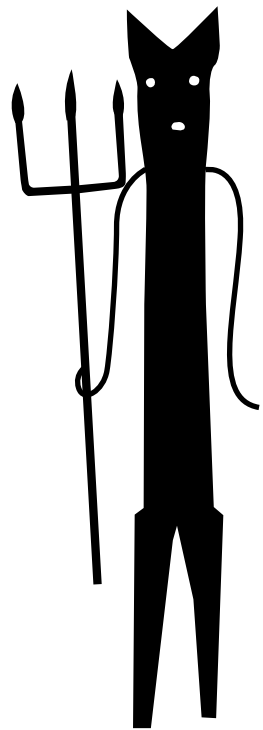






# ALBERTO PITTA

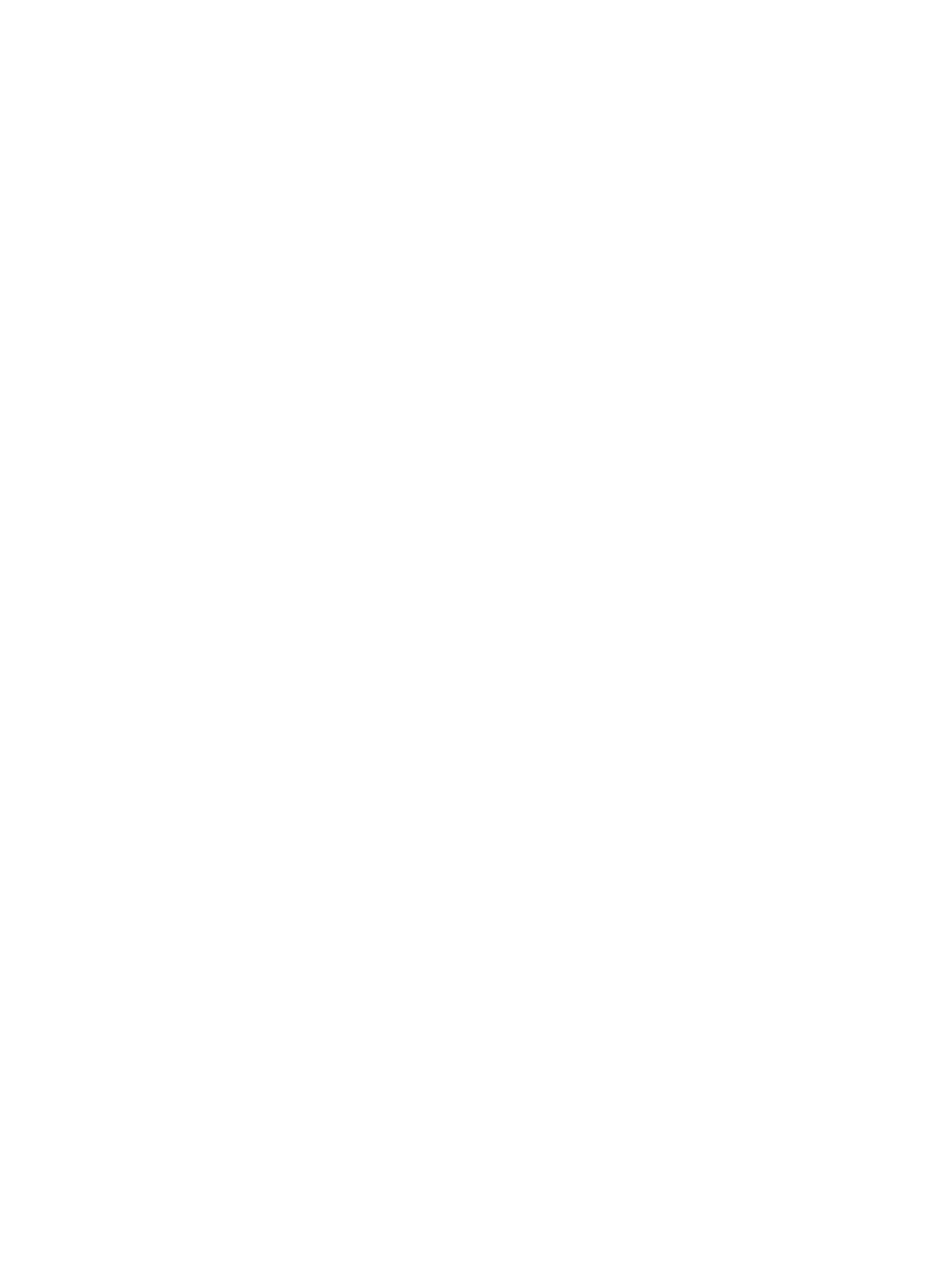


EDITOR-CURADOR

DANILLO BARATA

FÚNFÚNDÚDÚ





















**Dedico** este livro à memória de meus pais, Eduardo Dias da Silva e Anízia da Rocha Pitta (Mãe Santinha de Oyá), e a toda a minha família de Pirajá. À Mônica Pitta e às minhas filhas, Heloísa Thainá e Marina Pitta. À D. Cecília Carneiro de Almeida. Aos meus mais velhos e aos meus mais novos. **Agô, axé!**

SALVADOR BAHIA 2025

<b>Prefácio</b>	<b>26</b>
<b>Sambaqui vivo de imagens, corpos &amp; insurgências</b>	<b>30</b>
<b>O Navio &amp; o Deslocamento Estético</b>	<b>59</b>
<b>Escrever nos Panos: O Livro do Corpo</b>	<b>89</b>
<b>45 anos em fluxo: ambiguidade, estratigrafia e axé</b>	<b>111</b>
<b>Biografia</b>	<b>134</b>

**FUNFUNDU**

## Prefácio

Alberto Pitta: Fúnfún Dúdú apresenta o coração de uma obra que transformou tecido em linguagem, desfile em rito e cidade em sala de leitura: ao reunir décadas de criação, reafirma Alberto Pitta como arquivista do presente, um artista que faz do pano uma escrita viva, marcada por axé, coletividade e trânsito entre ateliê, terreiro e avenida, onde cada grafismo retorna ao corpo e à rua como gesto de invenção.

Entre as muitas chaves de leitura aqui convocadas, a noção de “sambaqui visual” ilumina com precisão a densidade da trajetória de Pitta: assim como os montes arqueológicos que acumulam restos de vida, sua obra condensa vivências, símbolos, padrões

e narrativas, memória que vibra e marcha. O arquivo que o artista ergueu não é linear nem se pretende monumento; é solo fértil, aberto a reinterpretações, onde ferramentas de orixás, búzios, geometrias e frases-poema ressignificam a experiência urbana.

O título Fúnfún Dúdú, branco e preto, ao insinuar a dialética cromática que atravessa sua pesquisa, dialoga com um motivo recorrente: a reiteração do branco sobre branco no Cortejo Afro, índice de uma poética da repetição como estratégia de presença e afirmação. Nesse jogo de luz e contraste, Pitta reencanta o mundo sem aprisionar a obra em identidades fixas; convoca a experiência do corpo, do axé e da

convivência como critérios estéticos.

A constelação de vínculos que o livro mobiliza: Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, Araketu, Os Negões, Bloco da Capoeira; Afoxés Filhos do Congo, Filhos de Gandhi e Badauê; além de Apaches do Tororó e Commanche do Pelô, desenha a ecologia social e simbólica em que sua obra se forja. Nessa paisagem, o surgimento do Ilê, nos anos 1970, consolida a articulação entre espiritualidade, estética e política; o desfile torna-se rito e o rito, ação pública. É nesse horizonte que o Cortejo Afro, fundado em 2 de julho de 1998 no terreiro de Mãe Santinha de Oyá, assume seu lugar como herdeiro e reinventa o vocabulário visual do carnaval baiano,

em que tradição e contemporaneidade permanecem em tensão criadora.

O livro evidencia o quanto a obra de Pitta se ancora numa pedagogia do sensível: a experiência estética como conhecimento, cuidado e emancipação. Não se trata de “explicar” imagens, mas de habitá-las, sentir a forma que se imprime no corpo e voltar à rua como gesto coletivo. Por isso, os panos funcionam como cartilhas visuais da cosmologia afro-brasileira: frutas, plantas, ornamentos e instrumentos deslocam-se do cotidiano ao campo ritual, transformando o vestir em enunciação e o cortejo em aula pública.

Ao mesmo tempo, Fúnfún Dúdú ins-

## NÃO SE TRATA DE “EXPLICAR” IMAGENS, MAS DE HABITÁ-LAS

creve a obra de Pitta na cartografia atlântica que a gerou: travessias de imagens, ritmos e técnicas que fizeram da Bahia uma encruzilhada estética e política. A cada tema, a cada estampa, ressoam memórias da diáspora, da forja do ferro à dança, do terreiro à cidade. O resultado é uma cosmopolítica da presença: estar no mundo conjugando corpo e grafia, samba e saber, ancestralidade e invenção, uma ética da forma que reconhece a rua como instituição e a avenida como escola.

Alberto Pitta: Fúnfún Dúdú é livro-arquivo de uma obra em movimento. Ao aproximar panos, processos, memórias e ensaios, esta edição dá a ver um método: costurar

histórias, cerzir identidades, afirmar que a sofisticação simbólica é direito de todos.

Essa publicação é uma iniciativa do Selo Editorial Anjo Negro, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Agradecemos ao Festival Paisagem Sonora, pela escuta e circulação, e ao apoio financeiro da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização de Jovens e Adultos, Diversidade e Inclusão (Secadi) do Ministério da Educação (MEC), cuja parceria foi decisiva para a realização desta publicação.

**DANILLO BARATA, BAÍA DE TODOS  
OS SANTOS, VERÃO DE 2025**



SAMBAQUI VIVO DE IMAGENS,

CORPOS & INSURGÊNCIAS

1.

A produção artística de Alberto Pitta pode ser vista como a construção contínua, ao longo de décadas, de um vasto sambaqui visual. Semelhante aos sambaquis arqueológicos — que são depósitos de conchas, ossos, ferramentas e vestígios de civilizações ancestrais —, sua obra é uma densa acumulação de vivências, símbolos e padrões gráficos que capturam a passagem do tempo, a herança ancestral e a luta coletiva por reconhecimento.

O conceito de sambaqui é aplicado como um método, funcionando como um recurso simbólico e epistemológico. Através de sua prática, que se manifesta em blocos afro, estampas, corpos, rituais e territórios, Pitta edifica um arquivo que não é linear e está em constante evolução. Nele, o signo não se fixa, mas pulsa — tal qual um tambor. Sua arte é um conjunto de camadas performadas, vestidas, dançadas e constantemente atualizadas em desfiles, oficinas, telas e nas ruas.

Nessa perspectiva, a produção de Alberto Pitta pode ser interpretada à luz das formulações de Boris Groys, que identifica, na arte contemporânea, um deslocamento paradigmático da representação para a produção de presença. Em suas reflexões sobre as biopolíticas

da arte, Groys argumenta que o artista contemporâneo não se limita à criação de objetos perenes, mas atua como um arquivista do presente, um operador de tempos, afetos e existências. Nesse contexto, o valor da obra reside não apenas em sua dimensão representacional, mas sobretudo no “ato de inscrição” que ela realiza — um gesto que produz intensidade e atualiza o real no tempo vivido. Para Groys (2021, p. 21), “a arte sempre foi entendida como uma espécie de monumento à resistência contra a entropia do mundo, à perda de sentido, à desagregação do real”. Na obra de Pitta, esse gesto se materializa no tecido: o pano torna-se suporte de inscrição sensível, carregando marcas da presença, do suor, da fé e da coletividade. Sua poética, entre o fazer artesanal e o gesto estético, articula cosmogonias afro-brasileiras e epistemologias do cotidiano, instaurando uma contranarrativa que desafia a linearidade da história da arte ocidental e afirma o vínculo entre arte e vida, entre corpo e comunidade.

Contudo, seria um erro aplicar ao seu trabalho uma lente hermenêutica unívoca. O pensamento de Paul Feyerabend, especialmente em *Contra o Método*,

oferece uma chave teórica incisiva para compreendê-lo: para o filósofo austríaco, não existe uma ciência universal nem um único caminho racional que conduza à verdade. O que há é uma constelação de práticas divergentes, contraditórias e, muitas vezes, inconciliáveis, mas todas igualmente legítimas na construção do conhecimento. Como o próprio autor afirma, “a única regra que sobrevive é ‘tudo vale’” (FEYERABEND, 1975, p. 19)<sup>2</sup>. Essa recusa à rigidez metodológica reverbera na obra de Pitta, que se opõe frontalmente às categorias fixas e às lógicas normativas da história da arte. Ao operar nas margens — entre o design e a espiritualidade, a repetição e a reinvenção — Pitta desmonta os dispositivos disciplinares que historicamente enquadraram a arte negra dentro de molduras coloniais.

O conceito de sambaqui, portanto, emerge como metáfora operatória para compreender essa estratificação afetiva e crítico-estética. Tal como os sambaquis do litoral brasileiro, que concentram resíduos de presenças humanas ao longo de milênios, a obra de Pitta acumula signos, pigmentos, vestígios e narrativas. A repetição do branco sobre branco no Cortejo Afro, a insistência nos padrões,

DANILLO BARATA

<sup>1</sup> GROYS, Boris. Na mira da teoria e outros ensaios. Tradução de Luciana Pessanha e Ana Karina Lemos. São Paulo: Zazie Edições, 2021.

<sup>2</sup> FEYERABEND, Paul. *Contra o método: esboço de uma teoria anarquista do conhecimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.



Alberto Pitta, em seu ateliê: processo de serigrafia manual, com matriz, rodo e tinta revelando o grafismo no tecido; gesto que une ofício, rito e memória.

nos grafismos e nos corpos em movimento, tudo isso configura uma poética do acúmulo e da reiteração como estratégias de resistência cultural.

Cada composição de Pitta é uma pequena revolução. Seus grafismos não se encerram em si mesmos, mas convocam outros sentidos: signos iorubás, ferramentas dos orixás, padrões geométricos, búzios, frases-poemas, mitologias reencantadas. É um fazer que recusa a neutralidade estética e assume a arte como gesto insurgente — político, espiritual e pedagógico. Nesse sentido, a produção de Pitta aproxima-se da ideia de Roberto Conduru, ao sugerir que “a arte afro-brasileira não precisa ser pensada a partir de um lugar de origem ou de identidade fixa, mas como experiência plural, em trânsito, entre forças culturais diversas” (CONDURU, 2020, p. 29)<sup>3</sup>. A obra de Pitta reencanta o mundo sem aprisionar-se em categorias ou etnicidades fechadas.

O sambaqui de Pitta não é monumento morto, mas solo fértil. Nele, a memória não repousa; ela vibra, pulsa, marcha. O corpo que veste seus panos torna-se extensão dessa escrita viva, um avatar da ancestralidade em movimento. Como sambaqui, sua obra acumula, mas não

fossiliza — ela abriga restos e resíduos que voltam a respirar, como entidades que se reanimam no toque do agogô ou no ritmo da dança.

Ao fim, o que Pitta nos oferece não é apenas uma estética, mas uma cosmopolítica. Uma maneira de estar no mundo que conjuga corpo e grafia, axé e cartografia, samba e saber. Seu sambaqui é um livro aberto da diáspora: escrito em pano, lido na rua, guardado nos corpos, transmitido como canto, dança, tambor e gesto de reexistência.

Sambaqui, aqui, é uma figura de tempo. Um tempo feito de camadas e de repetições que não se anulam, mas se transformam. É a imagem do artista em permanente construção, em busca de um gesto que se reinventa a cada novo ciclo, como quem sabe que toda criação é, antes de tudo, um modo de permanecer vivo.

## Memória & Herança

A trajetória familiar de Alberto Pitta evidencia raízes fincadas no compromisso com a educação, na expressão política e na construção de espaços de acolhimento e saber. Seu avô materno, Antônio da Rocha Pitta, exerceu múltiplas funções

<sup>3</sup> CONDURU, Roberto. Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.



— foi professor na Escola de Cachoeira, no recôncavo da Bahia, topógrafo e gráfico —, articulando o trabalho técnico e o intelectual. Paralelamente às suas atividades profissionais, dedicou-se à escrita de artigos em um contexto histórico marcado pela repressão da ditadura militar, período em que o pensamento crítico era frequentemente silenciado. Por sua postura questionadora e engajada, tornou-se alvo de vigilância e perseguição por parte do regime. Dessa herança — tanto paterna quanto materna —, Pitta reconhece a origem de seu impulso rebelde e o imperativo ético de agir, criar e transformar, aspectos que atravessam toda a sua trajetória artística e política.

Sua mãe, Anísia da Rocha Pitta e Silva, Mãe Santinha de Oyá, viveu parte da infância em Cachoeira e se mudou para Salvador por volta dos doze anos de idade. Na capital baiana, concluiu a formação escolar, equivalente ao atual ensino médio, e dedicou-se ao magistério em instituições públicas, entre elas o ICEIA— Instituto Central de Educação Isaías Alves, e o Ginásio Estadual Ministro Pires de Albuquerque, GEMPA, no bairro do IAPI. Mãe de dez filhos conduziu a família com rigor e afeto. O artista recorda,

com nitidez, as cenas da infância em que a via sair cedo, diariamente, para lecionar, imagem que se tornou emblema familiar de disciplina e vocação pedagógica.

Entretanto, a docência formal representava apenas uma dimensão de sua missão educativa. Antes mesmo do nascimento de Alberto Pitta, sua mãe fundara uma pequena escola domiciliar voltada às crianças das comunidades vizinhas. A residência da família, situada no Largo do Tanque, transformou-se em um espaço de convivência, partilha e alfabetização. O ambiente doméstico, permeado por afeto e compromisso com o ensino, constituiu um núcleo formativo decisivo para a ética, a sensibilidade e a visão comunitária que mais tarde se refletiriam na obra e na prática social do artista.

A aproximação de sua mãe com o Candomblé deu-se inicialmente por razões de saúde, não por tradição familiar direta. Até então, não havia registros de vínculos ancestrais com a religião afro-brasileira. O encontro com o sagrado ocorreu a partir da frequência a um terreiro localizado no Alto do Cabrito, quando a família já residia no bairro de São Caetano. Desse contato emergiu uma nova trajetória espiritual, que culminaria na fundação de sua própria

casa de culto, inicialmente no mesmo bairro e, posteriormente, em Pirajá — território que se tornaria o espaço definitivo de sua prática religiosa.

A mudança para Pirajá, em 1985, foi recebida com resistência pela família, em virtude da distância e da carência de linhas de transporte público direto. O ponto de ônibus mais próximo situava-se na Rua Velha, nas imediações da igreja do bairro. Ainda assim, a decisão materna foi inabalável: “Vamos para Pirajá. Já encontrei o lugar”, teria afirmado. O tempo confirmou a justeza dessa escolha, pois ali se consolidou um espaço simbólico e comunitário de grande relevância. Como observa Muniz Sodré (2002)<sup>4</sup>, a relação entre o ser humano e o espaço constitui uma “dimensão oculta da cultura”, frequentemente negligenciada pelas ciências sociais ocidentais. Em contraposição à visão geométrica e funcionalista do espaço, Sodré propõe uma leitura topológica e simbólica, na qual o território se configura como força ativa, produtora de sentidos e identidades. Para os grupos africanos e afro-brasileiros, o espaço é lugar de força (axé) e de comunicação entre o visível e o invisível, o humano e o divino — não mera extensão física. O autor critica a concepção moderna e capitalista do espaço,

que o reduz à mercadoria, subordinando-o à lógica da circulação e da produção, e destaca o espaço sagrado do terreiro como modelo de organização social alternativo, fundado na coexistência, na circularidade e na convivência comunitária.

Nessa perspectiva, o barracão construído em Pirajá assume um significado exemplar. Seu projeto arquitetônico, concebido por Marcelo Suzuki — arquiteto que integrou a equipe de Lina Bo Bardi —, buscou inspiração nas Casas do Benim, um modelo introduzido por Lina em Salvador. Suzuki delineou uma proposta inovadora para o espaço do terreiro, unindo modernidade estética e tradição simbólica. A colaboração entre Suzuki e Mãe Santinha de Oyá foi intermediada por Caetano Veloso, que encorajou o arquiteto a conhecer o terreiro recém-fundado. Essa convergência resultou em um espaço que sintetiza valores éticos, estéticos e espirituais, consolidando o terreiro como um território de memória, resistência e criação, e um núcleo fundamental na formação simbólica e política de Alberto Pitta.

Ao apresentar a planta do projeto — complexa, detalhada e arrojada —, Suzuki perguntou se ela estava disposta a assumir o desafio de realizar a construção. Ela

respondeu, com firmeza e serenidade: “Vamos fazer.” Assim nasceu o barracão, edificado a partir de uma arquitetura de fé, coragem e visão de futuro. O espaço permanece como um símbolo de resistência estética e ancestralidade viva, incorporando tanto os princípios da tradição afro-brasileira quanto a elaboração formal de um gesto artístico arquitetônico.

Essa memória familiar, que se entrelaça com o território e a religiosidade, serve como o alicerce simbólico da obra de Alberto Pitta. A herança de sua mãe e de seu avô transcende o âmbito afetivo, constituindo-se também como uma matriz epistêmica e política. Ela representa um legado de luta, cuidado, estética e formação, que abrange ainda a contribuição de seu irmão Elísio Pitta, uma figura central na dança, reconhecido por seu trabalho expressivo com o Balé do Recôncavo.

## As organizações culturais negras & a cosmologia do espaço-terreiro

As organizações culturais negras, como os blocos afro, os terreiros de Candomblé e as comunidades de matriz africana,

<sup>4</sup> SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago. 2002.



Detalhes do Ilê Axé Oyá,  
Pirajá, Salvador: retrato  
de Mãe Santinha de Oyá  
e objetos do barracão





configuram-se como expressões simbólicas de resistência, territorialidade e reinvenção estética. Essas instituições, ancoradas em princípios civilizatórios afro-diaspóricos, atuam como espaços de produção de saber, sociabilidade e emancipação. Nesse ecossistema, a constelação de agremiações com as quais Alberto Pitta colaborou e às quais manifesta admiração inclui Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, Araketu, Os Negões, Bloco da Capoeira, Apaches do Tororó e Commanche do Pelô; os afoxés Filhos do Congo, Filhos de Gandhi e Badauê, além da Troça Africana Pai Burukô; e ainda formações pioneiras como Melô do Banzo e Obá Laiyê — percurso que culmina no Cortejo Afro, núcleo de sua atuação autoral e diretiva.

O surgimento do Ilê Aiyê, na década de 1970, consolidou esse elo entre espiritualidade, estética e política no contexto baiano. A presença de figuras como Mãe Hilda Jitolu, ialorixá do Acé Jitolu e matriarca do Ilê Aiyê, que subia o Curuzu em um carro de som, legitimando a travessia do bloco até a Avenida, demonstra como o desfile se torna um rito e o rito, uma ação política. Esses gestos estabelecem um paradigma estético-religioso no qual o

Carnaval se firma como espaço de afirmação coletiva e de atualização dos valores civilizatórios afro-diaspóricos.

Nesse contexto, o Cortejo Afro se estabelece como herdeiro dessa rica tradição. A presença constante de Mãe Santinha de Oyá marcou sua trajetória histórica, com participação em ensaios e desfiles, firmando-se como guardião espiritual e autoridade simbólica. O Cortejo consolidou-se como espaço de acolhimento à diversidade, unindo pessoas LGBTQIAPN+, artistas, militantes e moradores das comunidades em torno de sua proposta estética e política. Essa pluralidade sustenta uma estética da convivência e da inclusão.

Os blocos afro e os afoxés, de modo geral, foram forjados nos terreiros e nas comunidades, com base em práticas de dignidade compartilhada. São expressões do trabalho coletivo — da costureira, do artista local, do marceneiro, do vizinho — que convertem o cotidiano em linguagem estética e ato de resistência. O Cortejo Afro, portanto, não se dirige prioritariamente aos camarotes ou à mídia televisiva; sua audiência primeira é o povo das ruas, as comunidades que reconhecem na passagem do bloco uma reafirmação de si.

Muniz Sodré (2002) interpreta o

terreiro como uma forma social negro-brasileira, mais do que um espaço religioso: trata-se de um modelo de sociabilidade, de conhecimento e de ética enraizado na experiência negra brasileira. O terreiro, segundo o autor, “oferece uma cosmologia alternativa, em que espaço, corpo, rito e força estão interligados, e onde a cidade pode ser pensada como território de convivência — não de dominação” (SODRÉ, 2002, p. 167)<sup>5</sup>. Essa concepção ilumina a compreensão do papel dos blocos afro como extensões urbanas do terreiro, articulando ritos, corpos e linguagens visuais em práticas de reencantamento do espaço público.

A cada ano, o tema do Cortejo aborda uma dimensão estética e pedagógica, visando à formação da juventude e o fortalecimento do senso de pertencimento. Alberto Pitta desafia a lógica da escassez imposta historicamente à população negra, afirmando que “quem nos apresentou a pobreza foi o colonizador”. Nesse sentido, o Cortejo, assim como o Ilê Aiyê, utiliza a beleza, a sofisticação simbólica e o rigor visual para promover dignidade e autonomia criativa.

Essa reafirmação da cidade e do Carnaval de Salvador, inaugurada pelo



Ilê Aiyê e continuada por inúmeros outros blocos, configura um dos movimentos estético-políticos centrais da história recente do Brasil. Como formula Goli Guerreiro, “Pós-contemporâneas, as culturas negras vivem um processo de recriação cultural diverso e cosmopolita” (GUERREIRO, 2018, p. 3)<sup>6</sup>, e, nesse fluxo, “o samba-reggae é produto de trocas atlânticas, típico da era da globalização eletrônica” (GUERREIRO, 2018, p. 13)<sup>7</sup>. Para Pitta, a chamada “estética baiana” nasce das cores, dos padrões, dos corpos e das vozes que emergem desses blocos e terreiros: a Bahia é única porque se refaz continuamente dessa herança — uma herança de axé, de criação coletiva e de afirmação negra. O desfile, assim, é também um manifesto, um gesto de ancestralidade em movimento, uma coreografia social em que passado e presente se entrelaçam como estética de futuro.

Dentre os temas notáveis do grupo, destaca-se “Um Trem para as Estrelas”<sup>8</sup>, inspirado na canção de Gilberto Gil e Cazuza, com ênfase na frase: “Um trem para as estrelas, depois dos navios negreiros, outras correntezas”. A metáfora do navio negreiro ganha um novo significado, transformando-se em um símbolo de

deslocamento estético e espiritual. Assim como a serpente troca de pele, o navio representa não apenas o trauma da diáspora, mas também o transporte de saberes, valores civilizatórios e culturas visuais sofisticadas. Reis e rainhas, mesmo derrotados, trouxeram consigo seus orixás, símbolos e ideias de organização e beleza.

## Avenida como Escola

O artista relembra suas raízes em um cenário onde o imaginário dos povos originários das Américas exerceu forte influência no Carnaval de Salvador. Tal influência se deu, especialmente, nas formações iniciais dos “blocos de índios”, expressão que marcaria o começo de sua atuação estética e política. É nesse ambiente que Pitta se reconhece e se constitui: um artista que emergiu da rua, do corpo coletivo e do gesto ritual.

Imerso nesse contexto, Pitta testemunha e acompanha atentamente a ascensão dos blocos afro, como o Ilê Aiyê e o Afoxé Badauê, que revolucionaram a estética com sua forte afirmação identitária e consciência racial. Nesse mesmo período, o artista se junta ao Olodum, tornando-se um dos seus primeiros diretores de arte.

Ao longo de mais de quatro décadas, Pitta desenvolveu um trabalho gráfico que integra harmoniosamente tradição, educação e criatividade. Seus icônicos “panos” carnavalescos — tecidos serigrafados que contam histórias e mitologias afro-brasileiras — assumem um papel simbólico de livros visuais. Eles servem a um público diversificado, especialmente aqueles que, sem acesso à escolarização formal, “leem” o mundo através dos signos, símbolos e ritmos vibrantes da festa.

A práxis de Pitta, sob a ótica da ecologia de saberes de Boaventura de Sousa Santos<sup>9</sup>, valida o conhecimento não hegemônico e fomenta o diálogo entre distintas formas de saber. Sua obra mescla o saber popular, intuitivo e ritualístico com o acadêmico, analítico e formal. Essa abordagem, que privilegia a tradução intercultural em vez da assimilação, permite a coexistência e articulação de diversas racionalidades, construindo mundos mais plurais. (SANTOS, 2007).

Para o artista, o Carnaval representa um espaço multifacetado — estético, político e pedagógico. É uma arena onde se produz conhecimento e se partilham símbolos, indo além da mera função de entretenimento. Ao longo de sua trajetória,

(da esq. para a dir.) Paula Lavigne; Alberto Pitta com seu afilhado Lucas Santana ao colo; Caetano Veloso; e, ao fundo, Zeca Veloso no chão. Carnaval de Salvador, desfile do Olodum — “Filhos do Sol”, Pelourinho, 1995. Arquivo Alberto Pitta.

<sup>6</sup> GUERREIRO, Goli. Percepções do Atlântico. 2018. Disponível em: <https://djumbaiala.com/wp-content/uploads/2018/07/PERCEP%C3%87%C3%95ES-DO-ATL%C3%82NTICO.pdf>

<sup>7</sup> idem.

<sup>8</sup> CAZUZA; GIL, Gilberto. Um trem para as estrelas. Intérprete: Gilberto Gil; part. Cazuza. In: GIL, Gilberto. Um trem para as estrelas: trilha sonora do filme de Cacá Diegues. [S.l.]: Globo Discos, 1987. 1 LP. Faixa 7.

<sup>9</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro 2002: 237-280.



Alberto Pitta diante da Caetanave, trio elétrico emblemático associado a Caetano Veloso. A Caetanave original — criada por Orlando Tapajós — desfilou pela primeira vez no Carnaval de 1972, em homenagem ao retorno de Caetano do exílio

A Caetanave torna-se ícone da modernização do Carnaval de Salvador ao ampliar a linguagem do trio elétrico e abrir espaço para experimentações visuais e musicais. Arquivo Alberto Pitta



Pitta desenvolve uma reflexão sobre o espaço expositivo e a necessidade de romper com os limites físicos e simbólicos das “paredes brancas” das galerias. Sua arte propõe uma permeabilidade entre o território da rua e o da instituição, entre o rito e o museu, entre a experiência popular e o campo da arte contemporânea. Para ele, a relevância estética só se concretiza quando atravessa a experiência humana, quando é capaz de traduzir e expandir as vivências coletivas — como as que emergem dos rituais do Carnaval, da música, da dança e da celebração da vida.

Nesse contexto, a produção de Pitta dialoga com a sociologia das ausências de Boaventura de Sousa Santos. Esta crítica aborda como saberes, práticas e epistemologias são sistematicamente marginalizados e invisibilizados pela lógica ocidental moderna. Boaventura denuncia a “monocultura do saber científico”, que rotula como ignorância todo conhecimento que não se alinha ao hegemônico. Ao elevar o Carnaval a um território de pedagogia visual e o tecido a uma superfície de saber, Pitta subverte essa lógica excludente. Sua prática se insere em uma ecologia de saberes, onde a arte é reconhecida como um espaço legítimo para a criação de conhecimento e

a insurgência simbólica.

A dimensão artesanal e afetiva de sua obra está profundamente enraizada em sua história familiar. Filho de uma educadora e bordadeira, Pitta reconhece na prática materna do bordado em richelieu a origem simbólica de sua relação com o tecido. O gesto de riscar, desenhar e costurar, aprendido em casa, transforma-se, em sua trajetória, no gesto de imprimir, tingir e bordar com serigrafia. Assim, a serigrafia é, em sua obra, tanto técnica quanto metáfora: é costura de histórias e cerzido de identidades.

Nesse contexto, o pensamento de Osmundo Pinho (2020)<sup>10</sup> oferece um arcabouço conceitual consistente para a compreensão da dimensão simbólica e política da obra de Pitta. Pinho, ao empregar o conceito de “Afro-fabulação” de Tavia Nyong’o, aborda a imperatividade de se construírem poéticas que transcendam as armadilhas da representação.

Para o autor, a negritude foi historicamente delineada como uma privação do simbólico, uma “contingência material” que emergiu da escravidão e da colonização, onde o corpo negro foi compelido a significar unicamente como corpo, e não como sujeito. Diante disso, Pinho

assevera que a negritude necessita “criar poéticas que escapem à armadilha representacional, reinventando modos de existência não subordinados à visibilidade regulada pelo olhar colonial”.

Nesse sentido, a experiência afro-diaspórica engendra o que ele denomina “mundo negro” — um espaço simbólico paralelo, não meramente o oposto do mundo antinegro. Este universo se fundamenta na performance, na oralidade, na religiosidade e na arte como formas de resistência, constituindo, assim, uma esfera de criação não representacional (PINHO, 2020, p. 5-6).

A prática de Alberto Pitta se insere em uma poética afro-fabulatória, recusando a representação colonial e propondo uma epistemologia estética baseada na memória, invenção e na força vital do axé. Seus tecidos, cores e grafismos atuam na convocação e produção de presença, transformando o pano em território de performance e o corpo em superfície de inscrição ancestral.

Ao longo das décadas, Pitta se tornou um dos principais criadores de figurinos, estandartes e padrões gráficos que definiram a estética do Carnaval da Bahia. Seu acervo, composto por tecidos, fantasias e

Apresentação no Carnaval de Salvador, no Cortejo Afro: Mariene de Castro, Aloísio Menezes e Lazzo Matumbi. Registro do acervo pessoal de Alberto Pitta

<sup>10</sup> PINHO, Osmundo. Antinegritude e representação: descolonizando a biblioteca na Universidade Periférica. In: Arte e descolonização. São Paulo: MASP/Afterall, 2020.



Cortejo Afro homenageia a Caetanave, Carnaval de Salvador, 1999. Desfile em tributo a Caetano Veloso, reimaginando o icónico trio elétrico "Caetanave". Arquivo Alberto Pitta



Arto Lindsay no Cortejo Afro, Carnaval de Salvador, 1999. Músico e produtor, parceiro histórico do Cortejo Afro, participa da homenagem à Caetanave. Arquivo Alberto Pitta



matrizes serigráficas acumuladas em 45 anos, é hoje uma das mais significativas coleções da memória visual afro-brasileira. Representa um arquivo vivo da cultura popular e um patrimônio simbólico que une arte, política e espiritualidade.

O processo criativo de Pitta é atravessado por uma iconografia complexa e estruturada, na qual cada elemento carrega um significado específico. Suas composições são verdadeiras cartilhas visuais, nas quais o artista dissemina, de forma gradual e sensível, os códigos da cosmologia afro-brasileira. Frutas, plantas, animais, instrumentos e ornamentos são transpostos para o tecido como signos de oferenda, deslocando objetos do cotidiano — como a fruta da cozinha — para o campo ritual do pano e do corpo. Esse deslocamento estético traduz uma pedagogia simbólica, que opera na fronteira entre o sensível e o sagrado.

Com uma trajetória autônoma e contínua, Alberto Pitta construiu uma obra que se mantém independente das flutuações institucionais e das modas do sistema da arte. Sua prática, forjada na avenida e alimentada pela ancestralidade, estabelece pontes entre o popular e o erudito, entre a festa e o museu, entre o corpo

coletivo e a história da arte — confirmando, em sua poética, o princípio defendido por Pinho de que a arte negra contemporânea é, antes de tudo, uma forma de descolonizar o olhar e reencantar o mundo.

### O Cortejo Afro e a reinvenção simbólica do carnaval baiano

Fundado em 2 de julho de 1998, no terreiro de Mãe Santinha de Oyá, o Cortejo Afro emerge como uma expressão vibrante da confluência entre espiritualidade ancestral, forte senso de comunidade e inovação artística. Sua gênese, como acontece com muitos blocos afro baianos, está profundamente enraizada nas tradições do Candomblé. Sob a liderança carismática e inspiradora de uma mulher negra, Mãe Santinha, o Cortejo Afro estabelece-se com um eixo ancestral e uma força fundadora que permeiam cada aspecto de sua existência.

O que distingue o Cortejo Afro no cenário cultural é a sua notável capacidade de articular a riqueza da tradição com a efervescência da contemporaneidade. Enquanto mantém inabaláveis os fundamentos religiosos e a reverência aos orixás, o grupo dialoga com maestria com

as linguagens urbanas, as tendências do design moderno e as estéticas da moda global. Essa interação dinâmica não só amplia os limites da arte popular, mas também ressignifica a representação do corpo negro na cena cultural de Salvador e além. Através de suas performances, o Cortejo Afro desafia estereótipos, celebra a identidade afro-brasileira e projeta uma imagem de poder, beleza e resistência, consolidando-se como um dos embaixadores da cultura negra no Brasil e no mundo.

O artista reconhece a incessante necessidade de reinvenção que permeia a existência dos blocos afro. Ao longo de mais de quatro décadas de dedicação e trabalho árduo, o artista vivenciou momentos de profunda dúvida sobre a viabilidade e a permanência desse formato cultural tão singular. Contudo, foi a própria prática, a resiliência intrínseca e a capacidade de adaptação desses movimentos que o venceram de sua duradoura relevância.

Mesmo diante de um panorama repleto de adversidades, tanto no âmbito político quanto no econômico, os blocos afro demonstraram uma notável capacidade de resistência e transformação. Eles se atualizam constantemente, dialogando com as contemporaneidades sem, no

Alberto Pitta no Carnaval de Salvador com o Olodum, no tema “Filhos do Sol”, em meio ao cortejo. Arquivo pessoal, 1995



Crianças e adolescentes do Projeto Axé, 2002 — iniciativa de arte-educação em Salvador que promove direitos e formação cidadã de jovens em situação de vulnerabilidade. Arquivo Alberto Pitta

entanto, negligenciar seus fundamentos simbólicos e suas raízes ancestrais. Essa dinâmica de renovação, que busca modernizar o discurso sem comprometer a essência, tornou-se uma das premissas mais centrais para o Cortejo Afro.

Para o Cortejo Afro, essa premissa não é meramente um conceito teórico, mas um princípio vital de continuidade e recriação que nutre e sustenta sua inegável força estética e espiritual. É a partir dessa contínua busca por equilíbrio entre o novo e o ancestral que o grupo consegue manter sua identidade vibrante e seu impacto cultural, reafirmando a importância dos blocos afro como espaços de resistência, celebração e renovação da cultura afro-brasileira. A capacidade de se reinventar, preservando a memória e a tradição, é o que garante a vitalidade e a longevidade desses movimentos culturais tão significativos.

Essa dinâmica de transformação, contudo, ocorre em meio às tensões que atravessam o carnaval contemporâneo. Como analisa Paulo Miguez (2012)<sup>11</sup>, a festa baiana passou, nas últimas décadas, a configurar-se como um “carnaval-negócio”, um megaevento que combina tradição e mercado, cultura e economia, mas que também produz desequilíbrios

estruturais. Segundo o autor, “a lógica empresarial tende a subordinar a dimensão simbólico-cultural à dimensão econômico-mercantil, provocando exclusões e desigualdades entre os diferentes atores carnavalescos” (MIGUEZ, 2012, p. 137).

Miguez, em sua análise, propõe uma crítica multifacetada às abordagens simplificadoras do carnaval. De um lado, ele se contrapõe às visões nostálgicas, que frequentemente idealizam os “velhos carnavais” e romantizam o passado, obscurecendo a complexidade e as transformações da festa ao longo do tempo. Essas perspectivas, em vez de compreenderem o carnaval em sua constante evolução, tendem a fixá-lo em um estado idealizado que nunca existiu de fato, ignorando as tensões sociais, as inovações estéticas e as novas formas de participação que sempre o caracterizaram.

De outro lado, o autor questiona as abordagens economicistas, que reduzem a festa a um mero produto de consumo ou depositam nela a expectativa de soluções mágicas para desigualdades sociais históricas. Essa visão instrumental do carnaval, ao focar exclusivamente em seu potencial econômico ou em sua capacidade de gerar empregos e renda, desconsidera sua dimensão

<sup>11</sup> MIGUEZ, Paulo. O carnaval da Bahia: um desafio para as políticas culturais. *Repertório*, Salvador, n. 19, p. 136–138, 2012.

## O CORTEJO MANTÉM VIVAS AS RAÍZES E OS SIGNIFICADOS PROFUNDOS DO CARNAVAL

cultural intrínseca e seu papel como espaço de afirmação identitária e expressão coletiva. A expectativa de que o carnaval resolva problemas estruturais da sociedade é, para Miguez, uma simplificação perigosa que desvia o foco da necessidade de políticas públicas abrangentes e de longo prazo.

Para Miguez, é imperativo compreender o carnaval antes de tudo como um fenômeno cultural complexo e multifacetado. Ele o reconhece como parte essencial do patrimônio intangível da Bahia, um

tesouro de saberes, práticas, ritmos e expressões que transcende a dimensão material. É a partir dessa compreensão profunda de sua essência cultural que se torna possível formular políticas públicas eficazes. Tais políticas devem ser desenhadas não apenas para fomentar o turismo ou a economia local, mas, acima de tudo, para garantir a diversidade simbólica e o valor social intrínseco do carnaval. Isso implica em apoiar os diferentes grupos e manifestações carnavalescas, desde os blocos afro e afoxés até os trios elétricos e os blocos de sujo, protegendo suas tradições, estimulando a inovação e assegurando que o carnaval continue sendo um espaço vital de celebração, resistência e produção cultural para toda a comunidade.

Nessa chave de leitura, o Cortejo Afro afirma-se como uma experiência exemplar: ao mesmo tempo em que dialoga com o mercado, ele reafirma o carnaval como território de ancestralidade, pedagogia e invenção, preservando a dimensão simbólica e coletiva da festa frente às pressões da mercantilização.

Em sua atuação, o Cortejo Afro preserva e enaltece a dimensão simbólica e coletiva da festa, um contraponto essencial frente às crescentes pressões da mercantilização.

Longe de sucumbir à comercialização desenfreada que muitas vezes descaracteriza as manifestações culturais, o grupo mantém vivas as raízes e os significados profundos do carnaval. Isso se manifesta na escolha de seus temas, na riqueza de suas indumentárias que remetem a tradições africanas e afro-brasileiras, na força percussiva que evoca os rituais e na performance que educa e envolve a comunidade.

A ancestralidade é um pilar central, honrando os legados de seus antepassados e mantendo viva a memória de uma cultura rica e resiliente. A pedagogia se revela na capacidade do Cortejo de transmitir conhecimentos, valores e histórias para novas gerações e para o público em geral, educando sobre a importância da cultura afro-brasileira. A invenção, por sua vez, reside na constante capacidade do grupo de inovar dentro da tradição, criando novas estéticas, ritmos e narrativas que revitalizam o carnaval e o mantêm relevante no contemporâneo.

Assim, o Cortejo Afro configura-se como movimento cultural situado no cruzamento entre tradição e modernidade, sagrado e profano, arte e consciência social, consolidando-se como modelo de resistência cultural e celebração da identidade.

## O Navio & o Deslocamento Estético: Travessias da Memória e da Forma

2.



No vocabulário simbólico que atravessa a obra, o navio emerge como signo ambivalente — dor e deslocamento, trauma e, ao mesmo tempo, matriz estética e política. Não é um mero motivo histórico: como propõe Paul Gilroy<sup>12</sup>, o navio é um “dispositivo

móvel” que conecta portos, culturas e temporalidades, tornando-se emblema da modernidade negra e da circulação transatlântica de formas culturais — um cronotopo do Atlântico Negro que estrutura memórias e identidades em trânsito.

<sup>12</sup> GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

Atlântico (Série Moradismo), 2023. Tinta e impressão sobre tela, 166x147 cm. foto Flávio Freire



Se, no plano simbólico, o navio condensa a experiência diaspórica, no plano histórico-geográfico Pierre Verger<sup>13</sup> demonstrou com rigor os “fluxos e refluxos” entre o Golfo do Benim e a Bahia, do século XVII ao XIX, evidenciando rotas, agentes e trocas que fecundaram linguagens religiosas, estéticas e técnicas em ambos os lados do Atlântico. Nessa cartografia da travessia, Ouidah tornou-se um lugar-memória: a “Porte du Non-Retour”, erguida com apoio da UNESCO, e o itinerário memorial da cidade marcam a geografia do cativo e do exílio — com a “porta do não retorno” figurando a ruptura, e a “árvore do esquecimento” simbolizando ritos de apagamento e passagem narrados pela tradição local.

Apesar da violência, o que atravessa o oceano não são “escravos” como essência, mas pessoas escravizadas que transportam epistemes, estéticas e técnicas. Entre esses aportes, a metalurgia do ferro — central nas sociedades bantas e iorubás — e a própria sacralidade do ferro associada a Ògún/Gu, divindade do ferro e da forja, reiteram que tecnologia, culto e arte caminham juntos no processo de reinvenção cultural na diáspora.

Contudo, mesmo diante da violência

inimaginável e do trauma avassalador do deslocamento, esses povos não foram despidos de sua essência. Eles trouxeram consigo um legado imaterial e material de valor inestimável: memórias espirituais e materiais que se manifestaram em diversas formas. Entre elas, destacam-se os voduns, os inkices e os orixás, divindades e forças da natureza que continuaram a guiar e inspirar suas comunidades. As cores vibrantes e as estéticas sofisticadas que permeavam suas vidas foram preservadas, influenciando a arte, a moda e a expressão visual. Os metais, em especial o ferro, e as tecnologias intrincadas associadas à sua manipulação, representaram saberes fundamentais e técnicas avançadas, legados preciosos herdados dos povos bantos e iorubás, que se tornaram a base para a criação de novas formas de arte, ferramentas e expressões culturais no Novo Mundo. Essas memórias e saberes não apenas sobreviveram, mas prosperaram, adaptando-se e transformando-se, tecendo a rica tapeçaria cultural que hoje define a Bahia e outras regiões do Atlântico Negro.

Na Bahia, essa herança ganhou corpo e sentido, tornando-se um dos pilares da identidade cultural brasileira. Para Pitta,

sua prática artística há mais de quarenta anos é o prolongamento dessa memória transatlântica: inscrita no que Paul Gilroy<sup>14</sup> denomina Atlântico Negro, uma cultura “de caráter híbrido não circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais” — isto é, formada por rotas, trânsitos e recombinações que excedem o Estado-nação. Em suas indumentárias, tecidos e estamparias criadas para os blocos afro, o artista reafirma a estética como política: a “arte tornou-se a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos” e segue operando como linguagem de emancipação, sobretudo quando a palavra escrita foi historicamente negada. Ao afirmar que “a pobreza foi apresentada pelo colonizador”, Pitta recusa a chave colonial e reivindica a riqueza simbólica da diáspora, em sintonia com a tese de que a música/dança (e seus desdobramentos visuais e rituais) produzem e expressam uma “transvalorização de todos os valores” diante da história do terror racial.

O navio negreiro converte-se, assim, em metáfora de deslocamento estético e invenção identitária porque, no modelo de Gilroy, o navio foi “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento”, canal transnacional de circulação

Acima, emblema do tema “Nave-Navio: Uma Odisseia Africana” (2010), criado para integrar a fantasia do bloco. Abaixo, logotipo do Cortejo Afro (“Elegantemente Sofisticado”), em uso desde 1998

<sup>13</sup> VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

<sup>14</sup> GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.



Fartura, 2023. Detalhe da obra. Tinta e impressão sobre tela, 338x315 cm. foto Flávio Freire

de ideias, pessoas e artefatos. A partir desse símbolo, Pitta tensiona a miscigenação: recusa a leitura romântica e evidencia a violência colonial — coerção, estupro, dominação — lembrando que “o terror racial não é apenas compatível com a racionalidade ocidental, mas cúmplice dela”. Nessa chave, a mistura não é perda de pureza, mas “princípio de crescimento” que explica tanto a modernidade quanto as formas negras de criação no Atlântico; a arte, aqui, funciona como reparação simbólica e espaço de reconstrução de narrativas, numa tradição que “viaja” e se reinscreve por empréstimos, hibridações e reinterpretações contínuas.

Em sua obra, o artista também propõe uma reflexão sobre o que denomina África inventada — uma África recriada no imaginário baiano como potência de reafirmação, especialmente a partir do Ilê Aiyê, movimento do qual se reconhece herdeiro. Em diálogo com Valentin-Yves Mudimbe,<sup>15</sup> trata-se de reconhecer que a “biblioteca colonial” — “um arquivo mais geral que governa as bases epistemológicas dos diversos saberes sobre a África” — moldou representações que ainda hoje disputam o sentido do africano e do afro-diaspórico. Ao reconfigurar visualidades e sonoridades

da festa, o Ilê inaugurou uma estética que transforma o Carnaval em ritual de consciência e celebração negra, gesto que Pitta continua em suas indumentárias e estamparias, operando contra as narrativas hegemônicas descritas por Mudimbe em *The Invention of Africa*.

O Cortejo Afro, criado sob sua direção, é a síntese dessas travessias: constrói-se entre tradição e modernidade, memória e invenção. Em vez de opor antigo e novo, Pitta afirma um deslocamento estético que renova legados de blocos afro e afoxés, ecoando a crítica de Mudimbe à forma como “África” foi organizada por discursos e categorias que produziram a sua “invenção”. Essa tensão não busca pureza, mas cria novas formas a partir de arquivos vivos — uma posição afinada com a perspectiva mudimbiana de que a modernidade africana precisa reler os dispositivos que a definiram para reconfigurar seus próprios modos de existência.

A vivência de Pitta no terreiro de candomblé foi decisiva para compreender o fazer artístico como gesto ritual e experiência coletiva. Nessa perspectiva, a noção de gnose em Mudimbe — isto é, modos locais de conhecimento que escapam às taxonomias coloniais — oferece um vocabulário

<sup>15</sup> MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. 1988.



para pensar como temas de mar, travessia e deslocamento (por exemplo, Nave e Navio: Uma Odisseia Africana; Um Trem para as Estrelas) reativam saberes corporais, memoriais e litúrgicos na cena pública. Ao reinscrever essas camadas na festa, o Cortejo opera o que Mudimbe descreve como a possibilidade de um discurso africano que emerge apesar e para além do arquivo que o objetificou.

Na celebração dos 20 anos do Cortejo Afro, o tema Milagres do Povo<sup>16</sup> retoma essa dimensão poética e filosófica. Inspirado na canção homônima de Caetano Veloso, o cortejo propõe uma leitura sobre a fé e a sobrevivência do povo negro, que “viu a crueldade bem de frente e ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente”. Em chave mudimbiana, trata-se de compreender a fé como ato público e performance política — não mero interior da crença, mas linguagem que organiza signos, corpos e disputas no espaço comum (Mudimbe chama isso de “religion as political performance”). Nessa leitura, as cores, os tecidos, os gestos e os sons do Cortejo configuram um vocabulário ritual que converte dor histórica em potência criadora, reinscrevendo sentidos no presente.

O trabalho de Pitta reafirma a arte como uma forma essencial de conhecimento sensível e, sobretudo, de educação estética popular. Para o artista, a experiência da arte transcende a necessidade de uma compreensão puramente intelectual de uma instalação ou intervenção artística. Em vez disso, o que se impõe é a necessidade de senti-la visceralmente, de refletir sobre o processo criativo e de se permitir ser provocado por ela.

Essa pedagogia do sensível assume um impacto particularmente profundo e transformador sobre as juventudes negras das periferias e comunidades, público para quem Pitta dedica grande parte de sua obra. Seu compromisso inabalável reside na promoção da fruição estética e no empoderamento dessas populações. Através de sua arte, Pitta eleva as experiências cotidianas dessas comunidades, transformando-as em imagens vibrantes, símbolos carregados de significado e panos que se tornam narrativas visuais. Esses elementos não apenas contam a história viva da Bahia, com sua riqueza cultural e suas lutas, mas também a conectam de forma indissociável à vasta e complexa tapeçaria do Atlântico Negro, revelando as profundas interconexões e a resiliência de um povo.

## Entre o terreiro, o cortejo e a cidade

Figura multifacetada e inspiradora, o artista se reconhece, antes de tudo, nos vínculos familiares — filho, marido e pai —, mas é a crença inabalável no otimismo, nos sonhos e no potencial da juventude que verdadeiramente o molda. Essa esperança não é ingênua: resulta de uma trajetória densa de experiências e responsabilidades sociais.

No Projeto Axé, dedicado à proteção e valorização de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, Alberto Pitta reafirmou uma convicção que propaga com veemência: “não existem meninos de rua”. Para ele, a expressão é estigmatizante e obscurece uma realidade mais profunda, a de sujeitos deslocados por estruturas complexas e cruéis de exclusão. Sua leitura é clara: a rua não é a essência desses jovens, mas o cenário de uma marginalização imposta, que exige políticas de cuidado, educação e dignidade para a restituição de seus projetos de vida.

Pitta compreende que a estética, longe de ser um mero adorno ou um luxo dispensável, é uma ferramenta poderosa e essencial para a emancipação individual e coletiva. Para ele, a beleza, a arte e a

Casa de Oxumarê (série Moradismo), 2025. Pintura que desdobra a pesquisa do artista sobre a arquitetura vernacular brasileira — em especial a do interior do Nordeste — e as casas de axé da Bahia, combinando fachadas de casarios, terreiros e igrejas com búzios, símbolos de orixás e seres lendários. foto Flávio Freire

<sup>16</sup> VELOSO, Caetano. Milagres do Povo. In: TENDA DOS MILAGRES: trilha sonora da minissérie da Rede Globo. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 disco sonoro (LP). Faixa 1.





Na página anterior *Fartura*, 2023. Tinta e impressão sobre tela. 338x315 cm. foto Flávio Freire

Da série "Ogum que são Sete", 2023. Detalhe da exposição *Stirring the Pot*. Casa da Cultura da Comporta, Portugal. foto Flávio Freire

expressão cultural não são apenas fontes de prazer, mas catalisadores profundos para a autodescoberta, a valorização pessoal e a superação de desafios. Ele acredita firmemente que, ao se engajar com a estética, os indivíduos podem desvendar novas perspectivas sobre si mesmos e sobre o mundo ao seu redor, cultivando um senso de identidade e propósito que fortalece sua capacidade de agir.

Nesse sentido, o jovem se torna o epicentro dessa possibilidade de transformação. Pitta não o vê apenas como um recipiente passivo da mudança, alguém que meramente absorve influências externas, mas sim como um agente ativo e dinâmico. Através da estética e do apoio adequado — seja educacional, social ou emocional —, o jovem tem a capacidade de reescrever sua própria narrativa. Isso implica transcender limitações impostas, construir um futuro mais promissor e, conseqüentemente, impactar a sociedade ao seu redor de maneiras significativas.

A juventude, para Pitta, transcende a mera expectativa de ser "o futuro". É, antes de tudo, o presente vibrante e pulsante, dotado de uma energia e criatividade intrínsecas que são capazes de catalisar a verdadeira revolução social.

Ele reconhece o potencial inerente dos jovens para questionar o status quo, inovar e liderar movimentos de mudança, utilizando a estética como um veículo para expressar suas vozes, suas visões e suas aspirações. Ao empoderar a juventude por meio da estética, Pitta propõe um caminho para a construção de uma sociedade mais justa, equitativa e autêntica, onde a expressão individual e a criatividade são celebradas como pilares fundamentais do progresso humano.

### Ler nos Panos, Costurar a Comunidade: A Pedagogia Estética dos Blocos Afro

A trajetória estética e política de blocos afro como Ilê Aiyê e Cortejo Afro vai muito além de um mero espetáculo carnavalesco. Ela se insere em um campo complexo de disputas simbólicas e estruturais, revelando as profundas tensões sociais e raciais presentes na sociedade brasileira. A busca por parcerias com o setor privado, frequentemente com grandes marcas de bebidas e outras corporações, expõe uma dinâmica contraditória. Por um lado, há



a necessidade de recursos para manter a grandiosidade e a continuidade dessas manifestações culturais; por outro, existe um confronto com a lógica de mercado e a falta de compreensão por parte de muitos interlocutores corporativos.

É comum que esses representantes de empresas, muitas vezes profissionais jovens e sem uma formação crítica aprofundada, não consigam apreender a densidade simbólica e a relevância sociocultural que esses blocos representam. Eles, em geral responsáveis por orçamentos de marketing vultosos, carecem do repertório necessário para perceber o valor intrínseco e a potência da estética negra que se manifesta em cada detalhe: no vibrar do tambor, na riqueza do tecido, na expressividade do gesto e na força do desfile. A beleza e a profundidade cultural desses elementos são reduzidas a meros atrativos comerciais, perdendo sua carga histórica e política.

Predomina, lamentavelmente, uma percepção distorcida e preconceituosa do público dos blocos afro. Esse público é frequentemente considerado incompatível com as estratégias de mercado hegemônicas, o que revela a persistência do racismo estrutural em suas diversas

manifestações. Tal racismo não apenas desqualifica o consumo e a estética das classes populares negras, mas também inferioriza sua produção simbólica e cultural. A rica tapeçaria de identidades, expressões e formas de organização social que os blocos afro representam é, muitas vezes, invisibilizada ou mal interpretada, reforçando estigmas e barreiras.

A incompreensão sobre a “potência da estética negra” não é acidental; ela é um sintoma de um sistema que historicamente marginaliza e desvaloriza a cultura afro-brasileira. A musicalidade, os figurinos, as coreografias e as narrativas veiculadas por esses blocos são mais do que entretenimento; são veículos de afirmação identitária, resistência política e celebração da ancestralidade. Ao desconsiderar esses aspectos, as empresas perdem a oportunidade de estabelecer conexões genuínas e de contribuir de forma significativa para a valorização e o fortalecimento dessas manifestações. Em vez disso, perpetuam um ciclo de subalternização e exploração cultural.

Portanto, o desafio para os blocos afro não se restringe apenas à obtenção de financiamento, mas também à educação e conscientização de seus parceiros sobre a

profunda dimensão ética, estética e política de suas ações. É preciso romper com a lógica superficial do marketing e exigir um reconhecimento que vá além do mero uso da imagem e do som, alcançando uma valorização integral da cultura negra e de seus criadores.

Nesse contexto, Alberto Pitta destaca a dimensão pedagógica e comunicativa dos panos que desenvolve para os blocos afro. Ao afirmar que “escreve nos panos para quem não sabe ler”, o artista evoca uma pedagogia visual voltada à inclusão e à dignidade. Os tecidos tornam-se verdadeiras páginas de livro, portadoras de mensagens políticas, históricas e poéticas. Muitos dos integrantes desses blocos não tiveram acesso à escolarização formal; por isso, os panos funcionam como suportes para uma alfabetização simbólica, instigando o desejo de leitura a partir da força comunicacional das estampas. Essa prática remete à tradição oral e visual de matriz africana, em que o aprendizado se dá por meio do corpo, da repetição e do rito. Ler os panos, nesse sentido, é ler o mundo a partir de outro código, de outra linguagem.

Trata-se, portanto, de converter o corpo em suporte e superfície de leitura. Ao



vestir um pano serigrafado, o folião torna-se, simultaneamente, veículo e destinatário de uma mensagem que circula na avenida. Essa pedagogia simbólica, forjada ao longo de décadas e inaugurada por experiências como as do Ilê Aiyê, é também fundamento do Cortejo Afro, cuja direção artística Pitta assume. Ele próprio assina muitos desses panos, oferecendo ao público mensagens cifradas em signos visuais que articulam ancestralidade, crítica social e afirmação identitária.

Nesse horizonte, a colaboração opera como método de criação e transmissão. Em 2018, quando o Cortejo Afro celebrou vinte anos, Pitta convidou J. Cunha — artista cuja gramática visual marcou a estética do Ilê Aiyê — para coassinar a estamparia do bloco. Mais que somar repertórios, a parceria explicitou uma linhagem estética contínua, um diálogo entre mestres que reforça a economia do conhecimento partilhado: respeito mútuo, troca de saberes e atualização de técnicas na mesma avenida onde essas visualidades foram historicamente forjadas.

A partir desse léxico ético-estético do comum, emerge a centralidade das senhoras do cortejo. Quando netos, sobrinhos e filhos — muitos assistindo de fora

das cordas — veem suas avós na avenida, produz-se um deslocamento afetivo de grande potência. A figura da avó, associada ao cuidado, à sabedoria e à ancestralidade, irradia autoridade moral capaz de desarmar tensões: há registros de conflitos iminentes que se interrompem diante de sua passagem. Ainda que não mensurável por indicadores convencionais, o fenômeno evidencia a política do afeto e do cuidado que estrutura o Cortejo.

Essa política não se afirma por discursos inflamados, mas pela sutileza dos gestos e pela força simbólica da presença. As mulheres idosas — com suas histórias de vida, memórias e resiliências — tornam-se guardiãs de uma tradição que valoriza paz, união e respeito. Elas lembram, na prática, os laços comunitários que sustentam o cortejo e reconfiguram a cena pública: ao atravessar a avenida, convertem conflito em convivência e reafirmam o valor da mediação feminina na transmissão de valores.

Assim, o desfile dessas alas de matriarcas transforma o espaço urbano não apenas pela estética do Cortejo, mas pela imposição silenciosa de uma ética comunitária. A rua — potencial palco de disputas — é ressignificada como lugar

de celebração da vida, da memória e da coesão social, sob a égide dessas presenças que combinam firmeza e cuidado.

Essa mesma pedagogia retorna, por fim, à formação das juventudes negras. Pitta declara que sua arte é feita para o prazer e o desfrute da comunidade — jovens que hoje criam a partir dos bairros populares e que, amanhã, alcançarão centros e instituições. Seu compromisso reside na formação simbólica e estética de populações historicamente afastadas de museus e galerias. A arte deixa de ser luxo e se torna ferramenta de identidade e pertencimento: ao endereçar sua obra a esses jovens, Pitta oferece inspiração e representatividade, mas também convoca ao protagonismo, ampliando e diversificando os espaços ainda dominados por outras perspectivas.

Por isso, o Cortejo Afro transcende a noção de mero desfile, configurando-se como processo de transformação social que mobiliza arte, ancestralidade e beleza como ferramentas de construção do comum. É, nas palavras de Pitta, “poesia que passa na rua”: uma poética pública capaz de interromper ciclos de violência e instaurar pertencimento onde instituições e mercado falham. Ao projetar na



Stirring the Pot, 2023. Detalhe da exposição. Casa da Cultura da Comporta, Comporta, Portugal. foto Flávio Freire

avenida um repertório de cores, panos e corpos em movimento, o Cortejo afirma uma pedagogia do sensível que faz da rua uma sala de aula popular, onde se aprendem dignidade, memória e futuro. Em chave amefricana<sup>17</sup>, trata-se de um território de produção de linguagens e valores que reorientam o comum, reconhecendo nas experiências afro-diaspóricas um eixo ativo de criação cultural e política.

Nessa gramática, o gesto estético do Cortejo é também política do presente: ele reinscreve o Brasil no Atlântico Negro, isto é, numa história transatlântica de trânsitos, recombinações e invenções estéticas não circunscritas ao Estado-nação. O “navio” deixa de ser apenas trauma para tornar-se matriz de circulação de formas, ritmos e saberes, convertendo dor em potência criadora e projetando a cidade como lugar de travessias simbólicas. Ao mesmo tempo, a cena do Cortejo opera contra a “biblioteca colonial” — o arquivo de classificações que historicamente definiu “África” e suas diásporas a partir de fora — ao reivindicar modos próprios de conhecer e dizer (gnose) que emergem do rito, do corpo e da festa.

Essa contrapedagogia se ancora, ainda, na forma social negro-brasileira: a

cidade-terreiro em que o axé organiza sociabilidades, media afetos e funda pactos de convivência. É nesse enquadramento que a estética afirmativa, insurgente e humanista do Cortejo confronta a apatia “higienizada” de shoppings e corporações — não apenas como crítica a um racismo institucional, mas como denúncia de uma cegueira simbólica diante da criatividade negra que sustenta a própria ideia de “Bahia” contemporânea.

O Cortejo Afro se afirma, assim, como laboratório público de cidadania estética: ano a ano, ele convoca a cidade a reaprender suas histórias, reordenar seus vínculos e ensaiar novas formas de vida coletiva. Ao transformar estética em ética e festa em política, o Cortejo inscreve na rua uma promessa: a de que beleza, memória e cuidado podem, juntos, refazer o mundo ao alcance do corpo — e é precisamente nesse alcance que reside a sua força transformadora.

### O olhar do artista

Como artista plástico, Alberto Pitta desloca sua prática para além da mera criação individual, imergindo-se no universo cultural e social de sua comunidade para

<sup>17</sup> GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, 1988, p. 69-82.



se tornar um influente dirigente de bloco afro. Essa trajetória singular permitiu-lhe conceber o desfile carnavalesco não apenas como uma celebração efêmera, mas como uma verdadeira obra de arte total. Em sua visão, o carnaval se transforma em um palco vibrante onde a estética visual, a performance corporal, a musicalidade, a ancestralidade e a identidade coletiva se entrelaçam em uma expressão multifacetada e poderosa. Pitta enxerga no cortejo carnavalesco uma oportunidade de reinterpretar e ressignificar elementos da cultura afro-brasileira, utilizando cores, formas, ritmos e narrativas para criar uma experiência imersiva que transcende o entretenimento e convida à reflexão e à celebração da negritude. Cada detalhe, desde os figurinos elaborados até a coreografia sincronizada e a percussão envolvente, é pensado como parte integrante de um espetáculo grandioso, que comunica e reafirma a força e a beleza da cultura afro, transformando as ruas da cidade em uma galeria a céu aberto.

Na sua concepção inovadora, cada componente do desfile é meticulosamente orquestrado e integrado, funcionando como uma peça essencial de um mosaico coeso e profundamente significativo. A

melodia pulsante da música, com seus ritmos ancestrais e contemporâneos, não apenas embala os passos, mas narra histórias e evoca emoções. A riqueza visual da fantasia, elaborada com cores vibrantes e texturas exuberantes, transforma os participantes em seres míticos e simbólicos. A expressividade do corpo, através da dança e da gestualidade, comunica narrativas e energias que transcendem a linguagem verbal. A grandiosidade do cortejo, que se desenrola pelas ruas, cria um espetáculo de massa, uma procissão que conecta passado, presente e futuro.

A originalidade do figurino, cada peça concebida como uma escultura em movimento, e a intencionalidade do gesto, cada movimento carregado de propósito e simbolismo, são elementos cruciais. A potência do som, que ressoa nos tambores e nas vozes, e a vibração da cor, que explode em cada detalhe, intensificam a experiência sensorial. Todos esses elementos são cuidadosamente entrelaçados em uma composição que se distancia das fórmulas previsíveis e dos clichês do carnaval tradicional.

A abordagem vanguardista de Pitta busca incessantemente a surpresa que cativa o espectador, a densidade

simbólica que provoca a reflexão e a invenção contínua que desafia as expectativas. É precisamente nesse sentido que a arte, em sua manifestação mais pura e potente, se realiza “como jogo, símbolo e festa” – uma concepção que ressoa com a filosofia de Hans-Georg Gadamer (1985)<sup>18</sup>. Não se trata de uma mera soma de partes isoladas, mas de um acontecimento compartilhado que transcende a consciência individual e envolve intrinsecamente a comunidade, o rito e a celebração. O desfile, sob o olhar de Pitta, torna-se um espaço sagrado e profano, onde a arte se manifesta como uma força vital capaz de transformar e unir, celebrando a identidade cultural e a ancestralidade afro-brasileira em um espetáculo de inigualável beleza e profundidade.

A compreensão de Pitta sobre o carnaval como um poderoso campo de atuação política foi moldada desde cedo. Essa percepção foi influenciada por ícones da cultura brasileira como Gilberto Gil e Caetano Veloso, além da rica tradição dos blocos de índio, como o Comanche e o Apache do Tororó. Contudo, a experiência avassaladora de ver o Ilê Aiyê em 1975, ao subir o Curuzu com sua força e originalidade, marcou de forma

Alberto Pitta com a filha, Tainá Pitta, e Waldemar (construtor de trio elétrico que trabalhou com Orlando Tapajós, criador da Caetanave), sobre a estrutura de um trio elétrico em construção — homenagem à Caetanave. Arquivo pessoal, 1999

<sup>18</sup> GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.



definitiva sua trajetória. Naquele momento, Pitta reconheceu não apenas uma invenção estética, mas uma poderosa insurgência cultural e política que irrompia em pleno regime ditatorial, desafiando a ordem estabelecida e resgatando a voz de um povo. Nesse período histórico, o Carnaval era imbuído de uma energia coletiva transformadora, funcionando como um catalisador de mudanças e um espaço de resistência.

Hoje, embora o contexto social e político seja indiscutivelmente outro, a essência e o princípio subjacente permanecem inalterados na filosofia de Pitta: tudo é um processo dinâmico, uma construção contínua e uma ininterrupta jornada de renovação e perpetuação cultural.

### Aurinegras

Para Alberto Pitta, a negritude no Brasil é um chamado constante à ação. Sua influência transcende o Carnaval; além de artista e diretor cultural, ele também foi diretor do Esporte Clube Ypiranga, um tradicional clube de Vila Canária, bairro igualmente marcado pela presença negra e popular. Pitta aceitou o convite de Emerson Ferretti para atuar no clube não apenas por sua

conexão com o futebol, mas principalmente pela história do Ypiranga, fundado como um espaço de afirmação para jogadores negros, que eram então impedidos de participar das ligas oficiais.

Fundado em Salvador, em 7 de setembro de 1906, o Esporte Clube Ypiranga rapidamente se tornou um ponto de encontro popular no futebol baiano, com seu nome evocando a Independência. Desde o início, o clube se destacou por sua postura inclusiva em relação a jogadores negros e de origem humilde em um cenário esportivo elitista. Isso lhe rendeu o apelido de “Time do Povo” e uma forte conexão com as torcidas dos bairros periféricos. Em sua era de ouro, entre as décadas de 1930 e 1950, o Ypiranga conquistou títulos estaduais, revelou ídolos como Popó e alcançou projeção regional, participando inclusive do Torneio dos Campeões do Norte-Nordeste em 1951.

As cores aurinegras do Esporte Clube Ypiranga (amarelo e preto) consolidaram-se como insígnia de resistência afro-baiana — um código cromático que atravessa práticas como a Capoeira Angola e se inscreve no imaginário popular por meio de figuras como Mestre Pastinha, Irmã Dulce e Jorge Amado. O engajamento



de Alberto Pitta com o Ypiranga reafirma a sua convicção de que a ação coletiva compõe um mesmo projeto de restituição pública da dignidade negra. A literatura histórica do futebol brasileiro é abundante em evidências de barreiras raciais e rearranjos institucionais excludentes; nesse contexto, clubes populares como o Ypiranga — o lendário “aurinegro” de Salvador — operaram como faróis de pertencimento e contrapúblicos de afirmação em meio a um cenário adverso. Lida à luz da categoria político-cultural de amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez,<sup>19</sup> essa trajetória ganha outra espessura: o clube, tal como os afoxés e blocos afro, pode ser entendido como território amefricano de produção de linguagens, valores e formas de sociabilidade que reorientam o comum, articulando memória, corpo e ancestralidade como práticas concretas de invenção social e de pedagogia do sensível.

Assim, quando o artista afirma que não basta simplesmente “nascer, crescer, atravessar a rua e voltar para casa”, ele enuncia uma ética da presença ativa no espaço público que se articula à noção de amefricanidade como categoria político-cultural: isto é, ao reconhecimento de

que as experiências histórico-culturais afro-diaspóricas nas Américas produzem linguagens, valores e formas de sociabilidade próprias, capazes de reorientar o comum e disputar a narrativa nacional. À luz desse enquadramento, o que Pitta realiza é um projeto político-estético no qual práticas comunitárias e pedagógicas — Cortejo Afro, Ilê Axé Oyá e a atuação no Ypiranga — funcionam como territórios de produção de dignidade e de invenção social, convertendo memória e ancestralidade em ação coletiva e formação sensível. Desse modo, sua obra e liderança não apenas desestabilizam hierarquias herdadas, como também propõem alternativas concretas para uma sociabilidade mais justa, em consonância com a formulação de Lélia Gonzalez sobre a centralidade amefricana na construção cultural do continente.

## O Racismo e a Estética como Resposta

Pitta compreende o racismo como uma estrutura capilar e dissimulada que atravessa o cotidiano por meio de gestos cordiais, elegâncias superficiais e silêncios operantes. Esse diagnóstico converge com

a crítica de Kabengele Munanga<sup>20</sup> ao chamado “racismo à brasileira”, sustentado pelo mito da democracia racial e por mecanismos simbólicos que naturalizam hierarquias. Em entrevistas e obras de referência, Munanga descreve esse arranjo como um “crime perfeito” precisamente porque se apresenta como cordialidade e igualdade racial enquanto produz exclusões reais; ele também destaca o ideal de branqueamento como “instalado no inconsciente brasileiro”, atuando como norma estética e social que empurra sujeitos negros à negação de si. Embora Pitta não relate ataques explícitos, sua escuta das entrelinhas permite identificar essas sutilezas e enfrentá-las sem permitir que definam sua identidade ou captem sua agenda de criação. Tal postura articula sensibilidade crítica e autonomia de projeto, exatamente o que Munanga reivindica quando desmonta o mito integrador e expõe a gramática estrutural do racismo no país.

“Não devemos viver guiados pelo racismo, mas pelos nossos objetivos”, afirma Pitta — um enunciado que se alinha às estratégias propositivas que Munanga defende para deslocar práticas discriminatórias do plano abstrato para políticas concretas de formação e cidadania. Ao

Adereços carnavalescos do Cortejo Afro. Ateliê de Alberto Pitta, Pirajá, Salvador

<sup>19</sup> GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

<sup>20</sup> MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional vs. identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.



transformar o Cortejo Afro e as demais agremiações nas quais colabora em laboratórios públicos de alegria, cuidado e invenção, Pitta converte a dor histórica em poética coletiva: ocupar a rua, desenhar panos, costurar fantasias e coreografar o corpo tornam-se atos de afirmação que educam o olhar e reordenam o comum. Essa pedagogia do sensível, dirigida sobretudo às juventudes negras, ecoa propostas de Munanga para a educação e a cultura: desconstruir estereótipos, historicizar o racismo, produzir referências positivas e criar condições de pertencimento. Não se trata apenas de “expressão artística”, mas de política cultural que disputa símbolos, memórias e lugares de fala — precisamente o movimento que “supera o racismo na escola” e na cidade ao instituir práticas e saberes capazes de redefinir horizontes de dignidade.

## Museu da Vizinhança

Pensado como museu de território, o Museu da Vizinhança nasce do raio de ação comunitária que circunda o ateliê em Pirajá e transforma a rua em espaço expositivo, a memória em direito e a convivência em método de pesquisa. Em vez

de separar obra e vida, coleção e cotidiano, propõe curadorias de proximidade em que panos, indumentárias, matrizes de serigrafia, fotografias, cantos, mapas afetivos, relatos orais e gestos rituais compõem um acervo vivo, em circulação permanente. Esta opção assume a dialogicidade como fundamento pedagógico e político, entendendo a cultura como prática coletiva de leitura do mundo e de produção de sentido, tal como propõe Paulo Freire<sup>21</sup> quando vincula educação à práxis transformadora e à construção do comum por meio do diálogo crítico e da escuta situada.

Ao mesmo tempo, o projeto reatualiza o horizonte de educação integral formulado por Anísio Teixeira<sup>22</sup>, para quem a cidade é extensão da escola e a escola deve acolher artes, ofícios, corpo e sensibilidade em jornada ampliada. A inspiração no Centro Educacional Carneiro Ribeiro, a Escola-Parque de Salvador, orienta a ideia de que a salvaguarda não é protocolo distante, e sim prática pedagógica que integra oficinas, rodas de conversa, registros audiovisuais, cadernos de catalogação e acordos éticos com terreiros e grupos de bairro, garantindo a materialidade dos objetos e, sobretudo, seus contextos de uso e autoria compartilhada.

O Museu da Vizinhança adota uma governança ampliada, com conselho de moradores, mestres e mestras de saberes, juventudes e agentes culturais, articulando formação, pesquisa e fruição. A coleção é entendida como ecossistema de vínculos em que a cidade se torna reserva técnica, a festa opera como dispositivo de mediação e o cuidado com têxteis e objetos dialoga com o cuidado com pessoas e territórios. Ao articular acervo físico, documentação digital e programas de circulação em escolas, praças e terreiros, o projeto pratica uma museologia comprometida com dignidade, pertencimento e invenção, realizando, no cotidiano, o que Freire<sup>23</sup> chamou de “inédito viável”, isto é, a criação de possibilidades concretas de transformação a partir do que ainda não existe, mas pode ser construído em diálogo e ação coletiva.

No plano ético-político, a criação é mobilizada como ferramenta de transformação social. A aposta recai na potência dos rituais públicos, na presença coletiva e na circulação de símbolos compartilhados. Colocar um bloco na rua, desenhar panos, costurar fantasias e coreografar corpos é ato de enunciação que disputa sentidos, amplia pertencimentos e reconfigura vínculos

Costureiras no Ilê Axé Oyá preparando as fantasias do Cortejo Afro para o Carnaval de Salvador, no desfile de tema “Jóias de Crioula”, em celebração ao centenário de Mãe Santinha de Oyá. fotos André Frutuôso, 2025

<sup>21</sup> FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1. ed. 1967.

<sup>22</sup> TEIXEIRA, Anísio. Centro Educacional Carneiro Ribeiro — Escola-Parque. Salvador, 1950–1962. Documentação histórica e ensaios. Disponível em: Banco Virtual Anísio Teixeira/UFBA; CONSED; IAU-USP. Acesso em: 1 ago. 2025

<sup>23</sup> FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1. ed. 1970.

comunitários. Aqui, a cidade-escola de Anísio Teixeira encontra a educação-como-prática-da-liberdade de Paulo Freire: um continuum entre experiência, linguagem e mundo vivido, no qual a fruição estética e a leitura crítica se reforçam mutuamente.

Desde o início dos anos 1980, o trabalho sistemático com fantasias, adereços e alegorias para blocos afro e afoxés opera em dois registros complementares: invenção formal, que atualiza linguagens visuais e sonoras, e preservação da memória, que salvaguarda processos, objetos e narrativas frequentemente negligenciados por políticas públicas de patrimônio. Desta prática emerge um acervo comunitário sediado em Pirajá — ateliê, residência e território — que sustenta o Museu da Vizinhança como espaço de memória, formação e convivência intergeracional.

O Carnaval Negro da Bahia é tomado como narrativa em ato e arquivo vivo do comum. A máxima, “quem quiser compreender essa trajetória precisa caminhar pelas ruas, ouvir as vozes, ver os corpos em movimento”, funciona aqui como método de leitura, caminhar, ouvir e ver constituem procedimentos situados de conhecimento. Nesse horizonte, a rua torna-se sala e rito, imagens, cantos e corpos atualizam

memórias e disputam sentidos, convertendo cada edição do carnaval em exercício de pedagogia do sensível e em projeto político-estético de afirmação negra.

Nessa chave, o carnaval excede o espetáculo e se afirma como fenômeno multifacetado, é político, pois reivindica visibilidade e direitos, é estético, na medida em que materializa uma beleza forjada na criatividade e na ancestralidade, e é pedagógico, porque ensina história, valores e lutas no próprio transcurso da festa. Por isso, atrai pesquisadores e visitantes que nele reconhecem objeto complexo e cosmovisão, cada detalhe, da arte dos adereços à cadência da música, da fluidez da dança à densidade espiritual, participa de uma filosofia que concilia sagrado e profano, passado e presente, celebração e resistência.

Como fecho, o artista reitera uma convicção, arte e cultura não figuram como luxo de poucos, mas como infraestrutura simbólica para uma sociabilidade mais justa. Quando a criação estética se organiza na rua, em diálogo com bairros, terreiros e escolas, ela restitui dignidades, produz conhecimento e amplia mundos possíveis. É nessa confluência entre cidade, comunidade, escola e carnaval que se estabelece um programa contínuo de invenção e cuidado,

capaz de transformar experiência coletiva em horizonte de futuro.

## A Diáspora e a Consciência do Lugar

Para o artista, a condição diaspórica ultrapassa a geografia e se afirma como consciência de origem, memória da travessia e horizonte de futuro. Achille Mbembe<sup>24</sup> ajuda a nomear essa experiência ao propor que, na modernidade, “não importa onde [os negros] estejam”, a categoria de negritude torna-se um operador planetário de sentido, produzindo vínculos e reconhecimentos que excedem fronteiras nacionais. Em *Crítica da Razão Negra*, Mbembe descreve esse processo como a inscrição histórica e imaginária de “África” e “negritude” no centro das disputas sobre nomeação, representação e humanidade — condição que dá lastro à leitura do artista sobre a diáspora como presença distribuída e ativa.

A literatura de Paul Tiyambe Zeleza<sup>25</sup> contribui para refinar esse enquadramento ao destacar a pluralidade das diásporas africanas — com temporalidades, circuitos e experiências diversas, intra e extra-continentais, muito além do eixo atlântico

<sup>24</sup> MBEMBE, Achille. *Critique of Black Reason*. Durham, Duke University Press, 2017.

<sup>25</sup> ZELEZA, Paul Tiyambe. “Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic”. *African Affairs*, v. 104, n. 414, p. 35-68, 2005.



Detalhe do guarda-roupa no ateliê de Alberto Pitta, em Pirajá: tecidos e figurinos do acervo, com indumentárias criadas para blocos afro e para o Cortejo Afro

hegemônico. Seu argumento é que as diásporas são múltiplas, relacionais e historicamente dinâmicas, e que a análise precisa mapear dispersões, recomposições e engajamentos transnacionais sem reduzir a complexidade dos contextos locais.

Desse modo, a “aldeia baiana” deixa de ser apenas lugar físico e se torna um epicentro epistêmico, de onde se enunciam valores, éticas e estéticas capazes de dialogar globalmente sem perder densidade local. É um gesto próximo ao que Mbembe discute como afropolitanismo, isto é, formas de pertença e circulação que entrelaçam mobilidade, memória e co-presença de mundos. A obra se sustenta, assim, na dialética entre o particular e o universal: quanto mais rigorosamente situada, mais capaz de ressonância transnacional.

Essa ética da presença ativa, no entanto, não é abstrata. Ela se traduz em responsabilidade histórica, algo que Frantz Fanon<sup>26</sup> formula como tarefa geracional: “cada geração deve descobrir sua missão, cumpri-la ou traí-la”. No caso do artista, essa missão aparece como conversão da memória da travessia em projeto político-estético que articula aldeia, cidade, Atlântico e mundo.

Desse ponto de vista, a universalização do local não dilui a experiência baiana, antes a intensifica: a singularidade da cor, do ritmo e do tecido — trabalhados no terreiro, no ateliê e na rua — informa uma gramática que circula em galerias, museus e circuitos internacionais sem renunciar à sua origem comunitária. Esse é justamente o tipo de movimento que Zeleza reivindica quando propõe reescrever a história das diásporas africanas para além de modelos únicos, reconhecendo redes, tempos e mediações heterogêneas.

Assim, a obra recusa toda economia de subordinação e afirma a centralidade da arte diaspórica, enraizada em dignidade, ancestralidade e pertencimento, como eixo da imaginação estética contemporânea. A memória da travessia, longe de nostalgia, torna-se plataforma de criação e dispositivo de reconhecimento: um léxico visual, sonoro e ritual que, partindo da Bahia, dialoga com muitos mundos, reinscreve pertencimentos, reordena sensibilidades e amplia as fronteiras do comum — convertendo o particular em universal concreto e sustentando novas formas de convivência e de futuro.

<sup>26</sup> FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

## Escrever nos Panos: O Livro do Corpo

3.

Inscrita na linhagem de criadores visuais afro-baianos, entre eles J. Cunha, Mundão, Goya Lopes e Ives, do Malê de Balê, a prática aqui analisada não apenas segue uma tradição, mas a reinventa. O objetivo é reconfigurar o imaginário

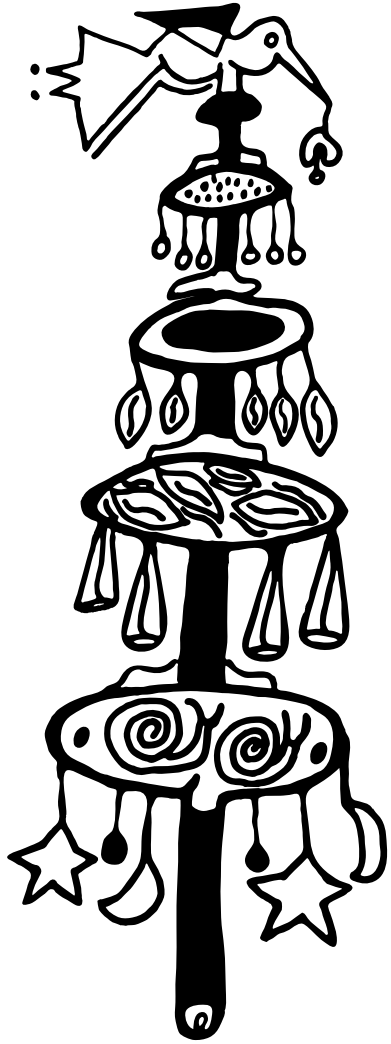
visual do carnaval e, em sentido amplo, das comunidades afro-brasileiras, oferecendo novas leituras de identidade e de história negra. A genialidade do gesto reside na democratização do acesso à cultura e à memória, “faço panos para quem

Conjunto de tecidos dos blocos afro e de blocos de índio do Carnaval de Salvador, fotografados no ateliê de Alberto Pitta



(1) Túnica do Afoxé Ojù Oba. (2) Túnica Obá Laiuê, Cortejos Africanos, 1983. (3) Túnica do Afoxé Unzó de Obá Xireé, "Miscigenação das Raças", 1981 (4) Túnica do Bloco Afro Olodum — Serigrafia sobre tecido. Doação: Alberto Pitta. Acervo do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, Coleção Afro-Brasileira.





não sabe ler”, afirma Pitta, explicitando um compromisso radical com a inclusão. Nas fantasias que desfilam, encontra-se uma convivência social heterogênea, e é justamente nesse encontro entre diferentes saberes e experiências que as narrativas visuais alcançam, com a mesma potência, doutores e analfabetos, intelectuais e trabalhadores.

Essa linguagem, tecida a cada bloco e a cada estampa, atua como elo de comunicação que ultrapassa a escrita convencional e instaura um processo orgânico de educação cultural. Os panos não são apenas vestimentas, são manifestos em movimento, narrativas que fazem ver a luta, a resiliência e a riqueza da cultura afro-brasileira, reafirmando sua presença e sua voz no espaço público e no debate estético contemporâneo.

O gesto, embora simples em aparência, carrega uma dimensão pedagógica profunda. O corpo torna-se página viva, e o pano, suporte de conhecimento, um veículo tátil e visual de saberes ancestrais e contemporâneos. Ao vestir uma fantasia escrita, quem não decifra de imediato as palavras é convocado pela curiosidade a iniciar um percurso de leitura e de pertencimento. O pano converte-se, assim, no

livro da rua, e o corpo no território onde a história se reinscreve. Trata-se de uma pedagogia estética, em que imagem, cor e símbolo operam como dispositivos de saber e de resistência, fazendo do carnaval uma galeria a céu aberto, onde o comum se educa, se cura e se reconhece.

### Formação, comunidade e ação educativa

A atuação estende-se para além do campo artístico, materializando-se em projetos de formação e cuidado comunitário que se tornaram referenciais na Bahia. Entre eles, destaca-se o Instituto Oyá de Arte e Educação, fundado por sua mãe, que se consolidou como referência em Salvador. A instituição acolhe aproximadamente 200 crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, oferecendo oportunidades transformadoras em arte, cultura e, sobretudo, cidadania.

Durante o período crítico da pandemia da COVID-19, o Instituto Oyá demonstrou sua resiliência e seu compromisso inabalável com seus assistidos. Mobilizou uma extensa rede de apoio e recursos para assegurar que os jovens tivessem acesso digital às aulas remotas, superando barreiras e

garantindo a continuidade de seu desenvolvimento. Essa ação reforçou um princípio fundamental que permeia a filosofia pedagógica da entidade: a convicção de que a educação deve ser o melhor possível para os filhos das classes populares. Pitta, com sua visão humanizada e profunda, rejeita categoricamente a designação de “meninos de rua” para as crianças que vivem nessa condição. Para ele, são sujeitos privados de direitos básicos – da escola, da família e da comunidade –, uma compreensão que não apenas orienta, mas impulsiona seu engajamento educacional e social, transformando vidas e construindo um futuro mais justo e equitativo.

### Produção editorial & legado visual

A consolidação dessa trajetória encontra expressão editorial no projeto e no livro *Histórias Contadas em Tecidos – O Carnaval Negro Baiano*, no qual Alberto Pitta sistematiza mais de quarenta anos de produção visual em torno das estamparias e matrizes gráficas que desenvolveu para blocos afro e afoxés de Salvador (PITTA, 2022)<sup>27</sup>. A publicação reconstrói, em chave histórico-estética, a construção

Estudo de matriz gráfica de Alberto Pitta para serigrafia — opaxorô que simboliza a criação do mundo, a sabedoria dos mais velhos e a experiência partilhada; instrumento de poder e autoridade de Oxalá. Motivo com pássaro-símbolo, búzios, caramujos, gotas e estrelas, repertório que alimenta as estampas do Cortejo Afro. Arquivo do artista

<sup>27</sup> PITTA, Alberto. *Histórias contadas em tecidos: o carnaval negro baiano*. Rio de Janeiro: Capivara, 2022.

de uma visualidade negra no Carnaval baiano, tomando o tecido como arquivo, documento e enunciação política. Em suas páginas, Pitta narra a experiência de agremiações fundamentais — Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, Araketu, Os Negões, Bloco da Capoeira, Afoxé Filhos do Congo, Afoxé Filhos de Gandhi, Cortejo Afro, Apaches do Tororó, Commanche do Pelô, entre outros — que forjaram, ao longo de décadas, um repertório iconográfico e conceitual que associa cor, mito, corpo e território à afirmação da ancestralidade africana no espaço público da cidade.

No entendimento proposto pelo livro, cada pano carrega não apenas um desenho, mas um enunciado político e pedagógico. As estampas difundem temas que recuperam cosmogonias, reinos e cosmologias africanas e afro-baianas — narrativas de reinos e linhagens, relatos de povos e tradições do Benim, de Angola, do Congo, de Marrocos, do Senegal, do Egito, entre outros — reinscrevendo no circuito do Carnaval histórias e saberes sistematicamente apagados pelo racismo estrutural. Desse modo, os tecidos tornam-se “páginas” que circulam no corpo e na avenida, convertendo fantasias em forma de leitura pública. Esse procedimento

visual-pedagógico, que se afirma já nos primeiros blocos afro, como o Ilê Aiyê, e em experiências correlatas como Melô do Banzo, Obá Laiyê, Afoxé Badauê e Troça Africana Pai Burukô, estabelece um método: o tecido da fantasia não é acessório, mas base discursiva, plataforma de enunciação e campo de memória.

O livro evidencia que essa pedagogia do pano — central para a formação de autoestima negra e para a transmissão intergeracional de valores civilizatórios afro-diaspóricos — não é um efeito colateral da festa, e sim o próprio núcleo do projeto estético-político dos blocos. Ao registrar esse percurso, *Histórias Contadas em Tecidos* atua simultaneamente como catálogo visual, ensaio crítico e arquivo de salvaguarda, fixando em linguagem editorial aquilo que, até então, vivia sobretudo na rua e no corpo. A densidade do volume é ampliada pela participação de Gilberto Gil, que assina a apresentação do livro, estabelecendo um diálogo direto entre essa visualidade carnavalesca negra e a elaboração intelectual e poética de uma das vozes centrais da cultura brasileira.

Essa dimensão de tradução entre linguagens também aparece em outra frente decisiva: a colaboração de Pitta como

ilustrador na edição comemorativa dos 80 anos de Gilberto Gil, *Todas as Letras*<sup>28</sup>, organizada por Carlos Rennó. Nessa publicação, Pitta assume a tarefa de converter canções em imagem, gesto que ele próprio aproxima do trabalho gráfico desenvolvido para os blocos afro: “traduzir canções em imagens é o mesmo desafio de contar nossa história pelos panos”. Em ambos os casos — no livro autoral e na parceria — a operação é semelhante: transformar memória negra em forma visível, inscrever corpo, espiritualidade e experiência coletiva em suportes que possam circular, ser vistos, tocados, guardados e estudados. Trata-se de uma política da imagem que afirma a centralidade do Carnaval Negro Baiano como patrimônio intelectual e sensível, e que projeta esse patrimônio como legado cultural para as próximas gerações.

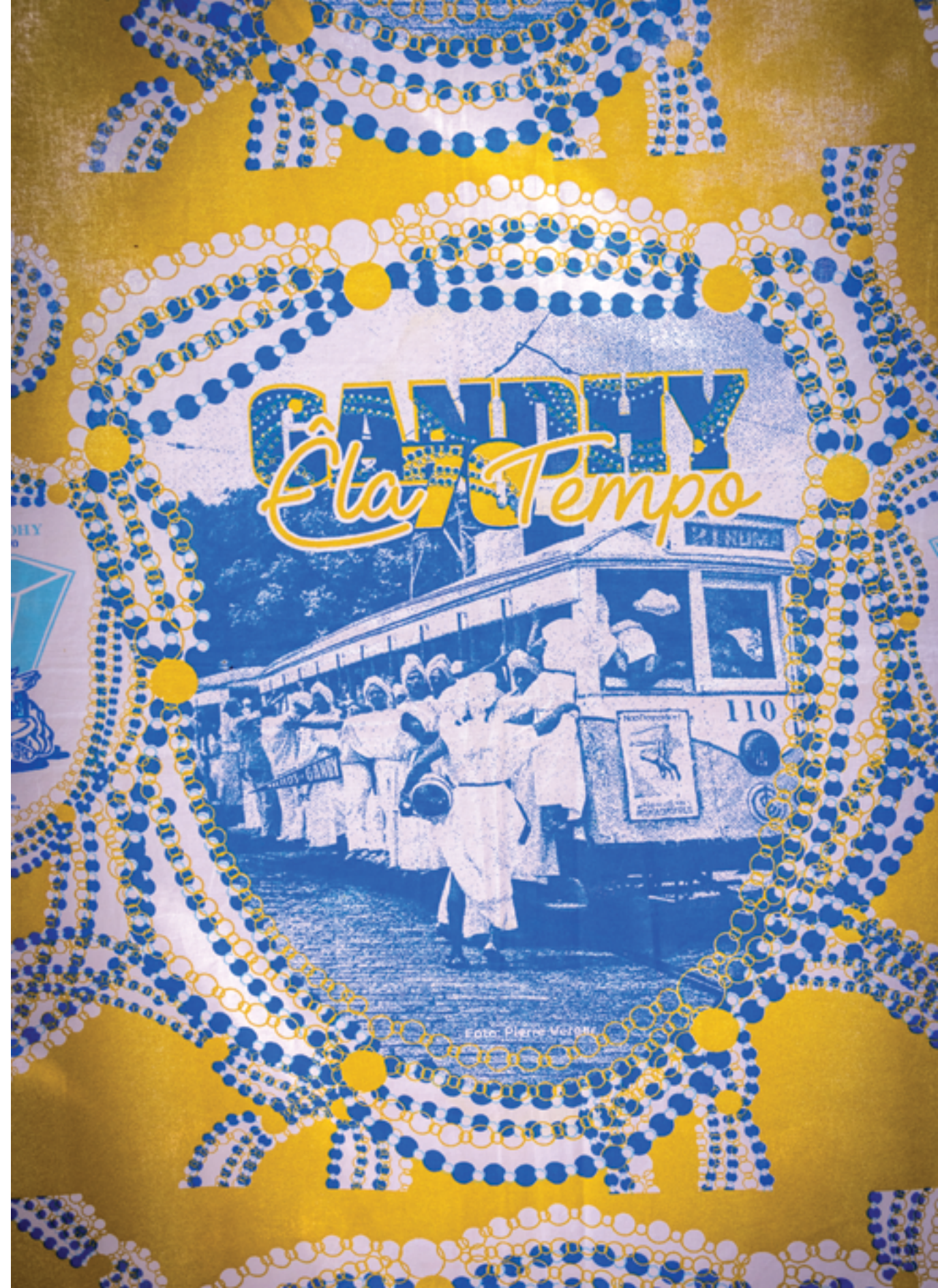
## Estética, Autoestima e Transmissão Geracional

Para Alberto Pitta, a estética é um vetor fundamental na reconstrução da autoestima do povo negro e uma via concreta para a transformação da vida cotidiana nas periferias urbanas. Tomada como

<sup>28</sup> GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organização de Carlos Rennó. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



- (1) Muzenza, Carnaval da Bahia, 1996. Estampa para a fantasia do bloco afro; serigrafia sobre tecido. Design de Alberto Pitta. (2) Filhos de Gandhi, fantasia "Êla Tempo", 2019. Estampa com detalhes em dourado concebida por Alberto Pitta para os 70 anos do afoxé, ecoando as cores do Badauê e homenageando Mestre Moa do Katendê (1954–2018). (3) Estampa para o bloco de índio Commanche do Pelô — 40 anos, Carnaval de Salvador, 2014. Serigrafia têxtil com motivos geométricos e emblema do cavaleiro. (4) Estampa para o Bloco Afro Olodum, tema "Índia: os caminhos da fé", Carnaval de Salvador, 1992. Serigrafia sobre algodão.





**COMMANCHE**  
DO PELÔ  
2014

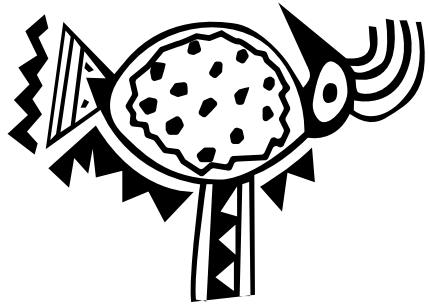
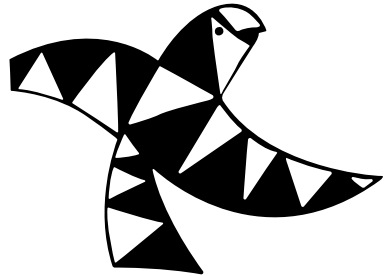
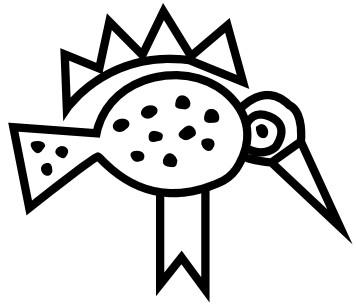
**COMMANCHE**  
DO PELÔ  
2014



**40 ANOS**







linguagem de reumanização, a estética opera aqui como pedagogia do sensível e método de afirmação identitária, reorganizando percepções sobre corpo, território e pertencimento. Em sintonia com o pensar nagô<sup>29</sup>, que entende o conhecimento como prática de convivência, analogia e circulação de axé — um saber que se faz no corpo, na roda e no cotidiano —, a forma artística devolve valor a vidas sistematicamente desqualificadas, instaurando um campo de dignidade compartilhada.

A metáfora é contundente: trabalhadoras e trabalhadoras negras que, ao amanhecer, atravessam a cidade para servir nos bairros de elite enfrentam não só o cansaço físico, mas a erosão simbólica de si. A estética, nesse percurso, torna-se instrumento de reapropriação do corpo e do lugar de origem, reatando laços de memória e de autoestima. É por isso que, nas palavras do artista, “a estética nos torna pessoas melhores”, pois reconecta trajetórias a uma gramática própria de beleza, cuidado e presença, coerente com a filosofia nagô que privilegia vivência, relação e cuidado como operadores de mundo.

Esse entendimento se materializou, por exemplo, na exposição *Salvador*

*Negroamor*, do fotógrafo Sérgio Guerra nos anos 2000, cuja curadoria de Alberto Pitta propôs um mapa afetivo da cidade. Retratos de ialorixás e de “gente do povo” foram instalados em estações de transbordo, bairros periféricos, no Dique do Tororó e no bambuzal consagrado a Oyá Balé, produzindo dissonâncias visuais nos fluxos cotidianos e ativando camadas simbólicas muitas vezes invisibilizadas. A cidade converteu-se em arquivo público e espaço de aprendizagem, gesto afinado com a ideia de que o acervo é vivo e se realiza no encontro entre pessoas, imagens e lugares — um eixo central do pensar nagô.

No debate sobre juventudes e blocos afro, emerge um ponto sensível: o descompasso geracional. Filhos e netos de fundadores, muitas vezes, não se reconhecem de imediato nos legados dos afoxés e dos blocos afro. Em lugar de atribuir o afastamento a “falta de respeito”, a leitura orientada pelo pensar nagô chama a atenção para a ausência de escuta sistemática, de rituais de passagem e de dispositivos de protagonismo juvenil. Transmitir axé é também instituir sucessão, transformar o saber-fazer em rito compartilhado e legitimar a invenção

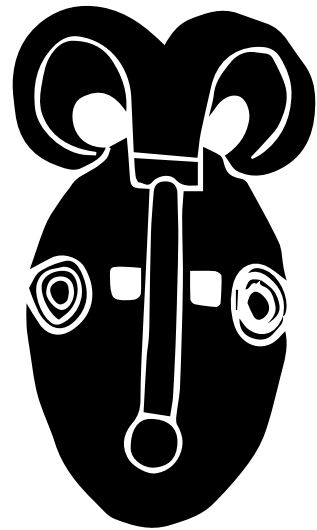
dos mais novos, sem lhes impor a repetição de modelos.

No Cortejo Afro, esse processo ganhou forma com a abertura de frentes criativas e a transição da direção artística para integrantes mais jovens, em 2023, como estratégia de continuidade e, sobretudo, de renovação de olhares. A passagem não se dá como perda de autoridade, mas como cuidado intergeracional: quem guarda a memória sustenta o chão; quem chega reordena as rotas, amplia repertórios e atualiza linguagens — exatamente a dinâmica de roda que o pensar nagô descreve como política do cotidiano, fundada na corresponsabilidade e na circulação de saberes.

Assim, a estética mobilizada aqui não é mero arranjo formal: é política visual da esperança. Atua no corpo, na rua e nas imagens, transforma modos de ver e de ser visto, salva trajetórias e reabre futuros. Lida desse modo, a arte negra de matriz afro-baiana não se limita à rubrica de “cultura popular”, mas se afirma como projeto civilizatório, máquina simbólica de resistência, formação e cuidado — coerente com uma filosofia que entende conhecer como conviver, curar e criar



Estudos e ilustrações para estamperia (s.d.).  
Três motivos recorrentes na obra de Alberto  
Pitta — pássaro, emblema circular e búzio —  
que alimentam o repertório visual do Cortejo  
Afro. Arquivo do artista



## Processo, Estamparia & Ancestralidade: Notas sobre uma Experiência de Cocriação

A trajetória de Alberto Pitta é marcada por uma relação intrínseca com os fundamentos da arte gráfica, em especial com a estamparia serigráfica, prática que desenvolve desde o final da década de 1970. Sua produção visual foi profundamente influenciada pela emergência dos blocos afro e afoxés no contexto do Carnaval da Bahia, movimentos que reconfiguraram não apenas a linguagem da festa, mas também a afirmação identitária e estética do povo negro no Brasil.

Pitta vê o mundo por meio da arte. A estética, para ele, não é um complemento à vida, mas sua própria linguagem fundadora. Seu pioneirismo no campo da estamparia afro-baiana inaugurou uma forma de inscrever visualmente a memória, os signos religiosos e as resistências culturais dos povos de matriz africana. Sua prática é forjada na manualidade e no saber transmitido por gerações, e mesmo com o avanço dos recursos digitais, continua a trabalhar com técnicas

anteriores ao computador: corte a colo, uso de hidrocor, revelação manual de telas, manipulação direta das tintas.

O processo de criação compartilhada, recentemente vivenciado por jovens designers e artistas gráficos sob sua orientação, revelou-se uma experiência de imersão estética e epistêmica. O artista fez questão de conduzir os envolvidos por todas as etapas da produção, desde o desenho do elemento gráfico até a gravação das telas serigráficas. Para ele, a criação não está apenas no resultado final, mas no gesto, no cheiro da tinta, na textura do tecido — em tudo aquilo que envolve o corpo no processo de fazer.

Essa vivência provocou uma espécie de suspensão dos saberes institucionais. Desse modo, provoca seus assistentes a abandonar, momentaneamente, os códigos convencionais do design, para reaprender a partir da tradição oral e visual do universo afro-baiano. Essa abertura metodológica não significa rejeição da técnica, mas a valorização de uma escuta ativa como condição para o gesto criativo. Escutar histórias, compreender ritmos, respeitar os signos e aprender a ver e a sentir com os olhos da comunidade.

## 45 anos em fluxo: ambiguidade, estratigrafia e axé

4.

Ao longo de 45 anos, a trajetória artística de Alberto Pitta se desenha como um fluxo contínuo, permeado por uma profunda investigação da ambiguidade, da estratigrafia cultural e do conceito de axé. Sua obra não apenas desafia as convenções

estéticas, mas propõe um mergulho em práticas ancestrais e modos de existência que ressoam na contemporaneidade, construindo uma cartografia sensível do tempo e da memória. Operando a opacidade como método.









Matrizes serigráficas. Fotografia no ateliê de Alberto Pitta, Pirajá

## O “NOVO” NÃO SURGE DO NADA (...), MAS SIM DO REPOSI-CIONAMENTO ASTUTO DE SIGNOS E SÍMBOLOS

A recusa programática da explicação imediata não constitui uma falha comunicacional na obra de Pitta, mas sim uma estratégia estética deliberada e potente. Ao suspender a legibilidade total, o artista cria um intervalo crítico fundamental, que convida o espectador a um engajamento mais profundo. Esse hiato não é um vazio, mas um espaço de potencialidade, onde os hábitos perceptivos são deslocados e a captura por gramáticas já estabelecidas é impedida. Em termos curatoriais, essa

abordagem visa produzir um regime de atenção no qual o sentido não é pré-determinado ou adiantado ao espectador. Pelo contrário, o significado se fabrica no encontro, na interação do público com a obra, assumindo o risco do acontecimento, da epifania individual. Essa aposta dialoga diretamente com leituras contemporâneas da arte, que a concebem como uma prática de poder simbólico, um campo de disputa por visibilidade e significado. Além disso, a opacidade como método de Pitta se alinha com a ideia de que o “novo” não surge do nada, do ineditismo absoluto, mas sim do reposicionamento astuto de signos e símbolos já presentes no vasto arquivo cultural. A inovação, nesse contexto, é um efeito de trânsito, de recontextualização, de uma nova leitura sobre o que já existe, conferindo-lhe renovada vitalidade e pertinência. A negação do fácil entendimento torna-se, assim, uma ferramenta para a criação de um “novo” que emerge da torção e da ressignificação do “já-visto”.

A série *Em Tempos de Cárceres* foi concebida e desenvolvida durante o confinamento pandêmico e, longe de significar aprisionamento ou retração, converteu o isolamento em catalisador de densidade simbólica. O retorno imaginário à

caverna, lugar primordial de resguardo e de inscrição inaugural da humanidade, atualiza uma gramática rupestre marcada por traços ferrosos, que evocam permanência e vigor, e por silhuetas essenciais, que depuram a forma até o seu cerne, expondo a complexidade contida no simples.

Desdobrada como uma fenomenologia de meios escassos, a série transforma a limitação material e espacial em oportunidade para ampliar a escuta do tempo e das superfícies. Em contraponto à transparência midiática, frequentemente ilusória e superficial, privilegia-se a materialidade do rastro: a marca, o vestígio, o sinal que guarda em si história e experiência. A reclusão, assim entendida, não empobrece, antes enriquece a percepção, afinando a sensibilidade para o que é essencial e duradouro.

Ao longo de décadas, a persistência e a evolução do procedimento técnico de camada sobre camada aproximam a poética de Alberto Pitta da poderosa imagem dos sambaquis. Esses depósitos estratificados, testemunhos milenares de vida cotidiana, guardam em suas camadas densas restos, utensílios e sinais de passagem de comunidades ancestrais. De maneira análoga a esses sítios arqueológicos, a



Alberto Pitta em seu ateliê, em Pirajá, Salvador (BA), trabalhando na mesa de serigrafia

obra de Pitta não apenas acumula vestígios, mas também compõe relevos temporais complexos, tornando visível a própria duração da existência. Esse paralelismo vai muito além de uma mera metáfora; ele se estabelece como uma chave crítica fundamental para a compreensão do trabalho do artista. Sua obra se oferece, de fato, como uma arqueologia do comum, um campo expandido onde a estética atua como um registro sensível dos modos de existir, de cozinhar, de festejar e de velar. A estratigrafia da forma, com suas múltiplas camadas sobrepostas, não é apenas um recurso técnico, mas uma maneira de devolver historicidade às superfícies. Ela reivindica para a arte uma função essencial: a de um arquivo sensível da experiência coletiva, um repositório vivo onde as memórias e práticas sociais se entrelaçam com a materialidade da criação artística. Os sambaquis, portanto, não são apenas uma inspiração; são um paradigma para a compreensão da obra de Pitta como um monumento em constante construção, que celebra a persistência da vida e a riqueza do cotidiano.

Se a técnica da camada confere corpo e materialidade ao tempo na obra de Pitta, é o pensar nagô que lhe empresta

sua ética e seu método mais profundos. Conhecer, sob essa perspectiva, transcende a mera acumulação de informações; significa, antes de tudo, conviver, estabelecendo uma interconexão intrínseca com o outro e com o ambiente. É circular o axé, a força vital e o poder espiritual que permeiam o universo nagô, compartilhando e fortalecendo as energias coletivas. O método de operar por analogia é central, instaurando equivalências vivas e dinâmicas entre o corpo individual, o rito ancestral e a cidade em constante transformação.

Nessa orientação filosófica e prática, a criação artística de Pitta é intrinsecamente uma prática de reumanização, um resgate e uma valorização da dimensão humana em um mundo muitas vezes desumanizado. É uma pedagogia do sensível, que educa os sentidos e a percepção para a riqueza das interações e das experiências. E, sobretudo, é uma tecnologia de cuidado, onde a arte se manifesta como uma ferramenta para nutrir e proteger a vida, as relações e as memórias. A obra de Pitta insiste e reafirma o vínculo inseparável entre forma e vida, entre a efusão da festa e a profundidade do pensamento, entre a meticulosidade da artesanaria

e a política intrínseca ao cotidiano. Ele compõe uma verdadeira ecologia de saberes, onde a transmissão do conhecimento é uma responsabilidade partilhada por toda a comunidade, e a autoria, longe de ser individual e estanque, é sempre porosa, dialogando com as vozes e as heranças coletivas. O pensar nagô é, assim, o pulso vital que permeia a obra de Pitta, conferindo-lhe significado, propósito e uma profunda ressonância cultural.

A fidelidade de Alberto Pitta à serigrafia, longe de resultar em uma repetição inerte ou mecânica, produz um campo fértil de variação, de intervalos e de desvios sutis que revelam a complexidade de sua abordagem. O mesmo módulo, a mesma matriz, quando recontextualizado em diferentes obras e arranjos, muda de estatuto e de destino, reiterando a ideia fundamental de que a novidade não reside no ineditismo absoluto, mas sim na função da deslocação. O “novo”, portanto, emerge como um efeito de montagem, um diálogo dinâmico e contínuo entre o arquivo de memórias e referências e o presente vivido. Ele se manifesta como uma torsão do já-visto, um movimento que o retira de sua inércia e o repõe em circulação crítica, convidando a novas interpretações e

aprofundamentos. É nessa gramática da repetição reinventada e do deslocamento constante que o carnaval, em toda a sua exuberância de panos, carros alegóricos e coreografias, opera como uma instalação em movimento, uma obra total e um poderoso dispositivo de tradução cultural. O carnaval se torna a ponte entre a rua e o museu, entre o bairro e o mundo, exemplificando como a arte pode ser um agente de transformação e conexão, onde o familiar se torna surpreendente e o tradicional se reinventa a cada instante.

Séries como *Mariô* e *Sobre Branco* evidenciam de maneira inequívoca a insistência de Alberto Pitta na dialética do velar e do revelar, estabelecendo um regime de visibilidade que transcende a mera exposição. Este regime não apenas preserva o segredo, sem jamais negar a partilha e a comunicação, mas também inscreve a proteção como um valor formal intrínseco à obra. O branco, utilizado de forma repetida e estratégica, não anula a cor; pelo contrário, ele condensa uma miríade de possibilidades cromáticas, funcionando como uma pausa, um respiro vital no fluxo da percepção. O branco se torna um rito de passagem, um limiar que convida o espectador a ir além da

## O SEGREDO, (...) NÃO É UMA OCULTAÇÃO POR SI SÓ, MAS UMA POLÍTICA DA FORMA

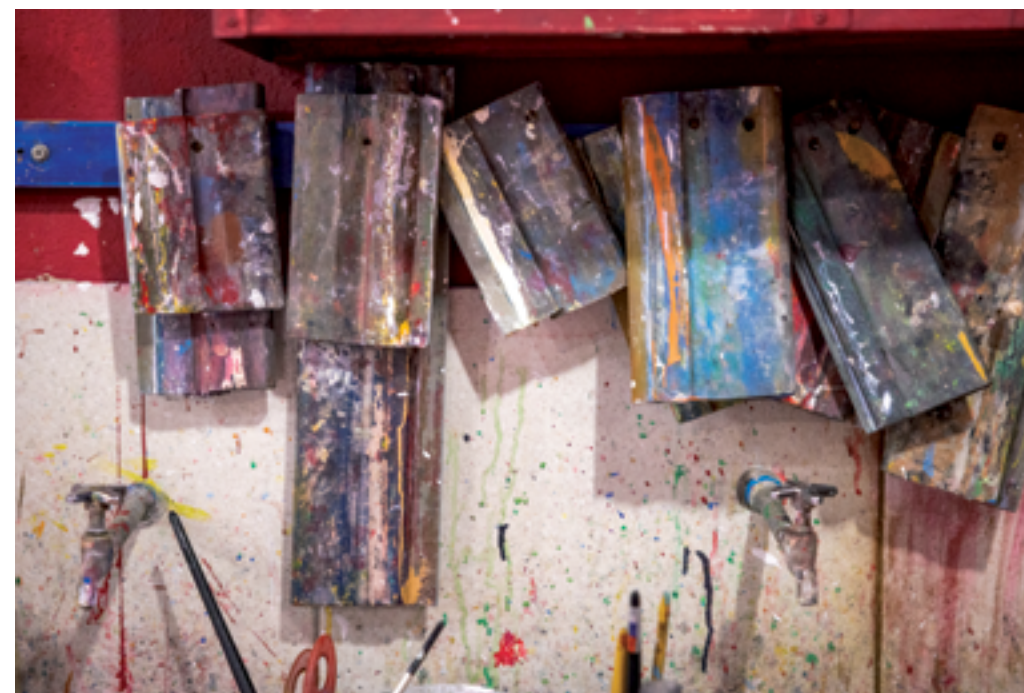
superfície. A imagem, assim concebida, não se esgota naquilo que mostra de imediato. Ela demanda uma escuta atenta e sensível do que ressoa, do que permanece subjacente, do que vibra no intervalo sutil entre uma camada e outra. O segredo, nesse contexto, não é uma ocultação por si só, mas uma política da forma, um convite à contemplação e à imersão, onde o não-dito se torna tão eloquente quanto

o explicitamente visível, enriquecendo a experiência estética e convidando a uma profunda reflexão.

Quarenta e cinco anos de percurso artístico consolidam um projeto de longo curso, no qual a opacidade se estabelece como método, a estratigrafia como linguagem e o axé como a própria política do cotidiano. A obra resultante transcende a mera ilustração de comunidades; ela atua ativamente nelas, reorganizando sensibilidades e pertencimentos, e sustentando linhas de continuidade que se manifestam na mão que imprime, no corpo que veste e na rua que aprende e ensina. Se a arte contemporânea se move em um fluxo constante entre arquivos e mídias, entre poder e dissenso, na obra de Pitta esse fluxo encontra ancoragem em práticas de vizinhança, em pedagogias insurgentes e em tecnologias de cuidado que transformam o gesto estético em uma forma de mundo. O legado que se firma, portanto, não é um mero inventário de peças ou obras isoladas, mas uma cartografia viva do sensível. Esta cartografia é capaz de converter a memória em presença pulsante, a festa em pensamento profundo, a técnica em ética transformadora e a comunidade em futuro compartilhado.







Detalhes do ateliê de Alberto Pitta: estudos e matrizes de máscaras nas paredes, panos estampados dobrados e objetos/maquetes em processo sobre as bancadas



Alberto Pitta abre um desenho em papel vegetal para a confecção de uma matriz serigráfica, em seu ateliê

## Biografia

Artista visual, designer de estamparia e carnavalesco, Alberto Pitta constrói, há quarenta e cinco anos, um vocabulário próprio a partir da serigrafia têxtil, da pintura e de objetos e instalações, articulando arte, rito e uma pedagogia do sensível. “Formado na faculdade da atenção”, como gosta de dizer, emerge da convivência com terreiros de candomblé e com a cultura popular urbana de Salvador, elaborando uma poética em que o pano é suporte de memória e de enunciação pública. Sua trajetória entrelaça-se à história dos blocos afro e afoxés, nos quais assinou centenas de estampas e projetos visuais, e à fundação e direção do Cortejo Afro, em 1998, bloco criado no terreiro de Mãe Santinha de Oyá que se tornou plataforma estética e educativa para múltiplas gerações.

Desde a adolescência na serigrafia e no ateliê escola doméstico de sua mãe, ialorixá, bordadeira e educadora, e sob a

influência decisiva do pai, exímio chapista (profissional de recuperação de chaparia de automóveis) e compositor que participava de concursos em programas musicais de rádio, o artista consolidou um método que combina fazer técnico, transmissão de saber e ética do cuidado. Pitta costumava chamá-lo, com admiração, de “Ivo Pitanguí da lanternagem”, comparando sua habilidade e perfeccionismo na recuperação de veículos a uma cirurgia estética. Desse eixo arte, terreiro e carnaval nasce uma escrita visual que recusa leituras folclorizantes e opera como projeto político e estético: os corpos em cortejo tornam-se “páginas vivas” e os panos, livros públicos onde se reinscrevem ancestralidades, lutas e futuras possibilidades de pertencimento.

A obra de Pitta circula com a mesma força na rua e no museu. Em 2024, integrou a 24th Biennale of Sydney — Ten Thousand Suns, ao lado de artistas do Sul

Global em programa voltado a cosmopolíticas da luz e da vida, o que consolidou sua projeção internacional recente. No mesmo período, apresentou a individual *Outros Carnavais*, na Nara Roesler, Rio de Janeiro, expondo a passagem do repertório têxtil a um campo ampliado de pintura e instalação; participou de *O Quilombismo: of Resisting and insisting. Of Flight as Fight. Of other Democratic Egalitarian Philosophies*. Haus der Kulturen der Welt, Berlim. Em 2025, a circulação institucional e de mercado se expandiu com mostras e participações na Pinacoteca de São Paulo; na CFHILL, em Estocolmo; na Casa Rosa, em Salvador; na FGV, no Rio de Janeiro; na exposição “Joie Collective – Apprendre à flamboyer”, no Palais de Tokyo, em Paris; na Frieze London 2025; além das exposições “Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – Uma revoada de Alberto Pitta”, na Nara Roesler São Paulo, e “Carnival,



Struggle and Other Brazilian Stories”, na Nara Roesler New York.

Sua presença em mostras de fôlego reafirma a inserção institucional da obra: integra, em 2025, o elenco de artistas da 36ª Bienal de São Paulo “Nem todo viajante anda estradas – Da humanidade como prática”, confirmando a consistência de um percurso que articula rua, museu e pensamento curatorial em larga escala.

Além das exposições, Pitta é autor do projeto editorial Histórias Contadas em Tecidos, livro de escopo histórico-visual que sistematiza quatro décadas de estamparias para blocos afro e afoxés, apresentando a gramática cromática e simbólica que moldou o chamado “Carnaval Negro Baiano” e suas pedagogias da imagem. A publicação, com apresentação de Gilberto Gil, aprofunda as relações entre arte, religiosidade e cultura afro-brasileira, situando o artista como intérprete e

agente dessa memória coletiva.

Seu método criativo assume o incabamento como ética e a dúvida como motor — repetir, para Pitta, é reinventar. Outros Carnavais (Nara Roesler, Rio) organiza o repertório ao articular matrizes, cadernos e amostras de um acervo têxtil de décadas com trabalhos recentes em serigrafia e tinta sobre tela, nos quais o branco reenvia aos bordados richelieu de Mãe Santinha. A mostra evidencia a passagem do corpo-rua ao cubo expositivo sem perda de densidade simbólica e torna nítido como Mariô encena a semiótica do segredo e da proteção, enquanto Sobre Branco investiga a “não-cor” como síntese, trânsito e rito de passagem.

Essa chave se aprofunda em Alberto Pitta: Eternidade Soterrada, curadoria de Renato Menezes, (Carmo Johnson Projects, Casa Cunha Lima), que reuniu 24 telas produzidas no isolamento

pandêmico. Inspirado em Waly Salomão, o título sugere, simultaneamente, fósseis cristalizados no presente e a casa-caverna da reclusão, condensando a gramática de tons ferrosos e grafismos “rupestres” com que Pitta converte o confinamento em densidade simbólica e crítica do tempo histórico.

Em Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – Uma revoada de Alberto Pitta, em São Paulo, a curadoria de Galciani Neves enfatiza os pássaros como operadores cosmológicos na cultura iorubá e organiza a leitura das séries como coreografia coletiva: Àkùko, mensageiro do tempo e princípio de continuidade, Eiyéle, portador de paz, honra e prosperidade, e Ekodidé, emblema de proteção e vitalidade, reencenam, em três movimentos, acolhimento, explosão cromática e calma branca. Em conjunto, as duas mostras operam como laboratório curatorial das séries, demonstrando que

o regime de visibilidade proposto por Pitta demanda tempo, escuta e imaginação, e que sua gramática têxtil, longe de documentação nostálgica, é máquina contemporânea de invenção formal e política.

Para além do circuito, sua prática mantém vocação pública e educativa. O Museu da Vizinhança, concebido a partir do ateliê em Pirajá, propõe curadorias de proximidade, governança comunitária e salvaguarda viva de indumentárias, matrizes serigráficas, fotografias e relatos orais, operando como ecologia de saberes entre rua, escola e terreiro.

Em síntese, Alberto Pitta afirma um pensamento visual enraizado na experiência urbana de Salvador e nos valores civilizatórios afro-brasileiros. Seu trabalho transforma o pano em arquivo e o desfile em obra pública, costurando ancestralidade e invenção para produzir, no presente, outras leituras do comum.

## Ilê Impar

Ilê Aiyê

Letra: Alberto Pitta /Aloísio Menezes

### **Minha nação é Ilê**

Minha epiderme é negra

Tenho vinte um, sou maior de idade

Lindo é subir o Curuzu

Difícil é chegar na cidade

### **Sensual feminina da pele divina**

Bem faz ao ditado merecer

Aquela moça da praça, ainda espera pelo Ilê

E continua com graça até o dia amanhecer

3x7 de glória, seu nome na história

Resultado ímpar vinte e um

Ímpar é o Ilê, vinte e um fundamentos de

Ogum

### **Não quero nem saber**

Se o fogo do Dragão

Acendeu o cachimbo do Saci

Eu estou pro Ilê, como a costa está pro

Marfim

Ilê, vinte e um

Ilê, fundamentos de Ogum

Ilê, vinte um

Ilê, quilombo é o Curuzu

## Alegria Geral

Olodum

Letra: Alberto Pitta /Aloísio Menezes

### **Olodum tá hippie, Olodum tá pop**

Olodum tá reggae, Olodum tá rock

O Olodum pirou de vez

### **E canta, canta Salvador, canta, canta**

Canta meu amor, canta, canta ( 2× )

Olodum do Pelô

### **Todos os domingos e terças-feiras**

Tem samba de roda e capoeira

Domingo tem Olodum no Pelô

Na terça tem a benção do Senhor

Pelourinho se transforma em carnaval

Nesse momento a alegria é geral

No samba de roda eu toco agogô

Junto com Tom Zé, Capinam e Canô

### **Olodum tá hippie, Olodum tá pop**

Olodum tá reggae, Olodum tá rock

O Olodum pirou de vez( 2× )

### **E canta, canta Salvador, canta, canta**

Canta meu amor, canta, canta ( 2× )

Olodum do Pelô

### **Domingo tem Olodum no Pelô**

Na terça tem a benção do Senhor

Pelourinho se transforma em carnaval

Nesse momento a alegria é geral

No samba de roda eu toco agogô

Junto com Tom Zé, Capinam e Canô

### **Olodum tá hippie, Olodum tá pop**

Olodum tá reggae, Olodum tá rock

O Olodum pirou de vez ( 4× )



**07/01/1961**

Nasceu em  
salvador (ba).

**ANOS 1970**

**FORMAÇÃO & EIXO ESTÉTICO** Na adolescência, Pitta encontra na serigrafia seu primeiro laboratório de ofício e linguagem, aprendendo a manejar telas, pigmentos e a repetição como variação, um alfabeto visual que atravessará toda a sua obra. Em casa, sob a condução da mãe, ialorixá, bordadeira e educadora, a rotina mistura desenho, costura e alfabetização, de modo que trabalho manual, transmissão de saber e ética do cuidado se tornem um único método formativo. O terreiro fornece a gramática do rito — axé, tempo, segredo e proteção —, enquanto o carnaval oferece a escala coletiva, a rua como museu vivo e a pedagogia do olhar. Dessa confluência, consolida-se o eixo arte–terreiro–carnaval: uma prática que trata o fazer técnico como forma de cuidado, a estética como forma de dignidade e a cidade como lugar de aprendizagem compartilhada.

Foto CEDOC / Ag. A TARDE, 16/10/92



**1985**

**TERRITÓRIO & AXÉ** Família decide por Pirajá; consolidação do terreiro e posterior construção do barracão (arquitetura de Marcelo Suzuki, em diálogo com Lina Bo Bardi).



**1998**

**FUNDAÇÃO DO CORTEJO AFRO**  
2 de julho de 1998: nasce a Entidade Cultural Cortejo Afro, idealizada por Alberto Pitta, nos limites do Ilê Axé Oyá (Mãe Santinha), às margens da Bacia do Cobre (Parque São Bartolomeu). Desde então, o bloco articula criação estética, ação comunitária e pedagogia visual.

Bacia do Cobre, Pirajá, Salvador



**1989-1997**

**PRIMEIRAS  
MOSTRAS E  
CIRCULAÇÃO**

**1989**

Alberto Pitta,  
Galeria Sesc  
Pelourinho,  
Salvador.

**1990**

Alberto Pitta, Teatro Losso Neto;  
Estamparias afro-brasileiras, Hotel  
Crowne Plaza; Gráficos brasileiros –  
antes de hards e softs, MIS-SP.



**1995**

2º Salão MAM-BA de Artes Plásticas, MAM-BA.

**1997**

Galeria 37, Museum für Völkerkunde, Frankfurt.

**2000-2009**

AVENIDA, MUSEU E ARQUIVO VIVO

**2000**

A quietude da Terra, MAM-BA, Salvador.

**2006**

II CIAD: 30 anos de blocos afro, Salvador.

**2007**

Curadoria da Exposição de Sérgio Guerra – Salvador negroamor, instalação urbana, Salvador.

**2009**

Cortejo Afro: uma década, Solar Ferrão, Salvador; 35 anos de blocos afro, Santo Domingo (RD). (páginas de catálogo enviadas)

**2013-2019**

SÉRIES E AFIRMAÇÃO INSTITUCIONAL

**2013**

Homens de ferro,  
Solar Ferrão,  
Salvador.

**2015**

Oyá Balé contra  
as intolerân-  
cias, MUNCAB,  
Salvador.

**2019**

Estética em de-  
salinhos, MAM-  
BA, Salvador.

**2022-2023**

CIRCUITO AMPLIADO E  
DIÁLOGOS GLOBAIS

**2022**

Eternidade soterrada,  
Carmo Johnson Projects,  
SP (solo); Um defeito de  
cor, MAR, RJ; Encruzilhada,  
MAM-BA.

**2023**

Mariwó, Paulo Darzé Galeria, Salvador (solo); Um defeito de cor,  
MUNCAB; O Quilombismo: of Resisting and insisting. Of Flight  
as Fight. Of other Democratic Egalitarian Philosophies. Haus  
der Kulturen der Welt, Berlim; Do voo às narinas respirar, braços  
largos, mensagens ao vento, HOA Galeria, SP.

Obra da série Àkùko, Eiyéle e Ekodidé. 2025. foto Flávio Freire /Work from  
the series Àkùko, Eiyéle e Ekodidé. 2025. photo Flávio Freire

vista da exposição Haus der Kulturen der Welt (HKW), 2023. Vista da  
exposição. Berlim, Alemanha /Haus der Kulturen der Welt (HKW), 2023.  
Exhibition view. Berlin, Germany Berlin, Alemanha



## 2024

**BIENAL, MUSEUS E NOVAS SÉRIES** Outros carnavais, Nara Roesler, RJ (solo); PAMM (Miami); 24th Biennale of Sydney; Um defeito de cor (Sesc Pinheiros); Catch the Invisible (Dakar); Stirring the Pot (Comporta); Começo, meio, começo (MUNCAB); Memórias do futuro (Carbono, SP); Artistas do vestir (Itaú Cultural); Diante do outro (Casa de Cultura do Parque).

[Alberto Pitta na 24ª Bienal de Sydney, 2024 /Alberto Pitta at the 24th Biennale of Sydney, 2024](#)



## 2025

**CONSOLIDAÇÃO INTERNACIONAL E RETROSPECTO DO CARNAVAL** Trabalhos do Carnaval, Pinacoteca de São Paulo; 36ª Bienal de São Paulo; CFHILL (Estocolmo); Casa Rosa (Salvador); FGV (Rio); Exposição "Joie Collective – Apprendre a flamboyer", no Palais de Tokyo, em Paris; Frieze London 2025 (Booth S01, setor "Echoes in the Present"; Nara Roesler São Paulo exposição "Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – Uma revoada de Alberto Pitta"; Nara Roesler New York, Carnival, Struggle and Other Brazilian Stories

[Mariwô, 2025. foto Flávio Freire /Mariwô, 2025. photo Flávio Freire](#)

## Referências

- BROWN, Dee. Enterrem meu coração na curva do rio. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CAZUZA; GIL, Gilberto. Um trem para as estrelas. Intérprete: Gilberto Gil; part. Cazuza. In: GIL, Gilberto. Um trem para as estrelas: trilha sonora do filme de Cacá Diegues. [S.l.]: Globo Discos, 1987. 1 LP. Faixa 7.
- CONCEIÇÃO, Fernando Costa. Cantos e Toques: etnografias do espaço negro na Bahia. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 34, p. 223-237, 1991.
- CONDURU, Roberto. Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1. ed. 1967.
- \_\_\_\_\_. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1. ed. 1970.
- FEYERABEND, Paul. Contra o método: esboço de uma teoria anarquista do conhecimento. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GIL, Gilberto. Todas as letras. Organização de Carlos Rennó. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GODI, Antônio J. V. De índio a negro, ou o reverso. Caderno CRH, Suplemento, 1991, p. 61-79.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, n. 92/93, 1988, p. 69-82.
- GROYS, Boris. Na mira da teoria e outros ensaios. Tradução de Luciana Pessanha e Ana Karina Lemos. São Paulo: Zazie Edições, 2021.
- GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Percepções do Atlântico. 2018. Disponível em: <https://djumbaiala.com/wp-content/uploads/2018/07/PERCEP%C3%87%C3%95ES-DO-ATL%C3%82NTICO.pdf>
- HALL, Stuart. Da diáspora – identidades e mediações culturais. (org. Liv Sovik) Belo Horizonte: Editora UFMG; UNESCO, 2003.
- PINHO, Osmundo. Antinegritude e representação: descolonizando a biblioteca na Universidade Periférica. In: Arte e descolonização. São Paulo: MASP/Afterall, 2020.
- MBEMBE, Achille. Critique of Black Reason. Durham, Duke University Press, 2017.
- MIGUEZ, Paulo. O carnaval da Bahia: um desafio para as políticas culturais. Repertório, Salvador, n. 19, p. 136-138, 2012.
- MUDIMBE, V. Y. The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge. 1988.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional vs. identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PITTA, Alberto. Histórias contadas em tecidos: o carnaval negro baiano. Rio de Janeiro: Capivara, 2022.
- RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá: notas sobre a invenção do carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro 2002: 237-280.
- SOARES, Rafael Lima Silva. Os batuqueiros e as primeiras escolas de samba da cidade do Salvador. Afro-Ásia, Salvador, n. 54, p. 261-292, 2016.
- SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago. 2002.
- \_\_\_\_\_. Pensar nagô. Petrópolis, Vozes, 2017.
- TEIXEIRA, Anísio. Centro Educacional Carneiro Ribeiro — Escola-Parque. Salvador, 1950-1962. Documentação histórica e ensaios. Disponível em: Banco Virtual Anísio Teixeira/UFBA; CONSED; IAU-USP. Acesso em: 1 ago. 2025
- VELOSO, Caetano. Milagres do Povo. In: TENDA DOS MILAGRES: trilha sonora da minissérie da Rede Globo. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 disco sonoro (LP). Faixa 1.
- VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.
- ZELEZA, Paul Tiyambe. "Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic". African Affairs, v. 104, n. 414, p. 35-68, 2005.

## DANILLO BARATA

Danillo Barata é artista, pesquisador, curador e professor cuja atuação se consolida nas interseções entre artes, mídias e culturas digitais, investigando de forma contínua as relações entre corpo, imagem e tecnologia em diálogo com identidade, memória e narrativas afro-atlânticas. Professor associado do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB), onde foi diretor entre 2013 e 2023, é atualmente Pró-Reitor de Extensão e Cultura (PROEXC/UFRB). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), mestre e licenciado em Artes Visuais (UFBA), integra os Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFBA) e em Artes (UFRB). Sua trajetória articula docência, pesquisa, curadoria e gestão cultural, conectando universidade, território e políticas públicas de cultura.

Coordenou a pesquisa e a elaboração do Dossiê de Registro e Salvaguarda do Bembé do Mercado como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2019); idealiza e coordena o Festival Paisagem Sonora; e mantém produção autoral e curatorial centrada nas relações corpo-câmera, corpo-sistema da arte e corpo-mundo. Em 2016, fundou o Anjo Negro – Selo Editorial, cuja missão é mapear e publicar artistas e manifestações afrodiaspóricas em edições concebidas na chave do livro de artista. É autor de *J. Cunha* e *o Carnaval Negro* (Selo Anjo Negro/EDUFRB, finalista do Jabuti Acadêmico – Prêmio Especiais – Ilustração), *Narrativas em Fluxo: Corpo-Imagem* (Selo Anjo Negro/EDUFRB) e *O Universo de J. Cunha* (Corrupio), além de assinar a curadoria editorial e a organização de *Floresta Negra*, de Anderson Santos (EOSLIBER, 2021). Recebeu a Bayreuth International Junior Fellowship (University of Bayreuth, 2016) e foi comissionado pelo Prince Claus Fund (2013)

para o projeto *Paisagem de Luz* (Rethinking Public Space). Entre 2008 e 2011, desenvolveu projetos no departamento de imagem da Werkplaats Beeldende Kunst/Vrije Academie e na World Wide Visual Factory (Haia, Holanda). Suas obras integram acervos como o Museum der Weltkulturen (Frankfurt), a World Wide Visual Factory (Holanda), o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e o IPHAN; foi premiado no 13º Salão do MAM-BA (Prêmio Aquisição, 2006) e no 16º Festival Sesc\_Videobrasil (Prêmio Videobrasil WBK Vrije Academie, 2007).

No âmbito da pesquisa-curadoria e da edição, atuou como coordenador de pesquisa e responsável pelo tratamento editorial do livro *Funfun Dúdú*, de Alberto Pitta. O projeto consolidou um inventário visual e textual que trata o “o tecido” como arquivo vivo e o livro como espaço-exposição, integrando pesquisa, expografia editorial e escrita crítica.

Ao longo das últimas décadas, a atuação curatorial e artística se afirmou em circuitos nacionais, articulando artes visuais, música, cinema e culturas afro-diáspóricas. Em 2024–2025, realizou curadorias como *J. Cunha: Ritmo e Revolução* (Paulo Darzé Galeria), *Insurgências* (Galeria Cañizares/EBA-UFBA), *Assentamentos* (Roney George, Casa do Benin e Carmo Johnson Projects) e *Jayne Fygura: de Corpo e Alma* (CAIXA Cultural), *Fixos, Fluxos e Orikis* (Roney George, Carmo Johnson Projects), ao lado da continuidade do Festival Paisagem Sonora (VI edição no MAC-Bahia), de mostras e de um programa de masterclasses com criadores como Alê Siqueira, J. Cunha, Juçara Marçal, Mateus Aleluia (e Mateus Aleluia Filho), Inaicyrá Falcão, Vovó Cici e Carlinhos Brown, aproximando processos de criação, mediação crítica e difusão.



**Foreward** ¶ *Alberto Pitta: Fúnfún Dúdú* presents the core of an oeuvre that has transformed cloth into language, the parade into ritual, and the city into a reading room; by bringing together decades of creation, it reaffirms Alberto Pitta as an archivist of the present, an artist who makes from the cloth a living script marked by axé, collectivity, and the movement between studio, *terreiro*, and the avenue, where each graphic motif returns to the body and to the street as a gesture of invention. ¶ Among the many interpretive keys mobilised here, the notion of a “visual sambaqui” illuminates with precision the density of Pitta’s trajectory: just as archaeological shell-mounds accumulate traces of life, his work condenses experiences, symbols, patterns and narratives—memory that vibrates and marches. The archive the artist has built is neither linear nor monumental; it is fertile ground, open to reinterpretations, where the tools of the orixás, cowries, geometries and poem-phrases re-signify urban experience. ¶ The title *Fúnfún Dúdú*—white and black—by intimating the colouristic dialectic that undergirds his practice, engages a recurrent motif: the reiteration of white-on-white in the Cortejo Afro, an index of a poetics of repetition as a strategy of presence and affirmation. In this play of light and contrast, Pitta re-enchants the world without imprisoning the work in fixed identities; he calls upon the experience of the body, of *axé*, and of conviviality as aesthetic criteria. ¶ The constellation of af-

filiations the book activates—Ilê Aiyê, Malê De-balê, Muzenza, Olodum, Araketu, Os Negões, Bloco da Capoeira; the Afoxés Filhos do Congo, Filhos de Gandhi and Badauê; as well as Apaches do Tororó and Commanche do Pelô—maps the social and symbolic ecology in which his oeuvre is forged. In this landscape, the emergence of Ilê in the 1970s consolidates the articulation of spirituality, aesthetics and politics; the parade becomes ritual and ritual becomes public action. It is within this horizon that the Cortejo Afro, founded on 2 July 1998 in the *terreiro* of Mãe Santinha de Oyá, assumes its place as heir and reinvents the visual vocabulary of the Bahian carnival—tradition and contemporaneity held in creative tension. ¶ The book underscores how deeply Pitta’s work is anchored in a pedagogy of the sensible: aesthetic experience as knowledge, care and emancipation. It is not a matter of “explaining” images, but of inhabiting them—feeling the form that imprints itself on the body and returns to the street as a collective gesture. Hence the cloths function as visual primers of Afro-Brazilian cosmology: fruits, plants, ornaments and instruments move from the everyday into the ritual field, transforming dress into enunciation and the parade into a public lesson. ¶ At the same time, *Fúnfún Dúdú* inscribes Pitta’s oeuvre within the Atlantic cartography that generated it: crossings of images, rhythms and techniques that made Bahia a crossroads of aesthetics and politics. With each

theme and each print, memories of the diaspora resound—from the forge of iron to dance, from the terreiro to the city. The result is a cosmopolitics of presence: being in the world by conjoining body and script, samba and knowledge, ancestry and invention—an ethic of form that recognises the street as an institution and the avenue as a school.

¶*Alberto Pitta: Fúnfún Dúdú* is a book-archive of a work in motion. By bringing textiles, processes, memories and essays into proximity, this edition makes visible a method: to stitch histories, suture identities, and assert that symbolic sophistication is the right of all. ¶This publication is an initiative of the Anjo Negro Editorial Imprint, affiliated to the Pro-Rectorate for Extension and Culture at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB). We are grateful to the Festival Paisagem Sonora for its listening and dissemination, and to the Secretariat for Continuing Education, Literacy, Diversity and Inclusion (Secadi) of the Ministry of Education (MEC) for financial support, whose partnership was decisive for the realisation of this volume.

¶**A living sambaqui of images, bodies, and insurgencies** ¶Alberto Pitta's artistic production may be understood as the sustained construction, over decades, of a vast visual *sambaqui*. Like archaeological *sambaquis*—deposits of shells, bones, tools and traces of ancestral civilisations—his oeuvre is a dense accretion of experiences, symbols and graphic patterns that capture the passage of time, ancestral inheritance and the collective struggle for recognition. ¶The *sambaqui* concept is applied here as a method, operating as a symbolic and epistemological resource. Through his practice—which manifests across *blocos afro*, prints, bodies, rituals and territories—Pitta builds an archive that is non-linear and constantly evolving. Within it, the sign does not fix itself; it pulses—like a drum. His art is a set of layers performed, worn, danced and continually renewed in parades, workshops, canvases and on the streets. ¶From this perspective, Pitta's production can be read in the light of Boris Groys' formulations, which identify

in contemporary art a paradigmatic shift from representation to the production of presence. In his reflections on the biopolitics of art, Groys argues that the contemporary artist does not confine himself to the creation of enduring objects, but acts as an archivist of the present, an operator of times, affections and existences. In this context, the value of the work resides not only in its representational dimension, but above all in the "act of inscription" it performs—a gesture that intensifies and actualises the real in lived time. As Groys states, "art has always been understood as a kind of monument to resistance against the entropy of the world, the loss of meaning, the disintegration of the real" (GROYS, 2021, p. 21). In Pitta's work, this gesture materialises in cloth: fabric becomes a support of sensitive inscription, bearing the marks of presence, sweat, faith and collectivity. His poetics—between artisanal making and aesthetic gesture—articulates Afro-Brazilian cosmogonies and everyday epistemologies, establishing a counter-narrative that challenges the linearity of Western art history and affirms the bond between art and life, between body and community. ¶It would, however, be a mistake to approach his work through a single hermeneutic lens. Paul Feyerabend's thought, especially in *Against Method*, offers an incisive theoretical key: for the Austrian philosopher there is no universal science, nor a single rational path that leads to truth. What exists is a constellation of divergent, contradictory and often irreconcilable practices—yet all equally legitimate in the construction of knowledge. As he puts it, "the only rule that survives is 'anything goes'" (FEYERABEND, 1975, p. 19). This refusal of methodological rigidity resonates in Pitta's oeuvre, which stands in frontal opposition to fixed categories and normative logics in art history. Operating at the margins—between design and spirituality, repetition and reinvention—Pitta dismantles the disciplinary devices that have historically framed Black art within colonial matrices. ¶The *sambaqui* concept thus emerges as an operative

metaphor for grasping this affective and critical-aesthetic stratification. Just as the *sambaquis* along the Brazilian coast concentrate residues of human presence over millennia, Pitta's work accumulates signs, pigments, vestiges and narratives. The reiteration of white-on-white in the Cortejo Afro, the insistence on patterns, graphic motifs and bodies in motion—these compose a poetics of accumulation and reiteration as strategies of cultural resistance. ¶Each of Pitta's compositions is a small revolution. His graphic motifs do not close in upon themselves; they summon other meanings: Yoruba signs, the tools of the *orixás*, geometric patterns, cowries, poem-phrases, re-enchanted mythologies. It is a making that rejects aesthetic neutrality and assumes art as an insurgent gesture—political, spiritual and pedagogical. In this sense, Pitta's production approaches Roberto Conduru's proposition that "Afro-Brazilian art need not be thought from a place of origin or fixed identity, but as a plural experience, in transit, among diverse cultural forces" (CONDURU, 2020, p. 29). Pitta's work re-enchants the world without imprisoning itself within closed categories or ethnicities. ¶Pitta's *sambaqui* is not a dead monument, but fertile ground. In it, memory does not rest; it vibrates, pulses, marches. The body that wears his cloths becomes an extension of this living script, an avatar of ancestry in motion. As *sambaqui*, his oeuvre accumulates, but does not fossilise—it shelters remains and residues that breathe again, like entities quickened by the strike of the *agogô* or the rhythm of dance. ¶In the end, what Pitta offers is not merely an aesthetics, but a cosmopolitics—a way of being in the world that conjoins body and script, *axé* and cartography, *samba* and knowledge. His *sambaqui* is an open book of the diaspora: written in cloth, read on the street, kept in bodies, transmitted as song, dance, drum and a gesture of re-existence. ¶Here, *sambaqui* is a figure of time—a time made of layers and repetitions that do not cancel one another out, but transform themselves. It is the image

of an artist in perpetual construction, in search of a gesture that reinvents itself with each new cycle, as one who knows that all creation is, before all else, a mode of remaining alive. ¶**Memory and Heritages** ¶Alberto Pitta's family trajectory reveals roots grounded in a commitment to education, political expression and the construction of spaces of welcome and knowledge. His maternal grandfather, Antônio da Rocha Pitta, held multiple roles—he was a teacher at the school in Cachoeira, in the Recôncavo of Bahia, a topographer and a printer—thus bringing together technical and intellectual labour. Alongside his professional activities, he wrote articles at a historical moment marked by the repression of the military dictatorship, when critical thought was frequently silenced. For his questioning and engaged stance, he became a target of surveillance and persecution by the regime. From this inheritance—both paternal and maternal—Pitta recognises the origin of his rebellious impulse and the ethical imperative to act, create and transform, aspects that run through his entire artistic and political trajectory. ¶His mother, Anísia da Rocha Pitta e Silva, Mãe Santinha de Oyá, spent part of her childhood in Cachoeira and moved to Salvador at around the age of twelve. In the Bahian capital she completed schooling (equivalent to today's upper-secondary education) and devoted herself to teaching in public institutions, among them the Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA) and the Instituto Central de Educação Isaías Alves and the Ginásio Estadual Ministro Pires de Albuquerque (GEMPA), in the IAPI neighbourhood. Mother of ten children, she led the family with rigour and affection. The artist vividly recalls childhood scenes of watching her leave early each day to teach—an image that became a family emblem of discipline and pedagogical vocation. ¶Formal teaching, however, represented only one dimension of her educational mission. Even before Alberto Pitta was born, his mother had founded a small home school for children from neighbouring communities. The

family home, located at Largo do Tanque, became a space of conviviality, sharing and literacy. This domestic environment—suffused with affection and a commitment to teaching—formed a decisive nucleus for the ethics, sensibility and community vision that would later be reflected in the artist's work and social practice.

¶ His mother's approach to Candomblé initially arose from health concerns rather than any direct family tradition. Up to that point, there were no records of ancestral links to the Afro-Brazilian religion. The encounter with the sacred began through frequenting a *terreiro* located in Alto do Cabrito, when the family already lived in the São Caetano neighbourhood. From this contact a new spiritual trajectory emerged, culminating in the founding of her own house of worship, first in the same neighbourhood and later in Pirajá—the territory that would become the definitive space of her religious practice.

¶ The move to Pirajá, in 1985, met resistance within the family owing to distance and the lack of direct public transport. The nearest bus stop was on Rua Velha, near the neighbourhood church. Even so, the maternal decision was unwavering: "We are going to Pirajá. I have already found the place," she is said to have declared. Time confirmed the rightness of this choice, for there a symbolic and community space of great significance was consolidated. As Muniz Sodré (2002) observes, the relationship between human beings and space constitutes a "hidden dimension of culture," often neglected by Western social sciences. In opposition to a geometric and functionalist view of space, Sodré proposes a topological and symbolic reading in which territory becomes an active force, a producer of meanings and identities. For African and Afro-Brazilian groups, space is a locus of force (*axé*) and of communication between the visible and the invisible, the human and the divine—not a mere physical extension. He criticises the modern, capitalist conception of space that reduces it to a commodity, subordinating it to the logic of circulation and production, and highlights the sacred space of the *terreiro* as a model of alterna-

tive social organisation founded on coexistence, circularity and community conviviality.

¶ From this perspective, the *barracão* built in Pirajá takes on exemplary significance. Its architectural project, conceived by Marcelo Suzuki—an architect who worked with Lina Bo Bardi—drew inspiration from the *Casas do Benim*, a model introduced by Lina in Salvador. Suzuki outlined an innovative proposal for the *terreiro* space, uniting aesthetic modernity and symbolic tradition. The collaboration between Suzuki and Mãe Santinha de Oyá was mediated by Caetano Veloso, who encouraged the architect to visit the newly founded *terreiro*. This convergence yielded a space that synthesises ethical, aesthetic and spiritual values, consolidating the *terreiro* as a territory of memory, resistance and creation, and a fundamental nucleus in the symbolic and political formation of Alberto Pitta.

¶ When presenting the plan—complex, detailed and bold—Suzuki asked whether she was prepared to undertake the challenge of construction. She replied, with firmness and serenity: "Let us do it." Thus the *barracão* was born, erected through an architecture of faith, courage and a vision of the future. The space endures as a symbol of aesthetic resistance and living ancestry, embodying both the principles of Afro-Brazilian tradition and the formal elaboration of an architectural artistic gesture. This family memory—interwoven with territory and religiosity—serves as the symbolic foundation of Alberto Pitta's oeuvre. The legacy of his mother and grandfather transcends the affective sphere, constituting an epistemic and political matrix. It represents a heritage of struggle, care, aesthetics and formation that also encompasses the contribution of his brother, Elísio Pitta, a central figure in dance, recognised for his expressive work with the *Balé do Recôncavo*.

¶ **The Aesthetics and Spirituality of Blocos Afro: Body, Rite, and Collective Affirmation Black cultural organisations and the cosmology of the terreiro-space** ¶ Black cultural organisations—such as the *blocos afro*, the Candomblé *terreiros* and communities of African

matrix—constitute symbolic expressions of resistance, territoriality and aesthetic reinvention. Anchored in Afro-diasporic civilisational principles, these institutions act as spaces of knowledge production, sociability and emancipation. Within this ecosystem, the constellation of associations with which Alberto Pitta has collaborated and for which he expresses admiration includes Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, Araketu, Os Negões, Bloco da Capoeira, Apaches do Tororó and Comanche do Pelô; the *afoxés* Filhos do Congo, Filhos de Gandhi and Badauê; the Troça Africana Pai Burukô; as well as pioneering formations such as Melô do Banzo and Obá Laiyê—an itinerary that culminates in Cortejo Afro, the nucleus of his authorial and directive practice.

¶ The emergence of Ilê Aiyê in the 1970s consolidated this bond between spirituality, aesthetics and politics in the Bahian context. The presence of figures such as Mãe Hilda Jitolu, *ialorixá* of the Acé Jitolu and matriarch of Ilê Aiyê, who would ascend the Curuzu on a sound truck, legitimating the bloco's passage to the Avenida, demonstrates how the parade becomes a rite, and the rite a political action. Such gestures establish an aesthetic-religious paradigm in which Carnival is configured as a space of collective affirmation and the updating of Afro-diasporic civilisational values.

¶ In this context, Cortejo Afro establishes itself as heir to this rich tradition. The constant presence of Mãe Santinha de Oyá marked its historical trajectory, through participation in rehearsals and parades, establishing herself as spiritual guardian and symbolic authority. Cortejo has consolidated itself as a space that welcomes diversity, uniting LGBTQIAPN+ people, artists, activists and residents of local communities around its aesthetic and political proposition. This plurality sustains an aesthetics of conviviality and inclusion.

¶ In general, the *blocos afro* and *afoxés* were forged within *terreiros* and communities, based on practices of shared dignity. They are expressions of collective labour—of the seamstress, the local artist, the carpenter, the neighbour—who convert the ev-

eryday into aesthetic language and an act of resistance. Cortejo Afro, therefore, does not primarily target corporate boxes (*camarotes*) or television media; its first audience is the people in the streets, the communities that recognise, in the bloco's passage, a reaffirmation of themselves.

¶ Muniz Sodré (2002) interprets the *terreiro* as a Black-Brazilian social form, more than a religious space: it is a model of sociability, knowledge and ethics rooted in Black Brazilian experience. The *terreiro*, according to the author, "offers an alternative cosmology, in which space, body, rite and force are interconnected, and where the city may be conceived as a territory of conviviality—not of domination" (SODRÉ, 2002, p. 167). This conception illuminates our understanding of the role of the *blocos afro* as urban extensions of the *terreiro*, articulating rites, bodies and visual languages in practices that re-enchanted public space.

¶ Each year, Cortejo's theme addresses an aesthetic and pedagogical dimension, aiming at youth formation and the strengthening of a sense of belonging. Alberto Pitta challenges the logic of scarcity historically imposed on the Black population, asserting that "it was the coloniser who introduced us to poverty". In this sense, Cortejo—like Ilê Aiyê—deploys beauty, symbolic sophistication and visual rigour to promote dignity and creative autonomy.

¶ This re-Africanisation of the city and of Salvador's Carnival, inaugurated by Ilê Aiyê and continued by numerous other blocos, constitutes one of the central aesthetic-political movements in Brazil's recent history. As Goli Guerreiro formulates, "Post-contemporary Black cultures are undergoing a process of diverse and cosmopolitan cultural re-creation" (GUERREIRO, 2018, p. 3), and, within this flow, "*samba-reggae* is the product of Atlantic exchanges, typical of the era of electronic globalisation" (GUERREIRO, 2018, p. 13). For Pitta, the so-called "Bahian aesthetics" is born of the colours, patterns, bodies and voices that emerge from these blocos and *terreiros*: Bahia is unique because it continually remakes itself from this inheritance—an inheritance of *axé*, col-

lective creation and Black affirmation. The parade, thus, is also a manifesto, a gesture of ancestry in motion, a social choreography in which past and present interlace as an aesthetics of the future.

¶ Among the group's notable themes, "Um Trem para as Estrelas", inspired by the song by Gilberto Gil and Cazuza, stands out, with emphasis on the phrase: "Um trem para as estrelas, depois dos navios negreiros, outras correntezas" ["A train to the stars; after the slave ships, other currents"]. The metaphor of the slave ship acquires new meaning, becoming a symbol of aesthetic and spiritual displacement. As the serpent sheds its skin, the ship represents not only the trauma of the diaspora, but also the transport of knowledges, civilisational values and sophisticated visual cultures. Kings and queens, even in defeat, brought with them their *orixás*, symbols and ideas of organisation and beauty.

¶ **Alberto Pitta: weavings of ancestry and the avenue as school**

¶ The artist recalls his roots within a scenario in which imaginaries of the Indigenous peoples of the Americas exercised strong influence on Salvador's Carnival. Such influence occurred especially in the initial formations of the "Indian blocos" (*blocos de índios*), an expression that would mark the beginnings of his aesthetic and political activity. It is within this environment that Pitta recognises and constitutes himself: an artist who emerged from the street, the collective body and the ritual gesture.

¶ Immersed in this context, Pitta witnesses and closely follows the rise of the Afro blocs, such as Ilê Aiyê and Afoxé Badauê, which revolutionised aesthetics through their powerful assertion of identity and racial consciousness. In the same period, the artist joins Olodum, becoming one of its first art directors. Over more than four decades, Pitta developed a graphic body of work that harmoniously integrates tradition, education and creativity. His iconic Carnival *panos*—screen-printed textiles that narrate Afro-Brazilian histories and mythologies—assume the symbolic role of visual books. They serve a diverse public, especially those who, without access to formal

schooling, "read" the world through the signs, symbols and vibrant rhythms of the festival.

¶ Pitta's praxis, viewed through Boaventura de Sousa Santos's ecology of knowledges, validates non-hegemonic knowledge and fosters dialogue among distinct ways of knowing. His work interweaves popular, intuitive and ritual knowledge with academic, analytical and formal knowledge. This approach, which privileges intercultural translation rather than assimilation, allows the coexistence and articulation of multiple rationalities, constructing more plural worlds (SANTOS, 2007).

¶ For the artist, Carnival represents a multifaceted space—aesthetic, political and pedagogical. It is an arena where knowledge is produced and symbols are shared, going beyond a mere function of entertainment. Throughout his trajectory, Pitta develops a reflection on the exhibitionary space and the need to break with the physical and symbolic limits of the gallery's "white walls". His art proposes permeability between the territory of the street and that of the institution, between rite and museum, between popular experience and the field of contemporary art. For him, aesthetic relevance is only realised when it traverses human experience, when it is capable of translating and expanding collective lived realities—such as those that emerge from the rituals of Carnival, from music, dance and the celebration of life.

¶ In this regard, Pitta's production dialogues with Boaventura de Sousa Santos's sociology of absences. This critique addresses how knowledges, practices and epistemologies are systematically marginalised and rendered invisible by modern Western logic. Santos denounces the "monoculture of scientific knowledge", which labels as ignorance any knowledge not aligned with the hegemonic. By elevating Carnival to a territory of visual pedagogy and the textile to a surface of knowledge, Pitta subverts this exclusionary logic. His practice inscribes itself within an ecology of knowledges, where art is recognised as a legitimate space for the creation of knowledge and symbolic insurgency.

¶ The artisanal and affective

dimension of his work is deeply rooted in his family history. The son of an educator and embroiderer, Pitta recognises in his mother's *richelieu* embroidery the symbolic origin of his relationship with fabric. The gesture of tracing, drawing and stitching, learnt at home, becomes, in his trajectory, the gesture of printing, dyeing and embroidering through screen-printing. Thus, in his work, screen-printing is both technique and metaphor: it is the stitching of histories and the darning of identities.

¶ In this context, Os-mundo Pinho's thought (2020) offers a consistent conceptual framework for understanding the symbolic and political dimension of Pitta's oeuvre. Employing Tavia Nyong'o's concept of "Afro-fabulation", Pinho addresses the imperative to construct poetics that transcend the traps of representation. For the author, Blackness has historically been delineated as a deprivation of the symbolic, a "material contingency" that emerged from slavery and colonisation, wherein the Black body was compelled to signify only as body, and not as subject. In the face of this, Pinho asserts that Blackness needs "to create poetics that escape the representational trap, reinventing modes of existence not subordinated to visibility regulated by the colonial gaze". In this sense, the Afro-diasporic experience engenders what he terms the "Black world"—a parallel symbolic space, not merely the opposite of the anti-Black world. This universe is founded on performance, orality, religiosity and art as forms of resistance, constituting a sphere of non-representational creation (PINHO, 2020, p. 5–6).

¶ Alberto Pitta's practice inscribes itself within an Afro-fabulatory poetics, refusing colonial representation and proposing an aesthetic epistemology based on memory, invention and the vital force of *axé*. His textiles, colours and graphic motifs operate by summoning and producing presence, transforming cloth into a territory of performance and the body into a surface of ancestral inscription. ¶ Over the decades, Pitta has become one of the principal creators of costumes, standards and graphic patterns that

have defined Bahia's Carnival aesthetics. His archive—comprising textiles, costumes and screen-printing matrices accumulated over 45 years—is today one of the most significant collections in Afro-Brazilian visual memory. It represents a living archive of popular culture and a symbolic heritage that unites art, politics and spirituality.

¶ Pitta's creative process is structured by a complex iconography in which each element bears a specific meaning. His compositions are true visual primers through which the artist disseminates, gradually and sensitively, the codes of Afro-Brazilian cosmology. Fruits, plants, animals, instruments and ornaments are transposed onto fabric as signs of offering, displacing everyday objects—such as the fruit from the kitchen—into the ritual field of cloth and body. This aesthetic displacement translates a symbolic pedagogy operating at the boundary between the sensible and the sacred.

¶ With an autonomous and continuous trajectory, Alberto Pitta has built a body of work that remains independent of institutional fluctuations and the fashions of the art system. Forged on the avenue and nourished by ancestry, his practice builds bridges between the popular and the erudite, between the festival and the museum, between the collective body and art history—confirming, within his poetics, Pinho's principle that contemporary Black art is, above all, a way to decolonise the gaze and re-enchant the world.

#### ¶ **Cortejo Afro and the symbolic reinvention of Bahian Carnival**

¶ Founded on 2 July 1998, in the *terreiro* of Mãe Santinha de Oyá, Cortejo Afro emerges as a vibrant expression of the confluence between ancestral spirituality, a strong sense of community and artistic innovation. Its genesis, as with many Bahian *blocos afro*, is deeply rooted in the traditions of Candomblé. Under the charismatic and inspiring leadership of a Black woman, Mãe Santinha, Cortejo Afro establishes an ancestral axis and founding force that permeate every aspect of its existence.

¶ What distinguishes Cortejo Afro in the cultural landscape is its remarkable capacity

to articulate the richness of tradition with the effervescence of contemporaneity. While steadfastly maintaining religious foundations and reverence for the *orixás*, the group skilfully dialogues with urban languages, modern design tendencies and global fashion aesthetics. This dynamic interaction not only expands the bounds of popular art, but also reframes the representation of the Black body within the cultural scene of Salvador and beyond. Through its performances, Cortejo Afro challenges stereotypes, celebrates Afro-Brazilian identity and projects an image of power, beauty and resistance, consolidating itself as one of the ambassadors of Black culture in Brazil and the world.

¶ The artist recognises the incessant need for reinvention that pervades the existence of the *blocos afro*. Over more than four decades of dedication and hard work, he has experienced moments of profound doubt about the viability and permanence of this singular cultural format. Yet it was practice itself—its intrinsic resilience and adaptive capacity—that convinced him of its enduring relevance.

¶ Even amid a landscape filled with adversities, both political and economic, the *blocos afro* have demonstrated a notable capacity for resistance and transformation. They constantly renew themselves, engaging with contemporaneities without neglecting their symbolic foundations and ancestral roots. This dynamic of renewal—seeking to modernise discourse without compromising essence—has become one of Cortejo Afro's central premises.

¶ For Cortejo Afro, this premise is not merely theoretical, but a vital principle of continuity and re-creation that nourishes and sustains its undeniable aesthetic and spiritual force. It is from this continual search for balance between the new and the ancestral that the group maintains its vibrant identity and cultural impact, re-affirming the importance of the *blocos afro* as spaces of resistance, celebration and renewal of Afro-Brazilian culture. The capacity to reinvent while preserving memory and tradition is what guarantees the vitality and longevity of these significant cultural movements.

¶ This dynam-

ic of transformation, however, unfolds amidst the tensions that traverse contemporary Carnival. As Paulo Miguez (2012) analyses, the Bahian festival has, in recent decades, come to constitute a "carnival-business", a mega-event that combines tradition and market, culture and economy, but which also produces structural imbalances. According to the author, "entrepreneurial logic tends to subordinate the symbolic-cultural dimension to the economic-mercantile dimension, provoking exclusions and inequalities among the different Carnival actors" (MIGUEZ, 2012, p. 137).

¶ Miguez, in his analysis, proposes a multifaceted critique of simplifying approaches to Carnival. On the one hand, he counters nostalgic views that frequently idealise the "old carnivals" and romanticise the past, obscuring the festival's complexity and transformations over time. Rather than understanding Carnival in its constant evolution, such perspectives tend to fix it in an idealised state that never truly existed, ignoring social tensions, aesthetic innovations and new forms of participation that have always characterised it.

¶ On the other hand, he questions economistic approaches that reduce the festival to a mere consumer product or burden it with the expectation of magical solutions to longstanding social inequalities. This instrumental view of Carnival—focusing exclusively on its economic potential or capacity to generate jobs and income—disregards its intrinsic cultural dimension and its role as a space of identity affirmation and collective expression. The expectation that Carnival might resolve structural problems is, for Miguez, a dangerous simplification that diverts attention from the need for comprehensive, long-term public policies.

¶ For Miguez, it is imperative first to understand Carnival as a complex, multifaceted cultural phenomenon. He recognises it as an essential part of Bahia's intangible heritage, a treasure of knowledges, practices, rhythms and expressions that transcends the material dimension. From such a deep understanding of its cultural essence arise effective public policies—not only designed to

foster tourism or the local economy, but, above all, to guarantee Carnival's symbolic diversity and intrinsic social value. This implies supporting the different groups and manifestations, from *blocos afro* and *afoxés* to *trios elétricos* and *blocos de sujo*, protecting their traditions, encouraging innovation and ensuring that Carnival remains a vital space of celebration, resistance and cultural production for the whole community. ¶Read

in this key, Cortejo Afro asserts itself as an exemplary experience: while it dialogues with the market, it reaffirms Carnival as a territory of ancestry, pedagogy and invention, preserving the festival's symbolic and collective dimension in the face of mercantilisation pressures. In its practice, Cortejo Afro preserves and exalts the festival's symbolic and collective dimension—an essential counterpoint to growing pressures of commodification. Far from succumbing to unbridled commercialisation that often decharacterises cultural manifestations, the group keeps alive the roots and deeper meanings of Carnival: in the choice of themes; in the richness of its attire, which evokes African and Afro-Brazilian traditions; in the percussive force that calls forth ritual; and in the performance that educates and engages the community. ¶Ancestry is a central pillar, honouring ancestral legacies and sustaining the memory of a rich and resilient culture. Pedagogy is revealed in Cortejo's capacity to transmit knowledges, values and histories to new generations and to the wider public, educating about the importance of Afro-Brazilian culture. Invention resides in the group's constant ability to innovate within tradition, creating new aesthetics, rhythms and narratives that revitalise Carnival and keep it relevant in the contemporary.

¶Thus, Cortejo Afro is configured as a cultural movement situated at the crossroads of tradition and modernity, sacred and profane, art and social consciousness—consolidating itself as a model of cultural resistance and a celebration of identity. ¶**The Ship and Aesthetic Displacement: Passages of Memory and Form**

¶Within the symbolic vocabulary that

traverses the oeuvre, the ship emerges as an ambivalent sign—pain and displacement, trauma and, at the same time, an aesthetic and political matrix. It is not a mere historical motif: as Paul Gilroy proposes, the ship is a “mobile device” that connects ports, cultures and temporalities, becoming an emblem of Black modernity and of the transatlantic circulation of cultural forms—a chronotope of the Black Atlantic that structures memories and identities in transit. ¶If, on

the symbolic plane, the ship condenses the diasporic experience, on the historical-geographical plane Pierre Verger rigorously demonstrated the “flows and counterflows” between the Bight of Benin and Bahia from the seventeenth to the nineteenth century, evidencing routes, agents and exchanges that fertilised religious, aesthetic and technical languages on both sides of the Atlantic. In this cartography of crossing, Ouidah became a lieu de mémoire: the “Porte du Non-Retour”, erected with UNESCO support, and the city's memorial itinerary mark the geography of captivity and exile—the “gate of no return” figuring rupture, and the “tree of forgetfulness” symbolising rites of erasure and passage narrated by local tradition. ¶Despite the violence, what

traverses the ocean are not “slaves” as an essence, but enslaved persons who carry epistemes, aesthetics and techniques. Among these contributions, ironworking—central in Bantu and Yoruba societies—and the very sacrality of iron associated with Ògún/Gu, divinity of iron and the forge, reiterate that technology, cult and art proceed together in the process of cultural reinvention in the diaspora. ¶Yet even in the face

of unimaginable violence and the overwhelming trauma of displacement, these peoples were not stripped of their essence. They brought with them an intangible and material legacy of inestimable value: spiritual and material memories that manifested in diverse forms. Among these stand out the *voduns*, the *inkices* and the *orixás*, divinities and forces of nature that continued to guide and inspire their communities. The vibrant colours and sophisticated aesthetics that perme-

ated their lives were preserved, influencing art, fashion and visual expression. Metals—especially iron—and the intricate technologies associated with their manipulation represented fundamental knowledges and advanced techniques, precious legacies inherited from Bantu and Yoruba peoples, which became the basis for the creation of new forms of art, tools and cultural expressions in the New World. These memories and knowledges not only survived but flourished, adapting and transforming, weaving the rich cultural tapestry that today defines Bahia and other regions of the Black Atlantic. ¶In Bahia,

this inheritance took body and meaning, becoming one of the pillars of Brazilian cultural identity. For Pitta, his artistic practice over more than forty years is the prolongation of this transatlantic memory: inscribed in what Paul Gilroy terms the Black Atlantic, a culture “of hybrid character not circumscribed by ethnic or national borders”—that is, formed by routes, transits and recombinations that exceed the nation-state. In his garments, textiles and prints created for the *blocos afro*, the artist reaffirms aesthetics as politics: “art became the backbone of the political cultures of the slaves” and continues to operate as a language of emancipation, above all when the written word was historically denied. In asserting that “poverty was introduced by the coloniser”, Pitta refuses the colonial key and lays claim to the symbolic wealth of the diaspora, in tune with the thesis that music/dance (and their visual and ritual unfoldings) produce and express a “transvaluation of all values” in the face of the history of racial terror. ¶The slave ship thus becomes a metaphor for aesthetic displacement and identity invention because, in Gilroy's model, the ship was “a living system, microcultural and micropolitical in motion”, a transnational channel for the circulation of ideas, people and artefacts. From this symbol, Pitta places *mestiçagem* under tension: he refuses its romantic reading and lays bare colonial violence—coercion, rape, domination—recalling that “racial terror is not only compatible with Western rationality but complicit

with it”. In this key, mixture is not the loss of purity, but a “principle of growth” that explains both modernity and Black forms of creation in the Atlantic; here, art functions as symbolic reparation and a space for the reconstruction of narratives, within a tradition that “travels” and reinscribes itself through borrowings, hybridisations and continuous reinterpretations. ¶In his work,

the artist also proposes a reflection on what he calls an invented Africa—an Africa recreated in the Bahian imaginary as a force of re-Africanisation, especially from Ilê Aiyê onwards, a movement of which he recognises himself as heir. In dialogue with Valentin-Yves Mudimbe, this is about recognising that the “colonial library”—“a wider archive that governs the epistemological bases of diverse knowledges about Africa”—has moulded representations that still dispute today the meaning of the African and of the Afro-diasporic. By reconfiguring visualities and sonorities of the festival, Ilê inaugurated an aesthetics that transforms Carnival into a ritual of Black consciousness and celebration, a gesture Pitta continues in his garments and prints, operating against the hegemonic narratives described by Mudimbe in *The Invention of Africa*. ¶Cortejo Afro, created under his direction, is the synthesis of these crossings: it is built between tradition and modernity, memory and invention. Instead of opposing old and new, Pitta asserts an aesthetic displacement that renews legacies of *blocos afro* and *afoxés*, echoing Mudimbe's critique of the ways in which “Africa” was organised by discourses and categories that produced its “invention”. This tension seeks not purity, but creates new forms from living archives—a position aligned with Mudimbe's perspective that African modernity must re-read the devices that defined it in order to reconfigure its own modes of existence.

¶Pitta's lived experience in the Candomblé *terreiro* was decisive in understanding art-making as ritual gesture and collective experience. From this perspective, Mudimbe's notion of gnosis—that is, local modes of knowledge that escape colonial taxonomies—offers a vocabulary

with which to think how themes of sea, crossing and displacement (for example, *Nave e Navio: Uma Odisseia Africana; Um Trem para as Estrelas*) reactivate bodily, memorial and liturgical knowledges on the public stage. By reinscribing these layers in the festival, the Cortejo performs what Mudimbe describes as the possibility of an African discourse that emerges despite—and beyond—the archive that objectified it. ¶ On the twentieth anniversary of Cortejo Afro, the theme *Milagres do Povo* returned to this poetic and philosophical dimension. Inspired by Caetano Veloso's song of the same name, the parade proposes a reading of the faith and survival of the Black people who “faced cruelty head-on and still produced miracles of faith in the far West”. In a Mudimbian key, it is a matter of understanding faith as public act and political performance—not a mere interiority of belief, but a language that organises signs, bodies and disputes in the common space (Mudimbe calls this “religion as political performance”). In this reading, the colours, textiles, gestures and sounds of the Cortejo configure a ritual vocabulary that converts historical pain into creative potency, reinscribing meanings in the present. ¶ Pitta's work reaffirms art as an essential form of sensible knowledge and, above all, of popular aesthetic education. For the artist, the experience of art transcends any need for a purely intellectual comprehension of an installation or artistic intervention. What imposes itself, rather, is the need to feel it viscerally, to reflect upon the creative process, and to allow oneself to be provoked by it. ¶ This pedagogy of the sensible has a particularly deep and transformative impact upon Black youth in peripheries and communities, the public to whom Pitta dedicates a large part of his work. His unwavering commitment lies in promoting aesthetic fruition and the empowerment of these populations. Through his art, Pitta elevates the everyday experiences of these communities, transforming them into vibrant images, symbols laden with meaning and cloths that become visual narratives. These elements

not only tell the living history of Bahia, with its cultural wealth and struggles, but also bind it indissolubly to the vast and complex tapestry of the Black Atlantic, revealing deep interconnections and the resilience of a people. ¶ **Alberto Pitta and the Afro-Bahian scene: between terreiro, parade and city** ¶ A multifaceted and inspiring figure, the artist recognises himself, above all, in familial bonds—son, husband and father—yet it is the unshakeable belief in optimism, dreams and the potential of youth that truly shapes him. This hope is not naïve: it results from a dense trajectory of experiences and social responsibilities. ¶ In Projeto Axé, dedicated to the protection and valorisation of children and adolescents in situations of vulnerability, Alberto Pitta reaffirmed a conviction he disseminates with vehemence: “there are no street children”. For him, the expression is stigmatising and obscures a deeper reality, that of subjects displaced by complex and cruel structures of exclusion. His reading is clear: the street is not the essence of these young people but the stage of an imposed marginalisation, which demands policies of care, education and dignity for the restitution of their life projects. ¶ Pitta understands that aesthetics, far from being a mere adornment or dispensable luxury, is a powerful and essential tool for individual and collective emancipation. For him, beauty, art and cultural expression are not simply sources of pleasure, but profound catalysts for self-discovery, self-worth and the overcoming of challenges. He believes firmly that, by engaging with aesthetics, individuals can unveil new perspectives on themselves and on the world, cultivating a sense of identity and purpose that strengthens their capacity to act. ¶ In this sense, the young person becomes the epicentre of this possibility of transformation. Pitta does not see the young as a passive receptacle of change, someone who merely absorbs external influences, but as an active and dynamic agent. Through aesthetics and the appropriate support—educational, social or emotional—the

young person has the capacity to rewrite their own narrative, to transcend imposed limitations, to build a more promising future and, consequently, to impact society in significant ways. ¶ For Pitta, youth transcends the mere expectation of being “the future”. It is, above all, the vibrant, pulsing present, endowed with intrinsic energy and creativity capable of catalysing genuine social revolution. He recognises the inherent potential of the young to question the status quo, to innovate and to lead movements for change, using aesthetics as a vehicle to express their voices, visions and aspirations. By empowering youth through aesthetics, Pitta proposes a path towards building a more just, equitable and authentic society, where individual expression and creativity are celebrated as fundamental pillars of human progress. ¶ **Reading in Cloth, Stitching the Community: the aesthetic pedagogy of the blocos afro** ¶ The aesthetic and political trajectory of *blocos afro* such as Ilê Aiyê and Cortejo Afro goes far beyond a mere Carnival spectacle. It is embedded within a complex field of symbolic and structural disputes, revealing the deep social and racial tensions present in Brazilian society. The search for partnerships with the private sector, often with major beverage brands and other corporations, exposes a contradictory dynamic. On the one hand, there is the need for resources to maintain the grandeur and continuity of these cultural manifestations; on the other, there is confrontation with market logic and the lack of understanding on the part of many corporate interlocutors. ¶ It is common for these company representatives—often young professionals without a deep critical formation—not to grasp the symbolic density and socio-cultural relevance that these *blocos* represent. Generally responsible for sizeable marketing budgets, they lack the repertoire necessary to perceive the intrinsic value and potency of Black aesthetics manifest in every detail: in the drum's vibration, in the richness of the cloth, in the expressivity of the gesture and in the parade's force. The beauty

and cultural depth of these elements are reduced to mere commercial attractions, stripping them of their historical and political charge. ¶ A distorted and prejudicial perception of the *blocos afro*'s public predominates. This public is frequently deemed incompatible with hegemonic market strategies, revealing the persistence of structural racism in its multiple manifestations. Such racism not only disqualifies the consumption and aesthetics of Black popular classes but also devalues their symbolic and cultural production. The rich tapestry of identities, expressions and forms of social organisation the *blocos afro* represent is often rendered invisible or misread, reinforcing stigmas and barriers. ¶ Miscomprehension of the “potency of Black aesthetics” is not accidental; it is a symptom of a system that has historically marginalised and devalued Afro-Brazilian culture. Musicality, costumes, choreographies and the narratives conveyed by these *blocos* are more than entertainment; they are vehicles of identity affirmation, political resistance and the celebration of ancestry. By disregarding these aspects, companies lose the opportunity to establish genuine connections and to contribute meaningfully to the valorisation and strengthening of these manifestations. Instead, they perpetuate a cycle of subalternisation and cultural exploitation. ¶ Therefore, the challenge for the *blocos afro* is not restricted to securing funding, but also to educating and raising the awareness of partners regarding the profound ethical, aesthetic and political dimension of their actions. It is necessary to break with the superficial logic of marketing and to demand recognition that goes beyond the mere use of image and sound, attaining a comprehensive valorisation of Black culture and its creators. ¶ In this context, Alberto Pitta highlights the pedagogical and communicative dimension of the cloths he develops for the *blocos afro*. In asserting that he “writes on cloth for those who cannot read”, the artist evokes a visual pedagogy oriented towards inclusion and dignity. The textiles become veritable book pages, bearers of political,

historical and poetic messages. Many participants in these *blocos* have not had access to formal schooling; thus, the cloths function as supports for a symbolic literacy, instilling the desire to read from the communicative force of the prints. This practice recalls the African-matrix oral and visual tradition, in which learning takes place through the body, repetition and rite. To read the cloths, in this sense, is to read the world through another code, another language. ¶It is, therefore, a matter of converting the body into support and surface of reading. In donning a screen-printed cloth, the reveller becomes simultaneously the vehicle and addressee of a message that circulates along the avenue. This symbolic pedagogy, forged over decades and inaugurated by experiences such as those of Ilê Aiyê, is also a foundation of Cortejo Afro, whose artistic direction Pitta assumes. He himself signs many of these cloths, offering the public messages ciphered in visual signs that articulate ancestry, social critique and identity affirmation. ¶Within this ethical-aesthetic lexicon of the common, the centrality of the ladies of the parades comes to the fore. When grandchildren, nieces and sons—many watching from outside the ropes—see their grandmothers on the avenue, an affective shift of great potency occurs. The figure of the grandmother, associated with care, wisdom and ancestry, radiates moral authority capable of disarming tensions: there are records of imminent conflicts being interrupted before their passage. Though not measurable by conventional indicators, the phenomenon evidences the politics of affection and care that structures the Cortejo. ¶This politics asserts itself not through inflammatory speeches but through the subtlety of gestures and the symbolic force of presence. Elder women—with their life stories, memories and resiliences—become guardians of a tradition that values peace, unity and respect. They remind, in practice, of the communal bonds that sustain the parade and reconfigure the public scene: in crossing the avenue, they convert conflict into conviviality and

reaffirm the value of female mediation in the transmission of values. ¶Thus, the parade of these matriarchal wings transforms urban space not only through Cortejo's aesthetics but through the silent imposition of a communitarian ethics. The street—potential stage of disputes—is re-signified as a place of celebration of life, memory and social cohesion, under the aegis of presences that combine firmness and care. ¶This same pedagogy returns, finally, to the formation of Black youth. Pitta declares that his art is made for the pleasure and enjoyment of the community—young people who create today from popular neighbourhoods and who, tomorrow, will reach centres and institutions. His commitment resides in the symbolic and aesthetic formation of populations historically distanced from museums and galleries. Art ceases to be a luxury and becomes a tool of identity and belonging: in addressing his work to these young people, Pitta offers inspiration and representativeness, but also calls them to protagonism, broadening and diversifying spaces still dominated by other perspectives. ¶For this reason, Cortejo Afro transcends the notion of a mere parade, configuring itself as a process of social transformation that mobilises art, ancestry and beauty as tools for constructing the common. It is, in Pitta's words, "poetry that passes in the street": a public poetics capable of interrupting cycles of violence and installing belonging where institutions and markets fail. In projecting on the avenue a repertoire of colours, cloths and bodies in movement, the Cortejo affirms a pedagogy of the sensible that makes the street a popular classroom, where dignity, memory and future are learned. In an Amefrican key, it is a territory of production of languages and values that reorient the common, recognising in Afro-diasporic experiences an active axis of cultural and political creation. ¶Within this grammar, the aesthetic gesture of the Cortejo is also a politics of the present: it reinscribes Brazil in the Black Atlantic, that is, in a transatlantic history of transits, re-combinations and aesthetic inventions not cir-

cumscribed by the nation-state. The "ship" ceases to be merely trauma to become a matrix of circulation of forms, rhythms and knowledges, converting pain into creative potency and projecting the city as a place of symbolic crossings. At the same time, the Cortejo scene operates against the "colonial library"—the archive of classifications that historically defined "Africa" and its diasporas from the outside—by claiming its own modes of knowing and saying (gnosis) that emerge from rite, body and festival. ¶This counter-pedagogy is anchored, moreover, in the Black-Brazilian social form: the city-*terreiro* in which *axé* organises sociabilities, mediates affections and founds pacts of conviviality. It is within this framing that the Cortejo's affirmative, insurgent and humanist aesthetics confronts the "sanitised" apathy of shopping centres and corporations—not only as a critique of institutional racism, but as a denunciation of a symbolic blindness before the Black creativity that undergirds the very idea of a contemporary "Bahia". ¶Cortejo Afro thus asserts itself as a public laboratory of aesthetic citizenship: year after year, it summons the city to relearn its histories, reorder its bonds and rehearse new forms of collective life. In transforming aesthetics into ethics and festival into politics, the Cortejo inscribes on the street a promise: that beauty, memory and care can, together, remake the world within the body's reach—and it is precisely in this reach that its transformative force resides. ¶*The Artist's Gaze* ¶As a visual artist, Alberto Pitta displaces his practice beyond mere individual creation, immersing himself in the cultural and social universe of his community to become an influential leader of a *bloco afro*. This singular trajectory has enabled him to conceive the Carnival parade not simply as an ephemeral celebration but as a true total work of art. In his view, Carnival becomes a vibrant stage where visual aesthetics, bodily performance, musicality, ancestry and collective identity are interwoven into a multifaceted and powerful expression. Pitta sees in the Carnival parade an

opportunity to reinterpret and re-signify elements of Afro-Brazilian culture, deploying colours, forms, rhythms and narratives to create an immersive experience that transcends entertainment and invites both reflection and the celebration of Blackness. Every detail—from the elaborate costumes to the synchronised choreography and enveloping percussion—is conceived as an integral part of a grand spectacle that communicates and reaffirms the strength and beauty of Afro culture, transforming the city's streets into an open-air gallery. ¶In his innovative conception, every component of the parade is meticulously orchestrated and integrated, functioning as an essential piece of a cohesive and deeply meaningful mosaic. The pulsing melody of the music, with its ancestral and contemporary rhythms, not only carries the steps but narrates histories and evokes emotions. The visual richness of the costume, crafted with vibrant colours and luxuriant textures, transforms participants into mythical and symbolic beings. The expressivity of the body, through dance and gesture, communicates narratives and energies that transcend verbal language. The grandeur of the parade, unfolding through the streets, creates a mass spectacle, a procession that connects past, present and future. ¶The originality of the costume—each piece conceived as a sculpture in motion—and the intentionality of the gesture—each movement charged with purpose and symbolism—are crucial elements. The power of sound, resonating in the drums and voices, and the vibration of colour, which explodes in every detail, intensify the sensorial experience. All these elements are carefully interlaced within a composition that departs from predictable formulas and the clichés of traditional Carnival. ¶Pitta's avant-garde approach seeks, incessantly, the surprise that captivates the spectator, the symbolic density that provokes reflection, and the continual invention that challenges expectations. It is precisely in this sense that art, in its most pure and potent manifestation, is realised 'as play, symbol and festival'—a

conception that resonates with Hans-Georg Gadamer's philosophy (1985). This is not a mere sum of isolated parts, but a shared event that transcends individual consciousness and intrinsically involves community, rite and celebration. Under Pitta's gaze, the parade becomes a sacred and profane space in which art manifests as a vital force capable of transforming and uniting, celebrating Afro-Brazilian cultural identity and ancestry in a spectacle of unparalleled beauty and depth.

¶Pitta's understanding of Carnival as a powerful field of political action was shaped early on. This perception was influenced by icons of Brazilian culture such as Gilberto Gil and Caetano Veloso, in addition to the rich tradition of the *blocos de índio*, such as Comanche and Apache do Tororó. However, the overwhelming experience of seeing Ilê Aiyê in 1975—processing up the Curuzu with its force and originality—definitively marked his trajectory. At that moment, Pitta recognised not only an aesthetic invention but a powerful cultural and political insurgency erupting under a dictatorial regime, challenging the established order and restoring a people's voice. In that historical period, Carnival was imbued with a transformative collective energy, functioning as a catalyst for change and a space of resistance.

¶Today, although the social and political context is indubitably different, the essence and underlying principle remain unaltered in Pitta's philosophy: everything is a dynamic process, an ongoing construction and an uninterrupted journey of cultural renewal and perpetuation.

¶**Aurinegras** ¶For Alberto Pitta, Blackness in Brazil is a constant call to action. His influence transcends Carnival; beyond being an artist and cultural director, he also served as a director of Esporte Clube Ypiranga, a traditional club in Vila Canária, a neighbourhood likewise marked by a strong Black and popular presence. Pitta accepted Emerson Ferretti's invitation to work at the club not merely because of his connection with football, but primarily due to Ypiranga's history as a space of affirmation for Black players who were then barred from partic-

ipating in official leagues. ¶Founded in Salvador on 7 September 1906, Esporte Clube Ypiranga quickly became a popular point of reference in Bahian football, its name evoking Independence. From the outset, the club distinguished itself by its inclusive stance towards Black and working-class players within an elitist sporting landscape. This earned it the nickname 'Time do Povo' (the People's Team) and forged a strong connection with supporters from peripheral neighbourhoods. In its golden era, between the 1930s and 1950s, Ypiranga won state titles, revealed idols such as Popó and achieved regional prominence, including participation in the 1951 North-North-East Champions' Tournament.

¶Ypiranga's *aurinegra* colours (black and gold) became an insignia of Afro-Bahian resistance—a chromatic code that runs through practices such as Capoeira Angola and is inscribed in the popular imaginary through figures such as Mestre Pastinha, Irmã Dulce and Jorge Amado. Alberto Pitta's engagement with Ypiranga reaffirms his conviction that collective action composes a single project of public restitution of Black dignity. The historical literature on Brazilian football abounds with evidence of racial barriers and exclusionary institutional rearrangements; in this context, popular clubs like Ypiranga—the legendary *aurinegro* of Salvador—have operated as beacons of belonging and counter-publics of affirmation within an adverse scenario. Read in light of the political-cultural category of *amefricanidade* (Amefricanity), proposed by Lélia Gonzalez, this trajectory acquires another depth: the club, like the *afoxés* and *blocos afro*, can be understood as an Amefrican territory of production of languages, values and forms of sociability that reorient the common, articulating memory, body and ancestry as concrete practices of social invention and a pedagogy of the sensible.

¶Thus, when the artist states that it is not enough simply to 'be born, grow up, cross the street and go back home', he enunciates an ethics of active presence in public space that articulates with *amefricanidade* as a political-cultural

category—namely, the recognition that Afro-diasporic historical-cultural experiences in the Americas produce their own languages, values and forms of sociability, capable of reorienting the common and contesting the national narrative. In this framing, what Pitta accomplishes is a political-aesthetic project in which community and pedagogical practices—Cortejo Afro, Ilê Axé Oyá, and his work at Ypiranga—function as territories for the production of dignity and social invention, converting memory and ancestry into collective action and felt formations. In this way, his work and leadership not only destabilise inherited hierarchies but also propose concrete alternatives for a more just sociability, in consonance with Gonzalez's formulation of the Amefrican centrality in the continent's cultural construction.

¶**Racism and Aesthetics as Response** ¶Pitta understands racism as a capillary and dissimulated structure that permeates daily life through cordial gestures, superficial elegance and operative silences. This diagnosis converges with Kabengele Munanga's critique of the so-called 'Brazilian racism', sustained by the myth of racial democracy and by symbolic mechanisms that naturalise hierarchies. In interviews and key works, Munanga describes this arrangement as a 'perfect crime' precisely because it presents itself as cordiality and racial equality while producing real exclusions; he also highlights the ideal of whitening as 'installed in the Brazilian unconscious', acting as an aesthetic and social norm that pushes Black subjects towards the denial of self. Although Pitta does not report explicit attacks, his attentive reading of the subtext allows him to identify these subtleties and confront them without permitting them to define his identity or capture his creative agenda. Such a stance articulates critical sensibility and projectual autonomy—exactly what Munanga calls for when dismantling the integrating myth and exposing the structural grammar of racism in the country. ¶'We must not live guided by racism, but by our objectives', Pitta affirms—an enunciation aligned with the proactive

strategies Munanga advances to shift discriminatory practices from the abstract plane to concrete policies of formation and citizenship. By transforming Cortejo Afro and the other associations with which he collaborates into public laboratories of joy, care and invention, Pitta converts historical pain into collective poetics: occupying the street, designing cloths, sewing costumes and choreographing the body become acts of affirmation that educate the gaze and reorder the common. This pedagogy of the sensible, directed above all to Black youth, echoes Munanga's proposals for education and culture: deconstruct stereotypes, historicise racism, produce positive references and create conditions of belonging. This is not merely 'artistic expression' but cultural policy that contests symbols, memories and places of speech—precisely the movement that 'overcomes racism in school' and in the city by instituting practices and knowledges capable of redefining horizons of dignity.

¶**Neighbourhood Museum** ¶Conceived as a museum of territory, the Neighbourhood Museum is born from the radius of community action surrounding the atelier in Pirajá and transforms the street into an exhibition space, memory into a right and conviviality into a research method. Rather than separating work and life, collection and everyday life, it proposes curatorships of proximity in which cloths, garments, screen-printing matrices, photographs, songs, affective maps, oral accounts and ritual gestures compose a living collection in permanent circulation. This option assumes dialogicality as a pedagogical and political foundation, understanding culture as a collective practice of reading the world and producing meaning, as Paulo Freire proposes when he links education to transformative praxis and to the construction of the common through critical dialogue and situated listening.

¶At the same time, the project renews the horizon of integral education formulated by Anísio Teixeira, for whom the city is an extension of the school and the school should embrace arts, crafts, body and sensibility in an extended day. The inspiration drawn from

the Centro Educacional Carneiro Ribeiro, Salvador's Escola-Parque, guides the idea that safeguarding is not a distant protocol but a pedagogical practice that integrates workshops, conversation circles, audiovisual records, cataloguing notebooks and ethical agreements with *terreiros* and neighbourhood groups, ensuring the materiality of objects and, above all, their contexts of use and shared authorship.

¶The Neighbourhood Museum adopts expanded governance, with a council of residents, knowledge-bearers, youth and cultural agents, articulating formation, research and fruition. The collection is understood as an ecosystem of bonds in which the city becomes a technical reserve, the festival operates as a mediating device and care for textiles and objects dialogues with care for people and territories. By articulating a physical collection, digital documentation and programmes of circulation in schools, squares and *terreiros*, the project practises a museology committed to dignity, belonging and invention, accomplishing in the everyday what Freire called the 'viable unprecedented', that is, the creation of concrete possibilities for transformation arising from what does not yet exist but can be built through dialogue and collective action.

¶On the ethical-political plane, creation is mobilised as a tool of social transformation. The wager falls upon the potency of public rituals, collective presence and the circulation of shared symbols. Putting a *bloco* on the street, designing cloths, sewing costumes and choreographing bodies is an act of enunciation that contests meanings, broadens belongings and reconfigures community bonds. Here, Anísio Teixeira's city-as-school meets Paulo Freire's education-as-the-practice-of-freedom: a continuum between experience, language and the lived world in which aesthetic enjoyment and critical reading reinforce one another.

¶Since the early 1980s, systematic work with costumes, ornaments and allegories for *blocos afro* and *afoxés* has operated on two complementary registers: formal invention, which renews visual and sonic languages,

and memory preservation, which safeguards processes, objects and narratives often neglected by public heritage policies. From this practice emerges a community collection based in Pirajá—atelier, residence and territory—that sustains the Neighbourhood Museum as a space of memory, formation and intergenerational conviviality.

¶Bahia's Black Carnival is taken as narrative-in-act and a living archive of the common. The maxim 'whoever wishes to understand this trajectory must walk the streets, listen to the voices, see the bodies in motion' functions here as a method of reading: walking, listening and seeing constitute situated procedures of knowledge. In this horizon, the street becomes classroom and rite; images, songs and bodies update memories and contest meanings, converting each edition of Carnival into an exercise in the pedagogy of the sensible and a political-aesthetic project of Black affirmation.

¶In this key, Carnival exceeds spectacle and affirms itself as a multifaceted phenomenon: it is political, insofar as it claims visibility and rights; it is aesthetic, insofar as it materialises a beauty forged in creativity and ancestry; and it is pedagogical, for it teaches history, values and struggles in the very course of the festival. Hence it attracts researchers and visitors who recognise in it a complex object and a worldview: every detail—from the art of ornaments to the cadence of music, from the fluidity of dance to spiritual depth—participates in a philosophy that reconciles sacred and profane, past and present, celebration and resistance.

¶By way of closure, the artist reiterates a conviction: art and culture are not the luxury of a few, but the symbolic infrastructure of a more just sociability. When aesthetic creation is organised in the street, in dialogue with neighbourhoods, *terreiros* and schools, it restores dignities, produces knowledge and enlarges possible worlds. It is in this confluence between city, community, school and Carnival that a continuous programme of invention and care is established, capable of transforming collective experience into a horizon of future. ¶**The**

### ***Diaspora and Consciousness of Place***

¶For the artist, the diasporic condition surpasses geography and asserts itself as consciousness of origin, memory of the crossing and horizon of future. Achille Mbembe helps to name this experience by proposing that, in modernity, 'no matter where [Black people] are', the category of Blackness becomes a planetary operator of meaning, producing bonds and recognitions that exceed national borders. In *Critique of Black Reason*, Mbembe describes this process as the historical and imaginary inscription of 'Africa' and 'Blackness' at the centre of disputes over naming, representation and humanity—a condition that lends ballast to the artist's reading of the diaspora as a distributed and active presence.

¶Paul Tiyambe Zeleza's scholarship contributes to refining this framework by highlighting the plurality of African diasporas—with diverse temporalities, circuits and experiences, intra – and extra-continental, well beyond the hegemonic Atlantic axis. His argument is that diasporas are multiple, relational and historically dynamic, and that analysis must map dispersions, recompositions and transnational engagements without reducing the complexity of local contexts.

¶Thus, the 'Bahian village' ceases to be merely a physical place and becomes an epistemic epicentre from which values, ethics and aesthetics are enunciated that can dialogue globally without losing local depth. This is a gesture close to what Mbembe discusses as Afropolitanism, that is, forms of belonging and circulation that interlace mobility, memory and the co-presence of worlds. The work is thus sustained by the dialectic between the particular and the universal: the more rigorously situated it is, the more capable it is of transnational resonance.

¶This ethics of active presence, however, is not abstract. It translates into historical responsibility, something Frantz Fanon formulates as a generational task: 'each generation must discover its mission, fulfil it or betray it'. In the artist's case, this mission appears as the conversion of the memory of the crossing into a polit-

ical-aesthetic project that articulates village, city, Atlantic and world.

¶From this point of view, the universalisation of the local does not dilute the Bahian experience; it intensifies it: the singularity of colour, rhythm and cloth—worked in the *terreiro*, in the atelier and in the street—informs a grammar that circulates in galleries, museums and international circuits without renouncing its community origin. This is precisely the kind of movement Zeleza advocates when he proposes rewriting the history of African diasporas beyond single models, recognising heterogeneous networks, times and mediations.

¶Accordingly, the work refuses any economy of subordination and affirms the centrality of diasporic art—rooted in dignity, ancestry and belonging—as an axis of contemporary aesthetic imagination. The memory of the crossing, far from nostalgia, becomes a platform of creation and a device of recognition: a visual, sonic and ritual lexicon which, departing from Bahia, speaks to many worlds, reinscribes belongings, reorders sensibilities and enlarges the frontiers of the common—converting the particular into a concrete universal and sustaining new forms of conviviality and future.

¶**Writing on Cloth: The Book of the Body** ¶Inscribed within the lineage of Afro-Bahian visual creators—including J. Cunha, Mundão, Goya Lopes and Ives of Malê de Balê—the practice analysed here not only follows a tradition but reinvents it. Its aim is to reconfigure the visual imaginary of Carnival and, more broadly, of Afro-Brazilian communities, offering new readings of Black identity and history. The genius of the gesture lies in the democratisation of access to culture and memory—'I make cloths for those who cannot read', Pitta asserts, making explicit a radical commitment to inclusion. In the costumes that parade, one finds a heterogeneous social coexistence, and it is precisely in this encounter between different knowledges and experiences that the visual narratives reach, with the same potency, doctorate-holders and illiterate persons, intellectuals and workers. ¶This language, woven at each *bloco* and with each

print, acts as a communicative link that surpasses conventional writing and inaugurates an organic process of cultural education. The cloths are not merely garments: they are manifestos in motion, narratives that make visible the struggle, resilience and richness of Afro-Brazilian culture, reaffirming its presence and voice in public space and in contemporary aesthetic debate.

¶¶The gesture, though simple in appearance, carries a profound pedagogical dimension. The body becomes a living page, and the cloth, a support of knowledge—a tactile and visual vehicle of ancestral and contemporary knowledges. In donning a written costume, those who do not immediately decipher the words are summoned by curiosity to begin a journey of reading and belonging. Thus the cloth is converted into the book of the street, and the body into the territory where history is reinscribed. It is an aesthetic pedagogy in which image, colour and symbol operate as devices of knowledge and resistance, transforming Carnival into an open-air gallery where the common is educated, healed and recognised.

#### ¶¶**Formation, Community and Educational Actions**

¶¶The work extends beyond the artistic field, materialising in projects of formation and community care that have become reference points in Bahia. Among these, the Instituto Oyá de Arte e Educação, founded by his mother, stands out and has consolidated itself as a benchmark in Salvador. The institution welcomes approximately 200 children and adolescents in situations of social vulnerability, offering transformative opportunities in art, culture and, above all, citizenship.

¶¶During the critical period of the COVID-19 pandemic, the Instituto Oyá demonstrated its resilience and unwavering commitment to those under its care. It mobilised an extensive network of support and resources to ensure that young people had digital access to remote lessons, overcoming barriers and guaranteeing the continuity of their development. This action reinforced a fundamental principle permeating the institution's pedagogical philosophy: the conviction that education

should be the best possible for the children of the popular classes. With a humanised and profound vision, Pitta categorically rejects the label 'street children' for those who live in such conditions. For him, they are subjects deprived of basic rights—of school, family and community—an understanding that not only guides but propels his educational and social engagement, transforming lives and building a more just and equitable future.

¶¶**About Alberto Pitta** ¶¶Visual artist, textile print designer and carnavalesco, Alberto Pitta has, for forty-five years, fashioned a distinctive vocabulary from textile screen-printing, painting, objects and installations, articulating art, ritual and a pedagogy of the sensible. "Trained in the faculty of attention", as he likes to say, he emerges from close convívio with Candomblé terreiros and the urban popular culture of Salvador, elaborating a poetics in which cloth becomes both a medium of memory and a vehicle of public enunciation. His trajectory is entwined with the history of blocos afro and afoxés—across which he has signed hundreds of prints and visual projects—and with the founding and artistic direction of Cortejo Afro in 1998, a bloco created in the terreiro of Mãe Santinha de Oyá that has become an aesthetic and educational platform for multiple generations. ¶¶From adolescence spent in screen-printing and in his mother's home atelier-school—his mother being an ialorixá, embroiderer and educator—and under the decisive influence of his father, an exceptional bodywork specialist (a professional who restores car body panels) and a composer who competed in radio music programmes, the artist consolidated a method that combines technical making, the transmission of knowledge, and an ethics of care. Pitta affectionately called him "the Ivo Pitanguy of bodywork", comparing his skill and perfectionism in restoring vehicles to cosmetic surgery. From this axis—art, terreiro and carnival—there arises a visual writing that refuses folklorising readings and operates as a political and aesthetic project: bodies in procession become "living pages" and cloths become public books in which

ancestries, struggles and future possibilities of belonging are reinscribed. ¶¶Pitta's work circulates with equal force in the street and in the museum. In 2024 he took part in the 24th Biennale of Sydney — Ten Thousand Suns, alongside artists of the Global South in a programme oriented towards cosmopolitics of light and life, consolidating his recent international profile. In the same period he presented the solo Outros Carnavais at Nara Roesler, Rio de Janeiro, foregrounding the passage from the textile repertoire to an expanded field of painting and installation; he participated in O Quilombismo: of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of other Democratic Egalitarian Philosophies, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. In 2025 his institutional and market circulation expanded with exhibitions and participations at the Pinacoteca de São Paulo; CFHILL, Stockholm; Casa Rosa, Salvador; FGV, Rio de Janeiro; the exhibition Joie Collective – Apprendre à flamboyer at the Palais de Tokyo, Paris; Frieze London 2025; as well as the exhibitions Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – Uma revoada de Alberto Pitta at Nara Roesler São Paulo, and Carnival, Struggle and Other Brazilian Stories at Nara Roesler New York. ¶¶His presence in major exhibitions underscores the institutional embedding of the work: in 2025 he joins the roster of artists at the 36th Bienal de São Paulo, Nem todo viandante anda estradas – Da humanidade como prática, confirming the consistency of a trajectory that articulates street, museum and large-scale curatorial thinking. ¶¶Beyond exhibitions, Pitta is the author of the editorial project Histórias Contadas em Tecidos, a volume of historical-visual scope that systematises four decades of prints for blocos afro and afoxés, presenting the chromatic and symbolic grammar that shaped the so-called "Carnaval Negro Baiano" and its pedagogies of the image. With a foreword by Gilberto Gil, the publication deepens the relations between art, religiosity and Afro-Brazilian culture, situating the artist as both interpreter and agent of this collective memory. ¶¶His creative method takes unfinishedness as ethic

and doubt as motor—repetition, for Pitta, is reinvention. Outros Carnavais (Nara Roesler, Rio) organises the repertoire by bringing together matrices, notebooks and samples from a decades-long textile archive with recent works in screen-print and paint on canvas, in which white refers back to Mãe Santinha's Richelieu embroidery. The exhibition makes legible the passage from the street-body to the white cube without loss of symbolic density, clarifying how Mariô stages a semiotics of secrecy and protection, while Sobre Branco investigates the "non-colour" as synthesis, transit and rite of passage. ¶¶This key is developed further in Alberto Pitta: Eternidade Soterrada, curated by Renato Menezes (Carmo Johnson Projects, Casa Cunha Lima), which brought together 24 canvases produced during pandemic isolation. Inspired by Waly Salomão, the title suggests, simultaneously, fossils crystallised in the present and the cave-house of reclusion, condensing the grammar of ferrous tones and "rupestral" graphic marks through which Pitta converts confinement into symbolic density and a critique of historical time. ¶¶In Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – Uma revoada de Alberto Pitta, São Paulo, Galciani Neves's curatorship emphasises birds as cosmological operators in Yoruba culture and organises the reading of the series as a collective choreography: Àkùko, messenger of time and principle of continuity; Eiyéle, bearer of peace, honour and prosperity; and Ekodidé, emblem of protection and vitality, re-enact, in three movements, welcome, chromatic explosion and white calm. Taken together, the two exhibitions operate as a curatorial laboratory for the series, demonstrating that the regime of visibility proposed by Pitta demands time, listening and imagination, and that his textile grammar—far from nostalgic documentation—is a contemporary machine of formal and political invention. ¶¶Beyond the circuit, his practice retains a public and educational vocation. The Museu da Vizinhança (Neighbourhood Museum), conceived from the atelier in Pirajá, proposes curatorships of proximity, community governance and the liv-

ing safeguarding of garments, screen-printing matrices, photographs and oral accounts, operating as an ecology of knowledges between street, school and terreiro. ¶ In sum, Alberto Pitta affirms a visual thought rooted in the urban experience of Salvador and in Afro-Brazilian civilisational values. His work turns cloth into archive and the parade into a public work, stitching together ancestry and invention in order to produce, in the present, other readings of the common.

¶ **Timeline ¶07/01/1961:** Born in Salvador, Bahia. ¶ **1970s: training and aesthetic axis**— In adolescence, Pitta discovers in screen-printing his first workshop for craft and language, learning to handle screens, pigments and repetition as variation—an alphabet of forms that will permeate his entire oeuvre. At home, under the guidance of his mother—*ialorixá*, embroiderer and educator—the daily routine fuses drawing, sewing and literacy, such that manual work, knowledge transmission and an ethics of care become a single formative method. In parallel, the emergence of Ilê Aiyê in the 1970s reorients the city’s symbolic horizon, placing colour, the body and Blackness back at the centre of the public stage; in that crucible, the artist recognises the political power of cloth as a surface of memory and affirmation. The *terreiro* provides the grammar of ritual—*axé*, time, secrecy and protection—while Carnival offers the collective scale, the street as a living museum and a pedagogy of the gaze. From this confluence, the art-*terreiro*–Carnival axis is consolidated: a practice that treats technical making as a form of care, aesthetics as a form of dignity, and the city as a site of shared learning. ¶ **1985: territory and axé**— The family moves to Pirajá; consolidation of the *terreiro* and subsequent construction of the *baracão* (architecture by Marcelo Suzuki, in dialogue with Lina Bo Bardi). ¶ **1998: Founding of Cortejo Afro (Pirajá, Salvador)**— On 2 July 1998 the Cultural Entity Cortejo Afro is founded, conceived by Alberto Pitta within the bounds of Ilê Axé Oyá (Mãe Santinha), on the banks of the Cobre Basin (Parque São Bartolomeu). Since then,

the *bloco* has articulated aesthetic creation, community action and visual pedagogy. ¶ **1989–1997: first exhibitions and circulation ¶1989:** *Alberto Pitta*, Galeria Sesc Pelourinho, Salvador. ¶ **1990:** *Alberto Pitta*, Teatro Losso Neto; *Estamparias afro-brasileiras*, Hotel Crowne Plaza; *Gráficos brasileiros – antes de hards e softs*, MIS-SP. ¶ **1995:** *2º Salão MAM-BA de Artes Plásticas*, MAM-BA. ¶ **1997:** sGaleria 37, Museum für Völkerkunde, Frankfurt. ¶ **2000–2009 — avenue, museum and living archive ¶2000:** *A quietude da Terra*, MAM-BA, Salvador. ¶ **2006:** *II CIAD: 30 anos de blocos afro*, Salvador. ¶ **2007:** Curatorship of Sérgio Guerra’s exhibition *Salvador negroamor*, urban installation, Salvador. ¶ **2009:** *Cortejo Afro: uma década*, Solar Ferrão, Salvador; *35 anos de blocos afro*, Santo Domingo (DR). (catalogue pages submitted) ¶ **2013–2019: series and institutional consolidation ¶2013:** *Homens de ferro*, Solar Ferrão, Salvador. ¶ **2015:** *Oyá Balé contra as intolerâncias*, MUNCAB, Salvador. ¶ **2019 — Estética em desalinhos**, MAM-BA, Salvador. ¶ **2022–2023: expanded circuit and global dialogues ¶2022:** *Eternidade soterrada*, Carmo Johnson Projects, São Paulo (solo); *Um defeito de cor*, MAR, Rio de Janeiro; *Encruzilhada*, MAM-BA. ¶ **2023:** *Mariwó*, Paulo Darzé Galeria, Salvador (solo); *Um defeito de cor*, MUNCAB; *O Quilombismo: of Resisting and insisting. Of Flight as Fight. Of other Democratic Egalitarian Philosophies*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; *Do voo às narinas respirar, braços largos, mensagens ao vento*, HOA Galeria, São Paulo. ¶ **2024: biennial, museums and new series**— *Outros carnavais*, Nara Roesler, Rio de Janeiro (solo); PAMM (Miami); 24th Biennale of Sydney; *Um defeito de cor* (Sesc Pinheiros); *Catch the Invisible* (Dakar); *Stirring the Pot* (Comporta); *Começo, meio, começo* (MUNCAB); *Memórias do futuro* (Carbono, São Paulo); *Artistas do vestir* (Itaú Cultural); *Diante do outro* (Casa de Cultura do Parque). ¶ **2025: international consolidation and a Carnival retrospect**— *Trabalhos do Carnaval*, Pinacoteca de São Paulo; 36th Bienal de São Paulo; CFHILL (Stockholm); Casa Rosa (Salvador); FGV (Rio de

Janeiro); exhibition “Joie Collective – *Apprendre à flamboyers*”, Palais de Tokyo, Paris; Frieze London 2025 (Booth S01, section “Echoes in the Present”); Nara Roesler São Paulo, exhibition “Àkùko, Eiyéle e Ekodidé – *Uma revoada de Alberto Pitta*”; Nara Roesler New York, *Carnival, Struggle and Other Brazilian Stories*. ¶ **About Danilo Barata** Danilo Barata is an artist, researcher, curator and academic whose practice is consolidated at the intersections of the arts, media and digital cultures. He conducts sustained inquiries into relations between body, image and technology, in dialogue with identity, memory and Afro-Atlantic narratives. An Associate Professor at the Centre for Culture, Languages and Applied Technologies (CECULT/UFRB), where he served as Director from 2013 to 2023, he is currently Pro-Rector for Extension and Culture (PROEXC/UFRB). He holds a PhD in Communication and Semiotics (PUC-SP) and an MA and Licentiate in Visual Arts (UFBA), and is a member of the Postgraduate Programmes in Visual Arts (EBA/UFBA) and in Arts (UFRB). His trajectory articulates teaching, research, curatorship and cultural management, connecting university, territory and public cultural policy. ¶ He coordinated the research and preparation of the Registration and Safeguarding Dossier of the Bembé do Mercado as Cultural Heritage of Brazil (IPHAN, 2019); conceived and coordinates the Festival Paisagem Sonora; and maintains an authorial and curatorial production centred on relations between body–camera, body–the art system and body–world. In 2016, he founded Anjo Negro – Selo Editorial, an imprint dedicated to mapping and publishing Afro-diasporic artists and manifestations in editions conceived in the mode of the artist’s book. He is the author of *J. Cunha e o Carnaval Negro* (Anjo Negro/EDUFRB, finalist for the Academic Jabuti — Special Awards — Illustration), *Narrativas em Fluxo: Corpo-Imagem* (Anjo Negro/EDUFRB) and *O Universo de J. Cunha* (Corrupio), and served as editorial curator and organiser of *Floresta Negra*, by Anderson Santos (EOSLIBER, 2021). He received the

Bayreuth International Junior Fellowship (University of Bayreuth, 2016) and was commissioned by the Prince Claus Fund (2013) for the project *Paisagem de Luz (Rethinking Public Space)*. Between 2008 and 2011, he developed projects in the image department of the Werkplaats Beeldende Kunst/Vrije Academie and at the World Wide Visual Factory (The Hague, Netherlands). His works form part of collections such as the Museum der Weltkulturen (Frankfurt), World Wide Visual Factory (Netherlands), the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) and IPHAN; he received awards at the 13th MAM-BA Salon (Acquisition Prize, 2006) and the 16th Festival Sesc\_Videobrasil (Videobrasil WBK Vrije Academie Prize, 2007). ¶ In the field of research-curatorship and publishing, he acted as research coordinator and was responsible for the editorial shaping of *Fúnfún Dúdú*, by Alberto Pitta. The project consolidated a visual and textual inventory that treats “cloth” as a living archive and the book as an exhibition-space, integrating research, editorial display design and critical writing. ¶ Over recent decades, his curatorial and artistic practice has taken shape across national circuits, articulating visual arts, music, cinema and Afro-diasporic cultures. In 2024–2025 he curated *J. Cunha: Ritmo e Revolução* (Paulo Darzé Galeria), *Insurgências* (Galeria Cañizares/EBA-UFBA), *Assentamentos* (Roney George, Casa do Benin and Carmo Johnson Projects) and *Jayme Fygura: de Corpo e Alma* (Caixa Cultural), as well as *Fixos, Fluxos e Oríxis* (Roney George, Carmo Johnson Projects). These were accompanied by the continuity of the Festival Paisagem Sonora (6th edition at MAC-Bahia), further exhibitions, and a programme of masterclasses with creators such as Alê Siqueira, J. Cunha, Juçara Marçal, Mateus Aleluia (and Mateus Aleluia Filho), Inacyra Falcão, Vovó Cici and Carlinhos Brown, bringing creative processes, critical mediation and dissemination into close proximity.

**PORQUE  
OXALÁ  
USA EKODIDÉ  
ANO XXI  
MMXIX**



**PORQUE  
OXALÁ  
USA EKODIDÉ  
ANO XXI  
MMXIX**



**PORQUE**

## Image index

- p32** Alberto Pitta in his studio: manual screen printing in progress, with frame, squeegee and ink revealing the graphic on fabric; a gesture that binds craft, rite and memory.
- p38** Details of Ilê Axé Oyá, Pirajá, Salvador: portrait of Mãe Santinha de Oyá and objects from the ceremonial hall
- p40** Details of Ilê Axé Oyá, Pirajá, Salvador
- p42** (left to right) Paula Lavigne; Alberto Pitta holding his godson Lucas Santana; Caetano Veloso; and, in the background, Zeca Veloso on the ground. Salvador Carnival, Olodum parade — “Filhos do Sol”, Pelourinho, 1995. From Alberto Pitta’s personal archive.
- p44** Alberto Pitta in front of the Caetanave, the emblematic trio elétrico associated with Caetano Veloso. The original Caetanave—created by Orlando Tapajós—first paraded at the 1972 Carnival as a tribute to Caetano’s return from exile, becoming an icon of Salvador’s modernisation of Carnival by expanding the trio elétrico’s language and opening room for visual and musical experimentation. (From Alberto Pitta’s personal archive)
- p46** Performance at the Salvador Carnival with Cortejo Afro: Mariene de Castro, Aloísio Menezes and Lazzo Matumbi. Photograph from Alberto Pitta’s personal archive.
- p48** Cortejo Afro pays tribute to Caetanave, Salvador Carnival, 1999. A parade honouring Caetano Veloso that reimagines the iconic “Caetanave” trio elétrico. (From Alberto Pitta’s personal archive)
- p49** Arto Lindsay with Cortejo Afro, Salvador Carnival, 1999. Musician and producer, a long-standing collaborator of Cortejo Afro, taking part in the Caetanave tribute. (From Alberto Pitta’s personal archive)
- p50** Alberto Pitta at Salvador’s Carnival with Olodum, during the “Filhos do Sol” theme, amid the procession. From the artist’s personal archive, 1995.
- p52** Children and adolescents from Projeto Axé, 2002 — an art-education initiative in Salvador that advances rights and civic formation for young people in vulnerable situations. From Alberto Pitta’s personal archive.
- p56** Atlântico (Moradismo Series), 2023. Paint and print on canvas, 166×147 cm. Photo: Flávio Freire.
- p58** Top: emblem for the theme “Nave–Navio: An African Odyssey” (2010), designed to feature on the bloc’s costume. Bottom: the Cortejo Afro logo (“Elegantly Sophisticated”), in use since 1998.
- p60** Fatura, 2023. Work detail. Ink and print on canvas, 338×315 cm. Photo: Flávio Freire.
- p62** House of Oxumarê (from the Moradismo series), 2025. A painting that extends the artist’s enquiry into Brazilian vernacular architecture—particularly that of the North–East—and Bahia’s casas de axé, combining town-house façades, terreiros and churches with cowrie shells, orixá symbols and mythic beings. Photo: Flávio Freire.
- p64–65** Fatura, 2023. Ink and print on canvas. 338×315 cm. Photo: Flávio Freire.
- p66** From the series “Ogum que são Sete”, 2023. Exhibition detail, Stirring the Pot. Casa da Cultura da Comporta, Portugal. Photo: Flávio Freire.
- p68** House of Oxumarê (from the Moradismo series), 2025. A painting that extends the artist’s enquiry into Brazilian vernacular architecture. Photo: Flávio Freire.
- p70** Detail from the series Moradismo, begun in 2023; its title alludes to the concept of “Quilombismo”, coined by the Afro-Brazilian intellectual and artist Abdias do Nascimento. Photo: Flávio Freire.
- p72** Stirring the Pot, 2023. Exhibition detail. Casa da Cultura da Comporta, Comporta, Portugal. Photo: Flávio Freire.
- p74** Alberto Pitta with his daughter, Tainá Pitta, and Waldemar (a trio elétrico builder who worked with Orlando Tapajós, creator of the Caetanave), standing on the frame of a trio elétrico under construction — a tribute to the Caetanave. From the artist’s personal archive, 1999.
- p78** Cortejo Afro carnival headpieces. Alberto Pitta’s studio, Pirajá, Salvador.
- p80** Seamstresses in the Ilê Axé Oyá preparing Cortejo Afro’s costumes for Salvador’s Carnival, for the parade themed “Joias de Crioula”, celebrating the centenary of Mãe Santinha de Oyá. Photos: André Frutuoso, 2025.
- p84** Wardrobe detail in Alberto Pitta’s studio, Pirajá: fabrics and costumes from the artist’s archive, including outfits created for Afro blocos and for Cortejo Afro.
- p86** Ensemble of cloths and printed fabrics from Salvador’s Afro blocos and “blocos de índio”, photographed in Alberto Pitta’s studio.
- p88** (1) Tunic from Afoxé Ojù Oba. (2) Obá Laiuê tunic, Cortejos Africanos, 1983. (3) Tunic from Afoxé Unzó de Obá Xireé, “Miscigenação das Raças” (Racial Miscegenation), 1981. (4) Tunic from Bloco Afro Olodum — screen print on fabric. Donation: Alberto Pitta. Collection of the Museu Afro-Brasileiro at UFBA, Afro-Brazilian Collection.
- p90** Alberto Pitta’s graphic matrix study for screen-printing — the opaxorô (ritual staff of Oxalá) symbolising the creation of the world, elders’ wisdom and shared experience; an instrument of power and authority. Motif with a symbolic bird, cowries, shells, drops and stars, a repertoire underpinning Cortejo Afro’s prints. Artist’s archive.
- p94–101** (1) Muzenza, Bahia Carnival, 1996. Costume print for the Afro bloco; screen-print on fabric. Design by Alberto Pitta. (2) Filhos de Gandhi, costume “Éla Tempo”, 2019. Print with gold accents devised by Alberto Pitta for the afoxé’s 70th anniversary, echoing Badaué’s colours and paying tribute to Mestre Moa do Katendê (1954–2018). (3) Textile print for the Commanche do Pelô Indian bloco – 40th anniversary, 2014 Salvador Carnival. Screen-printed fabric with geometric motifs and the rider emblem. (4) Printed fabric for Bloco Afro Olodum, theme “India: Paths of Faith”, Salvador Carnival, 1992. Screen print on cotton.
- p102** Bird studies and illustrations (n.d.). Drawings for screen-print matrix designs that form part of the artist’s visual repertoire—variations on the avian motif that condense movement, protection and rhythm. Artist’s archive.
- p104** Studies and illustrations for print design (n.d.). Three recurrent motifs in Alberto Pitta’s work — bird, circular emblem and cowrie — which nourish Cortejo Afro’s visual repertoire. Artist’s archive.
- p106** Studies of icons—lion and masks—for graphic matrices/screen-printing (n.d.). A repertoire that underpins the artist’s prints, articulating protection, authority and ancestry. Artist’s archive.
- p110–115** Silkscreen printing screens. Photograph taken in Alberto Pitta’s studio, Pirajá.
- p118** Alberto Pitta in his studio in Pirajá, Salvador, Bahia, working at the screen-printing table.
- p125** Studio details from Alberto Pitta’s workshop: mask studies and printing matrices on the walls, folded printed cloths, and objects/maquettes in progress on the workbench.
- p130** Alberto Pitta unfurls a tracing-paper drawing in preparation for a screen-printing stencil (matrix) in his studio.

## créditos

### Anjo Negro Selo Editorial

*editor/editor-in-chief*: Danillo Barata; *editora executiva/executive editor*: Iansã Negrão; *coordenação editorial/editorial managing*: Morgana Miranda; *Inara Negrão; editor de revisão /copy-editor*: Mariana da Costa Christophe; *tradução/English translation*: Faustino Black Angel; *fotografia e tratamento de imagem /photography & imaging*: Roberto Abreu; *projeto gráfico e design/graphic design*: Iansã Negrão & Morgana Miranda – Casa Grida; *produção executiva/executive producer*: Robson Oliveira; *pesquisa de acervo e iconografia /research (archive & iconography)*: Isabella Coretti; *restauração/restoration*: Morgana Miranda; *Studio Manager*: Jeferson Karamujinho; *assessoria de comunicação /communication advisory office*: Gil Maciel. Capa detalhes do pano *Porque Oxalá usa Ekodidé* (Cortejo Afro Carnaval, 2019) e desenho de àkukò de Alberto Pitta (arquivo pessoal).

### AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

A Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização de Jovens e Adultos, Diversidade e Inclusão (SECADI/MEC) agradecem à Nara Roesler; Paula Plee; Giba Gonçalves; Rogério Oliveira; Caetano Veloso; Luis Guimarães; Roney George, Karamujinho; Andréa Nascimento, Museu Afro-Brasileiro da UFBA, MUSEÓLOGA Ilma Vilasbôas, PESQUISADORA Wladelize Souza; ESTAGIÁRIO DE MUSEOLOGIA Lucas Ribeiro; CEDOC A Tarde; Instituto Oyá; University of Bayreuth; Programa CAPES/PROBRAL e ao Festival Paisagem Sonora (festivalpaisagemsonora.org), bem como a todas as pessoas e instituições que contribuíram para a realização deste livro/ *as well as to all the individuals and institutions who contributed to the making of this book.*

### SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS, DIVERSIDADE E INCLUSÃO (SECADI/MEC)

SECRETÁRIA: Zara Figueiredo; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE ALFABETIZAÇÃO E EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: Ana Lucia Sanches; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE EDUCAÇÃO BILÍNGUE DE SURDOS: Patrícia Luiza Ferreira Rezende-Curione; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE EDUCAÇÃO DO CAMPO E EDUCAÇÃO AMBIENTAL: Maria do Socorro Silva; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE EDUCAÇÃO ESPECIAL NA PERSPECTIVA INCLUSIVA: Francisco Alexandre Dourado Mapurunga; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE EDUCAÇÃO ÉTNICO-RACIAL E EDUCAÇÃO ESCOLAR QUILOMBOLA: Clélia Mara dos Santos; DIRETORIA DE POLÍTICAS DE EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA: Rosilene Cruz de Araujo.

### UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

REITORA: Georgina Gonçalves dos Santos; VICE-REITOR: Fábio Josué Souza dos Santos; PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA: Danillo Silva Barata; COORDENAÇÃO DE CULTURA E UNIVERSIDADE: Fabiana Comerlato; COORDENAÇÃO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA: Maria da Conceição de Menezes Soglia; SECRETARIA ADMINISTRATIVA: Déborah Silva Sande; NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO: Sandrine Souza; NÚCLEO DE CULTURA E TERRITÓRIOS: Caroline de Jesus Fonseca da Silva; NÚCLEO DE EDUCAÇÃO E AÇÕES COMUNITÁRIAS: Tábata Figueiredo Dourado – Chefa do Núcleo; NÚCLEO DE GESTÃO DO MEMORIAL: Gabriel da Costa Ávila; PROGRAMA CANTO CORAL UFRB: José Alípio de Oliveira Martins – Maestro; NÚCLEO DE GESTÃO DE DOCUMENTAÇÃO: Tércio da Silva Menezes; NÚCLEO DE GESTÃO DE RECURSOS: Robson dos Santos Oliveira; NÚCLEO DE PROJETOS E PROGRAMAS: Sinvaldo Barbosa Melo.

Produto Cultural resultante do Termo de Execução Descentralizada Nº 15518/2025 / *Cultural product resulting from Centralised Execution Term No. 15518/2025.* Todos os direitos desta edição reservados a /*All rights to this publication reserved by Anjo Negro Selo Editorial* Proibida a reprodução do todo e de partes, sob qualquer forma e meio, sem a autorização expressa dos autores e da editora. /*No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the authors and publisher.*

### IMAGENS

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A UFRB agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição e compromete-se a incluí-los nas futuras reimpressões [*All efforts have been made to recognize moral rights, copyrights and image rights in this book.*

*The UFRB welcomes any information as to authorship, titularity and/or other relevant facts that may be incomplete in this edition and commits to including them in future printings].*  
© Alberto Pitta © Autores e Fotógrafos  
Copyright © 2025

Este livro foi realizado em Salvador, São Félix (Bahia) e em Bayreuth (Alemanha), em 2025. Composto com as tipografias Piazzolla, Basier Square e Quablo /This book was produced in Salvador and São Félix, Bahia, Brazil, and in Bayreuth, Germany, in 2025. Set in the typefaces Piazzolla, Basier Square and Quablo. Impresso na Gráfica JB nos papéis Offset FSC e Off-white FSC /Printed by JB Press on the following paper stocks Offset FSC and Off-white FSC. Tiragem: 1.000 exemplares.

B226a

Barata, Danillo Silva. Alberto Pitta: Fúnfún Dudu / Danillo Silva Barata. Cruz das Almas, BA: Selo Editorial Anjo Negro, 2025. 188p.; il.

Esta publicação reúne e interpreta a trajetória de Alberto Pitta na estamperia têxtil, pintura e objetos/instalações, articulando carnaval, terreiro e cidade como um sistema estético-político.

ISBN: 978-85-5971-149-3

1.Arte - Cultura afro-brasileira.  
2.Artes plásticas - Artesanato - Análise.  
I.Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, PROEXC. II.Titulo.

CDD: 730

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UFRB.  
Responsável pela Elaboração Antonio Marcos Sarmiento das Chagas (Bibliotecário - CRB5 / 1615).

realização

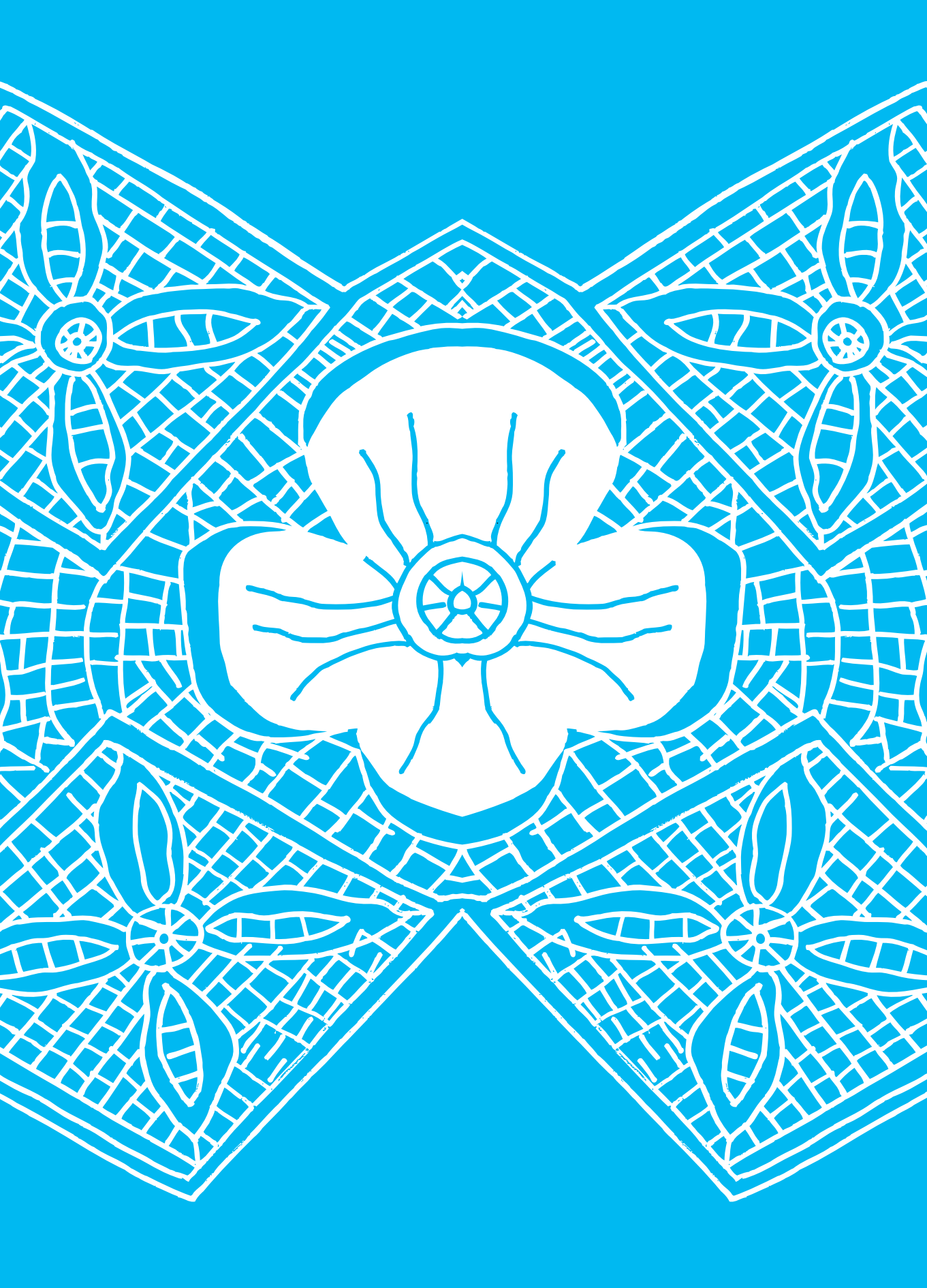


**PNEERQ**  
Pólo Nacional de Estudos,  
Pesquisas e Projetos em Educação,  
Artes e Cultura

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

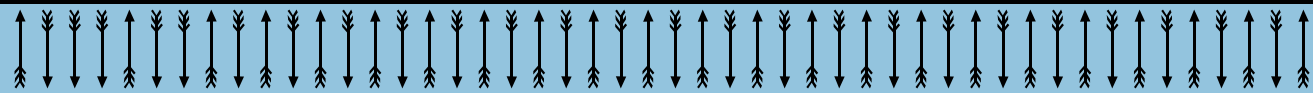
MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO

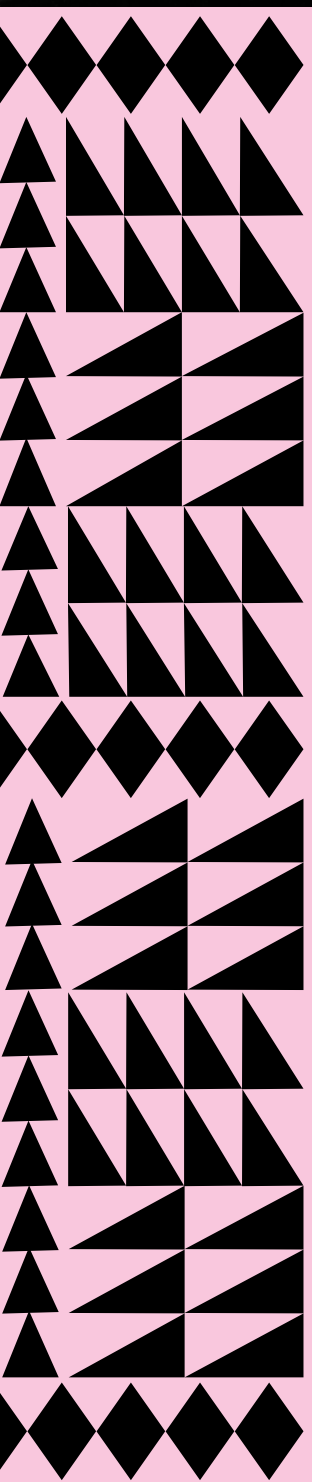
GOVERNO DO  
**BRASIL**  
DO LADO DO POVO BRASILEIRO





**A** **SETE** **ENTERRE** **MEU** **CORACÃO** **NA** **AVENIDA**



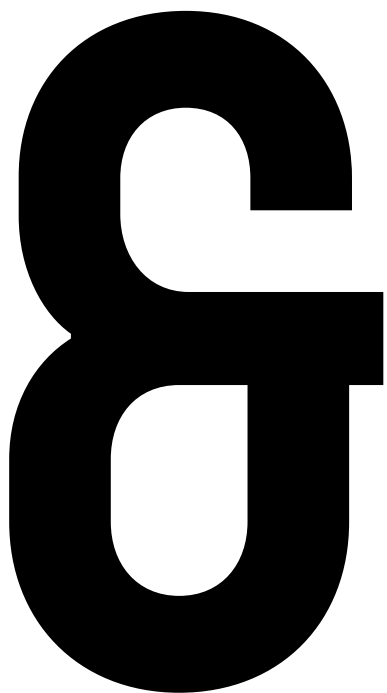




**ENTERRE  
MEU  
CORÇÃO**

**NA  
AVENIDA  
S&TE**





DANILLO BARATA

Este suplemento nasce como gesto de reconhecimento e compromisso de memória viva: reconhecer a centralidade dos blocos de índio na formação estética do carnaval de Salvador e, ao mesmo tempo, apontar o esvaziamento gradual de seus territórios históricos — sobretudo a Avenida Sete de Setembro, eixo do circuito que fez do centro da cidade um espaço-terreiro de invenção coletiva. A fórmula “enterre o meu coração na Avenida Sete” é uma ideia e formulação de Alberto Pitta — um enunciado curatorial que condensa pertencimento e defesa do comum no presente.

Esse horizonte exige uma leitura fina das traduções simbólicas que os blocos de índio operaram na cidade. A chave interpretativa proposta por Antônio J. V. dos Santos (Godi) permanece decisiva: entre fins dos anos 1960 e meados dos 1970, a constituição de uma identidade

negra carnavalesca se dá por estratégias de travessia, um “travestimento” que amalgama signos da tradição nacional (caboclos, festas cívicas) a imaginários de massa (faroestes, quadrinhos), produzindo pertencimento sob formas deslocadas; ao fim do processo, “o negro já não precisa se disfarçar de índio para ser ele próprio”, abrindo a passagem para a assunção explícita dos blocos afro (GODI, 1991, p. 69-70)<sup>1</sup>.

Se o “reverso” de Godi aponta o caminho da assunção identitária, ele também ilumina o método: não há leitura dos blocos fora de suas condições urbanas e midiáticas. Jornais, federações carnavalescas e depoimentos formam, no ensaio, um corpo documental que evidencia a tensão social e étnica de Salvador e sua explicitação ritual no carnaval; é nesse “calor da festa” que a música dos blocos de índio se torna sua

<sup>1</sup> GODI, Antônio J. V. De índio a negro, ou o reverso. Caderno CRH, Suplemento, 1991, p. 61-79.

voz privilegiada, onde os símbolos étnicos são compostos, testados e reconhecidos “na boca do povo” (GODI, 1991, p. 70).

A Avenida Sete funcionava como dispositivo urbano de prova e escuta pública: palanques, avaliações, percursos, rampas e o vaivém entre Campo Grande, Praça Castro Alves e Sé constituíram, por anos, uma gramática de circulação cultural em que bateria, canto coletivo e fantasia apresentavam, em sequência, a coerência estética de cada grupo. A documentação histórica das primeiras escolas de samba de Salvador — sua organização por alas, dificuldades financeiras, rotas pelo centro e o papel das charangas e batucadas de bairro — ancora essa gramática num contínuo de práticas populares que antecede e enquadra os blocos de índio e, depois, os blocos afro (SOARES, 2016, p. 290-291)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> SOARES, Rafael Lima Silva. Os batuqueiros e as primeiras escolas de samba da cidade do Salvador. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 54, p. 261–292, 2016.

<sup>3</sup> CONCEIÇÃO, Fernando Costa. Cantos e Toques: etnografias do espaço negro na Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 34, p. 223–237, 1991.

Ao lado de Godi, o mapeamento etnográfico dos “cantos” (pontos de trabalho e sociabilidade) e “lojas” (moradia) na Salvador do século XIX — retomado na recepção crítica de Fernando Conceição<sup>3</sup> — demonstra como territorialidades de trabalho, moradia e rito estruturam de longa data a presença negra na cidade; os “cantos” preservavam tradições e criavam instrumentos de solidariedade, como “juntas de alforria” (CONCEIÇÃO, 1991, p. 224). Em chave teórico-espacial, Muniz Sodré propõe compreender o terreiro como “entrelugar” — uma zona de intersecção entre o invisível e o visível (orum/aiê) — que reconfigura os esquemas ocidentais de percepção do espaço e funda modos de convivência que se infiltram na cidade (SODRÉ, 2002, p. 80-81)<sup>4</sup>. Essa leitura permite reinscrever a Avenida Sete como

<sup>4</sup> SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

espaço-terreiro: lugar de rito, travessia e atualização de valores civilizatórios afro-diaspóricos no carnaval.

Nessa cartografia de pertencimentos, o Apache do Tororó é caso paradigmático. Sua trajetória consolida a ideia de “oficina-desfile”: alas de canto, bateria, passistas, repertório autoral, disciplina de ensaio e uma condução rítmica reconhecível que, ano após ano, atualiza sem romper os códigos de origem. A presença do Apache nas fontes mobilizadas por Godi — inclusive como referência musical direta — ajuda a explicar por que, nos anos 1970, o bloco se torna emblema de autoria e identidade sonora entre as agremiações de índio, sem perder a textura de escola (enredo, tema, alas) sob um nome de matriz indígena (GODI, 1991, p. 69-70)<sup>5</sup>.

A dimensão têxtil dessas práticas é igualmente estruturante. Estudos

<sup>5</sup> GODI, Antônio J. V. De índio a negro, ou o reverso. *Caderno CRH*, Suplemento, 1991.

<sup>6</sup> SOARES, Rafael Lima Silva. Os batuqueiros e as primeiras escolas de samba da cidade do Salvador. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 54, p. 261–292, 2016.

sobre as primeiras escolas de samba mostram que a qualidade do tecido, do corte e do desenho já funcionava como índice de distinção, desejo e orgulho — o pano como argumento visual e político (SOARES, 2016, p. 290)<sup>6</sup>. Essa tradição se adensa nos blocos de índio e se radicaliza nos blocos afro como pedagogia do sensível, na qual cada estampa condensa cosmologias, histórias e pertencas em circulação pública. Nesse sentido, pensar a Avenida Sete como espaço-terreiro é também reconhecer a trama dos panos como arquivo vivo de memória.

A documentação consultada evidencia, por fim, que as décadas de 1960 a 1980 articulam estética e política de modo indissociável: disputas por território, enquadramentos burocráticos, conflitos e alianças entre blocos e poder público, e a reconfiguração logística dos

# APACHES DO TORORO COMMANCHE TUPYS

circuitos. Nesse contexto, a Avenida Sete não é apenas uma linha no mapa; é um arquivo vivo de escuta popular e de reconhecimento mútuo, cuja reocupação — mesmo em chave memorial — redefine o debate sobre direito à cidade e salvaguarda de patrimônios imateriais.

Dizer, com Pitta, “enterre o meu coração na Avenida Sete” não é nostalgia: é um gesto curatorial e ético de memória ativa. Curatorial, porque recompõe narrativas silenciadas a partir de acervos orais, têxteis, fonográficos e gráficos; ético, porque reivindica a autoridade do comum — o direito de existir esteticamente no espaço público — contra o apagamento que transforma história viva em adereço de ocasião. Este livro assume compromissos práticos: escutar e registrar protagonistas (dirigentes, compositores, costureiras, mestres de bateria) como método

de história oral; tratar o pano como documento, descrevendo fibras, matrizes e processos em fichas técnicas que permitam pesquisa e difusão; e cartografar o centro como espaço-terreiro, sobrepondo rotas históricas e deslocamentos recentes, para reabrir, no presente, as condições de circulação que formaram a cidade carnavalesca.

Enquanto houver quem cante e costure, quem componha e ensaie para a avenida, haverá Avenida Sete.





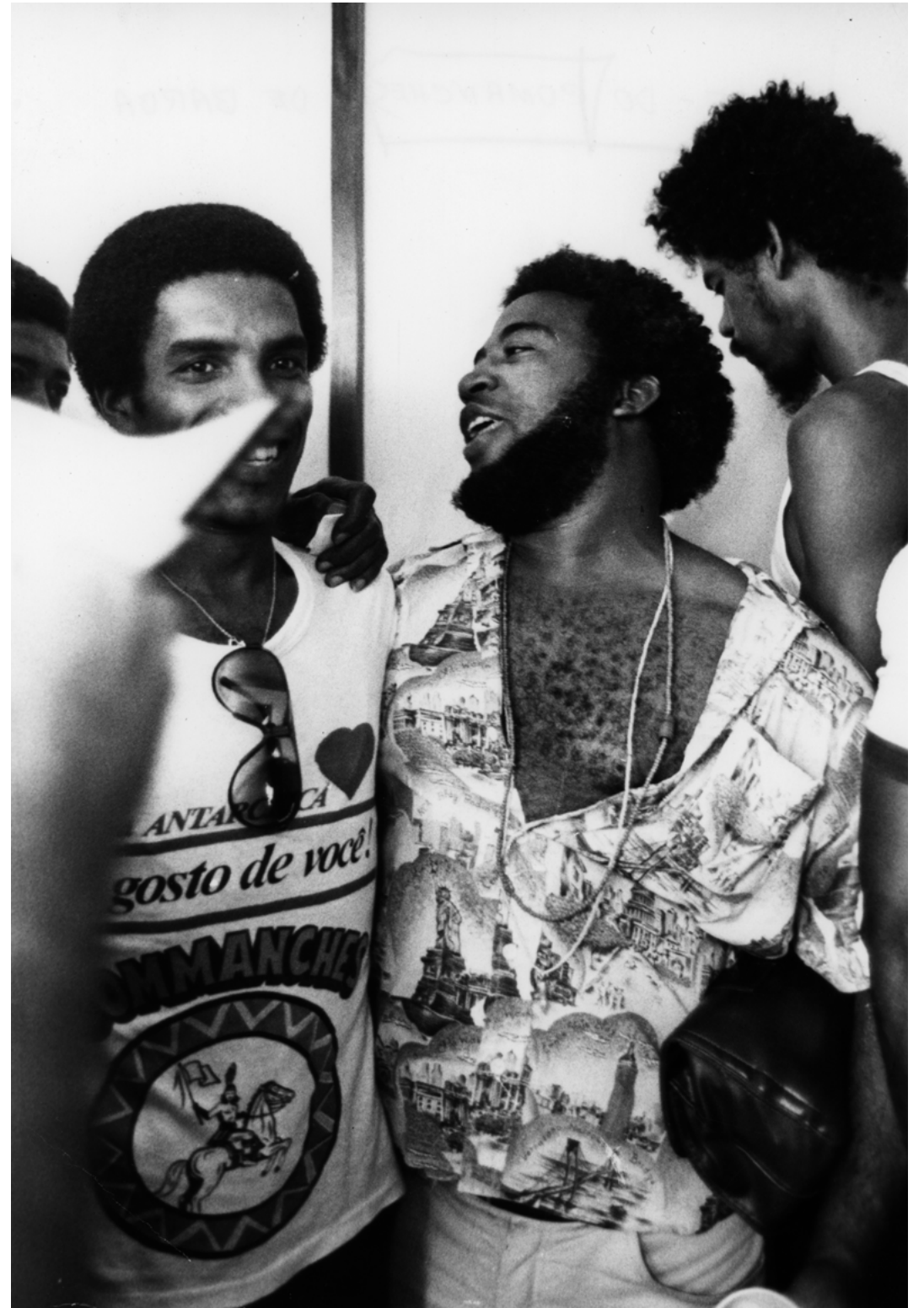
















O "trio-samba" dos Comanches deixou um rastro de corpos mutilados e um rio de sangue. O veículo não tinha condições de tráfego. No destaque acima, os pneus carecas do caminhão

# Tragédia enluta a praça do povo

O clima da Quarta-feira de Cinzas foi antecedido no Carnaval de Salvador com a tragédia que aconteceu nas primeiras horas de segunda-feira, quando um "trio-samba" — como foi chamado pela diretoria do bloco — do Comanches do Pelourinho perdeu os freios na descida da Rua Chive, levando de rodão dezenas de foliões, ate parar na Praça Castro Alves, cerca de 30 metros depois. O trágico acidente aconteceu por volta das 23h30min, quando era grande o movimento no centro de Salvador, o que ajudou a multiplicar as cenas de pânico no local.

Desgovernado, o caminhão Chevrolet, ano 73, que sustentava a estrutura do "trio-samba" só foi parado pelos próprios foliões — a essa altura o veículo já havia ultrapasado as cordas do bloco —, que, desesperados, tentavam segurá-lo para não serem esmagados. Segundo policiais, os próprios corpos das pessoas esmagadas pelas rodas do veículo amorteceram sua velocidade.

O pânico foi estabelecido e muitas pessoas, ao verem amigos e parentes entre os feridos, desmaiaram, dificultando o trabalho de socorro às vítimas. No local, morreram imediatamente sete pessoas, a maioria do próprio bloco Comanches do Pelourinho.

### TERROR

Os sinais do desastre no asfalto da Praça Castro Alves foram os mais chocantes: pedaços de fantasias se misturavam ao sangue, deixando as pessoas que tentavam socorrer as vítimas num verdadeiro estado de inferior. Em pouco tempo, foliões que andavam pela Carlos Gomes puderam notar a sucessão de ambulâncias, carros da Polícia, da prefeitura e particulares, que transportavam as vítimas para o Hospital Getúlio Vargas, mostrando a dimensão da tragédia. 1690, no entanto, serviu para levar mais gente para o local do acidente. O Bloco de Chive iniciou o isolamento da Praça Castro Alves, para facilitar a remoção dos feridos e mortos — que chegaram a mais de 30 — e preservar o local para melhor investigação das causas do desastre.

O caminhão do Comanches, depois de parado pelos populares, foi calçado com torças de madeira e pedaços de cava de som, mas, para melhor segurança das pessoas que trabalhavam na remoção dos feridos, o trio elétrico do bloco "Tete-Vip" que passava na praça na direção contrária, foi parado para ser colocado na frente do veículo acidentado. A colisão do trio elétrico "Tete-Vip" não ficou só nisso — no momento, ele desceu a Ladeira de São Bento com a cantora Sarajane — e as cordas de isolamento da eridade foram cedidas para que a Polícia de Choque fechasse melhor a área. Assim, por volta das 3h15min, a praça já era um menço chuva, com centenas de pessoas mantidas a distância pela Polícia.

## Pai e filho vitimados em choque de veículos

O funcionário do Departamento de Polícia Técnica, Abelardo Almeida Maurício, de 42 anos, e seu filho Abelardo Almeida Maurício Filho, de 12 anos, morreram na noite de sábado, quando o Fusca em que viajavam bateu contra o ônibus da empresa ESS, de placa RL-9119, dirigido por Humberto Gomes da Silva. Logo após a batida, os dois corpos incendiaram-se frente a entrada do quarteirão 19, Batallhão de Caçadores, no Cabula.

Abelardo Maurício dirigia o Fusca de placa AB-424 e foi lançado no ar com o veículo juntamente com a mulher Eulina da Costa Maurício e o filho Abelardo Maurício Filho. As vítimas foram socorridas pelo maior Cavaleiro do Corpo de Bombeiros e levadas para o Hospital Roberto Santos. O filho do motorista morreu durante o trajeto para o hospital, enquanto ele chegou a receber atendimento de urgência, não resistindo.

### IRRESPONSABILIDADE

O tenente Patrocínio, que comandava os militares do Batallhão de Choque no local — ao lado do seu colega, tenente Guimarães — contou que houve muita dificuldade no isolamento da área e admitiu que foi preciso o uso de violência moderada para que a multidão não aumentasse ainda mais a dimensão da tragédia. Com todos os feridos e mortos removidos, aguardava-se apenas a chegada da Polícia Técnica, para examinar o local, e os pontos da prefeitura, para rebocar o caminhão do Comanches.

No local, passado o primeiro momento de pânico, as pessoas já questionavam sobre a responsabilidade do acidente. Peleir, diretor do Tete-Vip, permaneceu na área por algum tempo e disse que esse ano não foram feitas visitas nos veículos das entidades carnavalescas, sendo a liberação feita diretamente pela Federação dos Clubes Carnavalescos. Ele explicou que a visita era feita pelo Detran, e os anos a prefeitura dava o alvará para o veículo.

Era possível que o caminhão ficasse parado no meio da rua, com a carga de pessoas e coisas que deveria transportar. Exatamente, era possível desleixar a responsabilidade da diretoria do bloco pelos pneus carecas. Mas a chegada de peritos da Polícia Técnica, que tiveram acesso ao interior do caminhão, deu um diagnóstico que agravou mais ainda a situação para a direção do Comanches: inclinado, o perito informou que o veículo estava com ligação direta e sequer possuía freio de mão.

### CONTRADIÇÃO

Por volta das 4 horas, chegava à Praça Municipal o presidente do bloco "Jorgeinho Comanchinho", que, com ar abalado, tentava eximir a direção da entidade e o motorista de qualquer responsabilidade no acidente. Inicialmente, ele culpou a prefeitura "por ter cedido um caminhão tão velho para o nosso bloco", dando início ao boato de que o veículo pertenceria à Limpurb. Ele mesmo desmentiu a informação logo depois, acrescentando que o veículo foi vendido um polfício, "só nome bonito preservar". Jorgeinho explicou ainda que o motorista — que se chamaria Bonfim — avisou-o ainda na Rua Chive, que o caminhão não tinha condições de continuar o desfile por problemas no freio. "Assim, parando o desfile, eu tentei fazer com que ele resolver o problema, ele se soltou e avançou sobre a multidão". Para Jorgeinho, houve um "atentado", porque a polícia não cabine o caminhão na hora do acidente não era o motorista Bonfim. A versão, no entanto, foi mudada muitas vezes durante o dia, inclusive sobre a origem do caminhão acidentado.

As 4h30min, o caminhão começou a ser retirado, debaixo de uma forte chuva, que apagou completamente as marcas da tragédia.

### PMs isolam o local do acidente. Junto ao meio-fio, o rio de sangue



PMs isolam o local do acidente. Junto ao meio-fio, o rio de sangue

### Festa quase era interrompida

O Carnaval baiano esteve para ser interrompido logo após o acidente com o caminhão do Comanches na Praça Castro Alves, que matou no local sete foliões. O prefeito Mário Kestel, que se dirigiu para o Hospital Getúlio Vargas ainda na madrugada de segunda-feira — para ver o que aconteceu e prestar solidariedade às vítimas e seus familiares — anunciou no local que seria do Pronto-Socorro para a prefeitura, onde dirigia uma reunião com as entidades carnavalescas para decidir o que seria feito. Por volta das 7 horas, ele anunciou — frente a reunião —, que a festa continuaria, "porque Carnaval não se acaba com desastre".

Por outro lado, o presidente da Federação dos Clubes Carnavalescos, Otto Pópolo, viu o acidente "como negligência ou falta de responsabilidade pela segurança do Carnaval". Ele sublinhou principalmente o papel das viaturas do Detran, que não são tão ímpecas. O diretor do Detran, coronel Dilson Reis, no entanto, revelou durante a audiência pública realizada na noite de segunda-feira, que a Polícia Técnica colocou a disposição do órgão dois técnicos de engenharia para as perícias de praça no Carnaval. Mas a prefeitura, que todos os anos solicita o exame, esse ano não fez nenhum pedido. Ao final da reunião, a Prefeitura de Salvador e a Federação de Clubes Carnavalescos enviaram notas separadas, ambas lamentando o acidente. A Federação de Clubes, no entanto, recomendava a observação de um mudo de pânico das entidades em desfilas passarem pela Praça Castro Alves, enquanto a prefeitura pediu apenas a população para garantir a tranquilidade até o final do Carnaval.



Abelardo Almeida Maurício

excesso de velocidade. O ônibus fazia o ramal Engenheiro Barroquinha, transportando aproximadamente 50 passageiros, que saíram às pressas, antes de serem atingidos pelo foguete. Eulina Maria matou um inocente, está ouvindo seu leilão e a esposa o lauto pai para saber quem foi o responsável pelo acidente. Eulina da Costa Maurício, de 37 anos, saiu com ferimentos graves e recebeu atendimento no Roberto Santos. Abelardo Maurício serviu no Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

### OS MORTOS

Os mortos foram identificados como: Evaldo Fagundes Virgínio, de 15 anos; Mariene Silva da Costa, de 18 anos; Antônio Manoel da Silva Saldanha, de um ano e sete meses; sua mãe Maria José Santana de Silva, 27 anos; que está grávida no 8.º mês; Djalma Ferreira dos Santos, de 43 anos; Maria das Graças Teixeira de Anacleto, de 24 anos; e uma mulher de identidade ignorada, aparentando 22 anos, cor, parda.

### FERIDOS

As vítimas do acidente chegaram ao Hospital Getúlio Vargas às 2h15min do dia 2, sete delas sem apresentar sinal de vida e 25 com ferimentos. Dessas, apenas duas ainda continuam internadas. Vicente Sacramento, de 22 anos, de 26 anos, e Edison Pereira dos Santos, de 22 anos. Os feridos restantes foram liberados sem serem identificados e a lista com os outros 19 nomes é esta: José Jorge Bispo dos Santos, 28 anos; Sônia Moraes Pinto, 19 anos; Honório Conceição Sales Dias, 23 anos; Néides Santos da Silva, 25 anos; Cláudia Ferreira dos Santos, 17 anos; Evandro Cavaleiro, 25 anos; Manoel da Conceição Saldanha, 24 anos; Paulo Roberto Santos Moreira, 24 anos; Wellington Cândido Araújo, 21 anos; José Antônio de Oliveira Calmon, 26 anos; Antônio Sampaio Filho, 37 anos; Talma Ferreira dos Santos, 22 anos; Margarete Coimbra Santos, 21 anos; Manoel da Silva Sacramento, 21 anos; Cláudia Maria de Souza, 16 anos; Inácio Ferreira de Araújo, 21 anos; Ubaldino Souza, 19 anos; João Antônio de Jesus, 30 anos; e Célia Maria de Oliveira Araújo, de 19 anos.

### OS MORTOS

Os mortos foram identificados como: Evaldo Fagundes Virgínio, de 15 anos; Mariene Silva da Costa, de 18 anos; Antônio Manoel da Silva Saldanha, de um ano e sete meses; sua mãe Maria José Santana de Silva, 27 anos; que está grávida no 8.º mês; Djalma Ferreira dos Santos, de 43 anos; Maria das Graças Teixeira de Anacleto, de 24 anos; e uma mulher de identidade ignorada, aparentando 22 anos, cor, parda.

### FERIDOS

As vítimas do acidente chegaram ao Hospital Getúlio Vargas às 2h15min do dia 2, sete delas sem apresentar sinal de vida e 25 com ferimentos. Dessas, apenas duas ainda continuam internadas. Vicente Sacramento, de 22 anos, de 26 anos, e Edison Pereira dos Santos, de 22 anos. Os feridos restantes foram liberados sem serem identificados e a lista com os outros 19 nomes é esta: José Jorge Bispo dos Santos, 28 anos; Sônia Moraes Pinto, 19 anos; Honório Conceição Sales Dias, 23 anos; Néides Santos da Silva, 25 anos; Cláudia Ferreira dos Santos, 17 anos; Evandro Cavaleiro, 25 anos; Manoel da Conceição Saldanha, 24 anos; Paulo Roberto Santos Moreira, 24 anos; Wellington Cândido Araújo, 21 anos; José Antônio de Oliveira Calmon, 26 anos; Antônio Sampaio Filho, 37 anos; Talma Ferreira dos Santos, 22 anos; Margarete Coimbra Santos, 21 anos; Manoel da Silva Sacramento, 21 anos; Cláudia Maria de Souza, 16 anos; Inácio Ferreira de Araújo, 21 anos; Ubaldino Souza, 19 anos; João Antônio de Jesus, 30 anos; e Célia Maria de Oliveira Araújo, de 19 anos.

## Acidente em Candeias mata quatro pessoas

O excesso de velocidade e a imprudência foram as causas do acidente ocorrido às 18 horas do domingo, na rodovia que liga Candeias a São Francisco do Conde, perto da localidade de Socorro, onde um Opel de placa AF-5610 bateu contra a Brasília marrom de placa AN-4477, matando quatro pessoas. No local do acidente morreram três pessoas, incluindo uma criança, enquanto uma mulher morreu no Posto Médico de Candeias.

As vítimas do acidente foram Homídio Alves de Santana, de 32 anos, motorista da Brasília, sua mulher, Nanci Aurea Souza de Santana, de 28 anos, e o filho Werlú Souza de Santana, de 2 anos, e Evandro Carqueija, de 41 anos, com residência na delegacia Jesuina Maria matou um inocente, está ouvindo seu leilão e a esposa o lauto pai para saber quem foi o responsável pelo acidente. Eulina da Costa Maurício, de 37 anos, saiu com ferimentos graves e recebeu atendimento no Roberto Santos. Abelardo Maurício serviu no Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

### AREMBEPE

Em frente à subdelegacia de Arembepé, um veículo de polícia não teve tempo de parar para identificar o motorista que colidiu com um homem de identidade desconhecida, que não era atravessado a rua, matando-o. O delegado Rogério das Chagas, plantonista da Delegacia de Camamu, solicitou informações sobre o acidente. O atropelamento ocorreu no meio dia, foi no local. O corpo foi removido ao Nina Rodrigues, onde aguarda identificação.

### BR-324

O caminhão Mercedes-Benz de placa MG-4004 capotou no Km-78 da rodovia BR-324 (Salvador-Feira de Santana), perto de Amélia Rodrigues, causando a morte



O clima da Quarta-feira de Cinzas foi antecedido no Carnaval de Salvador com a tragédia que aconteceu nas primeiras horas de segunda-feira, quando um "trio-samba" — como foi chamado pela diretoria do bloco — do Comanches do Pelourinho perdeu os freios na descida da Rua Chive, levando de rodão dezenas de foliões, ate parar na Praça Castro Alves, cerca de 30 metros depois. O trágico acidente aconteceu por volta das 23h30min, quando era grande o movimento no centro de Salvador, o que ajudou a multiplicar as cenas de pânico no local.

Desgovernado, o caminhão Chevrolet, ano 73, que sustentava a estrutura do "trio-samba" só foi parado pelos próprios foliões — a essa altura o veículo já havia ultrapasado as cordas do bloco —, que, desesperados, tentavam segurá-lo para não serem esmagados. Segundo policiais, os próprios corpos das pessoas esmagadas pelas rodas do veículo amorteceram sua velocidade.

O pânico foi estabelecido e muitas pessoas, ao verem amigos e parentes entre os feridos, desmaiaram, dificultando o trabalho de socorro às vítimas. No local, morreram imediatamente sete pessoas, a maioria do próprio bloco Comanches do Pelourinho.



solidariedade Os Comanches chorando na Rua da Misericordia ,  
em homenagem que o locutor prestou as vítimas.

Fotografia de  
RENATO ALMEIDA  
A TARDE

77  
28,5 + 29,3  
947  
2005  
20

REPUBLICA  
FOTO COMANCHES  
TITULO  
CASA CENTRAL A TARDE 57





### Os blocos e cordões

Nam mesmo os fortes aguaceiros que caíram sobre a cidade, principalmente nas avenidas centrais, conseguiram conter a animação que os blocos, carnavalescos, trouxeram às ruas. Um espetáculo singular, rico em cores e fantasias, envolvendo uma multidão — todos — incansáveis, principalmente o folião que preferiu ficar atrás dos blocos, fugindo à órfã pensão que os carros elétricos carregam.

Quarenta e cinco blocos estavam nas avenidas, desfilarando para o povo o para os comissões que a Prefeitura colocou em três pontos diferentes. Mesmo sem levar instrumentos de sopro, os blocos se sustentaram nas músicas e conseguiram fazer o povo cantar os seus sambas e marchas. De todas, as músicas mais cantadas foram do Alerta Moderno, um bloco integrado de compositores e artistas, presidido por Nelson Rufino e para o Vile Aye.

**DISPUTA**

Os que vivem no bloco costumam dizer que a disputa entre eles e no gogo. O que consegue cantar melhor suas músicas, se na frente e se numa busca consistente das primeiras colocações, os blocos trouxeram este ano carros de som, com puxadores de samba. Destaque sem dúvida para o Alerta Moderno de Nelson Rufino, Ederaldo Genial, e tantos outros compositores.

**MAIS APLAUDIDO**

De todos os blocos, um destaque especial para o Vile Aye. Antes mesmo de deixar a passarela do Campo Grande a encenação do bloco já era cercada campêi disparada do contato de blocos, intertrancando a chuva fina que caía com motivos africanos, o Vile mais uma vez tomou conta da passarela e realizou um desfile que os apaixonados multidão que superlotou o Campo Grande.

**DISPUTA**

Os que vivem no bloco costumam dizer que a disputa entre eles e no gogo. O que consegue cantar melhor suas músicas, se na frente e se numa busca consistente das primeiras colocações, os blocos trouxeram este ano carros de som, com puxadores de samba. Destaque sem dúvida para o Alerta Moderno de Nelson Rufino, Ederaldo Genial, e tantos outros compositores.

**O cordão "Os Corajosos" teve boa presença**

Durante três dias do carnaval baiano (domingo, segunda-feira e ontem) mais de 10 mil pessoas, oriundas de vários bairros, principalmente os populares, se transformaram em índios em três blocos que fizeram do Campo Grande à Praça da Sé, suas tribos. Os milhares, incluídos nas baterias dos blocos e os grupos de integrantes dos grupos davam a impressão de tribos em marcha em pleno carnaval. Mas, as músicas cantadas não se falava em tomar a avenida para brincar, diversão e dimensão exata da festa.

**FOI O QUE MOSTRAVAM OS MILITANTES DO CHEYENNE**

que durante os três dias que desfilarão foram questionados de se apoiar da Avenida Sete. Índio Cheyenne já não pensa mais na guerra, a escarcela, até como se joga flecha, diz um determinado trecho do hino do bloco intitulado "Saúde do Meu Povo", de autoria de Di Brito. E para provar o que afirmaram, mais adiante os Cheyennes garantiram que foram às ruas levar a paz para esta gente, pois "esta foi a sorte que Deus me deu".

**ÍNDIOS DESGARRADOS**

Os blocos de índios começaram a desfilar perante a comissão julgadora da Prefeitura, instalada nas arquibancadas do Campo Grande, no domingo à noite. Foram três a madrugada puxando as baterias, que apenas assistiam ao desfile, no ritmo de suas baterias. Nem todos conseguiram fazer todo o percurso da mesma maneira organizada com que se apresentaram no Campo Grande. São Bento e Huz Chile tiveram muitos índios desgarrados de seus tribos, à procura de barracas de bebidas, ou até mesmo de uma brancal "que porventura fosse atraída pela elegância que brilho dos blocos.



### Trios elétricos alegria dos foliões nas avenidas

De acordo com a programação da Prefeitura, o primeiro trio a descer a Avenida Sete, no sábado pela manhã, deveria ser o "Dado e Osmar". O folião, porém, não chegou ao destino, devido à chuva que se fez sentir durante a noite. Assim, o primeiro trio a descer foi o "Os Corajosos", que teve uma boa presença durante os três dias de desfile.

Os blocos de índios começaram a desfilar perante a comissão julgadora da Prefeitura, instalada nas arquibancadas do Campo Grande, no domingo à noite. Foram três a madrugada puxando as baterias, que apenas assistiam ao desfile, no ritmo de suas baterias. Nem todos conseguiram fazer todo o percurso da mesma maneira organizada com que se apresentaram no Campo Grande. São Bento e Huz Chile tiveram muitos índios desgarrados de seus tribos, à procura de barracas de bebidas, ou até mesmo de uma brancal "que porventura fosse atraída pela elegância que brilho dos blocos.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

**GRANDES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

### Participação total

Mais uma vez os cordões e foliões baianos mostraram por que o carnaval da Bahia é considerado o maior do Brasil em termos de participação popular. Desde o sábado que as ruas da cidade foram literalmente invadidas pelas mortais coloridas, que são maioria nas fantasias usadas pelos estudantes carnavalescos.

Alguns com música própria, como Os Amigos de Dona Pepa — "Lá vem um bloco bonito, um bloco muito bonito, não os Amigos de Dona Pepa com sua ala itapagibonita, outros cantando músicas de compositores conhecidos — a mais canção foi "Chão da Praça", de Moraes Moreira — os cordões animaram a cidade durante os quatro dias e fizeram com que todos passassem acompanhando o seu ritmo.

**DESTAQUES**

Entre os cordões se destacaram alguns grupos, que conseguiram mostrar com toda a força a alegria — e este mesmo organizador — em ritmo de festa e confusão que se fez presente no carnaval. Os Amigos de Dona Pepa foi um dos que mais conseguiram impressionar a todos, tanto pela uniformidade dos participantes na animação demonstrada, como pelo ritmo do ritmo elétrico que o acompanhava.

Este cordão do bairro de Itapagipe e já na lista da sua música fez questão de exaltar as belezas Itapagipeanas. "Itapagipe e nosso bairro luzo e bem melhor, porque moramos bem perto, muito perto do Vovô". Foi um dos frechos da

**Lavagem das escadarias**

O desfile geral da Praça Castro Alves foi maior na tarde de ontem, com o desfile de blocos, grupos, cordões e foliões. A lavagem das escadarias da Prefeitura Municipal foi realizada no domingo e segunda-feira. O desfile foi realizado em três pontos diferentes: na Avenida Sete, na Avenida Paulista e na Avenida Rio Branco. O desfile foi realizado em três pontos diferentes: na Avenida Sete, na Avenida Paulista e na Avenida Rio Branco.

**GRADES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

**GRANDES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

### Sepultado professor Walter Ruy

Foi sepultado ontem no Cemitério do Campo Santo o corpo do professor Walter Ruy Soares Santos, mestre de diversas gerações de baianos e fundador do Instituto de Estudos de História da Bahia. O sepultamento foi realizado no Cemitério do Campo Santo, às 14 horas, com a presença de familiares e amigos. O professor Walter Ruy Soares Santos nasceu em Salvador em 1908 e faleceu em 1978, vítima de um câncer no estômago. Ele foi um dos maiores estudiosos da história da Bahia e deixou uma obra importante para a cultura baiana.

**GRADES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

**GRANDES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

**GRANDES INVESTIMENTOS**

A primeira vista a montagem e manutenção de um trio elétrico parece algo simples e pouco dispendioso: um caminhão, aparelho de som e uma dúzia de músicos dispostos a brincar o carnaval passando em carro aberto pelas principais ruas da cidade. Na realidade, a realidade exige altas somas e, ao que parece, somente os patrocinadores mais audaciosos se arvoram a investir na alegria do povo. Este ano, oficialmente um trio desceu a Avenida Sete e tiveram para o bloco de índios de São Paulo, um carro aberto pelas principais ruas da cidade.

**BATERIAS EM EXTINÇÃO**

De acordo com os cálculos de Danilo Botelho, repórter público da empresa Tapajós, este ano cerca de 50 blocos recorreram aos serviços dos trios em substituição às tradicionais baterias. Diante da opção de que os trios facilitam tudo para os blocos, não existe nenhuma preocupação por parte dos trios elétricos com relação ao desgaste depois das 23 horas.

**DISCUSSÃO EM CLASSE**

Como qualquer entidade ou clube de carnaval que se preze, os blocos elétricos também estão divididos em classes. A primeira disputa possui três classes: "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C". O bloco "Os Corajosos" pertence à classe "A", "B" e "C".

**COMPANHIA DE SEGUROS DA BAHIA**  
C.G.G. 15-104-430/0001-43  
COMPANHIA ABERTA  
**CONVOCAÇÃO**

O Conselho de Administração da Companhia de Seguros da Bahia, por seu Presidente Infra-anônimo, tem a honra de convidar os Senhores Administrados para comparecerem à reunião conjunta das Assembleias Gerais, Ordinária e Extraordinária, a ser realizada às 15 horas de cada dia do mês de março próximo futuro, no endereço: Rua Marechal Deodoro, nº 27, andar do Edifício Conde Pereira Nabuco, para a seguinte ordem do dia:

**ASSEMBLÉIA GERAL ORDINÁRIA:**

- Exame, discussão e votação do relatório de Administração, Balanço e demonstrativo de conta de Lucros e Perdas; do Relatório do Conselho de Administração e do Conselho de Administração e de Destinação de Lucros;
- Fixação de verba de honorários do Conselho de Administração e de Destinação de Lucros;
- ASSEMBLÉIA GERAL EXTRAORDINÁRIA:
- Alteração da percentagem de distribuição de lucros do Conselho de Administração, de aumento de capital social de R\$ 20.000.000,00 para R\$ 30.000.000,00 pelo acréscimo de reservas de conexão mantidas, de reserva de manuseio de capital de R\$ 500.000,00, de reserva de reserva de manuseio de capital de R\$ 500.000,00, de reserva de reserva de manuseio de capital de R\$ 500.000,00.

# INDEX

1. Capa: Bloco Apaches do Tororó Foto: Rejane Carneiro /CEDOC /Ag. A TARDE/ Data: 03/02/91
2. Bloco Apaches do Tororó Foto: Arlindo Felix /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 05/03/90
3. Bloco Commanche (Carnaval de 80) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 16/02/1980
4. Bloco Apaches do Tororó Foto: Rejane Carneiro /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 12/02/91
5. Bloco Apaches do Tororó Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1982
6. Bloco Apaches do Tororó (Alguns destaques do Apaches sustentam fantasias com mais de 30 quilos e só podem desfilar em carros) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 11/03/84
7. Bloco Apaches do Tororó Foto: Rejane Carneiro /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1991
8. Bloco Apaches do Tororó (25 anos do bloco) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 07/03/84
9. Bloco Apaches do Tororó Foto: Carlos Santana /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1987
10. Bloco Apaches do Tororó Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 13/02/85
11. Bloco Apaches do Tororó (o trabalho das alegoarias para o Apaches) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1983
12. Bloco Commanche Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 06/05/85
13. Bloco Commanche (Jorge do Comanches, o de barba) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 17/02/83
14. Bloco Apaches do Tororó Foto: Rejane Carneiro /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 27/02/90
15. Bloco Commanche (acidente, restos mortais no local) Foto: Arlindo Felix /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 03/03/87
16. 04/03/87 Página 12 | Caderno 1: "Tragédia enluta a praça do povo", reportagem do jornal A TARDE sobre o acidente com o caminhão do bloco Comanches do Pelô — que perdeu os freios na Rua Chile e atingiu a Praça Castro Alves — durante o Carnaval de Salvador, 4 mar. 1987.
17. Bloco Commanche Foto: Renato Almeida /CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1987
18. Verso da fotografia (os Commanches chorando na rua da Misericórdia, solidariedade que o locutor prestou as vítimas)
19. Bloco Commanche (com pólvora, a homenagem dos Comanches aos Filhos de Gandhi ) Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 1979
20. 28/02/79 Página 3 | Caderno 1: Recorte do jornal A TARDE, 28 fev. 1979: "Trios elétricos alegria dos foliões nas avenidas", cobertura do Carnaval de Salvador (Campo Grande–Avenida Sete) com destaque para a expansão dos trios elétricos da Tapajós, os blocos de índios e a forte participação popular.
21. Contracapa: Bloco Apaches do Tororó Foto: CEDOC /Ag. A TARDE Data: 08/09/80

¶ **Supplement: “bury my heart on Avenida Sete”**

¶ This supplement arises as a gesture of recognition and commitment to living memory: to acknowledge the centrality of the *blocos de índio* in shaping the aesthetics of Salvador’s Carnival and, at the same time, to signal the gradual emptying of their historic territories—above all Avenida Sete de Setembro, the axis of the circuit that made the city centre a *terreiro-space* of collective invention. The phrase “bury my heart on Avenida Sete” is an idea and formulation by Alberto Pitta—a curatorial utterance that condenses belonging and the defence of the commons in the present.

¶ That horizon demands a fine reading of the symbolic translations the *blocos de índio* enacted in the city. The interpretive key proposed by Antônio J. V. dos Santos (Godi) remains decisive: between the late 1960s and mid-1970s, the constitution of a Black carnival identity proceeds by strategies of crossing—a “transvestment” that amalgamates signs of national tradition (caboclos, civic festivities) with mass imaginaries (westerns, comics), producing belonging under displaced forms; by the end of the process, “the Black person no longer needs to disguise himself as an Indian to be himself”, opening the passage to the explicit assumption of the *blocos afro* (GODI, 1991, pp. 69–70).

¶ If Godi’s “reverse” points to the path of identity assumption, it also illuminates the method: there is no reading of the *blocos* outside their urban and media conditions. Newspapers, carnival federations and testimonies form, in his essay, a documentary corpus that evidences the social

and ethnic tension of Salvador and its ritualised display in Carnival; it is in this “heat of the festival” that the music of the *blocos de índio* becomes their privileged voice, where ethnic symbols are composed, tested and recognised “on the people’s lips” (GODI, 1991, p. 70).

¶ Avenida Sete functioned as an urban device for trial and public listening: stages, assessments, routes, ramps and the to-and-fro between Campo Grande, Praça Castro Alves and Sé constituted, for years, a grammar of cultural circulation in which the *bateria*, collective singing and costume presented, in sequence, the aesthetic coherence of each group. The historical documentation of Salvador’s first samba schools—their organisation by *alas*, financial difficulties, routes through the centre and the role of neighbourhood *charangas* and *batucadas*—anchors this grammar in a continuum of popular practices that precedes and frames the *blocos de índio* and, later, the *blocos afro* (SOARES, 2016, pp. 290–291).

¶ Alongside Godi, the ethnographic mapping of “*cantos*” (sites of work and sociability) and “*lojas*” (residences) in nineteenth-century Salvador—taken up in the critical reception by Fernando Conceição—demonstrates how territorialities of labour, dwelling and ritual have long structured Black presence in the city; the *cantos* preserved traditions and created instruments of solidarity, such as “manumission funds” (*juntas de alforria*) (CONCEIÇÃO, 1991, p. 224). In a theoretical-spatial key, Muniz Sodré proposes understanding the *terreiro* as an “in-between place”—a zone of intersection between the invisible and the visi-

ble (*orun/aiê*)—which reconfigures Western schemata of spatial perception and founds modes of conviviality that infiltrate the city (SODRÉ, 2002, pp. 80–81). This reading allows Avenida Sete to be reinscribed as *terreiro-space*: a place of ritual, crossing and the updating of Afro-diasporic civilisational values within Carnival.

¶ In this cartography of belongings, the Apache do Tororó is paradigmatic. Its trajectory consolidates the idea of an “atelier-parade”: *alas* of song, *bateria*, *passistas*, an authorial repertoire, rehearsal discipline and a recognisable rhythmic conduction that, year after year, updates without breaking with codes of origin. The Apache’s presence in the sources marshalled by Godi—including as a direct musical reference—helps explain why, in the 1970s, the *bloco* becomes an emblem of authorship and sonic identity among the *blocos de índio*, without losing the texture of a school (*enredo*, theme, *alas*) under a name of Indigenous matrix (GODI, 1991, pp. 69–70).

¶ The textile dimension of these practices is likewise structuring. Studies on the first samba schools show that the quality of fabric, cut and design already functioned as indices of distinction, desire and pride—cloth as a visual and political argument (SOARES, 2016, p. 290). That tradition deepens in the *blocos de índio* and radicalises in the *blocos afro* as a pedagogy of the sensible, in which each print condenses cosmologies, histories and belongings in public circulation. In this sense, to think Avenida Sete as *terreiro-space* is also to recognise the weave of cloths as a living archive of memory.

¶ The consulted documentation

shows, finally, that the decades from the 1960s to the 1980s articulate aesthetics and politics inseparably: disputes over territory, bureaucratic frameworks, conflicts and alliances between *blocos* and public authorities, and the logistical reconfiguration of the circuits. In this context, Avenida Sete is not merely a line on the map; it is a living archive of popular listening and mutual recognition, whose reoccupation—even in a memorial key—redefines the debate on the right to the city and the safeguarding of intangible heritage.

¶ To say with Pitta, “bury my heart on Avenida Sete” is not nostalgia: it is a curatorial and ethical gesture of active memory. Curatorial, because it reassembles silenced narratives from oral, textile, phonographic and graphic archives; ethical, because it asserts the authority of the common—the right to exist aesthetically in public space—against the erasure that turns living history into a mere decorative prop. This book undertakes practical commitments: to listen to and record protagonists (leaders, composers, seamstresses and master drummers) as an oral-history method; to treat cloth as a document, describing fibres, matrices and processes in technical sheets that enable research and dissemination; and to map the city centre as a ritual ground (*terreiro*), overlaying historical routes and recent displacements in order to reopen, in the present, the conditions of circulation that shaped the carnivalesque city.

¶ So long as there are those who sing and sew, who compose and rehearse for the avenue, Avenida Sete will endure: *terreiro-space* and a politics of the commons



SUPLEMENTO DO LIVRO ALBERTO PITTA FUNFUN DÚDÚ

