

Pacuíba: o processo criativo sob a perspectiva de um músico-pesquisador atuante na música universal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
Universidade Estadual de Campinas
eduardosueitt@gmail.com

Resumo. Este artigo traz como objeto central a música “Pacuíba”, gravada pelo grupo Ciribaí no álbum “Casa Quéta Povo Dento” (2026). A partir da análise do arranjo e da vivência prática do autor como baterista do grupo, buscamos descrever analiticamente o processo criativo do instrumento em contraponto à seção rítmico-harmônica e à melodia, bem como aprofundar a compreensão acerca da adaptação de ritmos tradicionais brasileiros e polirritmias na perspectiva da Música Universal de Hermeto Pascoal.

Palavras-chave. Pacuíba, Ciribaí, Bateria, Hermeto Pascoal

Title. *Pacuíba: the creative process from the perspective of a musician-researcher working in universal music.*

Abstract. This article focuses on the song "Pacuíba," recorded by the group Ciribaí on the album "Casa Quéta Povo Dento" (2026). Through an analysis of the arrangement and the author's practical experience as the group's drummer, we seek to analytically describe the creative process of the instrument in counterpoint to the rhythmic-harmonic section and the melody, as well as to deepen the understanding of the adaptation of traditional Brazilian rhythms and polyrhythms from the perspective of Hermeto Pascoal's concept of Universal Music.

Keywords. Pacuíba, Ciribaí, Drum set, Hermeto Pascoal

Se todo o mundo pusesse o sentir na frente, o mundo, em todas as áreas, não estaria confuso. Tem muita gente que tá fazendo coisa que não sente... Se não sentiu, é claro que não tem sentido" (Pascoal, 2022 apud Pansica, 2022, p. 8.)

Introdução

O presente trabalho apresenta um excerto da tese de doutorado em curso, cuja proposta investiga a linguagem e o idiomatismo da bateria na música de Hermeto Pascoal. Considerando que a produção autoral do pesquisador e baterista é diretamente referenciada pela música de Pascoal, o compartilhamento das experiências práticas desenvolvidas no processo criativo junto ao grupo que integra pode contribuir para a pesquisa, ao aproximar a análise musical do conhecimento adquirido por meio da performance.

Nesse sentido, o presente artigo visa descrever analiticamente o processo de criação da parte de bateria em contraponto à seção rítmico-harmônica, constituída por piano e baixo, e à melodia na música “Pacuíba”, de Paulio Celecino, gravada pelo grupo Ciribaí no álbum Casa Quéta Povo Dento (2026). A referida faixa apresenta uma articulação de ritmos tradicionais brasileiros, como bossa nova, samba, frevo, maracatu de baque virado e forró, adaptados a diferentes fórmulas de compasso. O arranjo também explora polirritmias e sobreposições rítmicas estabelecidas entre a seção rítmico-harmônica e a melodia.

Cabe ainda destacar que todos os integrantes do grupo se dedicam há anos ao estudo da Música Universal, aspecto que desempenhou papel decisivo no surgimento e no direcionamento estético do Ciribaí.

Ciribaí e a Música Universal

O grupo Ciribaí teve sua gênese na cidade de Ilhabela, estado de São Paulo, a partir do encontro entre os músicos Paulio Celecino (guitarrista) e Junior Chiaparini (contrabaixista), em meados de 2020. Inicialmente, os músicos se reuniam semanalmente com o objetivo de estudar o Calendário do Som (Pascoal, 2000), assim como outras composições do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, prática que marcou o direcionamento estético e conceitual do projeto. Foi nesse contexto de maior regularidade nos ensaios que o baixista Junior Chiaparini sugeriu nomear o grupo com a expressão Ciribaí, que se traduz como “lugar de paz” ou “lugar tranquilo”. A escolha remete à memória dos povos indígenas que, antes da colonização, identificavam Ilhabela com tal denominação, reforçando o vínculo simbólico entre o grupo e a herança cultural da região.

No início, o grupo dedicava-se ao estudo e à experimentação de ritmos brasileiros em diferentes métricas, articulando práticas de improvisação pautadas no idiomatismo da música brasileira, com ênfase na criação e na interação musical. Essa abordagem aproxima-se da concepção de Música Universal adotada por Hermeto Pascoal para se referir à sua própria produção musical.

Neste trabalho, a Música Universal é compreendida não como um gênero musical delimitado, mas como uma concepção estético-musical aberta à articulação de diferentes gêneros, estilos e práticas sonoras. Silva e Gimenes (2017) relacionam o emprego do termo à recusa de rótulos preexistentes e à problematização de dicotomias como erudito e popular, nacional e cosmopolita. Embora reúna referências musicais de diferentes origens, essa concepção mantém a predominância de elementos da música brasileira, especialmente aqueles



ligados às manifestações nordestinas, articulados a procedimentos oriundos do jazz e da experimentação musical. Costa-Lima Neto (2011) destaca que a música de Hermeto Pascoal estabelece um contínuo entre tradição e contemporaneidade, enquanto Pansica (2021) associa a Música Universal à heterogeneidade, à abertura, ao nomadismo e à intercambialidade, características que se manifestam nos encontros entre gêneros e estilos, nas polirritmias, nas sobreposições harmônicas, nos contrapontos melódicos e na utilização de sonoridades não convencionais.

A entrada do pianista Samuel Gustinelli contribuiu para solidificar a proposta musical do grupo, que passou a ensaiar semanalmente, articulando repertório autoral e estudos inspirados na obra de Hermeto Pascoal. A inserção de composições autorais ressignificou a trajetória do Ciribaí. A obra inaugural, “Cidade de Coração”, de Paulio Celecino, desencadeou um processo criativo contínuo que contribuiu para a consolidação de uma identidade musical e estética do grupo. Desde então, a prática de compor, arranjar e interpretar repertório próprio ganhou centralidade, mantendo o vínculo com a pesquisa sobre improvisação, harmonia e ritmos brasileiros, como frevo, caboclinho, maracatu de baque virado, forró e bumba-meu-boi, entre outros.

A entrada de novos integrantes configurou um momento de expansão estética e simbólica na trajetória do Ciribaí. A chegada de Sá Reston, músico multi-instrumentista com experiência junto a Hermeto Pascoal e participação em oficinas de Itiberê Zwarg, ampliou o escopo musical do grupo por meio de sua versatilidade em diferentes instrumentos, como piano, baixo e percussão. Na sequência, a flautista e compositora Mariana Zwarg, filha de Itiberê Zwarg, acrescentou uma dimensão de continuidade histórica e reforçou a vinculação do grupo com a corrente estético-musical associada à Música Universal. Com a participação do baterista Pedro Vercelino, consolidou-se, naquele período, a formação do Ciribaí em sexteto.

As transformações na formação do Ciribaí revelam um processo frequentemente vivenciado em projetos coletivos em construção. Entre essas mudanças, o ingresso de Eduardo Sueitt — baterista e percussionista com trajetória marcada pelo vínculo com a música de Hermeto Pascoal desde seu período de formação no Conservatório de Tatuí — assegurou a continuidade estética e conferiu novo impulso criativo ao projeto.

Na fase mais recente, o Ciribaí vem consolidando sua atuação na cena musical brasileira por meio da gravação e do lançamento de seu primeiro álbum, *Casa Quêta Povo Dento* (2026). Apesar das alterações em sua formação ao longo dos anos, o grupo manteve como eixo central a pesquisa e a criação sob a perspectiva da Música Universal, combinando



repertório autoral, estudos rítmicos e diálogos com diferentes tradições musicais brasileiras. Em sua formação mais recente, o Ciribaí constitui-se como um quarteto integrado por Paulio Celecino (guitarra, escaleta e voz), Rafael Beck (flautas e piano), Sá Reston (baixo elétrico) e Eduardo Sueitt (bateria e percussão). Nessa configuração, o grupo vem trabalhando na criação de novas composições e arranjos destinados ao seu próximo álbum autoral.

Nesse sentido, o Ciribaí pode ser compreendido como uma ramificação contemporânea da corrente estético-musical associada à obra de Hermeto Pascoal. Mais do que um grupo de música instrumental, trata-se de um projeto artístico comprometido com a criação autoral e orientado por referências estéticas e filosóficas associadas à Música Universal. Essa vinculação não implica a reprodução de procedimentos previamente estabelecidos, mas sua reelaboração a partir da trajetória coletiva, das experiências e das escolhas criativas dos integrantes do grupo.

Pacuíba

Terceira faixa do álbum *Casa Quéta Povo Dento* (2026), “Pacuíba” é uma composição do guitarrista Paulio Celecino que expressa a proposta identitária desenvolvida pelo grupo. Com duração de oito minutos e quatorze segundos (8min14s), a música estrutura-se em torno de um tema principal, apresentado em três exposições. Em cada uma delas, são exploradas diferentes perspectivas interpretativas, tanto no âmbito instrumental, por meio da atribuição de distintas funções aos instrumentos, quanto nas possibilidades de arranjo, que incluem ritmos brasileiros adaptados a diferentes fórmulas de compasso, além de sobreposições rítmicas e procedimentos polirrítmicos estabelecidos entre a seção rítmico-harmônica e a melodia.

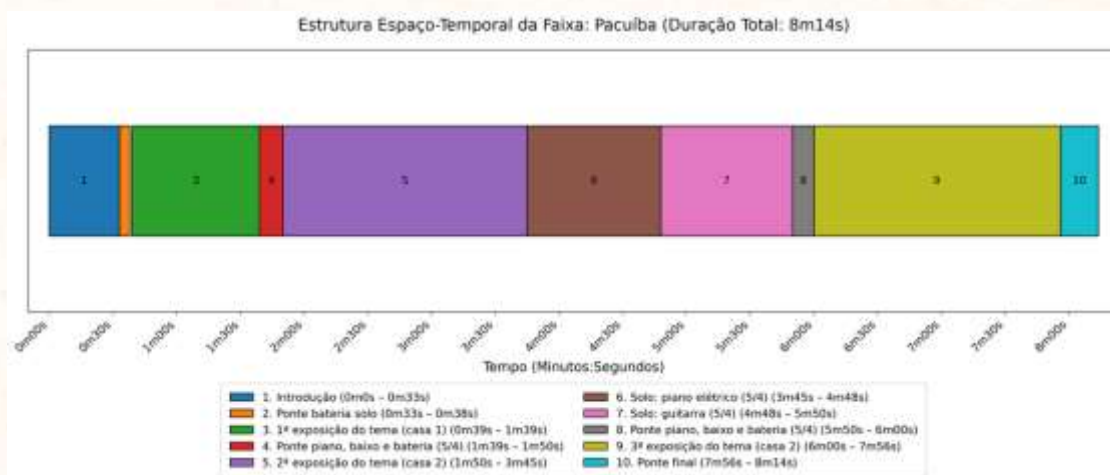
Figura 1 – Capa álbum Ciribaí – Casa Quéta Povo Dento (2026)



Fonte: https://open.spotify.com/intl-pt/album/5Z7aLVrL9aXgKjd7nBya3N?si=Wps_a1JfRZmTwqSNCjQpcA

A Figura 2 apresenta graficamente a estrutura espaço-temporal da peça, permitindo visualizar a disposição, a duração e a organização de suas diferentes seções formais.

Figura 2 – Estrutura Espaço-Temporal de Pacuíba



Fonte: Criado pelo autor.

Entre as diversas possibilidades de análise da composição e do arranjo de “Pacuíba”, foram selecionados, para o presente artigo, alguns excertos musicais que dialogam com a pesquisa em curso e, sobretudo, evidenciam procedimentos estéticos e idiomáticos alinhados à música de Hermeto Pascoal. Dentre eles, destacam-se: 1) a resignificação de ritmos populares brasileiros em distintas fórmulas de compasso; 2) a interação entre a bateria, a seção rítmico-harmônica e a melodia como recurso de construção do arranjo; e 3) o uso de polirritmias e sobreposições rítmicas na elaboração do arranjo.

Análises

Na linguagem musical associada a Hermeto Pascoal e à Escola Jabour, a polirritmia constitui um dos elementos centrais da construção rítmica. Campos (2006) identifica como procedimentos recorrentes a multiplicação de pulsações binárias, ternárias e quaternárias, bem como a sobreposição de métricas pares e ímpares por meio de relações. Segundo o autor, tais recursos ultrapassam o âmbito de características estilísticas isoladas e configuram uma verdadeira linguagem musical compartilhada pelos músicos formados nesse ambiente criativo (Campos, 2006 apud Silva; Gimenés, 2017).

A Figura 3 ilustra o trecho que denominei “ponte”, o qual desempenha uma função de transição entre diferentes partes do tema. A referida ponte ocorre de forma idêntica em dois momentos da música: após a primeira exposição do tema, tocada pelo baixo e acompanhada

pelo piano e pelas percussões (1min39s–1min50s), e após o término dos solos improvisados de piano e guitarra (5min50s–6min00s).

O procedimento polirrítmico empregado nesse trecho diz respeito à relação estabelecida entre a linha rítmica executada pelo piano e a parte desenvolvida pela bateria. O andamento está indicado em 115 bpm, tendo a semínima como unidade de tempo, e a fórmula de compasso está notada em compasso quinário (5/4). O piano inicia o trecho sozinho, e a bateria e o baixo são acrescentados dois compassos depois.

A proposta elaborada pelo baterista consiste em uma sobreposição rítmica, na qual o músico toma as tercinas de semínima executadas pelo piano como unidade de tempo e, a partir delas, cria uma levada rítmica. Conforme indicado em vermelho na Figura 3, a bateria executa uma adaptação do frevo organizada em compasso ternário simples (3/4), acompanhando as figuras executadas pela seção rítmico-harmônica. Considerando-se o pulso sobreposto, essa organização corresponde a dois compassos de 3/4 e um compasso de 3/8.

Figura 3 – Ponte (1m39s – 1m50s e 5m50s – 6m00s)

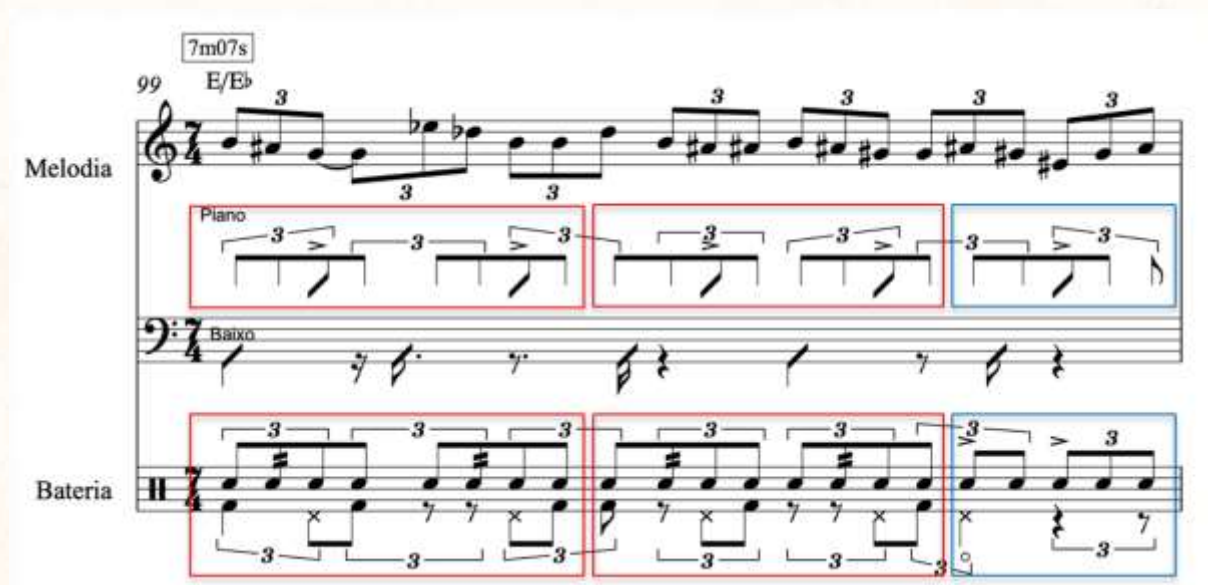


The figure displays two systems of musical notation. The first system, labeled '1m39s', shows a piano melody in 5/4 time with a descending chromatic line and a drum part in 5/4 time. The second system, labeled '5m50s', shows a piano melody in 5/4 time and a drum part in 5/4 time. Red boxes highlight the 3/4 pulse in the drum part, indicating a 3/4 pulse over 5/4 time.

Fonte: Transcrito pelo autor.

Ainda sob a perspectiva polirrítmica, o trecho a seguir também explora uma sobreposição rítmica que se desenvolve a partir de outra unidade de tempo. Nos compassos 99 a 102 (7m07s–7m22s), a fórmula de compasso está notada em setenário simples (7/4), mantendo-se o andamento em 115 bpm. A melodia (pentagrama superior) desenvolve-se por meio de agrupamentos rítmicos organizados em tercinas de colcheia. No que diz respeito à proposta polirrítmica da bateria, a levada toma essas tercinas de colcheia como subdivisão, estabelecendo, portanto, a tercina de mínima como unidade de tempo. Essa levada tem como referência as batidas do forró (baião/coco), combinadas à caixa do maxixe e a padrões rítmicos recorrentes nas bandas de pífanos, especialmente aqueles executados pelo tarol e pela zabumba. A linha rítmica de acompanhamento executada pelo piano articula-se em consonância com os toques da bateria, acentuando o contratempo da nova pulsação, conforme se observa na figura. A linha rítmica executada pelo baixo realiza um encaixe de cinco notas em sete tempos, dialogando, portanto, com a bateria e o piano. Desse modo, podemos inferir que a proposta desenvolvida pela bateria apresenta uma sobreposição polirrítmica organizada em dois compassos de forró (2/4 + 2/4), seguidos de uma preparação de cinco notas, equivalente a um agrupamento de 5/16 quando considerada a nova pulsação.

Figura 4 – compassos 99 a 102 (7m07s – 7m22s)



Fonte: Transcrito pelo autor.



Em consonância com essa discussão, Bergamini (2014) demonstra que a bateria de Márcio Bahia frequentemente opera em diferentes camadas rítmicas simultâneas. Em vez de exercer apenas uma função de sustentação métrica, a bateria passa a produzir relações complexas entre diferentes subdivisões do tempo, criando a sensação de múltiplos pulsos coexistindo em uma mesma estrutura musical. “As performances da bateria interagem com a linha melódica, ou com a linha de baixo, com a cadência harmônica ou sobrepõem-se contrapontisticamente” (Bergamini, 2014, p. 7).

Outro recurso estético e estilístico recorrente na música de Hermeto Pascoal é o preenchimento rítmico ordenado de espaços, por meio de figuras rítmicas que, combinadas, formam pulsações distintas daquelas articuladas pela melodia ou até mesmo sugerem a presença de novas pulsações. O termo “maquininha”¹ é recorrente em diferentes contextos ligados à Música Universal, entre eles a Escola Jabour e suas ramificações, as Oficinas de Música Universal conduzidas por Itiberê Zwarg e as atividades pedagógicas desenvolvidas por André Marques, tanto no Conservatório de Tatuí quanto, atualmente, no Centro de Vivência da Música Universal – CEVIMU².

Você vai sugerir um acento rítmico que possivelmente os outros vão fazer; é dar um espaço pra isso acontecer (no mínimo o pianista), não vão continuar fazendo aquilo que está fora. Agora eu acho legal continuar na função, se o baterista, por exemplo, começar a se colar em tudo o que é frase que você está fazendo, fica chato pra caramba. O groove mesmo, legal, é quando ele continua na função dele e deixa você ir. Aí cada um faz uma coisa, é uma maquininha. (Correa, apud Cavagnoli, 2012, P. 101).

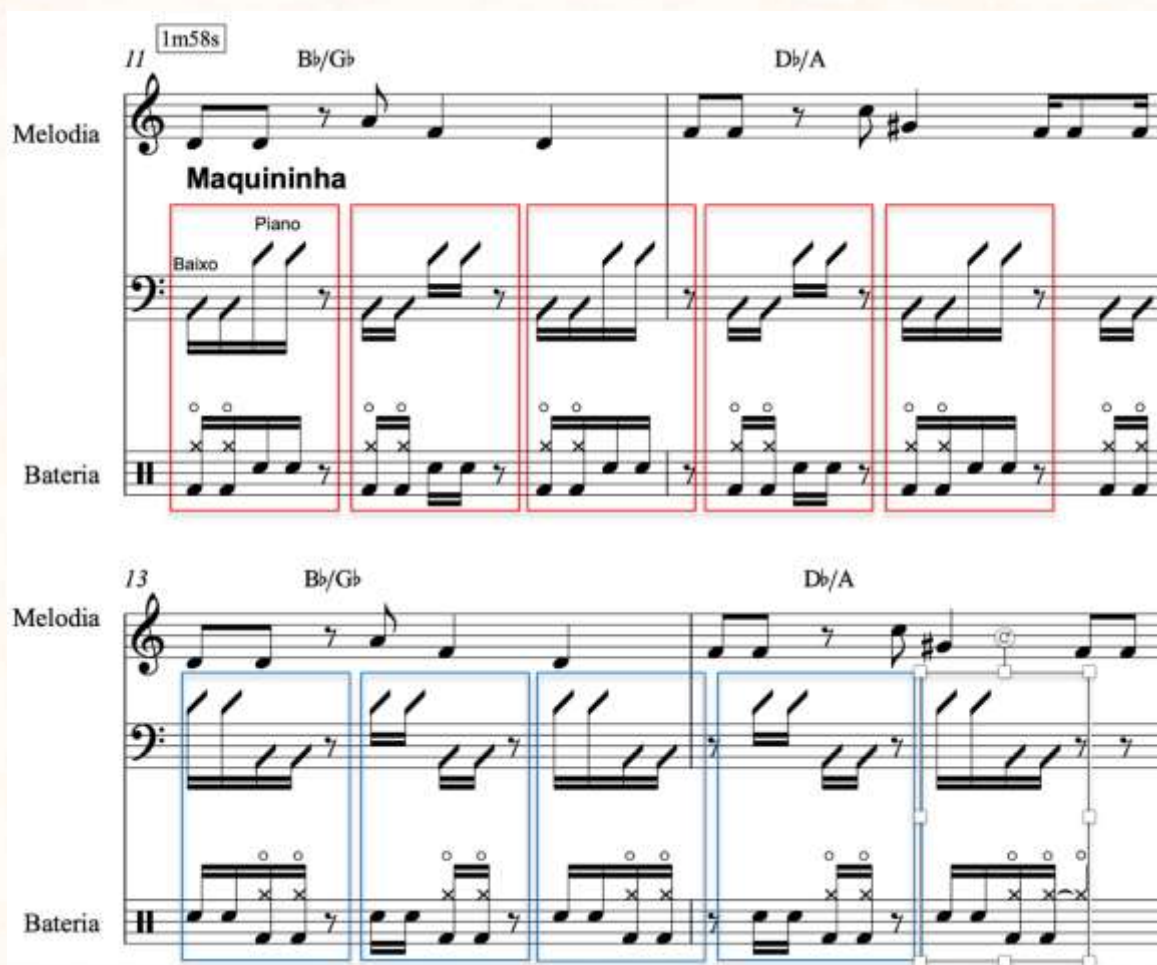
A Figura 5, concernente aos compassos 11 a 14 (1m58s – 2m06s) apresenta um exemplo aplicado na música Pacuíba, na qual a melodia transcorre em compasso quaternário simples (4/4) e a base rítmico-harmônica executa de forma ordenada e estipulada através de arranjo pré-concebido, um conceito rítmico que articula uma pequena frase rítmica organizada em ternário composto (3/8), evidenciando uma espécie de diálogo entre os instrumentos – bumbo/chimbal + baixo e caixa + piano, conforme sinalizado pela cor vermelha. No trecho subsequente, a ideia inicial é subvertida, sendo iniciada pelo piano + caixa seguidos pelo

¹ A definição decorre da escuta e da vivência pessoal do autor em oficinas, ensaios e práticas coletivas vinculadas à Música Universal. Nesse contexto, “maquininha” designa um procedimento rítmico-melódico previamente estruturado no arranjo, baseado no preenchimento contínuo dos espaços por notas curtas e articuladas. Diferencia-se do “picadinho” por seu caráter planejado, enquanto este pode ocorrer de maneira livre ou improvisada durante a performance.

² <https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/cevimu>

bumbo/chimbal + baixo, marcado pela cor azul. O exemplo de maquinha apresentado aparece novamente na 3ª exposição do tema, especificamente nos minutos 6m09s – 6m16s, se repetindo de forma idêntica.

Figura 5: Maquininha– compassos 11 a 14 e 70 a 73 (1m58s – 2m06s e 6m09s – 6m16s)



The image displays two systems of a musical score for a piece titled "Maquininha". The first system, measures 11 to 14, is highlighted with a red box. It features a Melodia staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb/Gb) and a time signature of 4/4. The Baixo staff is in bass clef, and the Bateria staff is in a simplified notation. The second system, measures 13 to 14, is highlighted with a blue box. The Melodia staff continues with the same key signature and time signature. The Baixo and Bateria staves also continue. The title "Maquininha" is written above the Baixo staff in the first system. The time signature 4/4 is indicated at the beginning of the first system.

Fonte: Transcrito pelo autor.

Outro exemplo de “maquininha” aparece nos compassos 25 a 28 (2m27s–2m35s), trecho em que a melodia também transcorre em compasso quaternário simples (4/4), enquanto a seção rítmico-harmônica executa um motivo rítmico baseado em tercinas de colcheia, articuladas de duas em duas notas e dispostas entre as regiões grave e aguda, o que sugere uma espécie de ilusão rítmica ou até mesmo a presença de outra pulsação (Figura 6). Assim como no exemplo anterior, o motivo rítmico apresenta a seguinte organização entre os instrumentos: bumbo e cúpula do prato de condução, executados pela bateria em conjunto com o baixo, de

um lado, e caixa e piano, de outro, conforme indicado em vermelho. No início do compasso 27, essa distribuição é invertida, assim como no exemplo anterior, passando a ser iniciada pela caixa e pelo piano, seguidos pelo bumbo e pela cúpula do prato de condução, em conjunto com o baixo.

Figura 6: Maquininha– compassos 25 a 28 e 70 a 73 (2m27s – 2m35s)

The musical score for 'Maquininha' is presented in two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 70 to 73. The score is written for four parts: Melodia (Melody), Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Melodia part is in treble clef, and the Piano and Baixo parts are in bass clef. The Bateria part is in a drum staff. The score includes various musical notations such as triplets, chords (D♭/G♭, D♭/A, D♭maj7/A♭, E♭maj7/B), and a 'FILL' section. The measures 25-28 are highlighted with red boxes, and measures 70-73 are highlighted with blue boxes.

Fonte: Transcrito pelo autor.

Considerações finais

Diante das análises apresentadas neste estudo, podemos refletir, ainda que sucintamente, sobre o processo criativo do grupo Ciribaí. Além de convergirem com a pesquisa em curso, os exemplos discutidos ratificam a relevância da experiência prática do intérprete-pesquisador inserido no contexto da temática investigada, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa.

Nesse sentido, as análises evidenciam algumas das possibilidades interpretativas que podem ser exploradas pela bateria, atuando com protagonismo e em diálogo com os demais instrumentos. Sua participação contribui para a construção dos aspectos rítmicos, melódicos e interativos do arranjo, em consonância com procedimentos estéticos e idiomáticos associados à Escola Jabour e à Música Universal.

Referências

- BERGAMINI, Fabio. Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música – Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- CAVAGNOLI, Murilo. Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. The musical universe of Hermeto Pascoal. *Popular Music and Society*, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 133–161, 2011. DOI: 10.1080/03007760903214803.
- PACUÍBA. Paulio Celecino (Compositor). Ciribaí (Intérprete). In: CASA QUÉTA POVO DENTO. [S. l.]: produção independente, 2026. 1 álbum digital, faixa 3, 8 min 14 s. Disponível em: <https://youtu.be/6kn9dupAT3M?si=tNUpPF7mIO7J5vzV>. Acesso em: 21 jun. 2026.
- PANSICA, Rafael Rocha. Laboratório intuitivo: da força transformadora da música de Hermeto Pascoal. 2022. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música – Performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.
- PANSICA, Rafael Rocha. O espírito da música de Hermeto Pascoal. In: KORMAN, Clifford Hill; RODRIGUES, Mauro (org.). *Música criativa: performance, improvisação e inovação*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2021. p. 37–56.
- PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo, Editora Senac-Itaú Cultural, 2000.
- SILVA, Raphael Ferreira da; GIMENES, Marcelo. Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1–25, 2017.