, obtinha o “efeito de uma charanga longínqua, nostálgica e maviosa”; o “pente amortalhado em papel fino, transparente, colado aos lábios”, que, soprado de leve, “reproduz até trechos clássicos e difíceis, quando o beijo executante é perito e afinado” (fig. 1).

---

<sup>5</sup> Todos os fonogramas mencionados nesta seção, salvo quando indicado, estão disponíveis para escuta no *website* Discografia Brasileira.

<sup>6</sup> Musicata carioca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1906, p. 1. As matérias jornalísticas citadas estão disponíveis no *website* Hemeroteca Digital Brasileira.





Fig. 1. Ilustração de Raul Pederneiras para a matéria “Musicata carioca”, mostrando o modo de assoprar um pente envolto em papel para obter sons. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Para além da comicidade das situações corriqueiras sugerida pela matéria acima, o improviso de objetos cotidianos como instrumentos musicais também podia significar o emprego criativo de táticas populares (CERTEAU, 1998) para contornar proibições oficiais. A Festa da Penha, tradicional evento religioso anual do Rio de Janeiro, fornece exemplo disso. No início do século XX, ela era a segunda festa mais popular da cidade e tinha uma dimensão extra-religiosa bastante relevante. A cada ano, havia incerteza se os sambas e batuques seriam proibidos ou tolerados durante a festa (SOIHET, 2008). Na edição de 1908, embora estas manifestações fossem permitidas, instrumentos musicais eram confiscados pela polícia. Os populares não desistiram, fazendo música da maneira que era possível: "Como os pandeiros estavam sendo apreendidos à entrada do arraial, os amantes do samba arranjaram garrafas, nas quais batiam com pedaços de pau".<sup>7</sup>

O uso de utensílios do dia-a-dia, sobretudo como instrumentos de percussão, em gravações brasileiras de discos comerciais, pode ser observado ao menos desde o início da década de 1930. Nas décadas anteriores, quando ainda vigorava o sistema de gravações mecânicas, instrumentos de percussão de pequeno porte raramente eram gravados, devido às dificuldades técnicas de captação de seus sons. Alexandre Fenerick (2002) chama a atenção para o interessante paradoxo que significou o aprimoramento tecnológico da adoção do moderno sistema elétrico de gravação, pois este permitiu que

<sup>7</sup> A Festa da Penha. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 2

se gravassem instrumentos de percussão feitos sem grandes recursos materiais, muitas vezes artesanalmente. Os objetos do cotidiano podem ser incluídos nesta constatação, e seu uso moldou identidades artísticas de alguns de seus *performers*.

João da Bahiana (João Machado Guedes, também grafado João da Baiana, 1887-1974), um dos percussionistas pioneiros da fonografia brasileira, tocou o prato-e-faca em ao menos duas gravações com o Grupo da Guarda Velha em 1931: *Patrão prenda seu gado* e *Ha hu laô* (ambas parcerias dele com Pixinguinha e Donga). Carioca, descendente de uma família migrada da Bahia (seu nome artístico devia-se a ser filho da baiana Perciliana), ele foi um dos responsáveis pela introdução, em ambientes musicais profissionais, daquele instrumento, antes restrito a ambientes “domésticos” (GOMES, 2011, p. 49-52).

João da Bahiana foi o único percussionista a ser retratado na capa da importante e efêmera *Revista da Música Popular*, em um desenho estilizado que o mostra tocando prato-e-faca (fig. 2).<sup>8</sup> Pode-se assisti-lo tocando o instrumento no documentário *Saravah* (1972, dir. Pierre Barouh).<sup>9</sup> Este mesmo prato-e-faca pertence ao acervo do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro.

---

<sup>8</sup> **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, ed. 7, maio/junho 1955. A edição fac-símile está disponível em Coleção Revista da Música Popular (2006).

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40>, Acesso em: 07 set. 2020

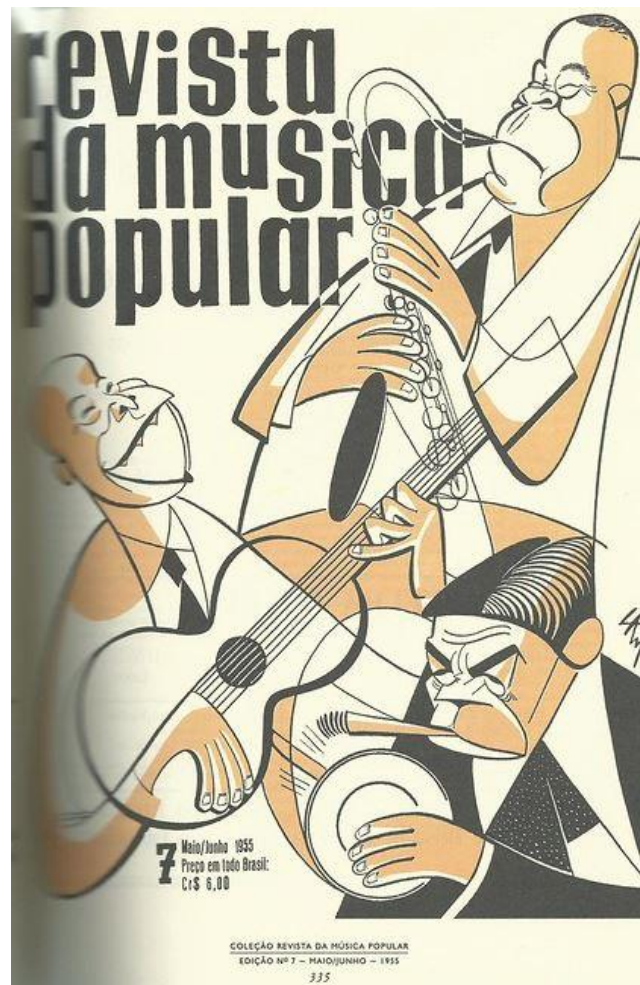


Fig. 2. Capa do número 7 da *Revista da Música Popular*, com ilustração mostrando João da Bahiana (prato-e-faca), Donga (violão) e Pixinguinha (saxofone). Fonte: Egg, 2014

Dentre outros objetos do cotidiano que se inseriram na fonografia brasileira como instrumentos de percussão, destaca-se o chapéu de palha. O cantor e percussionista Luís Barbosa (também grafado Luiz Barbosa, 1910-1938), um dos precursores do samba de breque, se notabilizou por cantar enquanto tocava o chapéu como instrumento rítmico, utilizando técnica semelhante à de um pandeiro. Exemplos deste procedimento podem ser ouvidos em gravações lançadas em 1933, como *Seja breve* (Noel Rosa) e *Caixa econômica* (Nássara / Orestes Barbosa), e observados no filme musical *Alô Alô Carnaval* (Cinédia, 1936).

Luís Barbosa teve ao menos três seguidores, que fizeram a maior parte de suas gravações tocando um chapéu de palha como acompanhamento nas décadas de 1950 e 1960: Joel de Almeida (1913-1993), Zé Cruz (José da Silva Cruz, 1927) e Dilermando Pinheiro (1917-1975). Várias das gravações desses artistas, abaixo mencionadas, têm um



traço em comum: a ocorrência de um ou mais breques, durante a introdução, para que o intérprete realizasse pequenos solos no chapéu, de um ou dois compassos, demonstrando seu virtuosismo.

“Joel de Almeida, seu chapéu de palha e ritmo” deixou gravações como *Seu Felicidade* (Joel de Almeida / Popó / Laurindo Correia) e nos *pout-pourris Reminiscências de Joel e Gaúcho* e *Sucessos da Velha Guarda*. “Zé Cruz, seu chapéu de palha e regional” pode ser ouvido em *Olha o rapa* (Moreira da Silva / Antônio R. da Cunha / José Figueira) e *Vou me despedir do morro* (Zé Kéti / Gilson Santomauro).

Zé Cruz conheceu a técnica do chapéu de palha por intermédio de Dilermando Pinheiro. Este, por sua vez, aprendeu esta técnica com o próprio Luís Barbosa (ALBIN, 2006). Como “Dilermando Pinheiro e seu chapéu de palha”, ele gravou as canções *Estão batendo* (Walfrido Silva / Gadé), *Lalá e Lelé* (Manoel Araújo / Jaime Brito) e *Seu Libório* (João de Barro / Alberto Ribeiro), sendo esta última regravação de um sucesso de Luís Barbosa. O chapéu de palha era elemento destacado em capas de seus discos, como *É samba mesmo!* (Polydor, 1958), *Samba “à la Dilermando”* (Philips, 1962) e o póstumo *Batuque na palhinha* (Discos Marcus Pereira, 1977).

Ao lado de Cyro Monteiro, Dilermando Pinheiro protagonizou um disco emblemático do aproveitamento de objetos do cotidiano na fonografia brasileira: *Teleco Teco Opus nº1* (Philips, 1966). Ele resulta da gravação do show ao vivo, homônimo, produzido por Sérgio Cabral e protagonizado pela dupla de artistas, então já veteranos (fig. 3). Cyro Monteiro (também grafado Ciro Monteiro, 1913-1973) se notabilizou por cantar acompanhado de outro instrumento que é um objeto do cotidiano, a caixinha de fósforos, vibrada tal qual um chocalho e também percutida com os dedos.



Fig. 3. Capa de *Teleco Teco Opus nº1*, com Cyro Monteiro tocando a caixinha de fósforos e Dilermando Pinheiro tocando o chapéu de palha.

A narração de abertura de *Teleco Teco Opus nº1* destaca um aspecto fundamental apontado neste artigo, o caráter inventivo de práticas musicais populares (no caso específico, o samba), evidenciado pelos usos improváveis de elementos do cotidiano como instrumentos:

O samba é música do povo. Seus instrumentos são inventados pelo povo, improvisados na rua, em casa, feitos de nosso cotidiano. [...] Em casa, uma frigideira. Uma cadeira! Um prato e uma faca [escuta-se, um a um, estes instrumentos sendo percutidos]. Talvez os mais fáceis, os do samba da esquina: uma caixa de fósforos e um chapéu [escuta-se, um a um, estes instrumentos sendo percutidos, presumivelmente por Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro].<sup>10</sup>

Dentre outros objetos, é mencionada a frigideira, cujo uso como instrumento no samba há muito é disseminado, inclusive compondo alas de percussão de algumas escolas. Sua técnica de execução é bom exemplo da *affordance* envolvida na interação entre o

<sup>10</sup> Transcrito da narração de abertura do espetáculo *Teleco Teco Opus nº1*. Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=jY-m9-ppnZI>. Acesso em: 06 set. 2020.





objeto e o músico que dele se apropria: o executante tira proveito de uma característica morfológica da frigideira, seu cabo, para desenvolver uma técnica de rotação “que permite a execução muito rápida de subdivisões rítmicas” (FRUNGILLO, 2003, p. 128).

## Referências

ALBIN, Ricardo Cravo (Org.). **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ANDERSON, R.; SHARROCK, W. Can Organisations Afford Knowledge? **Computer Supported Cooperative Work**, n. 1, p. 143-161, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Edição completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 05 set. 2020.

DOSSIÊ: o Samba de Roda e o Prato-e-Faca. In: Rolling Stone. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/dossie-o-samba-de-roda-e-o-prato-e-faca/?fbclid=IwAR1kwRfk2yLRQNe-8ReJ6-n1WYGhpo4B2TeYreyi90Tb5Dm3fhIM2CVOays>. Acesso em: 08 set. 2020.

EGG, André. **Capas da Revista da Música Popular (1954-56): um panteão da música brasileira**. 20 ago. 2014. Disponível em: <http://andreegg.org/2014/08/20/capas-da-revista-da-musica-popular-1954-56-um-panteao-da-musica-brasileira/>. Acesso em: 08 set. 2020

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945**. 322f. Tese (Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FRUNGILLO, Mário David. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX**. 157f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 05 set. 2020.



HENNION, Antoine. De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. **Cuestiones de Sociología**, n. 16, p. 1-23, 2017.

KVIFTE, Tellef. What is a musical instrument? **Swedish Journal of Music Research**, p. 45-56, 2008.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru: Edusc, 2012.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

PRADO, Miguel Arcanjo. 'Ignorância inacreditável', diz Caetano de artigo da Rolling Stone sobre sua live. 12 ago. 2020. In: Blog do Arcanjo. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2020/08/12/ignorancia-inacreditavel-diz-caetano-de-artigo-da-rolling-stone-sobre-sua-live/>. Acesso em: 08 set. 2020.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Marcia (Org.) **Samba de roda no Recôncavo baiano**. Brasília: Iphan, 2007.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: Estudos sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas. 2. Ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

5 MELHORES momentos da live de Caetano Veloso: bronca nos filhos, tributo a Moraes Moreira + Erramos. 08 ago. 2020. In: Rolling Stone. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/6-melhores-momentos-da-live-de-caetano-veloso-bronca-nos-filhos-tributo-moraes-moreira-e-mais/>. Acesso em: 08 set. 2020.