

# Anarquismos negros: orientaciones políticas en las músicas de carnaval<sup>1</sup>

<https://doi.org/10.25058/20112742.n58.05>

LUIS RINCÓN ALBA<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0009-0003-5025-6602>

*New York University*<sup>3</sup>, USA

[lra266@nyu.edu](mailto:lra266@nyu.edu)

Cómo citar este artículo: Rincón Alba, L. (2026). Anarquismos negros: orientaciones políticas en las músicas de carnaval. *Tabula Rasa*, 58, 75-98. <https://doi.org/10.25058/20112742.n58.05>

*Recibido: 10 de diciembre de 2025*

*Aceptado: 12 de febrero de 2026*

## *Resumen:*

Desde los estudios negros, este artículo indaga las «orientaciones anarquistas» en la poética de canciones de carnaval brasileñas, centrando el análisis en *Zé do Carço* de Leci Brandão y poniendo este tema en relación con otras composiciones. Tomando a Saidiya Hartman y Cedric Robinson como punto de encuentro, propongo la festividad como una praxis que desafía la política institucional y el liderazgo jerárquico. Planteo que el carnaval, en su potencial político, no persigue la integración representativa, sino la capacidad de rearticular constantemente la noción de «pueblo» abriéndola como campo de batalla. Lejos de buscar la admisión en el «reservorio universal de la humanidad» (da Silva), estas prácticas cuestionan los mecanismos de reconocimiento y la propia existencia de la asimilación que ha secuestrado aquel sentido de lo político que precede a lo que la ciencia política denomina como lo propiamente político. Aquí, el carnaval opera como un espacio donde la «carne» y la sonoridad cuestionan los «términos del orden» y ensayan formas de vida colectiva que existen fuera del cálculo de las ciencias políticas.

*Palabras clave:* estudios negros; carnaval; sociabilidad; pueblo; anarquismos negros; términos del orden.

<sup>1</sup> Este artículo, producto de una investigación teórico-práctica desde los estudios del performance, se integra en un proyecto más amplio sobre cómo las prácticas de carnaval en el Caribe y Latinoamérica codifican formas ancestrales y nuevas de solidaridad. El performance festivo es el foco central de este trabajo, el cual dialoga interdisciplinariamente con los estudios negros, la teoría política, la etnomusicología y los estudios de la fiesta. Esta investigación ha sido apoyada para su desarrollo por Tisch Creative Research, de la Tisch School of the Arts de New York University.

<sup>2</sup> Ph.D. in Performance Studies, New York University.

<sup>3</sup> Assistant Professor, Department of Art & Public Policy, Tisch School of the Arts.

## **Black Anarchisms: Political Themes in Carnival Music**

### *Abstract:*

Drawing from Black studies, this article inquires into “anarchist themes” in the lyrics of Brazilian carnival songs, focusing the analysis on Leci Brandão’s *Zé do Caroco*, and connecting it with other compositions. Taking Saidiya Hartman and Cedric Robinson as a meeting point, I present festivity as a praxis challenging institutional structures and hierarchical leadership. Furthermore, I argue that carnival, in its political potential, does not aim for representative integration, but rather for the ability to an ongoing rearticulation of the notion of “people”, opening it up as a battlefield. Rather than seeking admission in the “universal reservoir of mankind” (da Silva), carnival practices challenges acknowledgement mechanisms and the very existence of assimilation, which have hijacked the notion of politics as an early form of what is called political by political science. Here, carnival operates as a space where “flesh” and sonority challenge the “terms of order” and try out forms of collective life beyond political science calculations.

*Keywords:* Black studies; carnival; sociability; people; Black anarchisms; terms of order.

## **Anarquismos negros: orientações políticas nas músicas de carnaval**

### *Resumo:*

Este artigo indaga, a partir dos estudos negros, as «orientações anarquistas» na poética de músicas brasileiras de carnaval, centrando a análise em *Zé do Caroco* de Leci Brandão e relacionando-a com outras composições. Tomando como ponto de encontro as ideias de Saidiya Hartman e Cedric Robinson, proponho a festividade como uma prática que desafia a política institucional e a liderança hierárquica. Proponho que o carnaval, em sua potência política, não procura a integração representativa, mas a capacidade de rearticular constantemente a noção de «povo», abrindo-a como campo de luta. Longe de procurar a admissão no «reservatório universal da humanidade» (da Silva), essas práticas questionam os mecanismos de reconhecimento e a própria existência da assimilação que tem sequestrado o sentido do político que precede o que a ciência política denomina como o propriamente político. Aqui, o carnaval opera como um espaço em que a «carne» e a sonoridade questionam os «termos da ordem» e ensaiam formas de vida coletiva que existem fora do cálculo das ciências políticas.

*Palavras-chave:* estudos negros; carnaval; sociabilidade; povo; anarquismos negros; termos da ordem.

*El pensamiento es crítico en la práctica anarquista. Es el fundamento de la práctica feminista negra, la cual comparte con el anarquismo la crítica a la violencia del Estado y la lucha en contra del cercamiento en la plantación y en la ciudad<sup>4</sup>.*

Saidiya Hartman en *Wayward Lives* (2019, p. 325)

<sup>4</sup> En lo que sigue ofrezco mi propia traducción de todos los textos y canciones en inglés y portugués.

En la canción «As forças da natureza» la letra nos invita a imaginar el poder restaurativo del carnaval. Popularizada por la cantante brasileira Clara Nunes en 1977, grabada también por João Nogueira y compuesta por este en colaboración con Paulo Cesar Pinheiro, la canción crea una imagen poderosa en la cual el gozo festivo de la colectividad genera un cataclismo que regenera las fuerzas de la naturaleza y permite un renacer del sentido en el cual los términos del orden establecido son reconstituidos (ver Figuras 1 y 2).



Figura 1. Portada y contraportada de *As Forças da Natureza* de Clara Nunes. EMI y ODEON Brasil, 1977.



Figura 2. Portada y contraportada de *Vida Bohemia* de João Nogueira. EMI y ODEON, Brasil. 1978.

La última estrofa de la canción revela este poder del carnaval para reconstituir la noción de pueblo que implica la posibilidad de una reconstitución política que acontece por fuera del dominio de la propia política y que nos invita a pensar lo que preexiste o antecede a lo político, que al mismo tiempo le constituye pero que es permanentemente excluido.

Vai resplandecer<sup>5</sup>  
 Uma chuva de prata do céu vai descer  
 O esplendor da mata vai renascer  
 E o ar de novo vai ser natural  
 Vai florir  
 Cada grande cidade o mato vai cobrir  
 Das ruínas um novo povo vai surgir  
 E vai cantar afinal  
 As pragas e as ervas daninhas  
 As armas e os homens de mal  
 Vão desaparecer nas cinzas de um carnaval.

Esta canción invita a una pregunta bastante inusual que nos compele a pensar cómo históricamente el carnaval ha sido clave en un proceso de reconfiguración de la noción de pueblo y su relación con lo que constituye la política ¿Son secretamente las canciones de carnaval odas anarquistas? La teórica de los estudios negros Saidiya Hartman identifica elementos anarquistas en la vida social negra

<sup>5</sup> Va a resplandecer  
 Una lluvia de plata del cielo va a caer  
 El esplendor del monte va a renacer  
 Y el aire de nuevo va a ser natural  
 Va a florecer  
 Cada gran ciudad el monte va a cubrir  
 De las ruinas un nuevo pueblo va a surgir  
 Y va a cantar el final  
 Las plagas y la hiervas dañinas  
 Las armas y los hombres de mal  
 Van a desaparecer en las cenizas de un carnaval.

que han preexistido al surgimiento de la teoría y prácticas anarquistas de origen europeos. Estos elementos, que de algún modo fueron no vistos o infravalorados por la tradición activista del siglo XX, revelan que aspectos destacados en la tradición intelectual y organizativa del anarquismo europeo, preexisten y provienen de orientaciones a modos de

vida, la ayuda mutua, por ejemplo, que existían en África y que pervivieron y mutaron durante y posterior a la trata de esclavos y el periodo colonial.

La ayuda mutua no se intercambiaba sobre la creencia de que el yo existe distinto y aparte de otros o que esta venera las ideas de individualidad o soberanía, tanto como en la idea de singularidad y libertad. La sociedad de ayuda mutua sobrevivió el Pasaje-Medio (middle-passage) y sus orígenes pueden ser rastreados a la tradición de colectividad, la cual se nutrió en las sociedades-sin-Estado que precedieron la brecha del Atlántico y perduraron en su despertar. Esta forma de asistencia mutua fue rehecha en el fondo de los barcos de esclavos, la plantación y el gueto. Hizo realidad los ideales de

lo común, lo colectivo, el conjunto, el siempre-más-que-uno de existir en el mundo. La sociedad de ayuda mutua fue un recurso para la supervivencia negra. La creación continua y abierta de nuevas condiciones de existencia, así como la improvisación de una libre asociación potenciadora de la vida, fue una práctica forjada en clubes sociales, inquilinatos, tabernas, salones de baile, burdeles y en las calles. (2018, p. 471)

Aquí me interesa seguir esta línea de indagación para plantear que estos aspectos que Hartman señala, en conjunción con la obra de otros teóricos negros interesados en una concepción expansiva de la filosofía y prácticas anarquistas como Cedric J. Robinson y J. Kameron Carter, permiten no sólo explicar prácticas festivas de orientación comunitaria que constituyen el complejo del carnaval en el Caribe y Latinoamérica, sino que además, permiten comprender cómo, en condiciones opresivas sin igual como las generadas por la trata atlántica de esclavos y la colonización, fue posible el surgimiento de un fenómeno festivo tan complejo, generativo y generoso como los carnavales en las Américas. Comprender la generatividad del complejo festivo del carnaval—en conjunción con su generosidad poética— requiere una reconfiguración de nuestra comprensión de la relación entre política y carnaval que libera al segundo del puro campo del entretenimiento.

Las canciones de carnaval, tanto en sus aspectos líricos como musicales, reflejan una constante pulsión hacia la vida social que, en gran medida, ha servido para mantener viva una tendencia hacia el estudio de lo colectivo que ha pasado desapercibido para la mayoría de los estudios sociales, con algunas notables excepciones. En las letras y estructuras musicales de las canciones de carnaval se hace evidente una poética que no sólo refleja la vida social, sino que profundamente reflexiona y teoriza de manera muy cercana las condiciones en que la fiesta y su generatividad se hacen posibles. Algunas veces de manera directa, y la mayoría de forma velada, estas teorizaciones de la práctica social del carnaval prestan atención detallada y obsesiva a prácticas sociales que hasta hace muy poco fueron completamente subvaloradas por la academia, la teoría social y la práctica política.

En lo que sigue propongo una interpretación poética de una samba de la cantante y activista afrobrasileña Leci Brandão, puesta en relación con otros temas de carnaval, que hace evidente las alineaciones y coincidencias teórico-prácticas del carnaval con la tradición anarquista expandida en el sentido que Hartman propone. Al mismo tiempo, esta exploración de las cualidades líricas y sonoras (poética) de la música de carnaval busca resaltar los modos como los estudios negros (*black studies*) han revalorado el carácter ideológico del anarquismo y reposicionado su práctica más allá del simple seguimiento de lineamientos doctrinarios para establecer un modo de vida y un tipo de atención hacia lo social y lo político que representa en sí misma una orientación anárquica—lo que J. Kameron Carter denomina el *an-arché* de la religión negra (2023, p. 8).

## Los términos del orden colectivo

El antropólogo anarquista David Graeber planteó, en su ensayo *Fragments of an Anarchist Anthropology*, dos principios fundamentales para repensar el papel del anarquismo dentro de la antropología en particular y la academia en general; primero, que otro mundo es posible, es decir «que instituciones como el Estado, el capitalismo, el racismo y la dominación masculina no son inevitables; que puede ser posible tener un mundo en el cual estas cosas no existen, y que estaríamos mucho mejor sin ellas como resultado» (2004, p. 10). Esta posibilidad de un mundo nuevo contiene potentes resonancias con la composición de Nogueira y Pinheiro citadas al principio de este texto. Segundo, que debemos olvidarnos de ideas vanguardistas, las cuales Graeber define como la actitud según la cual la labor de la teoría, en el sentido marxista, es la de prescribir intelectualmente la ruta revolucionaria que los colectivos o masas deben seguir. Este segundo principio permite una comprensión expandida de la práctica anarquista que no se limita a reconocer los movimientos que tienen o han tenido líderes visibles y exitosos. Graeber va más allá y plantea que el anarquismo es una práctica del *contrapoder* y que por ello mismo debemos reconocer que «el mundo contemporáneo está plagado de espacios anarquistas, y entre más exitosos son, menos chances tenemos de saber sobre ellos» (2004, p. 34). Lo que el autor plantea tiene implicaciones similares a las que señala Hartman sobre la importancia de reconocer en el anarquismo un potencial que va más allá de las prerrogativas que plantean teóricos, estrategias o líderes políticos.

Es importante concebir la capacidad organizativa de los colectivos más allá de la idea de que las multitudes sólo se organizan cuando son guiadas desde afuera. En el libro *La estética anarquista* André Reszler analiza la catedral gótica como un monumento palpable de la capacidad organizativa de los colectivos que en su fuerza creativa superan la idea del individuo creador. Sobre la catedral dice Reszler, rescatando las palabras de Tolstoi, que es «una creación en cuya edificación, cada capa, cada miembro de la sociedad ha participado. Sólo gracias a la cooperación armoniosa de todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad, ha podido el edificio gótico elevarse y construir la expresión majestuosa de esa comunidad que le ha dado alma» (2005, p. 15). Esta imagen concretiza un poder colectivo que en la estética contemporánea se ha seditado a la visión del individuo creador.

El líder, individuo organizador en quien se encarnan las decisiones, una especie de traductor del poder colectivo, se convierte dentro de esta idea en la única fuerza o poder que puede traducir lo colectivo en decisiones y realidades concretas. El líder individual toma el crédito de la capacidad organizativa y material del colectivo, convirtiéndose en la única forma de concretización del poder que siempre necesita ser traducido en la forma de una intención de las masas que sólo individuos pueden o saben interpretar. El politólogo afroamericano Cedric

J. Robinson cuestionó la forma como la ciencia política contemporánea ha disfrazado la autoridad, lo que él denominó como «los términos del orden» (*terms of order*) (2016), en la figura del liderazgo político. En su trabajo sobre el anarquismo, Robinson se opone a la idea del liderazgo político y considera que esta figura de hecho elimina lo propiamente político del proceso político. Es decir, elimina la capacidad colectiva de cuestionar los términos del orden sobre los cuales la representación política se fundamenta.

En su trabajo, Robinson identificó múltiples modelos de autoridad como la económica, el parentesco y la igualdad basada en la religión o el comunalismo. En todas estas identificó una evasión de lo político que mantiene intacta la fuente misma de la que emana el poder de la autoridad: «Esto no quiere decir que la autoridad en sí misma —es decir, la autoría y la sanción final y última de los patrones sociales y de evaluación de un grupo, y su papel en el proceso de institucionalización— haya sido de alguna manera circunvenida, sino más bien que el legado en diferentes momentos ha sido fundamentalmente distinto del político» (Robinson, 2016, p. 158). Lo que en últimas preocupó a Robinson es la «crítica del orden social como orden político como orden racional» (2016, p. 202) que elimina lo propiamente político, es decir, la capacidad de cuestionar la autoridad del proceso de toma de decisiones.

Robinson describió el potencial epistemológico del anarquismo sin perder de vista las limitaciones que según él llevaron al colapso del movimiento en Europa:

El anarquismo fue una teoría de la sociedad consciente de y en oposición a la sociedad política. Aunque los teóricos anarquistas intentaron reconstruir el orden social principalmente sobre la base de la autoridad económica, su conceptualización del orden social tenía fundamentos epistemológicos y metafísicos a los cuales buscaban oponerse [...] el ejemplo histórico del anarquismo puede sugerir una adenda final a sus teorías: la libertad política es solo anterior a la organización política y a la experiencia, nunca resultado de ellas. (2016, p. 185)

La pregunta que provoca la reflexión de Robinson es justamente por la posibilidad de existencia de una comunidad política por fuera de lo político. Una política fuera de lo político que habilita la posibilidad de reconocer el potencial político de los colectivos cuya existencia y accionar no se circunscribe a los prerequisites que determinan cómo las ciencias sociales y políticas han determinado a las comunidades y a lo político en sí. Esta misma determinación no ha tan solo definido el curso de acción política dentro de la teoría y práctica anarquistas, sino que también ha obscurecido la forma como los términos del orden han impedido a las ciencias sociales y políticas la capacidad para reconocer un aspecto político que preexiste a lo que occidente ha delimitado como lo político en sí.

En la práctica de carnaval encontramos claves para repensar este potencial político que no sólo preexiste a los términos del orden colectivo sino también los modos velados en que dichos términos nos impiden cuestionar las formas antiguas y contemporáneas como la autoridad se justifica e impone a sí misma.

### **Carne de carnaval: la emergencia festiva**

En «Swing de Campo Grande», una afamada canción del grupo brasileiro Novos Bahianos, la letra abre diciendo «Minha carne é de carnaval/ meu coração e igual» (mi carne es de carnaval/ mi corazón es igual) (1972). Al tematizar la relación de la carne y el carnaval, la canción, compuesta y publicada en el tiempo de la dictadura militar brasileira, propone una doble condición en la cual la carne guarda o esconde una sociabilidad suprimida y brutalizada. Carnaval, en este contexto, se refiere a la sociabilidad perseguida y castigada tanto como a los métodos que permitieron que dentro de la fiesta sobrevivieran múltiples prácticas culturales, religiosas y políticas —escondidas en la carne—. En el contexto de la dictadura militar la capacidad del carnaval para disimular, disfrazar, camuflar y esconder renace como posibilidad estético-política.

Campo Grande hace referencia a un distrito histórico y céntrico de Salvador, Bahía, en Brasil, que sirve como ruta clave para los desfiles del carnaval de la ciudad, representando simbólicamente un espacio público donde convergen personas de todas las clases sociales durante la multitudinaria celebración callejera. La reivindicación no solo se limita a la tematización del carnaval y su poder colectivo. Como afirma Jorge Cardoso Filho «en términos de performance, esta postura fue coherente con las consignas contraculturales y rompió con la tradición del intérprete solitario de la MPB y la *bossa nova*, introducida en los años sesenta» (Filho *et al.*, 2015, p. 99). En la carne se hace palpable la posibilidad de esconder una multiplicidad que desborda al sujeto/individuo moderno. En efecto, la letra celebra dicha capacidad cuando dice «Por isso onde quer que eu ande / Em qualquer pedaço eu faço / Um Campo Grande» (Por eso, dondequiera que camine / En cualquier pedazo yo hago / Un Campo Grande) (1972) en referencia a la capacidad generativa de la carne —que es más que individuación subjetivada— para convertir cualquier espacio en una fiesta, retando no solo las imposiciones de una dictadura militar sino también las de una política que concibe y limita a los seres humanos a ser individuos aislados.

La historia de la emergencia del carnaval en el Caribe y Latinoamérica está ligada al colonialismo y la trata de esclavos al tiempo que es un sistema complejo que desafía la individuación y el aislamiento radical que el sistema de la plantación colonial impone. Dicha emergencia está conectada a la carne a la cual alude la canción de Novos Bahianos. La palabra carnaval procede del latín *carnem levare* (o *carne vale*), que significa «quitar la carne» o «adiós a la carne», en alusión a la

abstinencia que comienza con la cuaresma. La curadora y teórica caribeña Claire Tancons propone repensar esta relación en el nuevo mundo y la forma como el carnaval allí ha mantenido viva la remembranza de la trata de esclavos como disponibilidad de la carne. Tancons dice «como el carnaval circumatlántico activó nuevamente el significado del consumo de carne como sudor (trabajo forzado), carne [de animal] y cuerpo esclavo, no podemos seguir conceptualizando el carnaval como una celebración de la carne dentro de una economía circumatlántica de carne humana» (2015, p. 16). Tancons nos invita a reconocer la etimología de la palabra dentro de la historia de la esclavización en el nuevo mundo y no simplemente a repetir acríticamente el origen religioso de la palabra.

En este mismo sentido, Hortense Spillers plantea que la esclavitud puede ser considerada como la «disponibilidad de la carne». «Pero yo haría una distinción en este caso entre “cuerpo” y “carne” e impondría esa distinción como central entre la posicionalidad del sujeto cautivo y el liberado» (Spillers, 1987, p. 67). La centralidad entre carne y cuerpo determina que la subjetividad, en sentido moderno, está marcada en primera instancia por la condición o posibilidad de poseer el propio cuerpo (*habeas corpus*). La condición de esclavo o esclava precluye esta misma posibilidad pues esta condición de la carne impone la existencia como mercancía susceptible de ser poseída por otros. Lo que Spillers propone, y que llama «jeroglíficos de la carne», no es simplemente una denuncia de la negación de la subjetividad del ser esclavizado sino que busca pensar críticamente cómo esa misma condición de la carne permite la emergencia de un «terreno insurgente» que hace posible la existencia de un sujeto social, particularmente para las mujeres negras (1987, p. 80). Este terreno insurgente, o este Campo Grande que se esconde en la carne, para seguir con la imagen poética propuesta por Novos Baianos, expande la noción de subjetividad de la mera individualidad a un plano de interdependencia colectiva. Sobre esta posibilidad dice Alexander Weheliye que «Spillers agrega a y reformula el concepto de vida desnuda mostrándonos con contundencia cómo, dentro del contexto de la esclavitud racial, le da nacimiento a un cúmulo de montajes clasificatorios que están en el centro mismo de la modernidad» (2014, p. 50).

En *The anarchy of black religion: A mystic song* de J. Kameron Carter, la religión moderna, que aparece como un discurso central en la justificación de la dominación colonial y, por ende, del proyecto modernizador que se deshizo de «dios» pero no del fundamento moderno que instauró la religión europea de «diferencia mediante separabilidad gobernada o regulada» (2023, p. 15). Esta diferencia mediante separabilidad es el fundamento de la individuación extrema que se manifiesta como aislamiento radical en el cual el individuo sólo es posible como oposición al colectivo y que reifica al individuo como la medida y garantía de traducibilidad del colectivo. Carter, en su reinterpretación de lo que él denomina religión negra, de la cual podría argumentarse que el carnaval es su más exaltada manifestación, siempre desafía este sentido aislacionista de la separabilidad. El anarquismo

de la religión negra, y por ende la fiesta negra, devela insuficiente las categorías restrictivas, aunque supuestamente abiertas en clave humanista, bajo las cuales se determina lo político como siempre prefigurado por la oposición y completitud de la relación individuo-pueblo/colectivo/masa. Los mecanismos varios que utiliza la religión negra, para seguir con Carter, los llama «insurgencias anarquistas» (2023, p. 62). Estas insurgencias no se manifiestan como partidos políticos configurados sino como estructuras de performance que mantienen dichas orientaciones en el horizonte de posibilidad y que hacen evidentes los problemas de la modernidad política y su figura más renombrada: el sujeto político.

El reconocimiento de la esclavitud como una *pila bautisma*<sup>6</sup> de la modernidad y el capitalismo, para utilizar la formulación del filósofo camerunés Achile Mbembe (2017, p. 13), y no simplemente como una nota al pie de página del desarrollo de la economía global de mercado, permite a los estudios negros proponer una comprensión de las posibilidades de la condición negra que van más allá de la

<sup>6</sup> “It would be a mistake to believe that we have left behind the regime that began with the slave trade and flourished in plantation and extraction colonies. In these *baptismal fonts* of modernity, the principle of race and the subject of the same name were put to work under the sign of capital.” Ver página 13 en Mbembe (2017).

simple búsqueda por reconocimiento e inclusión. En este sentido, la condición negra no aparece como pura víctima sino como la posibilidad misma de desmantelamiento y anulación del sistema político que instauró y sanciona la modernidad y el capitalismo. Como

primera instancia, la abolición de dicho sistema requiere el cuestionamiento de la individualidad como núcleo esencial y unidad básica para la ejecución y entendimiento de lo político, e incluso lo colectivo, en la figura del líder.

### Los términos del (des)orden festivo

La emergencia misma del carnaval viola este supuesto del líder como manifestación y traducción de lo colectivo en lo individual y hace evidentes formas de organización y colectivización que no obedecen a estos parámetros individualistas y prescriptivos. El pensador caribeño C.L.R. James, generalmente asociado a la tradición marxista, se opuso fuertemente, sin embargo, a la idea de que el partido debía organizar las fuerzas caóticas de las masas y por el contrario entendía las formaciones políticas y la función de la teoría como la posibilidad intelectual de seguir los impulsos de las masas, que James concebía como el origen de toda pulsión auténtica revolucionaria. Como reacción al estalinismo y la usurpación de la potencia revolucionaria de los soviets escribió en 1967 que «los grandes partidos, que presuntamente se formaron para atender las reivindicaciones de amplios sectores del pueblo, se transforman en los disciplinadores de los trabajadores, campesinos y todas las demás fuerzas revolucionarias» (1967: Section I) Su proveniencia caribeña y cercana experiencia en el carnaval de su

natal Trinidad le dan esta comprensión colectivista del poder político y de la tarea de la teoría y la dirigencia de seguir estos impulsos y no de prescribir fórmulas de acción que no nacen de la voluntad colectiva.

Esta comprensión, no obstante, requiere que repensemos primero la forma como entendemos la magnitud del carnaval como fenómeno social. Aquí empleo el término magnitud con relación al uso que le da Richard Schechner, es decir, como herramienta para considerar performances sociales que involucran un gran número de participantes, recursos, espacio y que se extienden en el tiempo (Schechner, 2003, 2004). Estas consideraciones hacen más evidentes las múltiples complejidades que interactúan para hacer posible un fenómeno masivo. El caso del carnaval en las Américas requiere, como afirma la jamaicana Sylvia Wynter, que consideremos la dificultad que imponían las condiciones materiales en las cuales los pueblos negros de las Américas desarrollaron un complejo sistema festivo que se desperdigó a lo largo y ancho de las Américas, una potencia que ella afirma constituye la mayor «guerrilla cultural» que se generó en el nuevo mundo para resistir la brutalidad de la esclavitud y la colonización (Wynter, 1970).

Wynter nos hace considerar que este complejo evento festivo surgió en un momento en el que los recursos disponibles para las comunidades negras eran muy reducidos. Aunque es imposible determinar un momento en el cual el carnaval emergió en nuestro continente, siendo que los complejos performances festivos ya existían previo a la colonización, es importante señalar que la revolución haitiana generó un momento histórico particular para la explosión de fiestas populares que hoy relacionamos con la palabra carnaval (Taylor, 2003, p. 15). Aunque existían ya múltiples complejos festivos en el Caribe y Latinoamérica, la revolución haitiana, que para C.L.R. James tuvo un origen carnavalesco o al menos festivo en sí mismo (James, 1989), causó una ola de desplazamientos territoriales a lo largo del Caribe que expandió el uso limitado de la palabra carnaval que le dieron los colonos franceses quienes fueron los primeros en traer al nuevo mundo, a la isla de La Española, hoy Haití y República Dominicana (Burton, 1997), la tradición europea del carnaval que surgió entre los siglos IX y XI europeos, en parte, como una reacción a la imposición violenta del cristianismo y la amenaza a formas «paganas» de conocimiento suprimidas con esta imposición (Gaignebet, 1984).

Los eventos de la revolución haitiana, acontecidos entre 1791 y 1804, provocan un gran éxodo de colonos azucareros que se desplazan a múltiples puntos del Caribe insular y el continental, para relocalizar sus perdidos ingenios azucareros. La importancia de este acontecimiento no se limita al surgimiento de la nación haitiana. Como dice la experta en música haitiana de carnaval Rebecca Dirksen: «se puede argumentar que la nación [Haití] emergió de la más influyente revolución de la historia moderna, sobre las espaldas de personas esclavizadas quienes reclamaron su emancipación, quebraron a la colonia más lucrativa en el Nuevo Mundo y rompieron los fundamentos de la economía global» (2020, p.

62). Dirksen también llama la atención sobre el hecho que el inicio mismo de la revuelta, que luego se convertiría en la revolución, tuvo un origen carnavalesco y ritual en sí mismo: «el folklore haitiano cuenta que la revolución se inició con una ceremonia festiva de Vudú<sup>7</sup>, durante la cual estados de transe y comunión con los *lwa* (espíritus) and *lezansét* (ancestros) fueron partes integrales» (2020, p. 36).

En este sentido, el carnaval en las Américas no puede ser comprendido desde una simple perspectiva de entretenimiento o folclorización. Una correcta comprensión requiere que se tengan presentes su valor político en el sentido que le atribuye a lo político Robinson, es decir, como la posibilidad de cuestionar los términos del orden. La primera revuelta de esclavos exitosa cuestiona de manera radical la justificación del orden político esclavista y pone en el panorama global la idea de la libertad mucho antes que los discursos filosóficos europeos lo hicieran de manera universal, y no únicamente para el hombre blanco europeo<sup>8</sup>. Dirksen y James nos recuerdan que el carnaval no es una simple nota al pie de página del desarrollo político sino un aspecto central que ha determinado la historia de la emancipación y de las ideas de libertad en el Caribe y Latinoamérica.

Pensar en el desarrollo, historia y la magnitud misma del conglomerado de fiestas de carnaval en las Américas requiere pensar las condiciones extremas de brutalidad y privación en las cuales colectivos humanos fueron capaces de generar un complejo festivo tan vasto como variado. Hoy en día, encontramos fiestas de tipo carnavalesco a lo largo y ancho de las Américas aun cuando el origen de estas careció

<sup>7</sup> «El Voodoo fue el medio de la conspiración. A pesar de todas las prohibiciones, los esclavos viajaban millas para cantar y bailar y practicar los rituales y hablar; y en este momento, desde el inicio de la revolución, para escuchar las noticias políticas y hacer sus planes». James (1989).

<sup>8</sup> Para una perspectiva de importancia de la revolución en las discusiones políticas y filosóficas europeas recomiendo ver *Hegel, Haiti and Universal History* (Buck-Morss, 2009) y *Haiti: The Aftershocks of History* (Dubois, 2012).

de todo tipo de apoyos oficiales, recursos y dineros. En medio de la brutalización de la esclavitud y la dominación colonial surgen vastos entramados performáticos —danzas, músicas, disfraces, desfiles, cofradías, escuelas, cabildos de nación etc.— que, sin apoyos externos y organizadas en estructuras que podemos pensar, como lo propone Hartman, son reminiscencias de esas dos formas de

acción anarquista como la ayuda mutua y la acción directa. Es más, los cabildos de nación, origen de un gran número de organizaciones de carnaval en la América hispano hablante y lusófona, son frecuentemente descritos como organizaciones de ayuda mutua (ver Barcia Zequeira *et al.*, 2012; Burton, 1997; Childs, 2006; Perera Díaz & Meriño Fuentes, 2013; Rincón Alba, 2025). El modelo de la colectividad anarquista permite también pensar de forma alternativa la economía política que permitió el surgimiento de una fiesta de tal arraigo popular.

Aunque en las Américas el carnaval ha sido cooptado por intereses nacionales, mercantiles y, tal vez el más grave de todos, por el turismo, es importante reconocer las genealogías que el carnaval ha mantenido con vida. Estas genealogías del performance festivo no sólo hablan de historias que no han sido contadas, tradiciones religiosas reprimidas, y perspectivas que han intentado erradicar, ellas nos presentan con orientaciones y comprensiones de lo social que, a pesar de la comercialización y la banalización turística, aún preservan el potencial de influenciar positivamente el entendimiento de las ciencias sociales sobre lo político y lo colectivo en su posibilidad de cuestionar y alterar lo que, una vez más, Robinson llamó *los términos del orden*.

En la siguiente sección propongo una escucha cercana a una canción de carnaval en la cual podemos encontrar orientaciones y claves anarquistas codificadas en la sonoridad y líricas que revelan el sentido expandido que Hartman, Robinson y Carter le dan al término y tradiciones anarquistas dentro de la sociabilidad negra en el Nuevo Mundo.

### **Leci Brandão: está naciendo un nuevo líder**

El 29 de noviembre de 2025, como cierre del DH Fest (Festival de Cultura em Direitos Humanos), un evento de una semana de duración en São Paulo, Brasil, la organización presentó un concierto y homenaje a la vida de la cantante, compositora, activista y política negra queer, Leci Brandão (ver Figuras 3 y 4). Después de un periodo de dificultades de salud, Brandão volvía para reencontrarse con su público en el Galpão Cultural Elza Soares, un espacio de encuentro cultural entre las luchas sociales y culturales del campo y la ciudad, ligado al MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). El concierto fue de una emotividad palpable para Brandão y para su público que cantaba cada una de sus composiciones. Notablemente debilitada por los quebrantos de salud, la cantante de 81 años de edad, con el paso de cada canción fue adquiriendo unas proporciones esculturales y su voz se convirtió en un poderoso llamado que al tiempo se encontraba con la potencia de la voz que a su edad ya no sorprende tanto por sus habilidades técnicas, aún sorprendentes sin embargo, sino por una comodidad serena que evidencia una entrañable convivencia con una herramienta con la que ella ha trabajado por más de medio siglo; como cantante y como activista política y, sobre todo, por la forma como su obra y su vida integran la voz cantante y la voz del discurso profundo (ver Figura 5).



*Figura 3.* Material promocional del Festival de Cultura en Derechos Humanos en el cual aparece Leci Brandão como figura homenajeada. Brasil, noviembre de 2025.



*Figura 4.* Galpão Cultural Elza Soares, São Paulo, Brasil, en el día del homenaje a Leci Brandão. Fotografía del autor.



Figura 5. Leci Brandão cantando en el homenaje a su labor artística y política en el Galpão Cultural Elza Soares en São Paulo, Brasil, el 29 de noviembre de 2025.

Fotografía del autor.

Brandão cantaba y hacía pequeños discursos entre canción y canción. Recordaba otras épocas y nunca dejó de agradecer las oraciones y plegarias que su público hizo por su pronta recuperación. Conmovida profundamente, Brandão, sin embargo, cantaba no con la nostalgia de una época y unas capacidades vocales y físicas perdidas. Por el contrario, se afincaba en el escenario y se entregaba a su público sabiendo que este momento de afecto profundo, manifestado en un escenario marcado por el homenaje en un contexto de activismo político radical, representa el fruto mismo de una lucha y una consciencia musical que ella ha definido de manera única. Este afecto y respeto profundos hicieron erupción con la última canción de un show que duró más de una hora, cuando ella comienza a cantar las primeras líneas de su composición, tal vez, más conocida y celebrada.

«Zé do Carço», memorable composición de Brandão fue estrenada en 1985 en un ahora legendario álbum que lleva el nombre de la cantante y compositora como título. La canción, reconocida dentro de la categoría de samba protesta/social y también como samba de terreiro/quadra<sup>9</sup>, cuenta una historia y manifiesta un

<sup>9</sup> El samba de terreiro (o samba de quadra) es el género musical practicado en las sedes sociales (*quadrás*) de las escuelas de samba. Se compone y se ejecuta durante todo el año fuera del contexto competitivo del carnaval. Su función es servir como repertorio tradicional de la escuela y como espacio de encuentro y práctica colectiva. Las composiciones abordan temas de la vida diaria, la historia de la comunidad y la exaltación de la propia escuela, manteniendo la identidad del grupo sin estar ligadas al tema (enredo) del desfile oficial.

anhelo político de la autora. Tanto la historia que cuenta como el anhelo presentes manifiestan una orientación anarquista que tiene mucho para enseñar a la tradición de la práctica política como al entendimiento académico de la capacidad de organización de los colectivos y las formas como estos mismos se hacen inteligibles sin ello implicar que la inteligibilidad es un valor inherente y positivo.

La historia es la de Zé do Carço, un reconocido personaje en la favela Morro de Pau da Bandeira, Vila Isabel en Rio de Janeiro, a quien Leci rinde un homenaje lírico por su trabajo social. El anhelo está relacionado con la significancia política que la compositora reconoce en las acciones de Zé do Carço con relación a la recuperación del sentido social del carnaval, el cual ella veía amenazado por la comercialización de una fiesta que ella ve, ante todo, como un espacio político de acción colectiva.

José Mendes da Silva, conocido popularmente como Zé do Carço, llegó a la favela Morro do Pau da Bandeira en 1958. Allí compró una casa en la cual,

Zé crió a cuatro niños y una niña. Al ser portador de gota, una artritis causada por la acumulación de ácido úrico en la sangre y que provoca acopio en las articulaciones (manos, brazos, piernas y pies) con apariencia de bultos, estaba pensionado. Debido a los «bultos» (carço) que tenía en las articulaciones, la comunidad le puso el apodo de Zé do Carço. (Queiroz & Luz, 2020, p. 85)

Leci Brandão, asociada al ala de compositores de la legendaria escuela de samba Estação Primeira de Mangueira, escucha la historia de Zé do Carço de boca de otros miembros de su escuela de samba. Los primeros versos de la canción dibujan el panorama de la labor social de Zé,

No serviço de alto-falante<sup>10</sup>  
Do Morro do Pau da Bandeira  
Quem avisa é o Zé do Carço  
Amanhá vai fazer alvoroço  
Alertando a favela inteira

Zé convierte el sistema de sonido que instala en su casa en una alternativa de información para la comunidad donde vive. En el documental «A voz do Pau da Bandeira: A comovente história do Zé do Carço», un homenaje póstumo a la vida de Zé, escuchamos a líderes comunitarios hablar de la importancia de su labor. Grupos de teatro, centros comunitarios, labor social y todo tipo de iniciativas nacen del altoparlante que comunica y congrega a la comunidad para organizarse mejor de cara a las limitaciones materiales de la favela. La misma Leci Brandão dice que, incluso

<sup>10</sup> En el servicio de altavoz  
Del Morro do Pau da Bandeira  
Quien avisa es Zé do Carço  
Mañana armará alboroto  
Alertando a la favela entera.

sin contar con apoyo oficial de la ciudad o el Gobierno nacional, «él ,con su propia iniciativa, con su creatividad, con su sensibilidad, se hacía un centro social [...] sin tener nada, ni apoyo de la prefectura [...] la gente consigue hacer parcerias<sup>11</sup>»(Miranda & Araújo, 2011, 7:17) .

Ah como eu queria que fosse em Mangueira<sup>12</sup>  
Que existisse outro Zé do Carço  
Pra falar de uma vez pra esse moço  
Carnaval não é esse colosso  
Nossa escola é raiz, é madeira.

Esta parte de la canción expresa el anhelo y rinde homenaje a Zé diciendo que, en su actitud hacia la comunidad de la favela, aunque Zé no es miembro activo ni su actividad ocurre dentro de una escuela de samba, Brandão reconoce, en su gesto colectivo, la raíz misma de la esencia y la política de carnaval que ella ve amenazada. El término coloso se refiere, en el contexto de las escuelas de samba, a la excesiva comercialización, grandiosidad y profesionalización del carnaval que ya muchos otros activistas nacidos de la tradición denunciaban en la misma época. Ella quisiera que hubiese otro Zé en el morro de Mangueira, la favela de donde proviene la escuela de samba —mangueira— en la cual Brandão pertenecía entonces a su importante ala de compositores<sup>13</sup>. Esa actitud colectiva es lo que la compositora describe como raíz y madera, dos cualidades que destacan la ancestralidad social que el carnaval ha mantenido viva y ha recreado a pesar de las circunstancias brutales en la cuales se ha desarrollado.

E na hora que a televisão brasileira<sup>14</sup>  
Distrai toda gente com a sua novela  
É que o Zé bota a boca no mundo  
Ele faz um discurso profundo  
Ele quer ver o bem da favela  
Está nascendo um novo líder  
No morro do Pau da Bandeira  
Está nascendo um novo líder  
No morro do Pau da Bandeira.

<sup>11</sup> La palabra portuguesa *parcerias* se traduce como asociaciones o alianzas.

<sup>12</sup> ¡Ah, cómo me gustaría que fuese en Mangueira!

Que existiera otro Zé do Carço  
Para decirle de una vez a ese chico  
El Carnaval no es ese coloso  
Nuestra escuela es raíz, es madera.

<sup>13</sup> El «ala de compositores» es el departamento de la escuela de samba que reúne a los poetas y músicos encargados de crear el *samba-enredo* (la canción temática). A través de una competencia interna, este grupo define la obra que servirá como himno oficial de la escuela durante el desfile del Carnaval.

<sup>14</sup> Y en la hora en que la televisión brasileña

Distrae a toda la gente con su novela  
 Es que Zé pone la boca en el mundo  
 Él hace un discurso profundo  
 Él quiere ver el bien de la favela  
 Está naciendo un nuevo líder  
 En el Morro do Pau da Bandeira  
 Está naciendo un nuevo líder  
 En el Morro do Pau da Bandeira.

Cuenta Brandão que cuando supo de la labor de Zé do Carço fue porque le contaron que la esposa de un militar quería que Zé detuviera su servicio de noticias, información y sus discursos políticos pues le impedía a ella escuchar su telenovela en la hora premium de transmisión nacional (Miranda & Araújo, 2011, 11:03). La canción hace referencia a ese episodio, el contraste de la telenovela nacional capturando la atención colectiva y la voz de Zé multiplicada por el altoparlante a esa misma hora, pero con otra intención —la de levantar la consciencia colectiva de la comunidad y servir de punto de encuentro y congregación para así multiplicar y establecer vínculos enraizados en la realidad material de la comunidad—. Colectivización no dentro de los parámetros del Estado-nación sino de los parámetros del poder de alcance y la potencia sonora del altoparlante, del lugar que abre el sonido en tanto límite y capacidad de ofrecer una arquitectura sonora que acoge lo que el Estado nación no considera o incluye dentro de su cálculo político limitado.

La voz de la cantante y la voz de Zé tienen algo en común, una cualidad a la que Brandão rinde homenaje, pero también una cualidad de la que ella quiere aprender. La voz de Zé multiplicada por los parlantes no es la voz del líder que realza la voz de los que no la tienen. Es decir, no es una voz que clama representar o se abroga el derecho de la representatividad. Es otra cosa, es un tipo de voz que Brandão reconoce en el origen mismo del samba y que advierte se pierde debido a la comercialización que amenaza lo que en la letra ella llama la raíz del carnaval. Este tipo de voz del origen no tiene que ver con la técnica del canto y sí mucho con la capacidad de la voz individual de hacer audible a una multiplicidad. No de representarlas a través de la individualidad sino algo diferente —la capacidad de hacer audible en la materialidad del sonido la multiplicidad que desborda la voz individual sin hacer del individuo el representante de la multitud—.

Marilda Santanna, por ejemplo, nos recuerda que «las mujeres siempre estuvieron presentes en el nacimiento del samba» (2016, p. 136) y que esta presencia no solo corrige un registro histórico sino que permite comprender mejor el rol comunitario y colectivo de la voz cantante. La musicóloga brasilera Katharina Döring habla de cómo la comercialización y profesionalización del samba en el siglo XX borró el lugar privilegiado de las mujeres negras y su sentido comunitario para imponer el individualismo masculino. Argumenta Döring que, en la construcción histórica

del «samba brasileira», las mujeres participaban como compositoras, cantoras, poetisas, bailarinas e instrumentistas en las ruedas de samba, mas después de la disputa por el reconocimiento en la sociedad blanco-mestiza, los hombres sobresalieron, incluso porque, en una sociedad patriarcal, la mujer sambista cuida(ba) de los hijos, los espacios, la comida e indumentaria y, sobre todo, del bienestar de los hombres. Cuando el proceso histórico afirma al samba carioca (de Rio de Janeiro) como samba autoral y como género musical, el desplazamiento del contexto comunitario concluye, y las mujeres negras permanecen, en su gran mayoría, en el fondo: en la cocina y en lo decorativo (2020, p. 23).

El origen, de este modo, no se refiere a la proveniencia tanto como a la orientación que el samba tenía dentro de las comunidades que le dieron vida. La cualidad que Brandão reconoce en la voz que da el discurso profundo no se delimita al contenido del discurso político tanto como a una capacidad de convocar y de reunir a las personas de una forma diferente. La estructura musical del samba, especialmente del samba-enredo de carnaval, hace manifiesta esta diferencia muy a pesar de que en los 60 y 70 el samba autoral masculino haya tomado preponderancia. Es decir, en la estructura misma polifónica, en la estratificación polirrítmica de la percusión, y en la configuración del llamado y respuesta que se colapsa y borra la distinción entre el primero y el segundo, se manifiesta un algo que desborda al individuo y, sin anular, prueba la incapacidad de dicho concepto para dar cuenta de los procesos colectivos de toma de decisión, que son en últimas problemas pertinentes a un arte donde la categoría de individuo se hace inoperante para hablar del colectivo. Pero este desborde del individuo no es una negación tanto como el recordatorio de que hay voces individuales que contienen al colectivo —más no lo representan—. Es decir, como afirma el teórico Fred Moten, pensando en la obra de Bajtín sobre la carnavalización y la novela en relación a la música negra norteamericana, no se trata de una oposición entre el individuo y lo colectivo: «por el contrario, el arte en sí mismo se resiste a cualquier interpretación en la que estos elementos estén enfrentados, y se resiste a cualquier denominación, incluso a las de los propios artistas, que dependa de tales oposiciones» (2003, p. 129).

Brandão, quien es una figura importante en el proceso de reclamación de las mujeres negras de la tradición sambista, escucha en la voz de Zé esa posibilidad de una orientación comunitaria y reconoce la necesidad de recuperarla (ver Figura 6). En una entrevista en la cual se refiere a su proceso como cantora y compositora en los años 70 cuando las disqueras se niegan a grabar su repertorio musical —al que consideraban demasiado político— Brandão cuenta que durante este periodo ella se acercó de manera determinante a los sindicatos de trabajadores (ver Figura 7), a las organizaciones negras y a los movimientos de reconocimiento de luchas LGBTQ+, que le revelaron que en su música habitaban las misma reclamaciones que encontraba en estas organizaciones (Leopoldinense, 2020 9:00 mins).



Figura 6. Portada y contraportada de *Atitude* de Leci Brandão. RGE Brasil, 1993.



Figura 7. Portada y contraportada de *As Coisas que Mamãe Me Ensinou*. En la contraportada se ve un retrato casual de la cantante y compositora con la invitación a sindicalizarse. Copacabana Records Brasil, 1989.

Este reconocimiento ocurre en la misma época en que Brandão compone «Zé do Carço». La composición testimonia este reconocimiento en el cual Brandão ofrece una reconsideración del lugar mismo de la política. Esta reconsideración conlleva otras dos preguntas claves; dónde tiene lugar la disputa por lo político, es decir, dónde se determina lo político y, también, quiénes participan en la deliberación que, volviendo a Robinson, debe siempre redefinir los términos

del orden de lo político. En otras palabras, lo que «Zé do Carço» posibilita es una reconsideración de la categoría de pueblo que, quiero argumentar aquí, es el campo de batalla conceptual que el carnaval mantiene abierto e impugnado.

Para Robinson, por ejemplo, el pueblo no es una observación empírica como plantean las ciencias sociales sino una «ideografía» que se mantiene en constante flujo de cambio (2016, p. 17). La instauración de un modelo de democracia representativa afecta dicha ideografía en tanto que el pueblo, que en su principio radical incluye a toda la población, se convierte en la manifestación de la sociedad civil, es decir, una sociedad estratificada en la cual el pueblo no es todo el pueblo sino una serie de colectivos discretos con acceso privilegiado a la representación política.

Como tal, la construcción de instituciones democráticas que traduzcan las decisiones del pueblo en políticas (leyes) para la gente ha venido a parecer un equivalente más moderno a la timocracia de Platón. Según la teoría, «la gente» tomaba decisiones para hombres que se pensaba incorporaban específicos y constantes ideales y quienes, a su vez, cuando eran confrontados con problemas, construyen leyes. Esto es, la propia burguesía y las clases altas pueden construir leyes para todos debido a que sus instituciones políticas y sus procedimientos de toma de decisiones eran la constitución del pueblo. (Robinson, 2016, p. 19)

Cuando Brandão presenta la oposición entre la voz de Zé interrumpiendo la telenovela emitida por la televisión brasilera, lo que acontece es una contraposición a un sentido de pueblo nacional y el pueblo de la favela. En el primero, la noción de pueblo es impuesta desde los poderes políticos y de la comunicación mientras que en la segunda lo que efectúa es un desafío de esa noción impositiva por otra más abierta que incluye a todas y todos aquellos no incluidos en la primera. El potencial político del carnaval no se limita —aunque el multiculturalismo liberal se empeñe en ello— a incluir por vía de la representación a los sujetos subalternos. Como sugiere la teórica brasilera Denise Ferreira da Silva,

el problema con la política de la diferencia deriva de cómo la tesis de la transparencia sigue siendo la presuposición lógica privilegiada. Es decir, sostiene la suposición de que, a través de su reconocimiento e inclusión (en la jerga política) de sus «voces», los sujetos de la diferencia cultural serían recuperados, traídos de vuelta al reservorio universal de la humanidad. (2005, p. 325)

Esto es, la noción de transparencia, que plantea que el sujeto masculino europeo es la medida sobre la cual se miden todas las subjetividades no blancas y no europeas, se mantiene como el canon y, en ese sentido, la diferencia cultural es la herramienta que le permite a la subjetividad europea individualista reconocer

a los sujetos diferentes, pero siempre bajo sus prerrogativas. El carnaval, en su potencial político, no se interesa por esta posibilidad sino por la capacidad de constantemente rearticular la noción de pueblo y abrirla como campo de batalla. No se trata de ser admitidos dentro del reservorio universal de la humanidad, como dice da Silva, sino de cuestionar los mecanismos bajo los cuales dicha pertenencia es reconocida o denegada y, sobre todo, la propia existencia de un mecanismo de inclusión, engullimiento, o asimilación que ha secuestrado lo político que precede a lo que la ciencia política denomina como lo propiamente político. Lo prepolítico que se queda en el borde, en el margen, en la no-integración constituye lo radical que sólo es en tanto no es asimilado, engullido u oficializado. El sistema de carnaval en el Nuevo Mundo, algo evidenciado en la escucha y observación detallada y cercana de sus complejos sistemas de performance, revela la efectividad de su capacidad de redefinir, como parte del horizonte de acción colectivo, las formas políticas como una constante batalla por la redefinición de la ideografía del pueblo.

El final de la canción «Ze do Carço», en su grabación original de 1985, repite el clamor «está naciendo un nuevo líder» y justo antes de que la canción acabe Brandão responde su propio llamado cantando «popular». La tarde del 29 de noviembre en São Paulo, el colectivo de espectadores y espectadoras reunidos en el Galpão Cultural Elza Soares, incluía la respuesta «popular» después de cada vez que Brandão cantaba «está naciendo un nuevo líder».

La palabra popular procede del latín *popularis*, que es un adjetivo derivado de *populus*, cuyo significado es «pueblo» (como colectividad o gente). Este clamor por lo popular articula el sentido en el cual la canción, y por extensión el carnaval, ofrecen la posibilidad de reconfigurar el sentido de la noción de pueblo. En la noción de pueblo que la canción cuestiona y reconstituye —y que no simplemente concibe el campo de lo político como prefigurado— es que la canción se orienta de manera anarquista, es decir, en su capacidad de cuestionar el orden del sentido político y no sencillamente en ser incluido en un sentido de lo político preexistente.

## Referencias

- Baianos, N. (1972). Swing de Campo Grande. On *Acabou Chorare*.
- Barcia Zequeira, M. C., Rodríguez Reyes, A. & Niebla Delgado, M. (2012). *Del Cabildo de Nación a la Casa de Santo*. Fundación Fernando Ortíz.
- Buck-Morss, S. (2009). *Hegel, Haiti and Universal history*. University of Pittsburgh Press.

- Burton, D. E. R. (1997). *Afro-Creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean*. Cornell University Press.
- Carter, J. K. (2023). *The anarchy of Black religion: a mystic song*. Duke University Press.
- Childs, M. (2006). *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery*. The University of North Carolina Press.
- Dirksen, R. (2020). *After the dance, the drums are heavy: carnival, politics, and musical engagement in Haiti*. Oxford University Press.
- Döring, K. (2020). Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano. In M. Santanna (Ed.), *As bambas do samba: mulher y poder na roda* (pp. 17-50). Universidade Federal da Bahia.
- Dubois, L. (2012). *Haiti: the aftershocks of history* (1st ed.). Metropolitan Books.
- Filho, J. C., Azevedo, C., de Ulhôa, M. T. & Trotta, F. (2015). Marks of a Recent Antropofagia: The Listening Practices of the Albums Acabou Chorare (Novos Baianos) and Selvagem? (Paralamas do Sucesso). *Global Popular Music* (pp. 97-109). Routledge.
- Gaignebet, C. (1984). *El carnaval; ensayos de mitología popular* (J. A. Martinez Schrem, Trans.). Editorial Alta Fulla.
- Graeber, D. (2004). *Fragments of an anarchist anthropology*. Prickly Paradigm Press.
- Hartman, S. (2018). The Anarchy of Colored Girls Assembled in a Riotous Manner. *The South Atlantic Quarterly*, 117(3), 465-490.
- Hartman, S. V. (2019). *Wayward lives, beautiful experiments: intimate histories of social upheaval*. W.W. Norton & Company.
- James, C. L. R. (1967). *The Gathering Forces: A Statement celebrating the October Revolution and its meaning for workers, peasants and all those who are involved in the world struggle*. <https://www.marxists.org/archive/james-clr/works/1967/forces/index.html>
- James, C. L. R. (1989). *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* (second edition ed.). Vintage Books.
- Leopoldinense, D. C. d. G. I. (2020). *Entrevista com Zé Katimba: Leci Brandão Entrevista 1/4*. <https://www.youtube.com/watch?v=U4yK48WHS6w>
- Mbembe, A. (2017). *Critique of Black reason* (L. Dubois, Trans.). Duke University Press.
- Miranda, A. & Araújo, J. (2011). *A Voz do Pau da Bandeira: A Comovente História do Zé do Carçoço* [Youtube]. Independiente; <https://youtu.be/Dgr-Sb9gQ0M?si=a4AYDxDiAJsFAIHe>
- Moten, F. (2003). *In the Break; The Aesthetic of the Black Radical Tradition*. University of Minnesota Press.
- Perera Díaz, A., & Meriño Fuentes, M. d. I. A. (2013). *El Cabildo Carabali Vivi de Santiago de Cuba: Familia, Cultura y Soceidad (1797-1909)*. Editorial Oriente.

- Reszler, A. (2005). *La estética anarquista*. Libros de la Araucaria.
- Rincón Alba, L. (2025). Joe Arroyo's 'Musical Mechanism': Solidarity and Redemption in an Afro-Caribbean Carnival Song. *TDR: Drama review*, 69(3), 36-52. <https://doi.org/10.1017/S1054204325100737>
- Robinson, C. J. (2016). *The terms of order: political science and the myth of leadership*. The University of North Carolina Press.
- Santanna, M. (2016). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. Edufba.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Taylor & Francis Group. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/nyulibrary-ebooks/detail.action?docID=182592>
- Schechner, R. (2004). Carnival (Theory) After Bakhtin. In M. Cozart Riggio (Ed.), *Culture in Action: The Trinidad Experience*. Routledge.
- Silva, D. F. (2005). 'Bahia Pêlo Negro': Can the subaltern (subject of raciality) speak? *Ethnicities*, 5(3), 321-342.
- Queiroz, J. S., & Luz, N. S. (2020). Ubuntu e Quilombismo na práxis de Leci Brandão. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, 13(42), 77-92. <https://doi.org/10.3895/cgt.v13n42.7706>
- Spillers, H. J. (1987). Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*, 17(2), 65-81.
- Tancons, C. (2015). Farewell, Farewell: Carnival, Performance, and Exhibition in the Circum Atlantic Economy of Flesh. In C. T. K. Thompson (Ed.), *En Mas' Carnival and Performance Art of the Americas* (pp. 14-29). Independent Curators International (ICI).
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Weheliye, A. G. (2014). *Habeas viscus: racializing assemblages, biopolitics, and black feminist theories of the human*. Duke University Press.
- Wynter, S. (1970). Jonkonnu in Jamaica: Towards the Interpretation of Folk Dance as a Cultural Process. *Jamaica Journal*, 4(2), 34-48.