

## **Apontamentos sobre as levadas de maxixe tocadas por Celsinho Silva no pandeiro, reco-reco e prato e faca**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: ST 7 - Choro patrimônio cultural do Brasil: perspectivas interdisciplinares

*Mateus Espinha Oliveira*  
*Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)*  
*mateusespinha@yahoo.com.br*

*Lúcia Campos*  
*Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)*  
*luciapcampos@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho busca exemplificar a performance de Celsinho Silva em um ritmo brasileiro pertencente ao universo do choro: o maxixe. O objetivo é apontar características estilísticas da performance deste músico e também do gênero musical em questão em três instrumentos de percussão, com foco maior no pandeiro. Este trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado ainda em andamento e conta com uma metodologia baseada na observação participativa e no uso de entrevistas como forma de obter de dados qualitativos. Através da observação da performance deste músico podemos perceber não só o estilo do instrumentista, mas também parte das dinâmicas de transmissão de conhecimento na música popular.

**Palavras-chave.** Pandeiro, Percussão, Maxixe, Performance.

**Title.** Notes on Maxixe Grooves Played by Celsinho Silva on the Pandeiro, Reco-reco and Plate and Knife.

**Abstract.** This work aims to exemplify Celsinho Silva's performance in a Brazilian rhythm belonging to the choro universe: the maxixe. The goal is to point out stylistic characteristics of this musician's performance and also of the musical genre in question as it is played in three percussion instruments, with a greater focus on the pandeiro. This work is part of ongoing doctoral research and uses a methodology based on participatory observation and the use of interviews as a way of obtaining qualitative data. By observing this musician's performance we can understand not only the instrumentalist's style, but also part of the dynamics of knowledge transmission in popular music.

**Keywords.** Pandeiro, Percussion, Maxixe, Performance.

### **Introdução**

O pandeiro é certamente um dos principais e mais simbólicos instrumentos de percussão atuantes na música brasileira. Recentemente alguns trabalhos acadêmicos vêm se

dedicando ao estudo deste instrumento<sup>1</sup>, sendo talvez Eduardo Vidili o pesquisador com maior volume de trabalhos publicados sobre o tema. Na tese de doutorado deste autor ele menciona a pesquisa de pandeiristas atuantes no rádio durante a década de 1930 como uma “tentativa de superar um desafio historiográfico, evidenciado pela escassez de informações disponibilizadas a respeito destes instrumentistas” (VIDILI, 2021, p. 133). Hoje em dia a situação é consideravelmente melhor e podemos encontrar mais informações acerca de pandeiristas em diversos meios. Ainda assim segue sendo importante abordar tanto a produção como a trajetória, a performance e várias outras temáticas musicais relacionadas a estes instrumentistas, que são aqueles que salvaguardam e disseminam efetivamente a prática do pandeiro no Brasil, evitando o esquecimento histórico relegado aos seus antecessores, percebido por Vidili e relatado acima. O momento é propício já que recentemente o choro foi considerado Patrimônio Cultural do Brasil<sup>2</sup> e isto por si só já é uma razão para ampliar as discussões acerca das temáticas afins a este gênero musical. Ainda que o pandeiro esteja presente em diversos tipos de música por todo o país, o choro segue sendo um dos principais gêneros musicais a utilizar o pandeiro, já que nele este é definitivamente o principal instrumento de percussão presente.

Neste texto procuro abordar um aspecto da performance de Celsinho Silva no pandeiro: a sua execução do ritmo do maxixe. Celsinho Silva é um dos grandes expoentes do instrumento na atualidade e tem um papel protagonista na execução deste instrumento dentro do contexto do choro e de seus gêneros correlatos. Ele é filho de Jorginho do Pandeiro, pandeirista icônico e influência da vasta maioria dos praticantes atuais do pandeiro de couro<sup>3</sup>. O legado de Jorginho é de certa forma carregado também por Celsinho.

Este estudo se dará a partir da escuta e transcrição de levadas<sup>4</sup> presentes em três gravações: *Matuto* (Ernesto Nazareth), na versão presente no disco *Choro e Samba em Niterói* (2000), do Grupo Orquídea, *Maxixe do Galo* (Paulinho da Viola), presente no disco *No em Pingo D'água Interpreta Paulinho da Viola* (2003), do grupo Nó em Pingo D'água, e *Brejeiro*

---

<sup>1</sup> Alguns autores que já desenvolveram pesquisas sobre este instrumento são Potts (2012), Rodrigues (2014), Barbosa (2015) e destaco os trabalhos de 2017 e 2021 de Eduardo Vidili entre os muitos produzidos por este autor.

<sup>2</sup> No dia 29/02/2024 o choro foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/choro-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em 22/06/2024.

<sup>3</sup> Sobre mais informações acerca de Jorginho do Pandeiro sugiro o trabalho de Vidili (2017). Acerca da menção específica ao “pandeiro de couro” é importante dizer que há diferenças importantes na prática deste pandeiro para outros tipos de pandeiros tocados no Brasil. Um trabalho relevante sobre a performance do pandeiro de náilon é o de Surian (2020). Nele temos um panorama crítico consistente acerca das diferenças entre os pandeiros brasileiros.

<sup>4</sup> O termo levadas está sendo aqui utilizado para designar um dado padrão de acompanhamento rítmico, geralmente associado a um gênero da música popular brasileira e tocado por algum instrumento de percussão. A escolha deste termo se deve a ampla utilização do mesmo entre músicos populares brasileiros, sendo este o termo corrente para designar estes padrões de acompanhamento.

(Ernesto Nazareth), presente no disco *Café Brasil*<sup>5</sup>. Apesar de ter o foco principal na performance do pandeiro, falarei brevemente sobre as levadas executadas por Celsinho Silva no reco-reco e no prato e faca, devido ao destaque que elas têm no arranjo da música e à originalidade das mesmas, sendo este último ponto claramente a visão pessoal do autor. A escolha das músicas aqui analisadas foi feita baseada em conversas do autor com o pandeirista Marcos Thadeu<sup>6</sup>.

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento que visa estudar a performance do pandeiro no Brasil através do viés de alguns pandeiristas selecionados. No caso deste artigo utilizamos parte dos resultados obtidos através da observação da performance de Celsinho Silva no pandeiro.

A metodologia utilizada para a escrita deste artigo apoia-se principalmente em dois pilares. O primeiro é a escuta e transcrição das referidas levadas e variações. Os depoimentos de Celsinho Silva e Marcos Thadeu formam o segundo pilar metodológico, trazendo dados qualitativos ao trabalho. Estes depoimentos foram obtidos através de uma entrevista com os músicos e através de aulas feitas pelo autor com Celsinho Silva, caracterizando um processo metodológico de observação participativa. Foi feita também uma pequena revisão bibliográfica para falar sobre o ritmo do maxixe.

A notação gráfica do pandeiro presente neste artigo segue o esquema descrito na figura 1.

**Figura 1 – Bula descritiva com o sistema notacional utilizado.**



Fonte: Ilustração do autor.

<sup>5</sup> O disco *Café Brasil* (2000) é uma coletânea de choros gravados por diversos intérpretes. Foi produzido por Jorginho do Pandeiro, Rildo Hora e Vinícius Sá. Na música *Brejeiro*, além de Celsinho Silva (pandeiro), tocam Maurício Carrilho (violão), Luciana Rabello (cavaquinho), Bororó (contrabaixo), Paulo Sérgio Santos (clarinete) e Pedro Amorim (bandolim), (DISCOS DO BRASIL).

<sup>6</sup> Marcos Thadeu é pandeirista e percussionista com grande atuação na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Foi aluno de Celsinho Silva e por isso foi entrevistado na pesquisa que originou este artigo. A percepção de Marcos Thadeu sobre a performance de Celsinho Silva foi importante na busca de aspectos estilísticos acerca da performance deste músico.

## Celsinho Silva: breve histórico

Celsinho Silva é um músico inserido no universo do choro desde o âmbito familiar. Filho de Jorginho do Pandeiro e sobrinho de Dino 7 Cordas, Celsinho cresceu em um ambiente familiar musical. Sua trajetória profissional iniciou-se com o grupo de choro Os Carioquinhas, no ano de 1976. Em 1978 funda o grupo Nó em Pingo D'água, com o qual ganhou duas vezes o Concurso de Choros RJ (1979 e 1995) e gravou 5 discos. Celsinho participou da primeira formação da Camerata Carioca, em 1979, juntamente a Radamés Gnattali. Ele também participa da banda de Paulinho da Viola desde o ano de 1980. Além dos exemplos já citados, o músico já tocou com diversos nomes importantes da música brasileira, como: Elton Medeiros, Tereza Cristina, Afonso Machado, Zé da Velha e Silvério Pontes, Índio do Cavaquinho, Luciana Rabello, Beth Carvalho, Paulo César Pinheiro, Dominginhos, Nara Leão, Joel Nascimento, Turíbio Santos, Guinga, Ney Matogrosso, Ivan Lins, Chico Buarque, entre outros (DISCOS DO BRASIL). Celsinho ainda atua como produtor musical, tendo produzido discos de seu grupo, Nó em Pingo D'água, e de outros projetos, como gravações de discos e programas de rádio do grupo Época de Ouro e da cantora Machiko Watarumi. Celsinho vem realizando tanto cursos como shows no Japão desde 2002. Além disso, também gravou e produziu seu próprio disco autoral, *Nas Ondas da Noite*, lançado em 2019.

Além disso, Celsinho também é professor e fundador da Escola Portátil de Música (EPM) desde o ano 2000. Essa escola vem alcançando grande número de alunos que visam estudar com professores de relevância nacional ligados ao choro em sua sede fixa no Rio de Janeiro e também nos diversos festivais que produziu ao redor do país.

## O maxixe<sup>7</sup>

O maxixe era uma dança popular urbana de forte caráter afro-brasileiro. Ela começa a se difundir no Rio de Janeiro (RJ) por volta da segunda década do séc. XIX e era uma dança de par enlaçado com caráter altamente sensual, o que fez com que fosse vista como imoral por grande parte da sociedade carioca daquele tempo (MARCÍLIO, 2009, p. 51). É fato que havia danças sociais de par enlaçado de origem europeia melhor aceitas socialmente, como as valsas e polcas. O problema do maxixe eram os movimentos da dança considerados excessivamente sensuais e, portanto, vulgares (ibid. p. 49). Sandroni (2001, p. 64-66) nos informa também de

---

<sup>7</sup> Devido ao tamanho deste artigo faço aqui uma breve e necessária revisão bibliográfica acerca do ritmo do maxixe com a finalidade de contextualizar este gênero musical, evitando assim falar do pandeiro sem abordar este gênero específico no qual ele se insere e sobre o qual este artigo trata. Para informações mais detalhadas sobre o maxixe sugiro a consulta de Marcílio (2009), Efegê (1974) e Sandroni (2001).

uma associação entre a dança do maxixe com o lundu, que apesar de não ser de par enlaçado, forneceu elementos afro-brasileiros, alguns ligados a danças de umbigadas, à forma de dançar o maxixe.

O termo “maxixe” foi usado inicialmente para denominar pejorativamente os locais onde ocorriam bailes em que se dançava da maneira descrita acima, sendo posteriormente utilizado para designar também a dança e a música tocada nestes bailes (EFEGÊ, 1974, p. 33). Estes bailes ocorriam geralmente em clubes localizados na região da Cidade Nova, bairro formado após o aterro do Canal do Mangue por volta de 1860 (SANDRONI, 2001, p. 62). Muitos dos clubes e bares que aí se localizavam eram conhecidos pela vida boêmia e pela alta incidência de prostituição<sup>8</sup>, um dos motivos da má fama atribuída a este ritmo. Futuramente, o maxixe passou a ser dançado também em clubes carnavalescos e teatros de revista, quando começa a se propagar com mais força.

A polca e o lundu são ritmos que contribuíram para o desenvolvimento do maxixe. Sandroni (2001, p. 69) nos diz que “a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu”. Outro gênero musical que se identifica com o maxixe é o tango brasileiro. Como o maxixe era uma dança considerada vulgar a sua época, os compositores evitavam classificar suas composições desta forma e classificavam, nas partituras, o gênero da composição frequentemente como tango brasileiro, ainda que usassem também outros gêneros, como por exemplo, polca-lundu. Um exemplo famoso é a música *Gaúcho (O Corta Jaca)*, de Chiquinha Gonzaga, que foi classificada como tango brasileiro (MARCÍLIO, 2009, p. 50). Sandroni também nos conta que Ernesto Nazareth chegou a aderir a esta prática, designando como polca-lundu, peças com as mesmas características do maxixe (SANDRONI, 2001, p. 78).

Neste tempo, entretanto, as nomenclaturas dos gêneros musicais não eram totalmente precisas, sendo comum que uma obra pudesse se enquadrar em mais de um estilo (ROSA, MODESTO, BERG, 2018, p. 216). O próprio Pixinguinha chegou a mencionar em depoimento ao Museu da Imagem e do Som que “naquele tempo tudo era polca”, mostrando que não era tão clara a definição dos gêneros musicais naquele momento (apud ROSA, MODESTO, BERG, 2018, p. 221).

---

<sup>8</sup> Uma boa descrição sobre a urbanização e geografia da região da Cidade Nova pode ser encontrada em Didier (2022).

Em termos rítmicos, Sandroni (2001, p. 71), detalha as características do maxixe. Ele cita Mário de Andrade<sup>9</sup> para falar de dois tipos recorrentes de rítmicas presentes nas polcas da época, um deles tido como mais europeu, o outro com características mais afro-brasileiras. Interessante ressaltar que até meados do ano de 1890 “a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes)” (ibid. p. 81). Talvez a expressão mais típica destas variações de nomenclatura fosse o termo polca-lundu. Focarei aqui nos padrões rítmicos mais associados com a musicalidade de origem afro-brasileira, aquela que caracteriza o maxixe, tema deste artigo. Os padrões rítmicos característicos do acompanhamento rítmico do maxixe seriam aqueles que Sandroni chama de “paradigma do *tresillo*”, com principal ocorrência da “síncope característica” e do “ritmo de habaneira”<sup>10</sup>.

**Figura 2 – Respectivamente: ritmo do *tresillo*, “síncope característica” e “ritmo de habaneira”.**



Fonte: Ilustração do autor.

Estes ritmos eram frequentemente encontrados em diversos tipos de acompanhamentos rítmicos das ditas polcas-lundu pesquisadas por Sandroni. Um exemplo pode ser visto na polca *Vesgo não namora*, pesquisada por Sandroni em acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Interessante ressaltar que a pesquisa feita por este autor se baseou nas partituras para piano destas peças, único registro remanescente. Assim, pode-se esperar que outras variações devessem ocorrer na prática musical corrente àquele tempo.

Hoje em dia, o maxixe continua sendo tocado e possui características rítmicas semelhantes às existentes no início de sua trajetória. Poderemos perceber esta rítmica

<sup>9</sup> Sandroni (2001, p. 71) cita um verbete do *Dicionário Musical Brasileiro*, de autoria de Mário de Andrade, e corrobora as conclusões deste pesquisador com suas próprias, mediante pesquisa de um acervo de polcas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> O paradigma do *tresillo* é um padrão rítmico que divide um compasso binário em 3+3+2. A síncope característica é uma variação do *tresillo* encontrada frequentemente em acompanhamentos rítmicos da música brasileira. O termo foi cunhado por Mário de Andrade. O ritmo da habaneira é um padrão geralmente associado a habaneira mas também frequente no tango e outras músicas latino-americanas. Para mais informações sobre estes termos conferir Sandroni (2001, p. 28-32).

permeando as levadas de maxixe executadas por Celsinho Silva no pandeiro. O maxixe, atualmente, é tido como um dos gêneros ligados ao choro. Maurício Carrilho se refere a este estilo musical “como linguagem que inclui vários gêneros como a valsa, a polca, o tango brasileiro, maxixe, schottisch e quadrilha” (apud ROSA, MODESTO, BERG, 2018, p. 217).

Veremos a seguir alguns exemplos de levadas e variações do maxixe no pandeiro por um dos músicos que tem figurado entre os expoentes nacionais na performance do choro e seus subgêneros.

**Figura 3 – Trecho da polca *Vesgo não namora*. Rítmicas do *tresillo* e do “ritmo de habaneira” podem ser percebidas na clave de Fá.**



Fonte: Sandroni (2001, p. 72).

### **Celsinho Silva e sua abordagem do maxixe**

Como foi dito acima, parte da metodologia desta pesquisa se baseou na observação participativa que se caracterizou com algumas aulas feitas com Celsinho Silva, visando entender sua forma de tocar algumas coisas. Um dos ritmos estudados foi o maxixe. Celsinho me mostrou a levada básica feita por ele e a maneira como ele executa esta levada. Esta levada, como era de se esperar, mantém a acentuação do *tresillo*, já mencionado acima. Um aspecto importante na sonoridade desejada por Celsinho é o abafamento realizado com o dedo médio da mão esquerda. Este abafamento não é utilizado somente para diferenciar o som grave do primeiro tempo (abafado) do segundo tempo (ressonante). Nesta levada especificamente, Celsinho mantém o dedo abafando a pele mesmo quando os graves não são tocados. O objetivo é ter um som mais claro dos agudos (platinelas).

**Figura 4 – Levada básica do maxixe como ensinada por Celsinho Silva. Abafamento ressaltado com colchetes.**



Fonte: Transcrição do autor.

Em entrevista com este autor Celsinho disse: “Nos meus agudos o meu dedo tá aqui, [...] porque eu quero que seja só mesmo o agudo”<sup>11</sup>. Importante ressaltar também que na levada básica Celsinho utiliza somente um grave no segundo tempo, já nas transcrições que fiz Celsinho utiliza mais graves, geralmente utilizando dois graves no segundo tempo, sugerindo o “ritmo de habaneira”.

Um pandeirista não necessariamente toca um ritmo de forma estática, repetindo incessantemente um mesmo padrão o tempo inteiro. Isto pode até acontecer, mas é frequente que haja variações dentro do ritmo, caracterizando o idiomatismo do mesmo, o que é um repertório de grande valia para o pandeirista. Celsinho não me ensinou as variações. Em depoimento a este autor, Celsinho diz que prefere concentrar suas aulas ensinando a técnica. Já as variações, chamadas por ele de “contratempo”, não são foco de sua maneira de ensinar. Segundo ele: “[...] o contratempo tem que estar na tua cabeça”<sup>12</sup>. Parte disso se deve à forma como ele aprendeu. Celsinho via seu pai tocando a todo o tempo desde muito jovem. Jorginho lhe dava dicas de como tocar, mas não era uma aula tradicional em que o pai lhe dizia exatamente o que fazer no instrumento. Em entrevista a Túlio Araújo, Celsinho relata o seguinte:

Eu vinha ouvindo o meu pai tocar desde que eu nasci, né! [...] O que aconteceu com a gente<sup>13</sup> foi que a gente passou pro pandeiro o que a gente já sabia, já conhecia, os sons todos. [...] Você já tem aquilo tudo no ouvido desde que cresceu ouvindo aquilo, quando você foi pro pandeiro, você só transformou aquilo pra sua mão (PANDEIRO TALK, min. 12:22).

<sup>11</sup> Depoimento ao autor.

<sup>12</sup> Depoimento ao autor.

<sup>13</sup> Ao dizer a expressão "a gente", Celsinho se remete a uma conversa que teve com seu filho, Eduardo Silva, sobre o aprendizado do pandeiro em sua família.

Vejam os primeiros compassos da música *Matuto* (Ernesto Nazareth), na versão do grupo Orquídea<sup>14</sup>. Interessante reparar que Celsinho frequentemente toca um grave na metade do segundo tempo, remetendo ao ritmo de habaneira já descrito na figura 2. Este grave é também frequentemente tocado com abafamento na metade do segundo tempo. Não posso (nem quero) afirmar que isto é uma regra, porém, nesta música, isto é frequente na execução de Celsinho Silva.

**Figura 5 – Compassos iniciais do pandeiro de *Matuto* (Ernesto Nazareth). Versão do Grupo Orquídea. Presente no min. 00:03. Andamento: 85 bpm.**



Fonte: Transcrição do autor.

É também interessante reparar na forma como Celsinho subdivide o compasso com os sons graves. É frequente que ele preencha alguns pontos de apoio da estrutura rítmica do “ritmo de habaneira” com os sons graves do pandeiro.

<sup>14</sup> O Grupo Orquídea é formado por Rogério Souza (violão), Márcio Almeida (cavaquinho), Ronaldo Bandolim (bandolim) e Silvério Pontes (trompete). Seu único disco gravado foi *Choro e Samba em Niterói* (2000), no qual Celsinho Silva gravou algumas faixas como convidado. Este disco, produzido por Rogério Souza, tentou recriar as rodas de samba realizadas pelo grupo no Bar Orquídea, em Niterói-RJ (Disponível em: <http://culturanageroi.com.br/blog/mapeamentocultural/2641>. Acesso em 22/06/2024).

**Figura 6– Comparação entre o “ritmo de habaneira” e variações da levada de Celsinho Silva.**

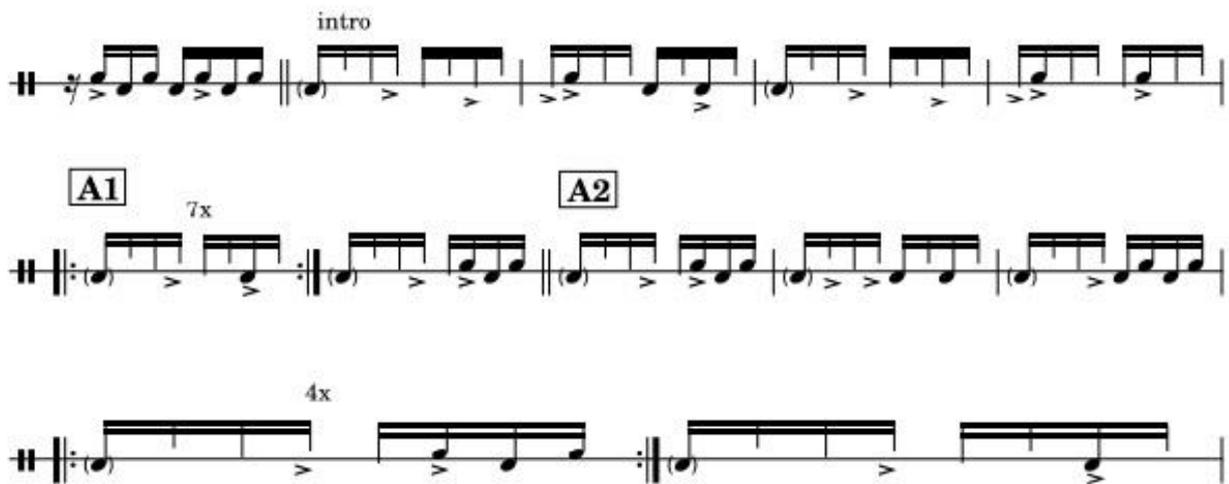


Fonte: Imagem do autor.

A variação presente no segundo compasso da figura 6 está presente somente uma vez no trecho transcrito (figura 5). Ela, entretanto, pode ser ouvida mais vezes ao longo da música. Outra variação rítmica frequentemente utilizada por Celsinho Silva é o preenchimento completo do compasso com sons graves, como aquele visto no compasso 10 (último da segunda linha da figura 5).

Outra música que exemplifica muito bem a forma de Celsinho de tocar o maxixe é *brejeiro*. Na interpretação de Celsinho desta música podemos perceber alguns elementos da forma da música. Ela começa com um compasso de anacruse, muito semelhante ao compasso 10 presente na figura 5 e mencionado acima. Na sequência, Celsinho executa uma levada de maxixe com poucos sons graves e mais baseada no ritmo do *tresillo*. A razão de tocar uma levada mais vazia certamente se dá porque esta seção corresponde a uma pequena introdução e há nela um solo de clarinete. Celsinho possivelmente pensou em dar mais espaço ao solista, deixando a levada mais vazia. Logo começa a melodia da parte A da música. Na primeira metade dela (designada como “A1”), Celsinho mantém uma levada constante, sem variações, e ainda bastante vazia e ressaltando o ritmo do *tresillo*. Logo na sequência, na segunda metade da parte A (designada como “A2”), Celsinho preenche principalmente a segunda metade do tempo com graves nas três últimas semicolcheias do tempo, frase de pandeiro bastante característica no choro e também em maxixes. Assim, analisando as duas músicas, podemos perceber duas formas diferentes, ainda que com semelhanças, de se executar o maxixe no pandeiro.

Figura 7 – Compassos iniciais de *Brejeiro*, versão do disco *Café Brasil*. Min. 00:10. 92 BPM.



Fonte: Transcrição do autor.

Por fim, há uma outra variação que é bastante recorrente nas três músicas estudadas neste artigo, sendo que no *Brejeiro* ela é menos utilizada que nas duas outras, ainda que ocorra em momentos significativos. Nela Celsinho utiliza um rulo na segunda semicolcheia do primeiro tempo e é também uma variação muito encontrada em maxixes. Ela também se baseia na estrutura rítmica do *tresillo*.

Figura 8– Variação do maxixe utilizando rulo na segunda semicolcheia.



Fonte: Transcrição do autor.

## O maxixe no reco-reco

Outro instrumento muito interessante dentro do maxixe, característico também da performance de Celsinho Silva, é o reco-reco. Este instrumento, além de ser bastante utilizado em maxixes, é executado com perfeição por Celsinho. Importante ressaltar que além da adequação do instrumento ao gênero musical, a escolha por este trecho envolve também o gosto particular deste autor pelo respectivo trecho musical.

Na introdução da música *Maxixe do Galo*, Celsinho utiliza uma levada que pode ser percebida como uma levada formada por variações do ritmo do *tresillo* e do “ritmo da habaneira”. Ela, entretanto, tem elementos que também não se enquadram perfeitamente nestas rítmicas. O principal fato que expõe esta característica é o fato de que a levada é agrupada em frases de quatro tempos, diferentemente do formato binário característico do ritmo do *tresillo*. A levada é usada na introdução da música, quando somente há o reco-reco sendo utilizado como condução rítmica. Neste momento o ritmo do maxixe ainda não está plenamente caracterizado.

Na entrada da seção A da música ele introduz o pandeiro junto ao reco-reco, agora tocando um padrão menos variado (reco-reco 1 da figura 9). Mais adiante (repetição da seção A), ele introduz um prato e faca (min. 00:40), que participa do acompanhamento da melodia (executada pelo baixo) juntamente com o pandeiro. O reco-reco foi pausado neste momento.

Na seção B (min. 01:00), ele mantém o prato e faca e retorna com o reco-reco (reco-reco 2 da figura 9). A melodia agora é tocada pelo bandolim (o baixo volta para o acompanhamento) e a música tem uma instrumentação mais cheia. O reco-reco acrescentado neste momento executa o ritmo do *tresillo* quase completamente subdividido em semicolcheias e agora com menos variações, diferentemente da introdução.

No arranjo desta música prato e faca e reco-reco entram na instrumentação para colorir seções. Ele toca o reco-reco com mais liberdade no início, com a instrumentação mais vazia, usando uma levada menos caracterizada pelo paradigma do *tresillo*. Na sequência ele executa três combinações de instrumentação em seções subsequentes: pandeiro e reco-reco, pandeiro e prato e faca, e finalmente pandeiro, prato e faca e reco-reco.

Celsinho mostra aqui enorme criatividade para combinar os diversos elementos do maxixe. Em alguns momentos, como na introdução, ele não se prende totalmente a padrões mais convencionais e tradicionais do ritmo. Em outros, como nas seções subsequentes, joga com combinações de timbres, associando diferentes instrumentos em combinações originais, colorindo e caracterizando as diferentes seções da música.

Bom, pode-se argumentar que colorir e delimitar as seções de uma música é um dos papéis de um percussionista. Entretanto, Celsinho mostra-se um exímio conhecedor desta linguagem musical em sua capacidade de jogar livremente com os diversos elementos do maxixe, mostrando que ainda que este gênero tenha suas origens em um passado já distante, e seja às vezes rotulado como “tradicional”, ele continua sendo tocado com criatividade e renovação constantes, estando vivo na prática de diversas pessoas.

Se Celsinho mostra criatividade com o reco-reco e prato e faca, com as levadas de pandeiro acima descritas ele mostra que não há padrões fixos e rígidos para se tocar este ritmo, ele pode ser abordado de diferentes formas e tocado com criatividade, mantendo as características do ritmo. Em sua performance é possível enxergar uma vitalidade e criatividade ainda presentes em um gênero musical frequentemente associado com o passado e a tradição.

**Figura 9 – Reco-reco da introdução (acima) e combinação de reco-reco com prato e faca (abaixo).**



The figure displays musical notation for two percussion parts. The top section, labeled "reco-reco: intro", consists of three staves of music. Each staff begins with a tremolo symbol (tr) and contains a series of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes. The bottom section, labeled "prato e faca", consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern with accents (v) and a repeat sign. The second staff is divided into two parts: "reco-reco 1" and "reco-reco 2", each with its own rhythmic notation and tremolo symbols.

Fonte: Transcrição do autor.

## Considerações finais

Uma conclusão que podemos chegar com este texto é que Celsinho Silva possui grande conhecimento e desenvoltura acerca da linguagem rítmica brasileira e de seus instrumentos

populares de percussão. Creio que com este artigo pudemos mostrar um pouco do processo criativo e performático de Celsinho Silva em seus instrumentos, como foco aqui na performance do maxixe.

Se o choro é tido hoje como Patrimônio Cultural do Brasil, foi através de instrumentistas como Celsinho Silva, que propagaram e salvaguardaram o conhecimento sobre este estilo musical. São estes instrumentistas, cada um em sua área, que fazem com que esta música aconteça e siga sendo significativa dentro da sociedade. Além de atuarem como transmissores das formas de se tocar essa música, também atuam na constante e contínua transformação pela qual ela passa ao longo dos anos. Vimos no caso da abordagem de Celsinho Silva no maxixe, diferentes formas de criar levadas, misturar sonoridades e atuar junto a uma música. Celsinho é um dos instrumentistas importantes que personificam a maneira de tocar esta música. Ele ao mesmo tempo armazena e transmite esse conhecimento para outros instrumentistas que também se dedicam a esta música.

No início deste texto mencionei que parte das escolhas das músicas aqui transcritas vieram de uma entrevista feita com Marcos Thadeu, ex-aluno de Celsinho. Thadeu me relatou que gradualmente vai formando sua identidade dentro da música e que teve Celsinho como uma de suas principais referências. Sobre adquirir sua própria identidade, seguindo também a referência daqueles que o precedem, Marcos Thadeu fez o seguinte comentário:

Não tem como a gente ser igual a ninguém, né? E aí, depois que a gente dá essa descolada é que a gente percebe que aquele momento que você estava colado é necessário, né? A gente tem que passar por isso, né? Que a gente está só mesmo recolhendo os ingredientes para fazer a nossa receita mais tarde, né? Eu acho que é esse o papel mesmo do professor, né? Do mestre, né? De entregar esses ingredientes. E eu acho que o Celsinho entregou bem pra chuchu esses ingredientes aí pra nossa galera (relato ao autor).

Assim segue a dinâmica de aprendizado e transmissão de um instrumento musical. Nos inspiramos naqueles que nos precedem e aos poucos seguimos transformando e propagando novamente este mesmo conhecimento. Celsinho Silva é um músico fundamental dentro deste processo. A observação de sua forma de tocar o maxixe registra-se aqui como forma de mostrar uma pequena parte deste processo.

## Referências

BARBOSA, Kátiusca Lamara dos Santos. *Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro*. João Pessoa, 2015. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2015.

CAFÉ BRASIL. Diversos intérpretes. Rio de Janeiro, Teldec/Warner Music Brazil, 2000. Suporte [CD].

CHORO e Samba em Niterói. Grupo Orquídea (intérprete). Rio de Janeiro, Rob Digital, 2000. Suporte [CD].

DIDIER, Carlos. *Negra Semente, Fina Flor da Malandragem: Samba batucado do Estácio de Sá*. Rio de Janeiro: Edição do Kindle, 2022.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em <<https://discosdobrasil.com.br>>. Acesso em 28/06/2024.

FERREIRA, Gustavo Surian. *Pandeiro de náilon: os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café*. São Paulo, 2020. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP, São Paulo, 2020.

JOTA EFEGÊ. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. 184 f.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. São Paulo, 2009. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP, São Paulo, 2009.

NÓ em pingo d'água interpreta paulinho da viola. Nó em Pingo D'água (intérprete). Rio de Janeiro, produção independente, 2003. Suporte [CD].

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for nontraditional performance*. Miami, 2012. 89 f. Tese (Doutorado em Música). University of Miami, Miami, 2012.

RODRIGUES, Valéria Zeidan. *Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil*. São Paulo, 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

ROSA, Luciana Fernandes; MODESTO, Márcio; BERG, Sílvia Maria Pires Cabrera. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, VIII, 2018, Pirenópolis. *Anais...* Pirenópolis: UFG, 2018. Disponível em [https://www.musicologiaemac.org/files/ugd/7475e9\\_54159a805e9146ccbb9982da6ad4e44f.pdf?index=true](https://www.musicologiaemac.org/files/ugd/7475e9_54159a805e9146ccbb9982da6ad4e44f.pdf?index=true). Acesso em: 28 jun. 2024.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 247 f.



SILVA, Celsinho. [Entrevista concedida a Túlio Araújo]. Pandeiro Talk, 21/06/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zKhyrVW5k-U> . Acesso em: 28 jun. 2024.

SILVA, Celsinho. Entrevista a [Mateus Oliveira]. Rio de Janeiro. Formato [áudio]. 01:40 min. Não publicada.

THADEU, Marcos. Entrevista a [Mateus Oliveira]. Suporte virtual. Formato [vídeo]. 00:40 min. Não publicada.

VIDILI, Eduardo Marcel. *A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939): trânsitos, significados e a inserção no rádio e fonografia*. Rio de Janeiro, 2021. 311f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Florianópolis, 2017. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, 2017.