eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

Hermeto Pascoal y la modernidad afirmativa: vanguardia, oralitura y soberanía sonora desde el Sur global

Hermeto Pascoal and Affirmative Modernity: Avant-Garde, Oraliture and Sonic Sovereignty from the Global South

Fernando Elías Llanos ***ORCID https://orcid.org/0000-0003-2180-4254***
fernandollanos@ufg.br

[1] Universidade Federal de Goiás, Escola de Música, Goiânia, Goiás, BR

SCIENTIFIC ARTICLE
Section Editor:
Layout Editor:
License: "CC by 4.0"

Submitted date: 29 nov 2025
Final approval date: 18 ago 2026
Publication date: 12 out 2026
DOI: https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.63141

RESUMEN: El presente artículo analiza la obra de Hermeto Pascoal desde la perspectiva de las vanguardias del Sur global. A partir del marco teórico de Peter Bürger y la teoría crítica de Adorno y Benjamin, se examina la reconfiguración de la autonomía estética en su práctica musical. Se incorpora el pensamiento de Henri Bergson y Leda Martins para evaluar la intuición y la oralitura como categorías de conocimiento sonoro que cuestionan los límites del arte moderno occidental. Mediante el examen de su discografía, atendiendo a sus condiciones geopolíticas y de producción, se discute cómo este modelo de vanguardia articula la técnica y la memoria comunitaria sin replicar las dinámicas de neutralización institucional de los movimientos europeos.

PALABRAS CLAVE: Hermeto Pascoal; vanguardia; oralitura; autonomía estética; Sur global.

ABSTRACT: This article analyses Hermeto Pascoal's work from the perspective of the avant-garde of the Global South. Drawing on Peter Bürger's theoretical framework and the critical theory of Adorno and Benjamin, it explores how aesthetic autonomy is reconfigured in his musical practice. The concepts of Henri Bergson and Leda Martins are employed to evaluate intuition and oraliture as categories of sonic knowledge that challenge the boundaries of Western modern art. Through an analysis of Pascoal's discography focusing on its geopolitical and productive dimensions, the article discusses how this avant-garde model articulates technique and communal memory without replicating the institutional neutralization dynamics of European movements.
KEYWORDS: Hermeto Pascoal; avant-garde; oraliture; aesthetic autonomy; Global South.

1. Introducción: entre el ensayo y la partitura invisible

Este artículo examina la práctica artística de Hermeto Pascoal mediante la convergencia de la teoría crítica y la etnomusicología, abordándola como un desarrollo de vanguardia en el contexto del Sur global. El texto adopta un enfoque analítico-ensayístico debido a que el objeto de estudio se caracteriza por dinámicas de improvisación y transdisciplinariedad que tensionan las categorías analíticas tradicionales. La estrategia metodológica adoptada prioriza la revisión conceptual y estética por encima del análisis estructural de las partituras, asumiendo la práctica musical como un campo de reflexión epistemológica. Así, la partitura de Hermeto Pascoal no es un objeto gráfico sino un archivo corporal: invisible en el papel, legible únicamente en la duración de la performance.

El marco propuesto vincula la teoría de la vanguardia de Peter Bürger con la categoría de oralitura de Leda Martins. Esta articulación permite analizar la relación entre la experimentación formal moderna y las prácticas comunitarias del Sur global. El objetivo es discutir la noción de vanguardia en el contexto latinoamericano, evaluando cómo la producción de Pascoal opera como una reapropiación de las tradiciones locales y globales, orientada a la continuidad y no a la neutralización institucional del hecho artístico.

A diferencia de los estudios centrados en la gramática composicional o el lenguaje instrumental del autor, este trabajo realiza un análisis sociológico y estético de su discografía. Se examinan variables como la geopolítica de los estudios de grabación, las redes de colaboración, las trayectorias de los sellos discográficos y los circuitos de circulación de los fonogramas. Estas variables materiales permiten identificar las tensiones entre las demandas de la industria cultural y la búsqueda de autonomía estética, conceptualizando el registro fonográfico como un documento de negociación cultural.

Los datos técnicos de la discografía se obtuvieron mediante el examen de los fonogramas y la consulta de la base de datos Discogs, lo que facilitó el registro de los créditos, estudios y contextos de producción. Se seleccionaron cinco álbumes representativos: “Slaves Mass” (1977), “Zabumbê-bum-á” (1979), “Cérebro Magnético” (1980), “Brasil Universo” (1986) y “Festa dos Deuses” (1992). Cada documento fonográfico se analiza como una etapa específica en el desarrollo de los planteamientos estéticos del músico.

El artículo se estructura a partir de una secuencia de apartados analíticos. En primer lugar, se expone el marco crítico sobre la autonomía artística a partir de las teorías de Bürger, Adorno y Benjamin. En segundo término, se aborda la relación entre tiempo, duración e intuición desde la perspectiva de Bergson. El tercer apartado introduce la categoría de oralitura de Leda Martins para discutir la dimensión comunitaria de la performance. La cuarta sección examina los aspectos geopolíticos y productivos de los cinco fonogramas seleccionados. Finalmente, la conclusión evalúa la propuesta de Pascoal en el marco de las discusiones sobre la modernidad periférica.

El presente trabajo no pretende establecer relaciones causales directas entre la intención explícita del compositor y las categorías teóricas aquí utilizadas. El análisis se sitúa en un plano hermenéutico y crítico, en el que se entiende la obra fonográfica como un campo de significación estética e histórica susceptible de múltiples lecturas. En este sentido, las categorías de vanguardia, oralitura y modernidad periférica funcionan como herramientas interpretativas para examinar la praxis musical de Hermeto Pascoal desde las dimensiones simbólicas, productivas y geopolíticas. Dado el carácter ensayístico del presente estudio, varios

de los problemas aquí planteados requieren futuras investigaciones de carácter analítico-musical y etnográfico.

2. La vanguardia como crítica y reapropiación

La reflexión en torno a la vanguardia ocupa una posición neurálgica en el pensamiento estético de la modernidad. Desde los postulados fundacionales de Kant y Schiller hasta la revisión crítica emprendida por Adorno y Benjamin, la autonomía del arte[1] ha sido interpretada bajo una doble valencia: como la condición de posibilidad para su libertad y, simultáneamente, como su condena al aislamiento social. En esta línea, la “Teoría de la vanguardia[2]” de Peter Bürger constituye un punto de inflexión significativo. Su lectura histórica de los movimientos del siglo XX sugiere que el arte moderno, al institucionalizar su propia negación, se enfrenta a una aporía (un conflicto irresoluble) frente a la integración cultural propia del capitalismo avanzado. En este marco, la vanguardia emerge como un intento desesperado de reconectar arte y praxis vital, cuyo fracaso o domesticación institucional marca, paradójicamente, el rasgo constitutivo de la modernidad estética (Bürger, 2000, 64).

La pertinencia de recurrir al aparato crítico de Bürger en esta investigación no se agota en su capacidad explicativa sobre los movimientos históricos europeos —dadaísmo, surrealismo, futurismo—, sino en su potencial heurístico para examinar un fenómeno de naturaleza radicalmente distinta: la producción de Hermeto Pascoal. Aquello que en la narrativa teórica europea se presenta como una historia del agotamiento o clausura de la vanguardia, en el contexto de Pascoal se manifiesta como una reactivación desde el Sur; una posibilidad de continuidad que, lejos de negar la modernidad, la subvierte desde sus márgenes, en lo que podría entenderse como una forma de desobediencia epistémica (Mignolo, 2010). Mientras que el artista europeo experimenta la frustración de su deseo de unir arte y vida al verse fagocitado por la industria cultural[3], Pascoal sugiere una articulación particularmente singular: su praxis musical, su pedagogía basada

[1] La autonomía estética es la condición por la cual el arte opera según sus propias reglas internas, sin subordinarse directamente a fines religiosos, políticos o comerciales. Su formulación moderna remonta a Kant (“Crítica del juicio”, 1790), quien la describió como la experiencia del placer desinteresado. Para Adorno y Bürger, esta autonomía es simultáneamente una conquista histórica (el arte gana independencia de los poderes que lo patrocinaban) y una contradicción: al aislarse en su propia esfera, el arte pierde contacto con la praxis social.

[2] En su uso teórico, el término vanguardia designa los movimientos artísticos de principios del siglo XX (dadaísmo, surrealismo, futurismo) que intentaron abolir la separación entre arte y vida cotidiana, cuestionando las instituciones que legitiman el arte burgués (museo, academia, mercado). Peter Bürger sostiene, en “Teoría de la vanguardia” (1974), que esa tentativa fracasó al ser absorbida por las mismas instituciones que pretendía subvertir. El término se distingue así del modernismo artístico, con el que frecuentemente se confunde en el uso corriente.

[3] El término industria cultural fue acuñado por Max Horkheimer y Theodor Adorno en “Dialéctica de la Ilustración” (1998) para designar el sistema de producción, distribución y consumo masivo de bienes simbólicos (música, cine, radio) bajo el capitalismo. Su tesis central es que la estandarización de los productos culturales tiende a suprimir la capacidad crítica del arte al convertirlo en mercancía. En este artículo, el término designa específicamente los circuitos comerciales globales de producción fonográfica con los que Pascoal negoció su autonomía estética.

en la oralidad y su cotidianidad configuran una continuidad entre ética y estética que disuelve las fronteras entre creación, oficio y comunidad.

Siguiendo la genealogía trazada por la teoría crítica, la autonomía del arte, surgida en el siglo XVIII al calor del proyecto ilustrado, encarna tanto la grandeza como la contradicción interna de la esfera estética (Bürger, 2000, 30). Si Kant concibió la experiencia estética como un ejercicio de libertad desinteresada y un juicio sin concepto capaz de habilitar un pensamiento no instrumental, Schiller, en sus Cartas sobre la educación estética del hombre (de 1795), tradujo ese impulso en una pedagogía de reconciliación entre sensibilidad y razón. No obstante, tal como advierte la dialéctica negativa de Adorno (2004, 8), esta autonomía deviene paradójica: el arte se ve obligado a definirse en relación con aquello que no es, transformando su distancia del mundo empírico en su única y precaria forma de resistencia.

El diagnóstico planteado en la Teoría de la vanguardia radicaliza esta visión. Desde esta perspectiva, la vanguardia histórica pretendió abolir el hiato entre arte y praxis vital, pero terminó siendo reabsorbida por el mismo sistema institucional que intentaba subvertir (Bürger, 2000, 71). En la lógica del capitalismo tardío, la autocrítica del arte corre el riesgo de devenir mercancía y la negación, de institucionalizarse. Sin embargo, es en el interior de esa paradoja donde se abre un intersticio fértil: la posibilidad de conceptualizar una vanguardia que no aspire a disolver el arte en la vida mediante un gesto destructivo, sino a rearticular su potencia transformadora operando desde las condiciones materiales de su tiempo.

Aquí emerge la figura de Hermeto Pascoal como un caso articulado de vanguardia no europea o de una vanguardia realizada en condiciones periféricas. La autonomía estética que emerge en su práctica no parece depender exclusivamente de una distancia crítica, sino de una apropiación táctica de los medios de producción. La trayectoria fonográfica de Hermeto puede interpretarse como una forma de ocupación táctica de los circuitos industriales. Mientras las vanguardias europeas del siglo XX soñaron con la superación de las mediaciones institucionales, Hermeto opera desde la inmanencia de esas mediaciones para resemantizarlas. Su grabación de Slaves Mass en los estudios Paramount de Los Ángeles, bajo el sello Warner Bros., no debe leerse como un acto de subordinación a la lógica mercantil, sino como un gesto antropofágico[4]: la asimilación estratégica del aparato técnico y simbólico del Norte Global para convertirlo en el vehículo de transmisión de una epistemología sonora del Sur.

La dialéctica propuesta por Bürger sugiere que la función crítica del arte solo puede mantenerse vigente en la medida en que su autonomía no sea absoluta, sino relacional: el arte debe recordar su condición social sin reducirse meramente a ella (2000, 87). La obra de Pascoal se inscribe en esta tensión productiva entre forma y vida, entre autonomía y praxis. Su música difícilmente puede reducirse a una lógica de protesta panfletaria contra el sistema, pues parece más próxima a una afirmación de otras formas de existencia. Lo que en la terminología adorniana se describiría como negatividad estética —la resistencia del arte al mundo administrado[5]— en Pascoal parece desplazarse hacia una lógica afirmativa, en una praxis vitalista que desplaza la técnica hacia una dimensión celebratoria y colectiva.

Este desplazamiento conceptual permite, a su vez, reinterpretar la noción de "fracaso" asociada a la vanguardia. Si en la lectura europea la vanguardia fracasa porque su intento de reconciliar arte y vida es neutralizado por la industria cultural, en el caso de Hermeto dicha reconciliación parece ensayarse porque

[4] En continuidad con debates abiertos por el tropicalismo brasileño, como en Dunn (2001).
[5] Esto es, la sociedad completamente racionalizada y tecnificada.

sus recursos son reapropiados dentro de una lógica estética distinta. En su práctica, el estudio de grabación funciona como una prolongación de la experiencia corporal, en tanto la circulación global puede operar como vehículo para una visión de mundo localizada. Su obra puede leerse menos como una negación antimoderna, sino en la práctica de la modernidad desde otra temporalidad: la de la improvisación como una forma de conocimiento práctico, la del cuerpo como archivo vivo y la del sonido como forma de pensamiento.

La obra de Hermeto puede distinguirse de ciertas nociones de vanguardia alternativa en el sentido contracultural o marginal, acercándose a una vanguardia reapropiada que actualiza el impulso crítico de la modernidad desde la experiencia brasileña. Su obra pone de manifiesto que la autonomía no equivale a la exclusión del mundo, sino a la capacidad de transformarlo estéticamente desde dentro. El músico se erige así en un mediador entre tradición y experimentación, entre comunidad y técnica, articulando dimensiones cosmológicas y técnicas dentro de una misma práctica sonora.

3. La tradición de la libertad en las artes: Bergson y la intuición sonora

Si hasta este punto la vanguardia ha sido examinada bajo el prisma de la crítica institucional y la sociología del arte, el recurso a la filosofía de Henri Bergson permite reformular la libertad estética no ya como un gesto político de reconciliación, sino como una experiencia fenomenológica del devenir. La tradición de la libertad en las artes, heredera del idealismo kantiano y de la utopía schilleriana de una armonía entre sensibilidad y razón, encuentra en el pensamiento bergsoniano una desviación epistemológica decisiva: el reconocimiento de la intuición como una forma de conocimiento legítimo, no opuesto a la razón discursiva, sino ontológicamente anterior a ella. Para Bergson, la libertad creadora no radica en la ausencia de determinaciones externas, sino en la coincidencia absoluta entre el acto y la duración, en ese umbral donde el pensamiento deviene movimiento puro.

Trasladado al ámbito estético, el principio de la *durée*[6] implica que la obra de arte no puede reducirse a su condición de objeto acabado, pues su sentido se actualiza perpetuamente en el proceso de su recepción y ejecución. Esta premisa cobra una relevancia capital en la música, arte que se resiste a ser concebido como una yuxtaposición espacial de elementos discretos, revelándose en cambio como una continuidad cualitativa donde cada instante conserva y transforma al precedente. Desde una lectura bergsoniana, la conciencia, al igual que la experiencia sonora, no opera como un agregado de estados estáticos, sino como un flujo indivisible de compenetración mutua (Bergson, 2007, 7, 172). En este marco conceptual, la praxis de Hermeto Pascoal puede interpretarse como una experiencia estética vinculada a la libertad creadora: un modo de cognición que desplaza parcialmente la lógica representacional para sumergirse sensiblemente en el devenir del material sonoro.

[6] La *durée* (en francés, duración) es el concepto central de la filosofía de Henri Bergson (“Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia”, 1889). Designa el tiempo tal como lo experimenta la conciencia (continua, indivisible, cualitativa), por oposición al tiempo cronométrico del reloj, que lo fragmenta en instantes discretos y medibles. Bergson argumenta que la inteligencia analítica traiciona la experiencia real del tiempo al espacializarlo. Aplicada a la música, la *durée* implica que la experiencia sonora no es la suma de notas aisladas, sino un flujo continuo de intensidades en transformación mutua.

Pascoal, desde su posición autodidacta y refractaria a las taxonomías académicas, parece operar desde una comprensión intuitiva de esta coincidencia entre creación y duración. Su método compositivo, autodenominado *Música Universal*, no se funda en la planificación arquitectónica de estructuras cerradas, sino en la disposición a permitir que el sonido se despliegue con la autonomía de un organismo vivo. Su práctica excede la noción romántica de intuición (como arrebato irracional o místico), constituyendo una forma de inteligencia práctica y corporal; un saber que desafía el conocimiento disciplinado sin negarlo, sino integrándolo en una lógica distinta de atención profunda a los ritmos vitales[7].

Esta concepción resuena con la distinción bergsoniana entre el tiempo cronométrico —homogéneo y espacializado— y la duración real, entendida como un continuo de intensidades en transformación. Las improvisaciones de Pascoal se inscriben en esta segunda lógica: el tiempo musical parece experimentarse menos como medida que como duración vivida. Los pasajes improvisatorios presentes a lo largo de su discografía trascienden el mero ejercicio de virtuosismo formal para constituirse como experiencias de presencia sostenida. En ellos, el sonido no se subordina a una lógica de cierre formal (teleológica), sino que se expande como fuerza vital, sugiriendo que la figura del autor individual parece relativizarse, sino un partícipe de un proceso cósmico que excede su voluntad individual.

El vitalismo bergsoniano ilumina, por tanto, la dimensión ética de esta práctica. Al rechazar la planificación rígida, Pascoal no reivindica el caos, sino un orden inmanente que emerge de la escucha activa. La creación musical aparece ligada a procesos de escucha y emergencia sonora. Este gesto, aparentemente espontáneo, presupone una rigurosa disciplina perceptiva y una confianza radical en el tiempo, rasgos que aproximan su arte más a una filosofía de la atención que a una estética del descontrol.

En la tradición occidental moderna, la libertad artística ha sido frecuentemente conceptualizada como la emancipación del sujeto frente al canon o como la afirmación heroica del genio individual. En Hermeto, dicha libertad se traduce en comunión: el acto creativo no aísla al sujeto en su interioridad, sino que lo disuelve en una red de fuerzas naturales, sociales y afectivas. La improvisación puede entenderse aquí como una modalidad de conocimiento práctico y relacional: un conocimiento que no pasa por la representación objetivante, sino por la experiencia compartida. De ahí que su música pueda considerarse una praxis de libertad sonora que tensiona ciertas dicotomías modernas entre arte y vida, pensamiento y cuerpo, técnica y naturaleza.

Esta perspectiva habilita una relectura del concepto de autonomía artística, categoría central en la teoría crítica abordada anteriormente. Mientras Adorno defiende la autonomía como distancia reflexiva y negatividad, Hermeto la realiza como implicación sensorial. La obra no se segrega del mundo para criticarlo desde fuera, sino que lo transforma desde su interior, sugiriendo una forma de modernidad afirmativa y no

[7] El lenguaje armónico de Pascoal trasciende las clasificaciones académicas estancas, transitando fluidamente entre el tonalismo, el modalismo, la atonalidad y el polimodalismo, en una praxis donde la combinación vertical de los sonidos es inseparable de conceptos autóctonos como la *Música Universal*, la *cifragem universal* y la *música da aura*. Su enfoque autodidacta y el *método del cuerpo presente* configuran un sistema estético donde la experimentación con el paisaje sonoro y la música concreta no constituyen meros recursos vanguardistas, sino la manifestación de una cosmovisión integradora que amalgama la intuición auditiva con una sofisticación técnica singular. Cf.: Borém, F., & Araújo, F. (2010). Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. Per Musi, (22), 22–43. https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200005

melancólica. En esto radica la singularidad de su modernismo periférico: un proyecto que no se opone al mundo administrado en términos de negación dialéctica, sino que afirma, mediante el sonido, la posibilidad fáctica de otra forma de existencia.

El pensamiento de Bergson ofrece, en este marco, la clave para comprender la libertad en Pascoal no como una categoría moral o política, sino como un acontecimiento ontológico. En esta lectura, la libertad aparece menos como una conquista exterior: sería una conciencia de sí en la duración. En cada gesto improvisado, el músico actualiza ese devenir creador, haciendo del sonido un espacio de elaboración sensible. La música aparece menos como representación que como manifestación temporal. En términos cercanos a los desarrollados por Wisnik (1989), el sonido aparece aquí como una instancia simultáneamente física, simbólica y cultural.

Esta resistencia a la fijación escrita encuentra su fundamento en la crítica bergsoniana a la espacialización del tiempo: Bergson advierte que nuestro intelecto, habituado a la materia, tiende a proyectar el flujo temporal en un “medio homogéneo” (el espacio) (2007, 65), fragmentando la continuidad melódica en una yuxtaposición de puntos estáticos —las notas en el pentagrama—. Para el filósofo, esta operación traiciona la realidad de la *durée*, pues sustituye la interpenetración cualitativa de los sonidos por su representación numérica.

La praxis de Hermeto Pascoal opera como una articulación epistemológica: al privilegiar la transmisión oral y la improvisación colectiva, su música se niega a ser *espacializada* o reducida a objeto gráfico. Lo que Bergson formuló como crítica a la inteligencia analítica, encuentra una resonancia práctica en la obra de Hermeto mediante lo que Leda Martins definirá conceptualmente como oralitura: un archivo que no necesita del soporte espacial del papel porque se inscribe directamente en la duración del cuerpo y en la memoria de la performance.

4. Oralitura y comunidad estética: Leda Martins y la resonancia del Sur[8]

El pensamiento de Leda Maria Martins introduce un giro epistemológico decisivo en la comprensión moderna del arte: si la tradición logocéntrica europea, centrada en la escritura y la razón como formas privilegiadas de conocimiento, concibió la obra como objeto autónomo y la experiencia estética como juicio desinteresado, Martins propone una ontología del acto, una poética del cuerpo que se reconoce a sí mismo como archivo y memoria viva. Su concepto de oralitura[9] —fusión indisoluble entre oralidad, escritura y

[8] Aunque este trabajo se articula principalmente desde la noción de oralitura propuesta por Leda Maria Martins (2003), su orientación decolonial se inscribe en un horizonte más amplio de pensamiento crítico latinoamericano. En particular, reconoce la influencia del concepto de colonialidad del poder formulado por Aníbal Quijano (2000), entendido aquí como el entramado histórico que vincula la producción del conocimiento moderno con la jerarquización racial, económica y cultural impuesta por la expansión colonial. Sin embargo, la elección de privilegiar la epistemología performativa de Martins responde al propósito de situar la reflexión en un marco afrobrasileño y musical, más próximo a la praxis estética de Hermeto Pascoal.

[9] El concepto de oralitura fue propuesto por la filósofa y poetisa brasileña Leda Maria Martins en "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória" (2003). Designa un sistema de transmisión de conocimiento propio de las culturas afrodiaspóricas en el que el saber se inscribe en el cuerpo, el ritmo y la performance, no en el texto escrito. La oralitura no equivale a oralidad: implica que el cuerpo en movimiento

performance— desmantela la jerarquía que históricamente subordinó la voz a la letra, reivindicando los modos de saber inscritos en el gesto y en la circularidad del tiempo. En este horizonte, la práctica musical de Hermeto Pascoal se configura como una de las manifestaciones de la oralitura contemporánea: su obra opera simultáneamente como testimonio y creación, herencia y reinvención, conformando un archivo performativo y una forma de pensamiento sonoro.

Martins (2003) postula que la oralitura no constituye una mera adaptación literaria de la oralidad, sino un sistema epistémico autónomo propio de las culturas afrodiaspóricas, donde el saber se transmite mediante la inscripción performativa. La palabra hablada, el ritmo, el canto y el silencio conforman un tejido cognitivo en el que el cuerpo no actúa como vehículo pasivo de expresión, sino como principio activo de inscripción cultural. Desde esta óptica, Hermeto Pascoal puede ser inteligido como un pensador del sonido en sentido estricto: no solo produce música, sino que encarna una filosofía del hacer sonoro. Ello revela que la transmisión del conocimiento musical no depende de la fijación gráfica en la partitura, sino de la experiencia colectiva de la ejecución, la escucha y la convivencia.

En la ensayística de Martins, la oralitura se presenta asimismo como una política de la memoria. Las comunidades negras de Brasil y el Caribe han preservado, a través de la performance, aquello que la historiografía oficial intentó borrar. La escena, el rito y la danza funcionan como dispositivos de reinscripción temporal, donde el pasado no se evoca nostálgicamente, sino que se reactualiza en el presente. Hermeto participa de esta lógica al transmutar la cotidianidad en materia sonora: la prosodia del padre, el mugido del animal, la hidráulica del río o la percusión de los objetos domésticos se convierten en elementos compositivos que impugnan la dicotomía entre arte y naturaleza, cultura y ruido. Así, su *Música Universal* no es un proyecto cosmopolita de estandarización, sino una ecología de saberes en la que cada cuerpo y cada entorno se integran en un mismo tejido vibratorio, donde ambiente y sonido forman un *continuum* cultural y afectivo (Feld, 2012)

Desde esta perspectiva, la comunidad formada en torno a Hermeto no debe leerse como una escuela en el sentido académico-institucional, sino como una comunidad estética en el sentido martinsiano: un espacio de experiencia compartida donde el aprendizaje acontece por ósmosis, convivencia y resonancia empática. Esta dinámica cristalizó geográficamente en el barrio de Jabour, en la zona oeste de Río de Janeiro, donde Pascoal estableció su residencia y laboratorio sonoro[10]. Allí, durante décadas, se configuró un entorno

es en sí mismo un archivo vivo y una forma de escritura cultural. El término combina, en portugués, oralidade (oralidad) y escritura, señalando que ambas dimensiones son inseparables en estas tradiciones epistemológicas.

[10] La convivencia comunitaria en el barrio carioca de Jabour trascendió la mera práctica de ensayo para constituir un sistema de transmisión de conocimiento musical basado en la oralidad y la experiencia colectiva. Centrándose en las trayectorias de Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto y André Marques, las ramificaciones de esta experiencia han consolidado una verdadera corriente estilística o "escuela", caracterizada por la sistematización y difusión de la *Música Universal* como un lenguaje autónomo que, si bien nace bajo la tutela de Pascoal, ha logrado institucionalizarse y expandirse globalmente a través de nuevas generaciones de instrumentistas y educadores. *Escola Jabour* designa la doble dimensión —geográfica y simbólica— de este fenómeno cultural. Cf.: Lima Neto, L. C. (2000). The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): A musical system in the making. *British Journal of Ethnomusicology*, 9(1), 119–142.

doméstico que funcionaba simultáneamente como hogar, estudio y conservatorio libre. O Grupo, su conjunto estable, puede entenderse metafóricamente como una extensión del cuerpo hermetiano: cada integrante incorporaba los gestos, las respiraciones y los micropulsos del maestro hasta conformar un organismo colectivo único. Esta práctica, fundamentada en la improvisación, pone en acto la memoria de una tradición performativa que prescinde del texto para transmitirse en la inmediatez del acontecimiento.

La risa y la vitalidad que impregnan sus presentaciones trascienden el mero rasgo temperamental para operar como estrategias de resistencia simbólica. Frente a la solemnidad sacralizada de la cultura ilustrada, Hermeto instituye el humor como categoría estética y política. La risa tiende a reducir la distancia jerárquica entre emisor y receptor, transformando el concierto en ritual de comunión y el error en potencia creativa. En este punto, su arte converge con la oralitura como modo de supervivencia cultural: allí donde la razón instrumental impone la linealidad y la pureza taxonómica, la oralitura celebra el mestizaje, el retorno y la repetición con diferencia.

La propia morfología musical hermetiana encarna esta filosofía de la espiralidad. Sus composiciones, lejos de avanzar teleológicamente hacia una resolución dialéctica, giran sobre ejes armónicos, expandiéndose por variación y acumulación tímbrica. Este procedimiento no responde a la lógica occidental del desarrollo temático, sino a la del reencantamiento del tiempo. Cada repetición constituye una nueva instauración, una reactivación del instante vivido. La música de Hermeto podría describirse como una liturgia profana de la escucha, donde lo divino, en esta lógica, no reside en la trascendencia metafísica, sino en la inmanencia del sonido compartido.

Desde la perspectiva epistemológica, la oralitura propone una corrección sustancial al proyecto moderno de la autonomía estética. Mientras la tradición ilustrada segregó la forma del contenido y la obra de su contexto vital, la oralitura propone una reintegración entre arte y vida, logos y praxis. Hermeto opera en el interior de esa lógica integradora: su práctica disuelve las fronteras entre ensayo y obra, entre improvisación y composición, entre escenario y vida doméstica. Cada experiencia musical es un acontecimiento irrepetible, pero también una pedagogía encarnada que se transmite por vibración simpática.

La conexión entre la oralitura y la praxis hermetiana adquiere también una dimensión espacial. Si en la concepción burguesa el espacio del arte ha sido el museo o el auditorio —lugares de contemplación silenciosa y disciplinada—, en la estética de la oralitura el espacio se abre como territorio de tránsito y fricción. Los discos, los ensayos en Jabour y las giras internacionales forman parte de una misma dinámica nómada: son territorios móviles de creación donde la música se reinventa en el contacto epidérmico con otros cuerpos y culturas.

Aquí el diálogo teórico entre Bürger, Bergson y Martins alcanza su coherencia interna. Bürger diagnosticó el intento fallido de la vanguardia europea por reintegrar arte y vida; Bergson proporcionó la base para pensar la continuidad entre conciencia y duración; Martins, finalmente, inscribe esa continuidad en una dimensión corporal, histórica y comunitaria. En la obra de Hermeto Pascoal, estos tres vectores convergen: su música puede leerse como la articulación de una modernidad periférica que se piensa a sí misma a través del sonido, rearticulando la vanguardia no como ruptura, sino como memoria viva.

5. Discografía hermetiana: modernidad periférica y soberanía sonora

Para la conformación de este apartado, se ha procedido a una revisión sistemática de los registros fonográficos disponibles en bases de datos como Discogs, articulando su información técnica con una escucha analítica y, cuando ha sido posible, con el examen material de los soportes físicos. Esta aproximación metodológica permite vincular las determinaciones materiales de la producción (sellos discográficos, estudios, nómina de instrumentistas, geografía de la grabación) con una lectura sociológica de las decisiones estéticas. La selección de los álbumes aquí examinados responde, por tanto, a criterios de relevancia epistemológica y representatividad dentro del corpus hermetiano: “Slaves Mass” (1977), “Zabumbê-bum-á” (1979), “Cérebro Magnético” (1980), “Brasil Universo” (1986) y “Festa dos Deuses” (1992).

En consecuencia, el objetivo de esta sección no radica en efectuar un análisis musicológico-formal o composicional —aspectos ya profusamente abordados por la literatura especializada—, sino en desplegar una interpretación crítica sobre los modos de circulación, producción y recepción de estas obras. Se busca comprenderlas como manifestaciones tangibles de una estética de la autonomía y de una política del sonido que desafía las lógicas de la industria cultural desde su interior.

5.1. “Slaves Mass” (1977): antropofagia hermética

La producción del álbum “Slaves Mass” (1977), grabado en los estudios Paramount de Los Ángeles bajo el sello Warner Bros., constituye un hito de relevancia geopolítica en la trayectoria de Hermeto Pascoal. Lejos de representar una asimilación acrítica de los estándares de la industria cultural estadounidense, este disco opera como un sofisticado ejercicio de antropofagia[11] cultural. La ficha técnica evidencia una estrategia de ocupación simbólica del espacio hegemónico: al insertar su estética en la maquinaria de distribución global de WEA Discos y capitalizar la tecnología de punta de Kendun Recorders, Pascoal no parece buscar la validación del Norte Global, sino la instrumentalización de sus recursos para amplificar una epistemología sonora del Sur.

La presencia de figuras canónicas del jazz y la fusión, tales como Ron Carter y Alphonso Johnson, no implica una subordinación estilística al canon norteamericano. Por el contrario, Pascoal reterritorializa su lenguaje[12], sometiendo la gramática del jazz a la sintaxis rítmica y melódica del nordeste brasileño. Esta operación invierte las jerarquías coloniales: el músico del centro hegemónico se adapta al proyecto estético del compositor periférico, quien define las reglas del juego sonoro. La participación de Airto Moreira y Flora Purim refuerza, a su vez, la importancia de las redes diaspóricas latinas, mientras que la batería de Chester

[11] La antropofagia cultural es un concepto elaborado por el escritor modernista brasileño Oswald de Andrade en el “Manifesto Antropófago” (1928). Propone que la cultura brasileña no debe imitar la cultura europea, sino "devorarla" (en analogía con el ritual caníbal indígena que absorbe la fuerza del enemigo) y transformarla en algo radicalmente propio. El concepto fue influyente en el Tropicalismo (1967–1968) y es retomado en los estudios culturales latinoamericanos como metáfora de la apropiación creativa de lo hegemónico: no imitación ni rechazo, sino asimilación transformadora.

[12] Este tipo de hibridación musical ha sido discutido en la musicología brasileña contemporánea por autores como Piedade (2013).

Thompson en el tema “Tacho” consolida una hibridación controlada donde el *groove* estadounidense es reinterpretado dentro de una narrativa mestiza.

La pista homónima, “Missa dos Escravos”, articula la dimensión política y espiritual del proyecto. El título evoca el trauma de la esclavitud y la resistencia cultural afrobrasileña, aportando una solemnidad ritual al contexto secular del jazz fusión. No obstante, el elemento particularmente disruptivo reside en el deliberado efecto creado por los cerdos en directo. Este gesto puede leerse a la luz de la categoría del azar en Bürger (2000, 24): la irrupción del animal rompe la racionalidad instrumental del estudio de grabación. Sin embargo, lejos de caer en una espontaneidad programada, Hermeto integra la imprevisibilidad biológica del cerdo en la estructura compositiva, sugiriendo que el azar natural no opera como caos, sino como una forma de orden que excede el control humano. De este modo, la inclusión de animales en una grabación de alta fidelidad tensiona ciertas concepciones occidentales sobre la separación entre ruido natural y música. En la cosmogonía de la *Música Universal*, esta distinción tiende a volverse menos estable: el gruñido del animal y el contrabajo de Carter son integrados dentro de un mismo horizonte de legitimidad sonora, validando el paisaje sonoro rural como materia estética legítima y contrastando con los parámetros de limpieza sonora característicos de la producción comercial estadounidense de la época.

El tema “Cannon” puede leerse como una suerte de un ritual mediúmnico. Pascoal utiliza técnicas de música concreta[13] no con fines puramente experimentales, sino para evocar una comunicación simbólica con lo ausente. La técnica extendida del *humming* genera una polifonía interna que sugiere la dualidad entre cuerpo y espíritu. Como señalan Borém y Araújo (2010), la estructura formal responde a proporciones matemáticas precisas, insertando en la sección áurea un motivo que representa el latido cardíaco como símbolo de conexión entre distintos registros de experiencia. Además, esta estructura no lineal resuena con el concepto de tiempo espiralar propuesto por Leda Martins: a diferencia de la cronología occidental, que segrega el pasado del presente, el tiempo espiralar acumula y restaura el evento ancestral en el ahora (2003, 75). Cuando Hermeto dibuja la partitura de “Cannon” en forma de espiral y convoca al espíritu del músico, la pieza parece dialogar con esta noción de temporalidad afro-diaspórica: la música parece organizarse menos como progresión lineal que como retorno, girando sobre sí misma para reactualizar la presencia de los muertos.

“Slaves Mass” no debe interpretarse, en suma, bajo las etiquetas reduccionistas de world music o latin jazz, sino como una afirmación particularmente consistente de autonomía creativa. La coexistencia de la guitarra de doce cuerdas de David Amaro con la percusión corporal y los efectos vocales crea una textura simultáneamente local y universal. El título de la pista inicial, “Tacho” (olla), funciona como clave hermenéutica del proyecto: el recipiente donde se cuecen la tecnología, el virtuosismo y la oralidad. Puede interpretarse como evidencia de que la universalidad hermetiana no niega el universalismo colonial, sino

[13] La música concreta es una técnica de composición desarrollada por el ingeniero y compositor francés Pierre Schaeffer hacia 1948, que utiliza sonidos grabados del entorno real (ruidos, voces, objetos, animales) como material sonoro primario, manipulados mediante corte, inversión o superposición en cinta magnética. A diferencia de la música electrónica pura, que genera sonidos artificialmente mediante osciladores, la música concreta parte de sonidos "concretos" del mundo. Fue decisiva en el desarrollo de la música experimental de la segunda mitad del siglo XX.

que lo absorbe y lo transforma; en lugar de ser consumido por el sistema, Pascoal reapropia esos recursos para hablar en su propio idioma desde el corazón de la industria.

5.2. “Zabumbê-bum-á” (1979): repatriación epistemológica

Si el movimiento anterior fue de expansión centrífuga, “Zabumbê-bum-á” (1979) constituye un repliegue estratégico hacia la raíz. Grabado en los estudios Transamérica de São Paulo y publicado por Warner Bros., este fonograma puede interpretarse como un movimiento de reterritorialización cultural. El título, una onomatopeya rítmica que mimetiza el golpe grave de la zabumba, sugiere desde el título una centralidad del pulso sobre el logos. La ficha técnica, con la ingeniería de Vítor Farias y la dirección artística de Mazola, sugiere una búsqueda de hibridación: combinar los recursos tecnológicos de la alta fidelidad con materiales culturales tradicionalmente marginados por la industria.

Un aspecto que puede leerse en clave decolonial reside en la participación de Pascoal José da Costa, padre del compositor, en la pista de apertura “São Jorge”. Acreditado bajo el rol de "Improvisação de Palavras", su presencia no responde a un sentimentalismo biográfico, sino a una afirmación del linaje. Al situar la voz vernácula del padre (con su cadencia rural y su desafinación natural) junto al virtuosismo de músicos profesionales, la pieza sugiere una estética de la filiación donde las jerarquías tradicionales parecen relativizarse: lo que académicamente se consideraría error aquí adquiere legitimidad estética, obligando a la técnica a ajustarse al tiempo del campesino.

Este gesto constituye una refutación práctica a la categoría de “lo nuevo” analizada por Bürger (2000, 117). Si para el teórico alemán la obsesión moderna por la novedad corre el riesgo de convertirse en una exigencia del mercado que condena al arte a la obsolescencia programada, Hermeto tensiona esa lógica mediante la actualización de lo ancestral. En “Zabumbê-bum-á”, la innovación parece construirse menos desde la negación del pasado que desde su reactivación tecnológica. La obra parece organizarse en torno a una temporalidad cíclica donde lo arcaico (la zabumba, el padre) adquiere la función de una forma alternativa de temporalidad estética.

La convivencia tímbrica de instrumentos eléctricos (clavinete, bajo elétrico) con la organología[14] tradicional (zabumba, agogô) construye una temporalidad expandida en la que lo rural y lo urbano se articulan de manera relativamente fluida. En “Rede”, el balanceo rítmico sugiere una filosofía del tiempo ligada a la contemplación y al ocio productivo, sugiriendo una temporalidad distinta de la cronometría industrial de la modernidad. Del mismo modo, la inclusión de la “Suite Paulistana” junto a géneros como el baião y el forró confirma que la *Música Universal* no excluye la urbe, sino que integra la ciudad y el campo en una cartografía sonora plural. “Zabumbê-bum-á” puede entenderse como una afirmación de universalidad en lo específico.

[14] La organología es la subdisciplina de la musicología dedicada al estudio de los instrumentos musicales. Su sistema de clasificación clásico, elaborado por Hornbostel y Sachs (1914), organiza los instrumentos en cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos desde un enfoque positivista y universalista. A partir de los años noventa, autores como Margaret Kartomi (“On Concepts and Classifications of Musical Instruments”, 1990) y, posteriormente, los estudios de cultura material y la ecomusicología (Kevin Dawe, Eliot Bates, Henry Johnson, Sue Carole DeVale, entre otros) reorientaron la disciplina hacia el análisis del instrumento como agente cultural con vida social e histórica propia. En el artículo, el término se usa en este sentido ampliado.

Con tecnología de vanguardia, Hermeto produce una música que revaloriza imaginarios rurales dentro de una lógica sonora expandida y otorga a la zabumba una centralidad estructural dentro de un sistema armónico complejo. La herencia paterna se convierte en una política del reconocimiento: una formulación particularmente visible de que el saber rural puede entrar al estudio de grabación.

Esta demostración de la organología tradicional no debe confundirse con un gesto nostálgico o decorativo, sino que responde a la lógica que Adorno describe como la forma como contenido sedimentado (2004, 212). El filósofo sostiene que las formas estéticas no son estructuras abstractas, sino que guardan la memoria de una práctica antigua que buscaba "influir sobre la naturaleza", aunque la racionalidad moderna las haya reducido a ornamento. Según Adorno, el éxito estético radica en la capacidad de "despertar el contenido condensado en la forma". La práctica de Hermeto parece aproximarse a esta operación: al inscribir la zabumba y el *baião* en la alta fidelidad contemporánea, no los utiliza como color local, sino que reactualiza dimensiones rituales históricamente asociadas. El ritmo deja de ser una forma final o muerta para volver a ser lo que fue en su génesis: una tecnología vinculada a prácticas de convivencia y trabajo colectivo, haciendo audible parte de la sedimentación histórica contenida en esas formas.

5.3. “Cérebro Magnético” (1980): autonomía estética

La publicación del fonograma “Cérebro Magnético” (1980), editado por Atlantic y manufacturado por WEA Discos, puede entenderse como un momento de inflexión en la trayectoria de Hermeto Pascoal. Representa el tránsito significativo desde la negociación crítica con la industria estadounidense hacia la consolidación de una autonomía estética localizada en Brasil. Si Slaves Mass implicaba ocupar un espacio ajeno, “Cérebro Magnético” contribuye a consolidar un ecosistema creativo relativamente autónomo. El título señala un desplazamiento respecto al paradigma racionalista: al calificar el cerebro como "magnético", Pascoal sugiere una inteligencia que opera por atracción y resonancia —no por cálculo logocéntrico—, fundamentada en la intuición y la transmisión no verbal. La ficha sugiere una búsqueda de control autoral: notas internas y diseño de portada son asumidos por el propio compositor, en un gesto de control autoral ampliado que evita la mediación de agentes externos.

La nómina de intérpretes consolida lo que posteriormente se conocería como la Escuela Hermetiana. La presencia de Itiberê Zwarg en el bajo y Jovino Santos Neto en los teclados evidencia la transición del modelo de solista virtuoso al de colectivo orgánico[15]. Este grupo no opera bajo la lógica de la lectura a primera vista, sino a partir de una pedagogía convivencial donde la música se aprende por inmersión. En este punto, la

[15] El período de consolidación creativa del multiinstrumentista brasileño Hermeto Pascoal junto a su grupo estable instaura la cristalización de un "sistema musical" propio que trasciende las categorías convencionales. Entre 1981 y 1993, la práctica de Pascoal evolucionó desde una estética del collage y la superposición estilística —característica de sus primeras etapas— hacia una integración orgánica donde la improvisación colectiva, la notación no convencional y la tímbrica experimental (que incluye desde instrumentación tradicional hasta sonidos de animales y objetos cotidianos) conforman una unidad indisoluble. Este sistema se articula mediante una pedagogía intuitiva y oral dentro del grupo, lo que permite una ejecución de alta complejidad técnica que, paradójicamente, mantiene una conexión vital con las raíces folclóricas brasileñas y la espontaneidad del momento, proponiendo así una modernidad alternativa que desafía las dicotomías occidentales entre composición y performance, o entre naturaleza y tecnología. Cf.: Lima Neto, L. C. (2000). The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981–93): A musical system in the making. *British Journal of Ethnomusicology*, 9(1), 119–142.

práctica musical parece aproximarse a ciertos aspectos de la intuición bergsoniana: la ejecución adquiere un carácter colectivo y relacional rítmico donde la creación es flujo vivencial y no mera estructura formal.

Aquí la diversidad tímbrica, que amalgama clavinet, cavaquinho, zabumba y armonio, tensiona jerarquías: más que una fusión comercial, se trata de una integración horizontal en la que la tecnología eléctrica y los instrumentos regionales coexisten coexisten sin una jerarquización evidente. El uso de tales instrumentos puede leerse a través de la figura del palimpsesto cultural descrita por Martins (2003, 77). Al igual que en los rituales del Congado[16], donde la iconografía católica es reinterpretada desde matrices culturales afrobrasileñas, Pascoal toma el instrumento sagrado europeo y produce una resignificación sonora del instrumento, desplazada de sus usos litúrgicos tradicionales. No destruye el soporte colonial, sino que lo re-semantiza desde dentro, produciendo una resignificación simbólica donde el timbre de la iglesia está integrado en contextos musicales no litúrgicos.

En el plano compositivo, el álbum explora tensiones entre naturaleza y urbanidad, desplazando parcialmente la dicotomía que opone lo indígena a lo moderno. Piezas como “Dança da Selva na Cidade Grande” y “Música das Nuvens e do Chão” sugieren una temporalidad espiralada donde la selva y la metrópolis aparecen integradas dentro de una misma lógica sonora.

Finalmente, la dimensión espiritual se manifiesta en “Religiosidade”, donde los timbres del órgano y el armonio son recontextualizados fuera de su uso litúrgico. Hermeto los emplea no para sacralizar, sino para retirarles parcialmente su función litúrgica: reinscribe en contextos musicales populares una sonoridad asociada al culto institucional. El disco sugiere una búsqueda de autonomía estética.

5.4. “Brasil Universo” (1986): soberanía productiva

Con la publicación de “Brasil Universo” (1986), editado por el sello independiente Som da Gente, Hermeto Pascoal aproxima una forma de soberanía productiva. Este fonograma marca un desplazamiento significativo de la dependencia tecnológica hacia la autosuficiencia fonográfica. La elección de una discográfica paulista —dedicada exclusivamente a la música instrumental— puede leerse como un gesto de relativa autonomía cultural, no un repliegue localista: los medios de producción, desde el estudio hasta la dirección artística, se localizan íntegramente en el Sur Global. Esta decisión reorganiza parcialmente ciertas relaciones de dependencia en la industria musical, sugiriendo que la autonomía estética encontraría límites sin una autonomía económica que la respalde.

El cambio de denominación a Hermeto Pascoal e Grupo institucionaliza una forma de creación colectiva donde la autoría individual se relativiza en favor de dinámicas colectivas. La nómina de instrumentistas —Itiberê Zwarg, Carlos Malta, Jovino Santos Neto y Marcio Bahia— conforma una comunidad creativa donde el virtuosismo individual se articula a una dinámica colectiva de ejecución basada en la respiración conjunta. En la textura de este conjunto, el sonido adquiere un carácter orgánico y la técnica adquiere una dimensión

[16] El Congado (también Congada) es una manifestación cultural y religiosa afrobrasileña organizada en cortejos y danzas rituales en honor a Nossa Senhora do Rosário, presente principalmente en Minas Gerais, Goiás y São Paulo. Combina elementos del catolicismo popular con tradiciones musicales y simbólicas de origen africano, funcionando como un sistema de memoria colectiva que vincula la historia de la esclavitud con la resistencia cultural afrobrasileña.

ética y relacional: los instrumentos funcionan como elementos funcionalmente interdependientes de un solo cuerpo musical, que parecen interpelar el modelo del solista acompañado.

La pedagogía de O Grupo valida la tesis de Martins de que el cuerpo es un lugar de inscripción de memoria. En la oralitura, el cuerpo no es un soporte efímero, sino una grafía viva (2003, 67, 72). Los complejos arreglos de Hermeto, que rara vez se fijan definitivamente en papel, se escriben en la memoria muscular y nerviosa de sus intérpretes. El cuerpo del músico deviene, así, soporte de memoria musical; una tecnología de conservación del saber que preserva formas de transmisión no completamente dependientes de la escritura.

El título mismo sintetiza el pensamiento hermetiano: una concepción expandida de lo nacional. Temas como “Arapuá” e “O Tocador Quer Beber" articulan un diálogo fluido entre experimentación y funcionalidad popular. La bioacústica de la fauna, los ritmos de fiesta y la microtonalidad conviven sin jerarquías, elevando el acordeón del forró al rango de instrumento filosófico: articulando complejidad compositiva y funcionalidad popular. La pieza inicial, “Mentalizando a Cruz”, introduce por su parte una dimensión introspectiva que otorga al álbum un tono meditativo; su estructura lenta y expansiva contrasta con las temporalidades aceleradas de la producción cultural contemporánea, proponiendo una temporalidad de contemplación.

“Brasil Universo” formula una modernidad alternativa, fundada en la autosuficiencia técnica y la pluralidad estética. Su universalidad no procede de la imitación de formas externas, sino de la profundidad con que convierte lo local en cosmos sonoro. El estudio, íntegramente localizado en Brasil, sugiere la posibilidad de formas relativamente autónomas de producción fonográfica en el Sur global, donde grabación, circulación y elaboración estética pueden desarrollarse con menor dependencia de los grandes centros industriales.

5.5. “Festa dos Deuses” (1992): densidad semiótica

El lanzamiento del fonograma "Festa dos Deuses" (1992), bajo el sello Philips y con distribución de Polygram, puede entenderse como uno de los momentos de mayor complejidad de la filosofía hermetiana. Es el registro en que la Música Universal adquiere una densidad semiótica particularmente compleja y un grado de integración sociopolítica. A diferencia de sus trabajos anteriores, donde la resistencia se manifestaba a través de la ocupación de espacios foráneos ("Slaves Mass") o la consolidación de una autonomía doméstica ("Brasil Universo"), este álbum opera como una síntesis particularmente amplia de procedimientos. El regreso a una discográfica multinacional en la década de los noventa no implica un retroceso hacia la estandarización comercial, sino la afirmación de una narrativa estética relativamente autónoma que introduce en los circuitos industriales una producción difícil de clasificar dentro de categorías comerciales convencionales. La ficha técnica acredita a Hermeto Pascoal no solo como instrumentista y compositor, sino también como autor de las notas internas y diseñador conceptual, sugiriendo una búsqueda de control autoral ampliado sobre el artefacto cultural.

El análisis del contenido muestra una ampliación de la técnica del *Som da Aura*[17], que aquí amplía su función estética hasta adquirir una dimensión de comentario político y de relativización simbólica de jerarquías. El

[17] Som da Aura (sonido del aura) es una técnica compositiva desarrollada por Hermeto Pascoal desde 1984, que consiste en identificar la altura tonal indeterminada de la voz hablada (u otro sonido del entorno) y traducirla en una melodía cantable mediante el doblaje instrumental (piano, armonio) de sus alturas y ritmos aproximados, disolviendo la distinción entre habla y canto. El procedimiento fue registrado por primera vez

álbum reúne tres instancias de este procedimiento —explícitamente identificadas como tales en la ficha técnica y en las notas del propio Hermeto Pascoal—: Pensamento Positivo, construida sobre un fragmento de discurso del entonces presidente Fernando Collor de Mello; Aula de Natação, sobre una clase de natación impartida por su hija Fabíula Pascoal; y Três Coisas, sobre un poema recitado por su propio autor, Mário Lago. Las tres piezas comparten un procedimiento común: presentación de la voz sola, doblaje instrumental progresivo de sus alturas y ritmos aproximados, y acompañamiento con acordes dispersos en encadenamientos no funcionales. Es en Pensamento Positivo donde esta operación adquiere su carga más explícitamente política: Pascoal utiliza el discurso del jefe del poder ejecutivo, armonizando su locución mediante la extracción de su melodía intrínseca. Este procedimiento constituye un gesto que puede leerse en clave decolonial, de relativización de ciertas jerarquías simbólicas: al tratar la retórica del poder ejecutivo con la misma metodología que Hermeto aplica, según su propia poética, al canto de las aves y a los sonidos de los objetos —fuentes que el compositor sitúa en un mismo plano de legitimidad sonora que la voz humana (Costa-Lima Neto, 2000)—, desplaza la solemnidad asociada al discurso político, tratándolo como material sonoro susceptible de reorganización musical e integrándolo en la polifonía de la fiesta colectiva.

La técnica compositiva empleada por Pascoal en estas piezas resuena directamente con la distinción que Bürger establece entre la obra de arte orgánica y la inorgánica (vanguardista). Según Bürger, el artista clásico trata el material como una totalidad viva, respetando su significado preexistente, mientras que el vanguardista opera mediante el principio del montaje: arranca el material de su contexto vital, lo fragmenta y lo aísla para resignificarlo (2000, 132-133). Sin embargo, Hermeto introduce una variación decisiva en esta dialéctica. Al yuxtaponer el discurso político con la instrumentación eléctrica, no busca acabar con la vida del material, como sugiere el autor respecto a la vanguardia europea, sino preservar parte de su singularidad material. En el montaje hermetiano, el fragmento de realidad —la voz presidencial— no se convierte en un signo vacío a disposición del artista, sino que conserva parte de su densidad contextual y sonora. Se trata de un montaje que busca preservar la vitalidad del material incorporado; una operación donde realidades heterogéneas (política e instrumentación, habla y armonía) coexisten dentro de una misma estructura sonora sin que la organización formal de la pieza borre la especificidad de las partes.

Siguiendo esta misma lógica de integración radical, la dimensión geopolítica de la obra se expande significativamente con la pieza "Irmãos Latinos", ejecutada por la formación completa de O Grupo (Pascoal, Jovino Neto, Carlos Malta, Itiberê Zwarg, Márcio Bahia y Fábio Pascoal), que marca una ampliación del diálogo con imaginarios musicales latinoamericanos. A través de una compleja trama rítmica que amalgama la sintaxis del jazz brasileño con elementos andinos y rioplatenses, la música sugiere formas de articulación

---

en 'Tiruliruli' (1984, álbum Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, no examinado en este artículo), a partir de una narración del locutor deportivo Osmar Santos. Costa-Lima Neto (2020), quien reconstruye este origen, sostiene que la técnica no está intrínsecamente ligada a la política, pero que, dado el contexto histórico de esa grabación —el ocaso de la dictadura militar brasileña y el activismo de sus protagonistas en la campaña de las Diretas Já—, 'Tiruliruli' opera como una suerte de fotografía sonora de ese momento; el autor añade que el procedimiento porta en sí mismo un gesto de resistencia, al disolver mediante el canto la frontera entre productor y consumidor de música, invirtiendo los principios que rigen su condición de mercancía. En el corpus examinado en este artículo, la técnica aparece consolidada únicamente en Festa dos Deuses (1992), en las tres pistas discutidas más abajo.

cultural no mediadas institucionalmente: donde la identidad del Sur Global no se define por los tratados estatales, sino por afinidades históricas y sonoras compartidas. Esta apertura se complementa con una profundización en la bioacústica en Quando as Aves se Encontram, Nasce o Som, donde la interacción entre vientos y grabaciones de campo crea una ecología acústica en que la centralidad de la autoría humana parece relativizarse en una polifonía interespecie.

En el plano interpretativo, el álbum documenta el momento de mayor madurez interpretativa de O Grupo como organismo sinérgico. En “Festa dos Deuses”, lo divino aparece asociado a la integración de múltiples registros sonoros, ruidos y voces que componen la realidad, celebrados en una lógica amplia de integración sonora.

Estos álbumes, escuchados en secuencia, permiten pensar una forma alternativa de modernidad: no la del progreso técnico ni la de la alienación industrial, sino la de una reconfiguración sensible de la experiencia sonora. La obra de Hermeto Pascoal permite reconsiderar críticamente ciertos problemas históricos de la vanguardia moderna desde una experiencia musical situada en América Latina, rearticulando las relaciones entre arte y experiencia cotidiana sin abandonar completamente la especificidad estética de la obra.

6. Conclusión: Hermeto Pascoal y la promesa de una modernidad afirmativa

Si este recorrido ha intentado situar la obra de Hermeto Pascoal como una posible reformulación de ciertos impasses de la modernidad estética, no es para clausurar su interpretación en un sistema cerrado, sino para señalar la potencia de una fuga. La praxis hermetiana, lejos de agotarse en su contexto histórico, puede extenderse como un espacio de tensión estética y cultural que permite reconsiderar algunos aspectos de nuestra relación con el arte, la técnica y la comunidad. Al finalizar este trayecto, el análisis abre nuevas preguntas: ¿qué horizontes de pensamiento se abren cuando aceptamos que ciertas aspiraciones históricas de la vanguardia pueden encontrar desarrollos particularmente fértiles en contextos periféricos?

La investigación aquí desplegada sugiere que la *Música Universal* no es solo un género o un estilo, sino un campo de investigación todavía abierto. Si aceptamos, con Bergson y Martins, que el sonido es una modalidad de pensamiento sensible no enteramente reducible al lenguaje conceptual, cabe preguntarse: ¿Es posible pensar formas de crítica cultural que no operen desde la negatividad y la distancia, sino desde la inmersión sensible y la resonancia empática que Hermeto practica en su obra?

Examinada a través de los cinco álbumes analizados, la práctica fonográfica de Hermeto Pascoal articula una relación singular entre técnica, naturaleza y comunidad. La incorporación de paisajes sonoros rurales, bioacústica y procedimientos improvisatorios sugiere una concepción no extractiva del entorno acústico, donde la tecnología no sustituye al cuerpo, sino que prolonga sus capacidades expresivas. En este sentido, su obra permite reconsiderar críticamente las relaciones entre modernidad, escucha y producción cultural desde la experiencia latinoamericana.

La obra de Hermeto Pascoal permite repensar categorías centrales de la estética moderna —autonomía, vanguardia, tradición y experimentación— desde una práctica musical situada que articula improvisación, memoria colectiva y reapropiación tecnológica. Más que proponer una negación de la modernidad, su producción sugiere formas alternativas de habitarla desde la experiencia sonora del Sur global. En este sentido, la Música Universal puede entenderse no solo como un proyecto estético, sino también como una práctica crítica de escucha y convivencia.

7. Referencias de texto

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

Bergson, H. (2007). *Essai sur les données immédiates de la conscience* (9. éd., Quadrige). Paris: Presses Universitaires de France. (Primera edición 1927).

Borém, F., & Araújo, F. (2010). Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, (22), 22–43.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Costa-Lima Neto, L. (2000). The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981–93): A musical system in the making. *British Journal of Ethnomusicology*, 9(1), 119–142.

Costa-Lima Neto, L. (2020). The first "sound of the aura" of Hermeto Pascoal (1984): Hearing the spoken voice as a sung melody. IASPM Journal, 10(2).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trad.; 3. ed., Colección Estructuras y Procesos, Serie Filosofía). Madrid: Editorial Trotta.

Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (26), 63–81.

8- Referencias de Grabaciones

Pascoal, H. (1980). “Cérebro Magnético” [LP, 33⅓ rpm; analógico, estéreo]. Rio de Janeiro: Atlantic/WEA Discos Ltda. Producción: H. Pascoal.

Pascoal, H. (1977). Slaves Mass [LP, 33⅓ rpm; analógico, estéreo]. Los Ángeles: Warner Bros. Records. Producción: Airto Moreira & Flora Purim.

Pascoal, H. (1979). Zabumbê-bum-á [LP, 33⅓ rpm; analógico, estéreo]. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records / WEA Discos Ltda. Producción: H. Pascoal.

Pascoal, H., & Grupo. (1986). “Brasil Universo” [LP, 33⅓ rpm; analógico, estéreo]. São Paulo: Som da Gente. Producción: H. Pascoal; J. Santos Neto (co-producción).

Pascoal, H., & Grupo. (1992). “Festa dos Deuses” [LP, 33⅓ rpm; analógico, estéreo]. Rio de Janeiro: Philips / Fonobrás. Producción: J. Neto.

9- Referencias en línea

Discogs. (2025, noviembre 17). Hermeto Pascoal – Brasil Universo. Recuperado de https://www.discogs.com/release/4809912-Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Brasil-Universo

Discogs. (2025, agosto 20). Hermeto Pascoal – Cérebro Magnético. Recuperado de https://www.discogs.com/release/2851404-Hermeto-Pascoal-C%C3%A9rebro-Magn%C3%A9tico

Discogs. (2025, octubre 6). Hermeto Pascoal – Festa dos Deuses. Recuperado de https://www.discogs.com/release/5588438-Hermeto-Pascoal-E-Grupo-Festa-Dos-Deuses

Discogs. (2025, octubre 19). Hermeto Pascoal – Slaves Mass. Recuperado de https://www.discogs.com/release/2853209-Hermeto-Pascoal-Slaves-Mass

Discogs. (2025, noviembre 13). Hermeto Pascoal – Zabumbê-bum-á. Recuperado de https://www.discogs.com/release/2756097-Hermeto-Pascoal-Zabumb%C3%AA-bum-%C3%A1