

J. Cunha

& O CARNAVAL NEGRO



# J.CUNHA & O CARNAVAL NEGRO

A história de J. Cunha pode ser vista como um mergulho profundo no Pan-Africanismo. Ele cultiva os valores intrínsecos da cultura negra, especificamente da etnia Bantu, fruto do seu avô Badú. Descende, também, de uma linhagem da família dos povos indígenas Kiriri, do sertão da Bahia. Essa etnia é uma grande porção de sua herança, juntamente com a influência de seu pai, um cigano estrangeiro nascido na Armênia e trazido ao Brasil ainda criança devido à perseguição desse grupo na Europa. O trabalho de J. Cunha como artista plástico, cenógrafo e figurinista ao longo de 25 anos no Ilê Aiyê teve um impacto significativo, levando suas obras a serem reconhecidas em diversos países. Ele acredita que seu trabalho ajudou a renovar a questão africana no Brasil, tornando-se uma referência importante para o estudo do comportamento da população negra em relação à dança, música e artes plásticas no contexto do carnaval.

DANILLO BARATA

EDITOR-CURADOR







J. CUNHA JUL 2023 **QUERO FICAR COM AS NOVAS GERAÇÕES [...] FAZER DA MINHA OBRA UM GRANDE LIVRO PARA QUE TODOS POSSAM ABRIR ESSAS PÁGINAS E VER A QUANTIDADE DE SITUAÇÕES POR MIM EVOCADAS ALI PARA SEREM TRANSFORMADAS. NO CASO, A PALAVRA ARTE É, NESSE SENTIDO, CONHECIMENTO, FORÇA E RAIZ.**

## J. CUNHA E O CARNAVAL NEGRO

DANILLO BARATA

<sup>1</sup> Ubiratan Castro de Araújo, historiador e intelectual brasileiro, é uma das figuras de destaque na discussão sobre o Pan-Africanismo na diáspora. Seu trabalho ilumina a importância do Pan-Africanismo como um movimento que transcende as fronteiras nacionais. Castro vê o conceito como uma resposta à diáspora africana forçada pela escravidão, que dispersou milhões de africanos pelo mundo, e criou comunidades que, apesar da distância geográfica, compartilham uma herança cultural comum. ARAÚJO, U. C. Sete Histórias de Negro. 1ª. ed. Salvador: EDUFBA, 2006

A história de J. Cunha pode ser vista como um mergulho profundo na identidade afro-indígena e no Pan-Africanismo<sup>1</sup>. O artista cultiva os valores intrínsecos da cultura negra, especificamente da etnia Bantu<sup>2</sup>, fruto do seu avô Badú. Descende, também, de uma linhagem da família dos povos indígenas Kiriri, do sertão da Bahia. Essa etnia é uma grande porção de sua herança, juntamente com a influência de seu pai, um cigano estrangeiro nascido na Armênia e trazido ao Brasil ainda criança devido à perseguição desse grupo na Europa.

As culturas negra, indígena e cigana, historicamente marginalizadas, carregam consigo uma riqueza de tradições e saberes que resistem ao apagamento. J. Cunha, reconhecendo a profundidade dessas heranças, utiliza-as como alicerces fundamentais em seus estudos sobre símbolos, signos e arquétipos. Essas categorias, que ele interliga com a semiologia e a antropologia, são essenciais para compreender a complexidade de sua obra. Sua abordagem não é apenas teórica, mas também uma prática que reitera a importância de reconhecer e valorizar essas

<sup>2</sup> Para mais informações ver: MUNANGA, Kabengele. Aportes e Contribuições Bantu na Resistência Contra a Escravidão e na Cultura Brasileira. In: SILVA, Wagner Gonçalves da et al. (Org.). Através das Águas: Os Bantu na Formação do Brasil. São Paulo: Hucitec Editora; FE-USP, 2023. p. 143-154.

culturas em um contexto contemporâneo.

A base teórica e cultural que J. Cunha constrói, enraizada nas tradições negras, indígenas e ciganas, sustenta uma produção artística rica e multifacetada. Ele vê seu trabalho como um *corpus* que deve ser estudado e apreciado por sua profundidade e significado. A arte de Cunha não é apenas uma expressão estética, mas um testemunho vivo da resistência e da resiliência dessas culturas, que propõe uma leitura crítica e engajada da realidade brasileira.

Para o autor, além do aspecto lúdico e da criação artística pela arte, há uma necessidade de traduzir essas influências em uma forma de arte contemporânea brasileira. Seu trabalho não é apenas uma expressão pessoal, mas também uma contribuição para a compreensão e valorização das complexas identidades culturais no Brasil.

J. Cunha nasceu em uma área chamada Ponta de Humaitá, situada na Baía de Todos os Santos, em Salvador. Desde cedo, ele começou a perceber o mundo através do mar, que sempre considerou uma fonte de inspiração e um elemento

sagrado. Aos dez anos, Cunha já desenhava e pintava em conchas do mar, vendendo essas peças para ganhar algum dinheiro nas praias da Boa Viagem e da Ribeira. Esse interesse pela arte continuou a crescer, e ele passou a usar tinta a óleo e frequentar diversas escolas livres, onde sempre foi reconhecido como um promissor desenhista. A revista “O Cruzeiro” foi uma fonte de inspiração constante durante sua infância, ao apresentar trabalhos de renomados artistas como Portinari, Di Cavalcante, Djanira, Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Volpi. Essas influências visuais alimentaram seu desejo de se dedicar às artes.

Foi no Senai, onde cursou torneraria mecânica, que surgiu a oportunidade de ingressar na Escola de Belas Artes para um curso livre de pintura. Os professores reconheceram sua habilidade e desenvolveram no desenho técnico e recomendaram que ele se matriculasse nos cursos livres. Na Escola de Belas Artes e na efervescente Universidade Federal da Bahia, ele se envolveu profundamente com diversas formas de arte, incluindo música, teatro, dança e cenografia. Entre os anos de 1962

e 1964, Cunha começou a trabalhar com cenografia e aprendeu a criar figurinos para dança e teatro, além de colorir tecidos.

Participar da Bienal de São Paulo foi um momento decisivo para Cunha. Lá, ele se deparou com as novas tendências artísticas dos anos 1960, como a Nova Figuração, pop-art e op-art. Esse contato ampliou sua visão artística e cultural, proporcionando um choque cultural significativo ao sair de Salvador e explorar a arte internacional.

Nesse período, surgiu a geração “pós-A15” e conseqüentemente uma crise nas artes; não existiam mais os salões, e as galerias padeciam com as dificuldades no Estado da Bahia. Surge, então, o Etsedron, idealizado por Edison da Luz, Matilde Matos, J. Cunha, Márcio Meirelles e Lia Robatto. O projeto “tomou um grande porte ao participar de 3 edições da Bienal de São Paulo (1973/75 e 77), ganhando, em uma delas, o Grande Prêmio Governador do Estado de São Paulo [...] E também provoca grande comoção na sua participação na XIII Bienal Internacional de São Paulo” segundo a própria Matilde (MATOS, Matilde, 2001)<sup>3</sup>. O Etsedrom fi-

nalizou suas atividades como grupo em 1978 na I Bienal Sul-Americana de Arte. O Etsedron, sem dúvidas, foi o primeiro movimento a romper e criticar as normas artísticas vigentes; possuía um tom crítico e uma obra provocadora e muito potente. Como seu nome mesmo dizia, era o Nordeste ao Contrário.

#### VIVA BAHIA

Durante a ditadura militar, Cunha encontrou limitações para viajar como artista plástico, então se tornou bailarino e integrou grupos culturais que representavam o Brasil no exterior. Trabalhando com Emília Biancardi, uma figura icônica em Salvador, ele teve a oportunidade de viajar, conhecer museus internacionais e estabelecer contatos com artistas de outros países. Essa experiência fortaleceu sua determinação de continuar na carreira artística, sempre com foco na pintura e na arte em geral.

Era um período de efervescência cultural, com grupos como o Viva Bahia lotando o Teatro Castro Alves, graças ao experimentalismo e à inovação trazidos por Emília Biancardi e pelo próprio J. Cunha.

Essa inovação incluía o uso de materiais inusitados e a busca por uma modernidade que fugia das representações tradicionais da cultura popular.

Naquela época, J. Cunha frequentava a Escola de Belas Artes, onde o Prof. Juarez Paraíso comandava o núcleo de criação do Carnaval de Salvador. Graças à influência de Juarez, Cunha foi convidado a integrar o grupo de decoração do Carnaval nos anos 1970. Inicialmente, sua participação envolvia a ornamentação das principais ruas centrais de Salvador, como a Rua Chile e o Campo Grande. A juventude da época, incluindo J. Cunha, estava envolvida com a dança e a decoração do carnaval, formando um grupo de cerca de 20 a 30 jovens.

Cunha também se aprofundou na antropologia e semiologia, estudando símbolos e arquétipos relacionados às culturas negra, indígena e cigana. Ele enfatizou a importância dessas influências em seu trabalho, utilizando-as para criar uma obra de arte que refletisse a diversidade étnica e cultural do Brasil.

As influências do Cinema Novo de Glauber Rocha, do movimento tropicalis-

ta e da obra de Euclides da Cunha foram fundamentais. A sua produção reflete a importância da leitura e entendimento de “Os Sertões” para a sua tradução da história de Canudos, especialmente na produção de sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna da Bahia chamada “Sertão e Luz”, em 1976, e como essa leitura influenciou sua percepção do nordeste brasileiro.

As viagens de Cunha com o grupo folclórico Viva Bahia, criado pela etnomusicóloga Emília Biancardi, desempenharam um papel crucial em sua formação artística. Essas viagens não foram meramente excursões culturais, mas sim jornadas de descoberta que expandiram seus horizontes e aprofundaram seu entendimento das culturas afro-latino-americanas e africanas. Na América Latina, Cunha teve contato com o muralismo mexicano, um movimento artístico que utilizava grandes murais para abordar temas sociais e políticos com um pano de fundo marxista. Esta influência foi particularmente significativa, pois proporcionou a Cunha uma nova linguagem visual para expressar as narrativas épicas do sertão nordestino.

Além disso, as viagens à África fortaleceram seu sentimento de pertencimento ao sul geopolítico e enriqueceram sua paleta cultural. A conexão com os indígenas Kuna do Panamá, por exemplo, desenvolveu sua relação com a ancestralidade Kiriri herdada de sua mãe. Esta ligação foi expressa através de linhas e formas que remetem aos padrões e símbolos tradicionais indígenas. A imersão nas culturas africanas, por sua vez, forneceu a base para a identidade visual do carnaval de Salvador e do Bloco Afro Ilê Aiyê. Essa “reafricanização” do carnaval baiano firmou a afro-baianidade como a expressão mais legítima das políticas culturais de pertença, permitindo a Cunha ocupar a cidade com as manifestações culturais mais autênticas e genuínas.

#### **MELÔ DO BANZO**

J. Cunha observava outros grupos e blocos, como o Melô do Banzo, onde participou na ala de dança. A explosão dos afoxés, como o Badauê, foi um marco importante. J. Cunha destacava o papel crucial do carnaval popular negro da Bahia e o carnaval turístico da classe média branca. A prefei-

<sup>4</sup> Ilê Aiyê. Documentação histórica e cultural do bloco carnavalesco. Salvador: Arquivo Ilê Aiyê, 2024.

<sup>5</sup> RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1981. Risério analisa a formação histórica e cultural do carnaval em Salvador, destacando a resistência e a preservação das heranças africanas em um contexto de celebração popular. A obra é um estudo essencial para compreender as conexões entre cultura, religião e identidade afro-brasileira no carnaval.

tura e a Bahiatursa começaram a fomentar essas iniciativas, concedendo espaços para ensaios e promovendo o carnaval. Destacava-se também a influência de Gilberto Gil como embaixador da animação carnavalesca baiana e incentivador dos Afoxés e Blocos Afros.

#### **QUILOMBO DOS NEGROS DE LUZ**

No final dos anos de 1970, J. Cunha começou a frequentar os ensaios da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê<sup>4</sup>. A agremiação desempenhava um papel determinante na revitalização da herança cultural africana no Brasil<sup>5</sup>. Anualmente, durante o carnaval, suas estamparias e trajes eram exibidos como exemplos vívidos da reinvenção dos valores africanos na modernidade. Os seus ensaios ocorriam em terrenos baldios na cidade devido à falta de uma sede própria. Um desses ensaios, próximo à casa de Cunha na Boca do Rio, foi fundamental para sua inserção no grupo, onde foi convidado por Carlinhos Bamba, um jovem dançarino, para se aproximar e colaborar com eles.

<sup>6</sup> A dissertação de Jônatas Conceição da Silva, intitulada “Vozes Quilombolas – Uma Poética Brasileira,” apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia em 2004.

Em “Ilê Aiyê – ‘O Quilombo dos Negros de Luz’”<sup>6</sup>, de Jônatas Conceição, o pesquisador sistematiza a história do Ilê Aiyê, fundado na década de 1970 em Salvador, Bahia, como o primeiro bloco afro do Brasil. O autor descreve a formação e evolução do Ilê Aiyê, enfatizando seu papel como um quilombo contemporâneo que promove a cultura africana e combate o racismo. O Ilê Aiyê é retratado como um espaço de resistência e de valorização da identidade afro-brasileira, utilizando a música e a arte como ferramentas para enfrentar a discriminação racial.

Tal pesquisa explora a participação da população de origem africana nos carnavais de Salvador ao mostrar como, historicamente, os negros sempre buscaram afirmar sua cultura, mesmo diante de uma sociedade segregacionista. A trajetória do Ilê Aiyê é apresentada em detalhes, destacando suas iniciativas culturais, educacionais e políticas. O bloco é reconhecido por suas canções que exaltam a herança africana e por seu compromisso com a educação através do Projeto de Extensão Pedagógica e dos Cadernos de Educação do Ilê Aiyê.

Discute, também, a importância da música para o Ilê Aiyê quando cita como

7 HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

8 Nascimento, Abdias do. O Quilombismo. Vozes, 1980.

as composições do bloco servem para desmascarar a falácia da democracia racial brasileira. As canções são apresentadas como um meio profundo de expressão cultural, identidade e resistência que consolidam o Ilê Aiyê como um influente ator político e educacional na luta contra o racismo. A seção conclui que o Ilê Aiyê, ao longo de sua existência, tem sido fundamental para a conscientização e mobilização da população negra, perpetuando o legado de Palmares e outros quilombos históricos.

A missão do Ilê Aiyê se alinha com as ideias de resistência cultural e política discutidas por teóricos como Stuart Hall<sup>7</sup>. Hall argumenta que a cultura é um campo de luta e resistência, onde as identidades são constantemente negociadas e reconfiguradas. Assim, o Ilê Aiyê, através de suas atividades culturais e pedagógicas, se posiciona como um espaço de resistência, desafia as narrativas hegemônicas e promove uma identidade afro-brasileira positiva e empoderada. Como destaca Abdias do Nascimento (1980), “a Bahia é um dos maiores legados africanos nas Américas”<sup>8</sup>.

## ANGOLA

Em sua viagem a Angola, em 1983, Cunha pôde pisar no solo de seus ancestrais e estabelecer uma conexão com a cultura africana. Ele participou de várias manifestações culturais e artísticas no Brasil, especialmente com o grupo Ilê Aiyê, onde trabalhou com ritmos, cores e símbolos africanos. Cunha se dedicou a transportar essas influências para o Brasil, utilizando-as em sua arte para promover uma maior conscientização sobre a herança africana no país.

Cunha foi bem recebido por Mãe Hilda Jitolu e sua família, sendo chamado carinhosamente de “filho de Ogum”. Ele iniciou seu trabalho no Ilê Aiyê ao projetar o carro alegórico em homenagem a Obatalá e Odudua. O trabalho foi bem recebido pela comunidade e pelos críticos e reforçou sua decisão de permanecer no grupo.

A inserção de J. Cunha no Ilê Aiyê foi marcada por sua contribuição estética e artística, ao adaptar elementos da dança e da cenografia para os figurinos e alegorias do bloco. Ele destaca a importância da colaboração com Dete Lima e a troca de experiências que enriqueceram seu

9 Nascimento, Jussara Rocha. A reconstrução da herança cultural africana na arte do Ilê Aiyê. O vestuário como afirmação de identidade. Dissertação de Mestrado no PPGAV da Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador – Bahia, 1997.

trabalho. A narrativa de J. Cunha revela a trajetória de um jovem artista à época que encontrou no carnaval uma forma de expressão, de identidade e que contribuiu significativamente para a cultura popular baiana.

Para Jussara Nascimento<sup>9</sup>, o reconhecimento de que as estamparias do Ilê Aiyê expressam uma complexa criação artística produzida coletivamente é essencial para compreender a riqueza e a profundidade de sua produção cultural contemporânea. As estamparias são portadoras de mensagens culturais plurissignificativas, sendo fruto de um laborioso processo de pesquisa temática e de uma elaboração estética que dialoga com a ancestralidade africana e a contemporaneidade baiana.

Uma das contribuições mais significativas de J. Cunha ao Ilê Aiyê foi a criação de uma identidade visual coesa e poderosa para o bloco. Ele utilizou uma paleta de cores específica — amarelo, vermelho, preto e branco — cada uma com seu significado simbólico. O amarelo representava Oxum, o ouro, a luz e a clareza; o preto valorizava a pele negra;

o branco estava associado à religião e a Oxalá e o vermelho simbolizava a paixão, a alegria, o sangue e o sacrifício.

A máscara de Jitolu, criada por Cunha, se tornou um símbolo icônico do Ilê Aiyê. Inspirada na aparência de Omolu e nos ideais de conduta e ancestralidade, a máscara se tornou um elemento gráfico significativo que ajudou a afirmar a identidade visual do bloco. Esta criação gráfica foi fundamental para a construção de uma narrativa visual que refletia a história e a cultura afro-brasileiras.

O trabalho de J. Cunha como artista plástico, cenógrafo e figurinista ao longo de 25 anos no Ilê Aiyê teve um impacto significativo, levando suas obras a serem reconhecidas em diversos países. Ele acredita que seu trabalho ajudou a renovar a questão africana no Brasil, tornando-se uma referência importante para o estudo do comportamento da população negra em relação à dança, música e artes plásticas no contexto do carnaval. Sua produção se irmana profundamente e se entrelaça com os princípios do Pan-Africanismo. Através de sua arte e de suas práticas culturais, valorizaram a herança







**10** DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg & Co., [1903/1996]. The electronic Text Center. University of Virginia, 1996.

**11** SIQUEIRA, M. L. *Imagens Negras: ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

africana e a resistência contra o racismo e a marginalização. Em seu livro “*The Souls of Black Folk*”<sup>10</sup> (1996), Du Bois introduziu o conceito de “dupla consciência”, descrevendo a sensação de ser negro em um mundo dominado por brancos. Ele argumentava que a emancipação dos africanos só poderia ser alcançada através da unidade e da solidariedade entre todos os povos de ascendência africana. Du Bois foi um dos organizadores das Conferências Pan-Africanas subsequentes, que se tornaram plataformas importantes para discutir questões de racismo, colonialismo e direitos civis. O legado de Cunha e do Ilê Aiyê continua a inspirar novas gerações, mostrando como a arte e a cultura podem ser usadas para promover a unidade, a solidariedade e a emancipação dos povos de ascendência africana. Em *Imagens Negras: ancestralidade, diversidade e educação*<sup>11</sup>, Maria de Lourdes Siqueira discute a resistência dos africanos e seus descendentes contra a opressão e a discriminação, enfatizando a importância da preservação das tradições culturais como forma de identidade e resistência. Trata-se de uma obra de fôlego que examina

**12** FRUTIGER, Adrian. *Sinais e Símbolos: Comunicação por meio de símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

uma contribuição valiosa para o estudo das interações culturais no Brasil, e destaca a vitalidade e a resiliência das culturas africanas na formação da identidade nacional brasileira

A produção artística reflete uma profunda compreensão e aplicação dos princípios discutidos por Frutiger em “*Sinais e Símbolos*.”<sup>12</sup> A partir de tais princípios, J. Cunha utilizou símbolos e cores de maneira a comunicar a identidade cultural e a herança afro-brasileira de forma clara e impactante. Frutiger destaca a importância da simplicidade e da clareza na criação de signos eficazes. Para ele, a eficácia de desse tipo de imagem reside em sua capacidade de ser imediatamente reconhecível e compreensível, independente do contexto cultural do observador.

J. Cunha realizou nessa época a confecção dos cartazes dos afoxés e as alegorias para os Apaches do Tororó, o Cacique e os Tupi, observando que esses grupos não eram fechados e se abriam para ensaios públicos. Jovem, vivendo naquele meio cultural, envolvido com dança, ele que tinha essa liberdade de acesso e circulação. Essa situação intensificou-se à medida em que ele se

**13** DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg & Co., [1903/1996]. The electronic Text Center. University of Virginia, 1996.

envolvia mais com os afoxés e outros blocos.

Nesse contexto dinâmico, o artista começou a frequentar esses espaços periféricos e trazer à prática uma nova dinâmica em seu carnaval. Havia uma preocupação com a segurança, especialmente durante a ditadura, quando a polícia frequentemente reprimia essas manifestações. J. Cunha e seus contemporâneos andavam em grupos, sempre atentos às possíveis intervenções policiais.

#### PAN-AFRICANISMO

O trabalho de J. Cunha no Ilê Aiyê exemplifica como os princípios do Pan-Africanismo podem ser aplicados na prática artística e cultural. Ele utilizou sua arte para promover a valorização da cultura afro-brasileira e para criar uma narrativa visual que conectasse a comunidade local com suas raízes africanas. Esta abordagem reflete as ideias de W.E.B. Du Bois<sup>13</sup> sobre a importância da dupla consciência e da solidariedade entre os povos de ascendência africana.

Além disso, a viagem de Cunha à África e suas experiências com culturas africanas influenciaram diretamente seu trabalho. A

**14** BONSIPE, Gui. *Interface: An Approach to Design*. Maastricht: Jan van Eyck Akademie, 1991.

conexão com os índios Kuna do Panamá, o muralismo mexicano e as tradições africanas se fundiram em sua obra, criando uma síntese única que refletia a diversidade e a riqueza da herança afro-brasileira. Essa interdisciplinaridade e interculturalidade são centrais ao Pan-Africanismo, que promove a troca de conhecimentos e a solidariedade entre diferentes culturas africanas e afrodescendentes.

A relação inicial de J. Cunha com a família de Mãe Hilda Jitolu foi marcada por um profundo respeito e acolhimento. Ele destaca a importância de reconhecer e traduzir os códigos e simbologias do terreno, e como essa experiência influenciou seu trabalho artístico. Cores, acessórios e qualidades dos orixás; costumes sagrados, ideais de conduta e danças: tudo era inspiração para J. Cunha.

A produção dos carros alegóricos e figurinos no Ilê Aiyê era feita de forma colaborativa, sem patrocinadores ou apoio estatal. J. Cunha destaca o esforço heroico de transportar símbolos e sinais da África para a Bahia, contribuindo para a valorização da cultura negra.

Gui Bonsiepe<sup>14</sup> critica a excessiva for-

malização no design, uma “metodolatria” que substitui uma irracionalidade por outra. Cunha, com seu background diverso e abordagem intuitiva, desafiou essa formalização. Ele criou uma identidade visual forte para o Ilê Aiyê, utilizando cores e símbolos profundamente enraizados nas tradições africanas. Este trabalho não apenas valorizou a cultura afro-brasileira, mas também trouxe uma nova perspectiva estética ao carnaval de Salvador.

### ÁFRICA NO BRASIL

A palavra e a forma pintadas abordam todas as questões que, em essência, remetem ao Brasil. A partir desse ponto, o artista passou a compreender a relação de sua etnia, especialmente em relação a Angola. Ele relatou a experiência de visitar o país, onde pôde pisar no solo de onde vieram seus ancestrais, especificamente na região do Rio Kwanzaa, no Kwanzaa Norte. Essas experiências simbólicas e históricas foram profundamente marcantes para ele, proporcionando um sentimento de localização pessoal e humana. Ele enfatizou a enorme importância antropológica e a valorização dos conhecimentos adquiridos dessa experiência.

Desse modo, começou a desenvolver sua própria “antropologia popular” sobre a África, exatamente nesse contexto de atuação no Ilê Aiyê, através de manifestações carnavalescas com o objetivo de identificar a África no Brasil. A influência da cor da pele, dos ritmos musicais e das tradições culturais sempre estiveram presentes nos seus interesses de pesquisa.

Destaca-se a importância das percussões africanas, que J. Cunha conheceu por meio do Ilê Aiyê e dos Filhos de Gandhi. Nos anos 1980, ele foi um dos primeiros jovens a se apresentar nesses grupos, unindo ritmos e cores simbólicas, que possuem significados filosóficos profundos.

J. Cunha começa a transportar essa linguagem arquetípica africana para o Brasil, notando que nenhuma escola de arte à época se interessava por essa abordagem em seus currículos. Sistematiza os seus estudos para sua compreensão da arte africana e sua importante contribuição à história da arte ocidental, especialmente nas interseccionalidades diaspóricas.

Cunha ressalta o poder que possui um artista clássico de influenciar e transformar a sociedade por meio de sua arte.

Durante 25 anos, ele conseguiu engajar anualmente cerca de 3 mil pessoas com os símbolos e cores politicamente significativas do Ilê Aiyê. Este impacto contínuo possibilitou que suas obras fossem reconhecidas e espalhadas por meio de fotografias e filmes pelo mundo. Ele acredita que este tipo de arte, direcionada ao público e presente nas ruas, tem um poder inigualável de transformação e conscientização, ao contrário de trabalhos restritos a galerias e festivais.

### TAPEÇARIA

#### AFRO-BRASILEIRA

Na trajetória de J. Cunha, a rica tapeçaria da expressão cultural afro-brasileira ganha destaque por meio de suas obras. Ao longo dos anos, sua arte investiga a interseção entre cultura e identidade, destacando como suas criações se tornaram um meio vital para preservar e transmitir tradições africanas no contexto brasileiro. J. Cunha oferece uma exploração detalhada de técnicas artísticas, simbolismos e significados culturais, demonstrando a importância de sua obra não apenas como expressão estética, mas também como

ferramenta de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira. O Ilê Aiyê, através de suas atividades culturais e educativas, continua a promover os ideais pan-africanistas. O bloco oferece programas de educação e conscientização que destacam a importância da história e da cultura africanas na formação da identidade brasileira. Através de suas performances, o Ilê Aiyê celebra a resistência e a resiliência da comunidade negra, promovendo uma visão de empoderamento e emancipação.

Desse modo, seu trabalho visual e artístico não apenas enriqueceu as celebrações do carnaval, mas também fortaleceu a mensagem de unidade e solidariedade do bloco. A interseccionalidade entre a trajetória de Cunha e o histórico do Ilê Aiyê revela a contribuição essencial para a compreensão da complexa tapeçaria que compõe a identidade do povo brasileiro, com destaque para a profunda influência africana na construção da nação. Em A Família de Santo nos Candomblés Jeje-Nagôs, Vivaldo da Costa Lima<sup>15</sup> oferece uma análise profunda das dinâmicas sociais e espirituais nas casas de candomblé, destacando a

organização interna das famílias de santo e a preservação de tradições africanas no Brasil. A obra examina como essas práticas religiosas contribuíram para a formação de redes de solidariedade e resistência dentro das comunidades afro-brasileiras, sendo fundamentais na preservação da identidade cultural africana. O autor examina o impacto cultural, social e econômico dos africanos trazidos para o Brasil durante o período colonial. Vivaldo destaca a riqueza das tradições, conhecimentos e práticas trazidas pelos africanos, que foram fundamentais na construção da sociedade brasileira. A obra aborda a diversidade das etnias africanas, suas interações com outras culturas presentes no Brasil e como essas dinâmicas moldaram a cultura afro-brasileira contemporânea. Nela, têm destaque a resistência cultural e as estratégias de sobrevivência utilizadas pelos africanos e seus descendentes para preservar suas identidades e heranças culturais.

A habilidade de trabalhar com materiais diversos, incluindo aço e tecnologia de laser, permitiu que Cunha criasse obras duradouras que homenageiam a cultura africana e os terreiros de candomblé. Ele

considera esse privilégio uma forma de conscientizar a matéria, atribuindo grande significado simbólico ao ferro e ao aço, materiais que têm relação com sua herança africana e o orixá Ogum, o pai da tecnologia.

Para Cunha, o processo artístico é contínuo e envolve uma constante renovação e exploração de novos materiais e técnicas. Ele se empenha em criar obras que não apenas expressem sua arte, mas também sirvam como um legado de conhecimento e inspiração para as futuras gerações.

#### **FUNDAMENTOS DO DESIGN AFRO-BAIANO**

A interdisciplinaridade presente na formação de Cunha é um aspecto decisivo de sua trajetória. Ele não se limitou a uma única forma de expressão artística, mas explorou uma ampla gama de mídias e técnicas, incluindo pintura, escultura, design gráfico e cenografia. Esta abordagem interdisciplinar permitiu-lhe transcender as fronteiras tradicionais entre as disciplinas artísticas e criar uma obra que é ao mesmo tempo sofisticada e diversa.

A trajetória artística e intelectual de J. Cunha se revela como uma odisseia

profunda pelas entranhas da identidade cultural afro-brasileira e das múltiplas influências que a compõem. Sua obra, enraizada no Pan-Africanismo, emerge como um baluarte de resistência e afirmação das heranças Bantu e indígenas, permeadas pelas influências ciganas. Cunha, ao irmanar-se ao Ilê Aiyê, não apenas celebra, mas recontextualiza as tradições africanas através de uma lente contemporânea, firmando a afro-baianidade como expressão legítima das políticas culturais de pertencimento. Sua capacidade de mesclar os ritmos dos tambores com as cores vibrantes de seus figurinos e alegorias, simbolizando divindades e ancestrais, traduz uma narrativa visual que dialoga com as profundas raízes históricas e sociais do Brasil.

Ademais, a contribuição estética e simbólica de Cunha para o Carnaval de Salvador reflete uma interseccionalidade sofisticada e complexa, onde a arte transcende o mero deleite estético e se torna um instrumento de conscientização e transformação social. Através da criação de identidades visuais coesas para os blocos afros e a utilização de materiais

**Fotos** Arquivo do Ilê Aiyê, 1983. Em 1983, J. Cunha teve a oportunidade de viajar para Angola. Esta viagem representou um marco em sua carreira e na sua vida, conectando-o diretamente com as raízes de seus ancestrais e aprofundando seu entendimento da herança africana. Ao seu lado nesta missão cultural estavam figuras icônicas como Vovô do Ilê e o renomado pesquisador Waldeloir Rego.

contemporâneos, ele perpetua a narrativa da resistência cultural e da reinvenção das tradições. Sua obra, por meio da junção de elementos arquetípicos africanos e da antropologia, configura-se como um legado vivo que inspira e educa futuras gerações sobre a importância da preservação das culturas marginalizadas. Nas palavras de Cunha, seu trabalho é um “grande livro” aberto, onde cada página revela uma nova dimensão da luta e da celebração das identidades negras, ecoando o pulsar ancestral dos tambores que embalam os carnavais da Bahia.

A arte, em sua perspectiva, é um amálgama de conhecimento, força e ancestralidade, refletindo sua jornada pessoal e espiritual.

Danillo Barata é artista, pesquisador e Professor Associado do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é professor permanente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da UFBA e em Artes (PPGArtes) da UFRB. Ocupa o cargo de Pró-reitor de Extensão e Cultura (PROEXC)

**J. Cunha and the Black Carnival** “I want to stay with the new generations [...] Make my work a great book so that everyone can open these pages and see the many situations I have evoked there to be transformed. In this case, the word art is, in this sense, knowledge, strength, and root.” — J. Cunha, July 2023. J. Cunha's story can be seen as a deep dive into Afro-Indigenous identity and Pan-Africanism. The artist cultivates the intrinsic values of black culture, specifically of the Bantu ethnicity, a legacy from his grandfather Badú. He also descends from a lineage of the Kiriri indigenous people from the Bahian hinterland. This ethnicity is a significant part of his heritage, along with the influence of his father, a gypsy foreigner born in Armenia and brought to Brazil as a child due to the persecution of this group in Europe. ¶The historically marginalised black, indigenous, and gypsy cultures carry with them a wealth of traditions and knowledge that resist erasure. J. Cunha, recognising the depth of these heritages, uses them as fundamental foundations in his studies of symbols, signs, and archetypes. These categories, which he interlinks with semiology and anthropology, are essential for understanding the complexity of his work. His approach is not just theoretical but also a practice that reiterates the importance of recognising and valuing these cultures in a contemporary context. ¶For the artist, beyond the playful aspect and the creation of art for art's sake, there is a need to translate these influences into a form of contemporary Brazilian art. His work is not just a personal expression but also a contribution to the understanding and appreciation of the complex cultural identities in Brazil. ¶J. Cunha was born in an area called Ponta de Humaitá, located in the Bay of All Saints. From an early age, he began to perceive the world through the sea, which he always considered a source of inspiration and a sacred element. At the age of ten, Cunha was already drawing and painting on sea shells, selling these pieces to earn some money on the beaches of Boa Viagem and Ribeira. This interest in art continued to grow, and he began using oil paint and attending

various free schools, where he was always recognised as a promising draftsman. The magazine “O Cruzeiro” was a constant source of inspiration during his childhood, presenting works by renowned artists such as Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, and Volpi. These visual influences fuelled his desire to dedicate himself to the arts. ¶It was at Senai, where he studied mechanical turning, that the opportunity arose to join the School of Fine Arts for a free painting course. The teachers recognised his skill and proficiency in technical drawing and recommended that he enrol in free courses. At the School of Fine Arts and the vibrant Federal University of Bahia, he deeply engaged with various art forms, including music, theatre, dance, and scenography. Between 1962 and 1964, Cunha began working with scenography, learning to create costumes for dance and theatre, as well as colouring fabrics. ¶Participating in the São Paulo Biennial was a decisive moment for Cunha; there he encountered the new artistic trends of the 1960s, such as New Figuration, pop art, and op art. This contact broadened his artistic and cultural vision, providing a significant cultural shock as he left Salvador and explored international art. ¶During this period, the “post-A15” generation emerged, and consequently, a crisis in the arts; there were no longer salons, and galleries struggled in the state of Bahia. The Etsedron was then conceived by Edison da Luz, Matilde Matos, J. Cunha, Márcio Meirelles, and Lia Robatto. The project “took on a large scale, participating in 3 editions of the São Paulo Biennial (1973/75 and 77), winning the Grand Prize of the Governor of the State of São Paulo in one of them [...] and also caused a great stir in its participation in the XIII International São Paulo Biennial” according to Matilde herself (MATOS, Matilde, 2001). The Etsedron concluded its activities as a group in 1978 at the South American Biennial of Art. Etsedron was undoubtedly the first movement to break and criticise the prevailing artistic norms; it had a critical tone and a provocative and powerful work. As its name itself said, it was the North-east in Reverse. ¶During the military dictator-

ship, Cunha found limitations to travel as a visual artist, so he became a dancer, integrating cultural groups representing Brazil abroad. Working with Emília Biancardi, an iconic figure in Salvador, he had the opportunity to travel, visit international museums, and establish contacts with artists from other countries. This experience strengthened his determination to continue his artistic career, always focusing on painting and art in general. ¶It was a period of cultural effervescence, with groups like Viva Bahia filling the Castro Alves Theatre thanks to the experimentalism and innovation brought by Emília Biancardi and J. Cunha himself. This innovation included the use of unusual materials and the pursuit of a modernity that avoided traditional representations of popular culture. ¶At that time, J. Cunha attended the School of Fine Arts, where Prof. Juarez Paraíso led the creation nucleus of the decoration of Salvador's Carnival. Thanks to Juarez's influence, he was invited to join the Carnival decoration group in the 1970s. Initially, his participation involved decorating the main central streets of Salvador, such as Rua Chile and Campo Grande. The youth of the time, including J. Cunha, were involved with dance and Carnival decoration, forming a group of about 20 to 30 young people. ¶Cunha also delved into anthropology and semiology, studying symbols and archetypes related to black, indigenous, and gypsy cultures. He emphasised the importance of these influences in his work, using them to create artwork that reflected the ethnic and cultural diversity of Brazil. ¶The influences of Glauber Rocha's Cinema Novo, the Tropicalista movement, and the work of Euclides da Cunha were fundamental. His production reflects the importance of reading and understanding “Rebellion in the Backlands” for his interpretation of the Canudos history, especially in his first solo exhibition at the Museum of Modern Art of Bahia, called “Backlands and Light” in 1976, and how this reading influenced his perception of the Brazilian Northeast. ¶Cunha's travels with the folk group Viva Bahia, created by ethnomusicologist Emília Biancardi, played a crucial role in his artistic formation.

These trips were not merely cultural excursions but journeys of discovery that expanded his horizons and deepened his understanding of Afro-Latin American and African cultures. In Latin America, Cunha came into contact with Mexican muralism, an artistic movement that used large murals to address social and political themes with a Marxist backdrop. This influence was particularly significant as it provided Cunha with a new visual language to express the epic narratives of the north-eastern backlands. ¶Moreover, travels to Africa strengthened his sense of belonging to the geopolitical south and enriched his cultural palette. The connection with the Kuna Indians of Panama, for example, developed his relationship with the Kiriri ancestry inherited from his mother. This connection was expressed through lines and shapes that referred to traditional indigenous patterns and symbols. The immersion in African cultures, in turn, provided the basis for the visual identity of Salvador's Carnival and the Ilê Aiyê Afro Block. This “re-Africanisation” of the Bahian Carnival established Afro-Bahian identity as the most legitimate expression of cultural belonging policies, allowing Cunha to occupy the city with the most authentic and genuine cultural manifestations. ¶He observed other groups and blocks, such as Melô do Banzo, where he participated in the dance wing. The explosion of afoxés like Badauê was a significant milestone. J. Cunha highlighted the crucial role of Bahia's popular black Carnival and the white middle-class tourist Carnival. The city hall and Bahiatursa began to foster these initiatives, providing spaces for rehearsals and promoting Carnival. The influence of Gilberto Gil, as an ambassador of Bahian Carnival animation and a promoter of Afoxés and Afro Blocks, also stood out. The importance of music for Ilê Aiyê is discussed, noting how the block's compositions serve to expose the fallacy of Brazilian racial democracy. The songs are presented as a profound means of cultural expression and resistance, solidifying Ilê Aiyê as an influential political and educational actor in the fight against racism. The section concludes that Ilê Aiyê, throughout its existence, has been fundamental in

raising awareness and mobilising the black population, perpetuating the legacy of Palmares and other historical quilombos. ¶The mission of Ilê Aiyê aligns with the ideas of cultural and political resistance discussed by theorists like Stuart Hall. Hall argues that culture is a field of struggle and resistance where identities are constantly negotiated and reconfigured. Ilê Aiyê, through its cultural and educational activities, positions itself as a space of resistance, challenging hegemonic narratives and promoting a positive and empowered Afro-Brazilian identity. As Abdias do Nascimento (1980) highlights, “Bahia is one of the greatest African legacies in the Americas.” ¶In his journey to Angola in 1983, Cunha had the opportunity to set foot on the land of his ancestors, thus establishing a connection with African culture. He participated in various cultural and artistic manifestations in Brazil, especially with the Ilê Aiyê group, where he worked with African rhythms, colours, and symbols. Cunha dedicated himself to bringing these influences to Brazil, using them in his art to promote greater awareness of African heritage in the country. ¶Cunha was warmly welcomed by Mãe Hilda Jitolu and her family, being affectionately called “son of Ogum”. He began his work with Ilê Aiyê by designing the allegorical car in honour of Obatalá and Odudua. The work was well received by the community and critics, reinforcing his decision to remain with the group. ¶J. Cunha’s integration into Ilê Aiyê was marked by his aesthetic and artistic contribution, adapting elements of dance and scenography for costumes and allegories. He highlights the importance of collaboration with Dete Lima and the exchange of experiences that enriched his work. J. Cunha’s narrative reveals the journey of a young artist at the time who found in Carnival a form of expression and identity, contributing significantly to Bahia’s popular culture. ¶For Jussara Nascimento, recognising that Ilê Aiyê’s prints express a complex artistic creation produced collectively is essential for understanding the richness and depth of its contemporary cultural production. The prints carry plural cultural meanings, resulting from a la-

borious process of thematic research and aesthetic elaboration that dialogues with African ancestry and Bahian contemporaneity. ¶One of J. Cunha’s most significant contributions to Ilê Aiyê was creating a cohesive and powerful visual identity for the block. He utilised a specific colour palette — yellow, red, black, and white — each with its symbolic meaning. Yellow represented Oxum, gold, light, and clairvoyance; black honoured black skin; white was associated with religion and Oxalá; and red symbolised passion, joy, blood, and sacrifice. ¶The Jitolu mask, created by Cunha, became an iconic symbol of Ilê Aiyê. Inspired by Omolu’s appearance and the ideals of conduct and ancestry, the mask became a significant graphic element that helped assert the block’s visual identity. The legacy of Cunha and Ilê Aiyê continues to inspire new generations, showing how art and culture can promote the unity, solidarity, and emancipation of people of African descent. ¶In “Black Images: Ancestry, Diversity, and Education,” Maria de Lourdes Siqueira discusses the resistance of Africans and their descendants against oppression and discrimination, emphasising the importance of preserving cultural traditions as a form of identity and resistance. It is a comprehensive work that examines a valuable contribution to the study of cultural interactions in Brazil, highlighting the vitality and resilience of African cultures in shaping Brazilian national identity. ¶Cunha’s artistic production reflects a profound understanding and application of the principles discussed by Frutiger in “Signs and Symbols.” Based on such principles, J. Cunha used symbols and colours to communicate Afro-Brazilian cultural identity and heritage clearly and impactfully. Frutiger emphasises the importance of simplicity and clarity in creating effective symbols. For him, the effectiveness of a symbol lies in its ability to be immediately recognisable and understandable, regardless of the observer’s cultural context. ¶During this period, Cunha carried out previous actions, creating posters for afoxés and allegories for the Apaches of Tororó, the Cacique, and the Tupi, noting that these groups were not closed and opened to public re-


hearsals. As a young man living in that cultural milieu and involved with dance, he had the freedom of access and movement. This situation intensified as he became more involved with afoxés and other blocks. ¶In this dynamic context, he began frequenting these peripheral spaces, bringing a new dynamic to his Carnival practice. There was a concern for safety, especially during the dictatorship, when the police frequently repressed these manifestations. J. Cunha and his contemporaries moved in groups, always vigilant of possible police interventions. ¶J. Cunha’s work with Ilê Aiyê exemplifies how the principles of Pan-Africanism can be applied in artistic and cultural practice. He used his art to promote the appreciation of Afro-Brazilian culture and to create a visual narrative that connected the local community with its African roots. This approach reflects W.E.B. Du Bois’s ideas about the importance of double consciousness and solidarity among people of African descent. ¶Moreover, Cunha’s journey to Africa and his experiences with African cultures directly influenced his work. He created a strong visual identity for Ilê Aiyê, using colours and symbols deeply rooted in African traditions. This work not only valued Afro-Brazilian culture but also brought a new aesthetic perspective to Salvador’s Carnival. ¶The painted word and the painted form directly address all issues that essentially refer to Brazil. From this point, the interviewee began to understand the relationship of his ethnicity, especially concerning Angola. He recounted the experience of visiting Angola, where he could step on the soil from which his ancestors came, specifically in the Kwanza River region in Kwanza Norte. These symbolic and historical experiences were deeply impactful, providing a sense of personal and human location. He emphasised the enormous anthropological importance and the appreciation of the knowledge gained from this experience. ¶Cunha emphasises the power that a classical artist has to influence and transform society through his art. For 25 years, he engaged annually about 3,000 people with the politically significant symbols and colours of Ilê Aiyê. This continuous

**Photos** Ilê Aiyê Archive, 1983. In 1983, J. Cunha had the opportunity to travel to Angola. This trip marked a pivotal moment in his career and life, connecting him directly with his ancestral roots and deepening his understanding of African heritage. Alongside him on this cultural mission were iconic figures such as Vovô from Ilê Aiyê and the renowned researcher Waldeloir Rego.

impact allowed his works to be recognised and disseminated through photographs and films worldwide. He believes that this type of art, directed at the public and present in the streets, has an unparalleled power of transformation and awareness, in contrast to works confined to galleries and festivals. In J. Cunha’s trajectory, the rich tapestry of Afro-Brazilian cultural expression shines through his works. Over the years, his art has explored the intersection between culture and identity, highlighting how his creations have become a vital means of preserving and transmitting African traditions within the Brazilian context. J. Cunha provides a detailed exploration of artistic techniques, symbolism, and cultural meanings, demonstrating the significance of his work not only as an aesthetic expression but also as a tool of resistance and affirmation of Afro-Brazilian identity. ¶Furthermore, Cunha’s aesthetic and symbolic contribution to Salvador’s Carnival reflects a sophisticated and complex intersectionality where art transcends mere aesthetic pleasure and becomes an instrument of social awareness and transformation. Through the creation of cohesive visual identities for Afro blocks and the use of contemporary materials, he perpetuates the narrative of cultural resistance and the reinvention of traditions. His work, by merging African archetypal elements and popular anthropology, is a living legacy that inspires and educates future generations about the importance of preserving marginalised cultures. In Cunha’s words, his work is a “great book” open where each page reveals a new dimension of the struggle and celebration of black identities, echoing the ancestral pulse of the drums that enliven Bahia’s carnivals. ¶From his perspective, art is an amalgamation of knowledge, strength, and ancestry, reflecting his personal and spiritual journey.

Daniilo Barata is an artist, researcher and Associate Professor at the Center for Culture, Languages, and Applied Technologies (CECULT) at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB), where he served as Director from 2013 to 2023. He serves as the Pro-Rector for Extension and Culture (PROEXC).

<b>INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO</b>	<b>196</b>
<b>POSFÁCIO</b>	<b>206</b>
<b>BIOGRAFIA</b>	<b>210</b>

**1980**  **2005**

33	CAMERUN
43	ZIMBABWE
49	MALI
55	GANÁ
61	ANGOLA
71	DAOMÉ
75	CONGO
79	NIGÉRIA
85	SENEGAL
91	PALMARES
99	COSTA DO MARFIM
105	REVOLTA DOS MALÊS E DOS BÚZIOS
111	AZANIA
115	AMÉRICA NEGRA
123	UMA NAÇÃO AFRICANA CHAMADA BAHIA
131	ORGANIZAÇÕES DA RESISTÊNCIA
139	CIVILIZAÇÕES BANTU
145	PÉROLAS NEGRAS DO SABER
153	GUINÉ CONACRI
157	A FORÇA DAS RAÍZES AFRICANAS
161	TERRA DE QUILOMBO
165	ÁFRICA: VENTRE FÉRTIL DO MUNDO
171	MALÊS: A REVOLUÇÃO
177	A ROTA DOS TAMBORES NO MARANHÃO
183	MÃE HILDA JITOLU
189	MOÇAMBIQUE VLUTARE





1  
6  
8  
0



## CARNAVAL

Em 1980, o bloco afro Ilê Aiyê homenageou **Camarões**, um país da África Central, conhecido por sua diversidade étnica, incluindo os povos Fang, Bamileke, Bamum, Duala, Fulani, entre outros. O desfile destacou a rica tradição artística do país, com ênfase nas máscaras esculpidas pelos Ilker, que simbolizam a importância dos animais na arte e na espiritualidade local

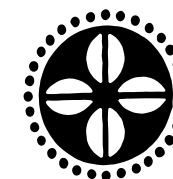
## CAMERUN

Havia uma sinopse descritiva que servia não só para J. Cunha, mas também para os candidatos a fazer composições musicais sobre o tema. Essa sinopse era fornecida e ele a levava para casa, onde seu estúdio de trabalho ficava. Neste caso específico, ele precisou abstrair um pouco, pois não havia muitas informações gráficas disponíveis sobre Camarões. Os recursos gráficos eram limitados, e se ele quisesse buscar mais informações, o tempo não permitiria, uma vez que, muitas vezes, essas informações vinham apenas 15 dias antes do evento, quando já haviam conseguido reunir algum recurso financeiro para viabilizar o projeto.

Os símbolos utilizados são universalmente africanos, presentes em quase todas as civilizações daquele continente. J. Cunha elaborou uma condição gráfica específica, que foi executada em serigrafia na

época. Ele optou pela Grande Bata, uma vestimenta comumente utilizada em muitos países africanos. Nesse processo, ele adicionou criatividade ao incluir uma máscara, uma das primeiras causas gráficas, integrando-a a esta vestimenta grande. A inclusão da máscara remete à tradição de Omolu, com búzios cruzados e a máscara africana.

Abaixo desse tecido solto, havia um pano listado, com linhas encontradas em livros e revistas sobre tecelagem que representavam a tradição de onde os tecidos eram feitos. Esse pano foi comprado já pronto, destacando a relevância das linhas progressivas, tanto na arte africana quanto indígena. A abertura no recorte inferior da vestimenta permitia que, ao dançar, essa parte aparecesse, quebrando a uniformidade gráfica do restante do tecido. As cores, como azul e vermelho, eram variantes simbólicas já fixadas na parte superior.



A cruzada de búzios na máscara é um signo vital, vinculado à espiritualidade milenar na África. A encruzilhada, representada pelo símbolo de Exu, é um ponto de decisão e movimento. Na interpretação simplista, os búzios cruzados nas indumentárias representam não só força ornamental, mas também históricos e ativos símbolos de poder.

### CUBISMO

A questão do cubismo, que nasceu na África, está presente na geometria das formas. O cubismo, em todos os sentidos, pode ser explicado através dos cortes das escrituras africanas, das resoluções formais de formas africanas, como soluções sintéticas de uma obra gráfica. Elementos como triângulos e retângulos, assim como a base científica do ponto, são fundamentos semióticos originários da África. Símbolos convergentes e divergentes, como formas côncavas e convexas, refletem a arte concreta africana, resignificada e espalhada para diversos contextos, inclusive criando o cubismo ocidental.

## O LOGO

A máscara de Jitolu se tornou um símbolo icônico do Ilê Aiyê. É inspirada em Omolu e nos ideais de conduta e ancestralidade, que ajudaram a afirmar a identidade visual do bloco



C O M O Y O K 100  
PANTONE PROCESS BLACK C



C O M 95 Y 90 K 0  
PANTONE WARM RED C



C O M O Y 100 K 0  
PANTONE 108 C



**Uso da cor** A paleta de cores específica — amarelo, vermelho, preto e branco — cada uma com seu significado simbólico. O amarelo representava Oxum, o ouro, a luz e a clarividência; o preto valorizava a pele negra; o branco estava associado à religião e a Oxalá; e o vermelho simbolizava a paixão, a alegria, o sangue e o sacrifício



## A MÁSCARA JITOLÚ

Os elementos essenciais que compõem a identidade visual do Ilê Aiyê são fundamentais para a demarcação dessa identidade. Para formular a imagem, foi necessário reconhecer e afirmar o fato de que o Ilê nasceu dentro de um terreiro, revelando e traduzindo seus códigos, signos e simbologias. Este processo de construção identitária reflete a visão de Buckminster Fuller sobre “design science,” que integra princípios científicos no processo de design, enfatizando a necessidade de métodos precisos e sustentáveis (Fuller, 1969).

Inicialmente, houve uma conversa para formular a imagem do Ilê Aiyê. Primeiramente, o impacto de estar dentro de um terreiro, observando o cotidiano com suas marcas de religiosidade e simbologia, foi significativo. Dona Hilda Jitolú, considerada um “corpo vivo” devido à sua personalidade marcante e clareza, teve um papel central. Ela possuía a responsabilidade de guia do terreiro e forneceu informações sobre Jitolú, o nome de seu santo, que não é

frequentemente mencionado.

A ideia de uma cabeça de Omolu foi fixada, considerando que as histórias de Omolu frequentemente abordam a aparência. A partir dessa ideia, uma máscara de Jitolú foi concebida, com uma cruzada de búzios, remetendo aos ideais de conduta, abrangendo todas as ideias, culturas, gestos e questões de vida e morte. A máscara foi criada de maneira africana ou africanista, com um resultado gráfico vigoroso. A diretoria solicitou a inclusão do nome “perfil azeviche,” parte de uma canção do Ilê Aiyê que afirma a dimensão de negritude, essencial naquela época. Este processo reflete a crítica de Gui Bonsiepe à “metodolatria” no design, sublinhando a importância de evitar a dependência cega de métodos científicos (Bonsiepe, 1991).

As oficinas de desenho revelavam todos esses aspectos. Gráficamente bem elaboradas, as máscaras se tornaram conhecidas como um trabalho artístico significativo. A abordagem de design de Nigel

Cross, que destaca os ciclos históricos de interesse científico no design, é evidente aqui, pois a renovação do design no Ilê Aiyê segue um ciclo de redescoberta e inovação a cada geração (Cross, 2007). O trabalho com o Ilê Aiyê projetou J. Cunha local e nacionalmente de forma rápida, associando seu talento à riqueza africana ou africanista, que exige tempo e maturação devido à sua qualidade, com um mercado específico.

As oficinas de desenho eram um elemento vital para o Ilê Aiyê, fornecendo oportunidades para muitos jovens aprenderem e desenvolverem suas habilidades artísticas. As máscaras, criadas com grande cuidado e respeito pela tradição, eram vistas como uma forma de preservar e promover a herança cultural africana, garantindo que as gerações futuras continuassem a apreciar e valorizar essa rica história.

BONSIEPE, Gui. **Interface: An Approach to Design**. Maastricht: Jan van Eyck Akademie, 1991

BROWN, Tim. **Change by Design: How Design Thinking Creates New Alternatives for Business and Society**. New York: HarperBusiness, 2007

CROSS, Nigel. **Designerly Ways of Knowing**. London: Springer-Verlag, 2007

FULLER, Buckminster. **Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanity**. New York: Bantam Books, 1969

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Cameroon 1980** ¶¶There was a descriptive synopsis that served not only for J. Cunha but also for candidates to compose music about the theme. This synopsis was provided, and he took it home where his studio was. In this specific case, he had to abstract a bit as there was not much graphic information available about Cameroon. Graphic resources were limited, and if he wanted to seek more information, time would not allow it, as often this information came only 15 days before the event when they had managed to gather some financial resources to make the project feasible. ¶¶The symbols used are universally African, present in almost all civilizations on that continent. J. Cunha developed a specific graphic condition executed in serigraphy at the time. He opted for the Grande Bata, a garment commonly used in many African countries. In this process, he added creativity by including a mask, one of the first graphic causes, integrating it into this large garment. The inclusion of the mask refers to Omolu's tradition with crossed cowries and the African mask. ¶¶Below this loose fabric was a striped cloth with lines found in books and magazines about weaving, representing the tradition from where the fabrics were made. This cloth was bought ready-made, highlighting the relevance of progressive lines in both African and indigenous art. The opening at the bottom of the garment allowed this part to appear when dancing, breaking the graphic uniformity of the rest of the fabric. Colours like blue and red were symbolic variants already fixed at the top. ¶¶The crossed cowries on the mask

are a vital sign linked to millennial spirituality in Africa. The crossroads represented by Exu's symbol is a point of decision and movement. In a simplistic interpretation, the crossed cowries in the attire represent not only ornamental strength but also historical and active symbols of power. ¶¶The issue of cubism, which was born in Africa, is present in the geometry of shapes. Cubism in all senses can be explained through the cuts of African scriptures and the formal resolutions of African shapes as synthetic solutions of a graphic work. Elements like triangles and rectangles, as well as the scientific base of the point, are semiotic fundamentals originating from Africa. Converging and diverging symbols like concave and convex shapes reflect African concrete art re-signified and spread to various contexts, including creating Western cubism.

**The Jitolú Mask** ¶¶The essential elements composing Ilê Aiyê's visual identity are fundamental for delineating this identity. Formulating the image required recognising and affirming that Ilê originated within a terreiro, revealing and translating its codes, signs, and symbols. This identity construction process reflects Buckminster Fuller's vision of "design science," integrating scientific principles into the design process, emphasising the need for precise and sustainable methods (Fuller 1969). ¶¶Initially, discussions were held to formulate Ilê Aiyê's image. The impact of being within a terreiro, observing its religious marks and symbolism, was significant. Dona Hilda Jitolú, considered a "living body" due to her remarkable personality and clarity, played a central role. She was responsible

for guiding the terreiro and provided information about Jitolú, the name of her saint, which is not frequently mentioned. ¶¶The idea of an Omolu's head was established, considering that Omolu's stories often address appearance. From this idea, a Jitolú mask was conceived with a cross of cowries, reflecting ideals of conduct encompassing all ideas, cultures, gestures, and matters of life and death. The mask was created in an African or Africanist manner, resulting in a vigorous graphic design. The board requested the inclusion of the name "azeviche profile," part of an Ilê Aiyê song affirming the essential dimension of blackness at that time. This process reflects Gui Bonsiepe's critique of "methodolatry" in design, highlighting the importance of avoiding blind dependence on scientific methods (Bonsiepe 1991). ¶¶The design workshops revealed all these aspects. Graphically well-elaborated, the masks became known as significant graphic work. Nigel Cross's design approach, highlighting historical cycles of scientific interest in design, is evident here as the renewal of design in Ilê Aiyê follows a cycle of rediscovery and innovation with each generation (Cross 2007). Working with Ilê Aiyê quickly projected J. Cunha locally and nationally, associating his talent with African or Africanist richness, requiring time and maturation due to its quality and specific market. ¶¶The design workshops were vital for Ilê Aiyê, providing opportunities for many young people to learn and develop their artistic skills. The masks, created with great care and respect for tradition, were seen as a way to preserve and promote African cultural heritage, ensuring that future generations continued to appreciate and value this rich history.

EN

1  
6  
8  
7



## CARNAVAL

Em 1981, o Ilê Aiyê homenageou o **Zimbabwe**, um país da África Austral com uma rica tradição cultural. Conhecido por suas antigas civilizações, como os Shona e os Ndebele, e pelos monumentos arqueológicos de pedra, como as ruínas de Great Zimbabwe, este tema destacou a sofisticação das culturas pré-coloniais africanas. O nome "Zimbabwe" deriva de DZIMBA DZE MAWE, significando "casas de pedra". O desfile incluiu estamparias inspiradas nos padrões geométricos e nas cores vivas típicas da arte zimbabueana

## ZIMBABWE

A dinâmica de criação das descritivas e sinopses já estava bem estabelecida, e J. Cunha baseava seu trabalho nessas referências. No Zimbábue, já havia algum tipo de livro orientador de imagens que guiava a elaboração dos tecidos. Ele focou na bandeira do país, que possui um escudo considerado um dos mais belos entre as bandeiras da Bante da Marada. Esse escudo, juntamente com lanças e outros símbolos, homenageava os guerreiros que defendiam as terras.

A propriedade gráfica dessa obra incluía uma cinemática que retratava os animais presentes no país e suas características. O tecido, feito em serigrafia, originalmente tinha um fundo amarelo, que não foi respeitado em sua totalidade, e J. Cunha tentou recuperar esse

aspecto em seu trabalho. Uma característica marcante de sua criação, ausente em obras anteriores, era a inclusão de uma moldura e a importância dos búzios da costa na cultura africana.

Os búzios da costa, utilizados como moeda e objetos de troca, eram ornatos de poder dos grandes chefes, presentes em seus trajes, símbolos e cetros. A questão religiosa também era abordada, com orixás utilizando búzios como símbolo de riqueza. A grande fortuna associada ao búzio da costa é um elemento sempre presente na cultura africana.

Esse tecido, o segundo de J. Cunha, já identificava claramente o país de origem, diferentemente do tecido inspirado em Camarões. A bandeira do Zimbábue foi incorporada ao design.

# A

A escrita no tecido incluía o nome "Ilê Aiyê" e "Zimbábue", o que diferenciava este trabalho de outros, como o de Camarões, que era mais gráfico. A máscara, que não entrou no pano da costa, foi incorporada em outras peças, como camisas, reforçando a questão de identidade. A letra usada ainda era uma híbrida entre o barroco e a escrita brasileira, e J. Cunha não estava tentando criar um alfabeto afro naquele momento



**ILÊ AIYÊ**



**ZIMBABWE**



**ZIMBABWE**



**ILÊ AIYÊ**





EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Zimbabwe**

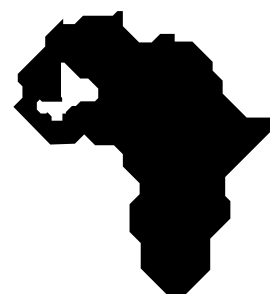
¶The dynamic of creating descriptives and synopses was already well established, and J. Cunha based his work on these references. In Zimbabwe, there was already some kind of image guidebook that guided the fabric's elaboration. He focused on the Zimbabwean flag, which has a shield considered one of the most beautiful among Bantu Marada flags. This shield, along with spears and other symbols, honoured the warriors defending the lands. ¶The graphic property of this work included a kinematic portraying the animals present in the country and their characteristics. The fabric originally had a yellow background, which was not fully respected, and J. Cunha tried to recover this aspect in his work. A notable feature absent in previous works was the inclusion of a frame and the importance of coastal cowries in African culture. ¶The coastal cowries used as money and exchange objects were power ornaments for great chiefs, present in their costumes, symbols, and sceptres. The religious aspect was also addressed with orixás using cowries as a symbol of wealth. The great fortune associated with coastal cowries is always present in African culture. ¶This fabric, J. Cunha's second work, clearly identified the country of origin, unlike the fabric inspired by Cameroon. The Zimbabwean flag was incorporated into the design, and the inclusion of green may have resulted from a request by the ambassador or another diplomatic influence. ¶The writing on the fabric included the names "Ilê Aiyê" and "Zimbabwe," differentiating this work from others like Cameroon, which was more graphic. The mask, which was not included in the coastal cloth, was incorporated into other pieces like shirts, reinforcing the identity issue. The used lettering was still a hybrid between baroque and Brazilian writing, and J. Cunha was not trying to create an Afro alphabet at that time.



J. Cunha defronte ao trio elétrico do Ilê Aiyê no galpão, localizado na Praia dos Artistas, no Bairro da Boca do Rio

J. Cunha in front of Ilê Aiyê's trio elétrico at the warehouse located at Praia dos Artistas, in the Boca do Rio neighbourhood

1  
6  
8  
N



## CARNAVAL

Em 1982, o Ilê Aiyê homenageou o **Mali**, destacando especialmente o povo Dogon. Localizado na África Ocidental, o Mali é conhecido por seu histórico Império, que floresceu entre os séculos XIII e XVI

## MALI

O trabalho inspirado no Mali seguiu a sequência dos projetos anteriores, onde J. Cunha tentou fixar as letras com algumas pequenas diferenças. A questão dos búzios da costa foi afirmada, sendo transformada em uma ideia gráfica similar a uma joia em bronze, adaptada para estampa.

O grafismo afro, atribuído a diversas culturas do continente africano, com exceção das áreas árabes, é um elemento marcante no continente negro. No caso do Mali, a ideia era criar uma joia, destacando a complexidade e beleza das formas femininas, típicas das joias cheias de volutas e detalhes. J. Cunha transformou essa ideia em um trabalho gráfico, resultando em uma serigrafia.

Na época, ele considerava as distorções resultantes do processo de serigrafia como algo positivo, devido às limitações tecnológicas. A falta de recursos tecnológicos

impedia a realização de sobreposições mais precisas, mas essas limitações foram vistas como uma característica do trabalho.

O processo de criação era apressado, muitas vezes resolvido em cima da hora, devido à falta de tempo. No entanto, a essência do grafismo afro e a inspiração nas joias femininas foram mantidas, refletindo a riqueza cultural do Mali nas estampas criadas.

O desfile evidenciou a rica tradição cultural e artística dos Dogons, famosos por suas intrincadas máscaras e rituais religiosos. Estamparias inspiradas nos padrões geométricos e nas cores vibrantes típicas das artesanias Dogon foram utilizadas para refletir a complexidade e a profundidade espiritual deste povo. Este tema também enfatizou a importância histórica do Mali como centro de comércio e aprendizagem





EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Mali** ¶The work inspired by Mali followed the sequence of previous projects, where J. Cunha tried to fix the letters with some small differences. The issue of coastal uses was affirmed, being transformed into a graphic idea similar to a bronze jewel adapted for printing. ¶African graphic art attributed to various cultures on the continent, except for Arab areas, is a prominent element in the black continent. In Mali's case, the idea was to create a jewel highlighting the complexity and beauty of typical feminine forms full of volutes and details. J. Cunha transformed this idea into a graphic work resulting in a serigraphy. ¶At the time, he considered the distortions resulting from the serigraphy process as positive due to technological limitations. The lack of technological resources prevented more precise overlaps, but these limitations were seen as a characteristic of the work. ¶The creation process was rushed, often resolved last minute due to lack of time. However, the essence of Afro graphic art and inspiration from feminine jewels were maintained, reflecting Mali's cultural richness in the created prints. ¶The parade highlighted the rich cultural and artistic tradition of the Dogons, famous for their intricate masks and religious rituals. Prints inspired by geometric patterns and vibrant colours typical of Dogon crafts were used to reflect this people's spiritual complexity and depth. This theme also emphasised Mali's historical importance as a centre of trade and learning.



## CARNAVAL

Em 1983, o Ilê Aiyê homenageou **Gana**, com foco especial no povo Ashanti. Localizado na África Ocidental, Gana é um país com uma população de aproximadamente 17 milhões de habitantes, composto por diversos grupos étnicos como Akan, Mossi, Ewe, Fanti-Ashanti, Ga e Yorubas. O desfile destacou a tradição do antigo Império de Gana, que floresceu entre os séculos IX e XI, e a rica herança cultural dos Ashanti. Conhecidos por seu poderoso exército e organização administrativa, os Ashanti construíram um estado que valorizava a educação e a segurança

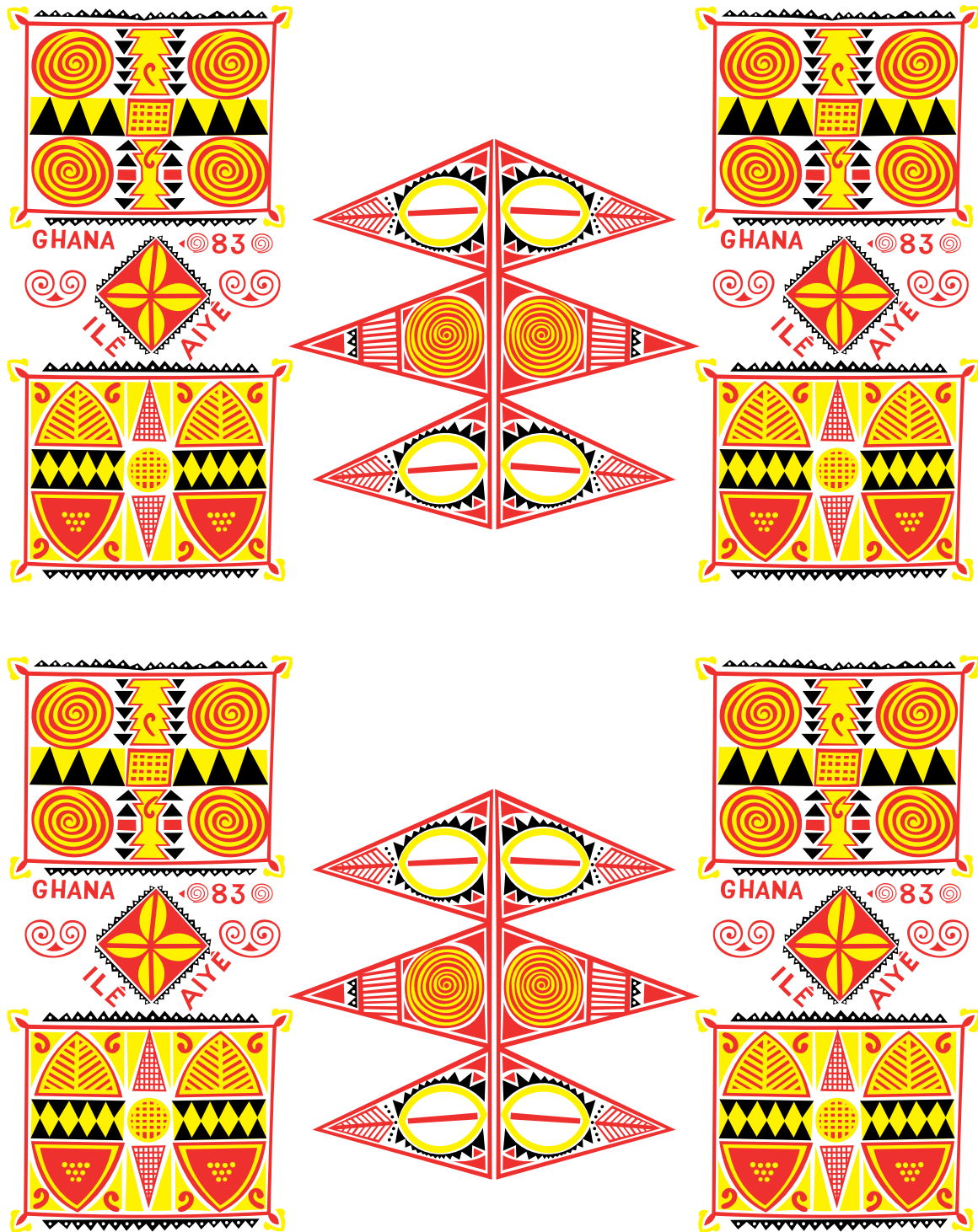
## GANNA

Os elementos gráficos inspirados em Gana incorporam práticas milenares de geometrismo africano, além de aspectos da fauna e flora locais. A pesquisa de J. Cunha focou na africanização dos elementos visuais e integrou animais, plantas e padrões geométricos. Esses padrões eram geralmente extraídos de esculturas, gravações em pedra, murais antigos e tecelagens, transcrevendo esses elementos no sentido gráfico para as estampas.

As letras utilizadas ainda não estavam plenamente desenvolvidas, refletindo uma evolução contínua ao longo do tempo. A paleta de cores também passou por mudanças, inicialmente utilizando tons mais brilhantes como o amarelo. A questão gráfica foi

resolvida nos primeiros tecidos, que traduziam esses elementos em joias de bronze.

Esses primeiros anos de trabalho foram marcados por uma intencionalidade semelhante, focada na africanização. As estampas possuíam uma aparência metálica, com elementos gráficos que, às vezes, pareciam estar de cabeça para baixo devido ao fundo branco e aos detalhes pretos que reforçavam as imagens. As roupas eram feitas em partes, com gráficos projetados para esses pedaços específicos. Dete Lima confeccionava saias, calças, batas, pano da costa e pequenos detalhes, mantendo a intenção de africanizar os elementos gráficos durante os primeiros cinco anos de trabalho.



Noite da Beleza Negra. Apresentação da Deusa do Ébano 1983

Night of Black Beauty. Presentation of the Ebony Goddess in 1983



EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Ghana**

¶The graphic elements inspired by Ghana incorporate millennial practices of African geometrism and aspects of local fauna and flora. J. Cunha's research focused on Africanising visual elements by integrating animals, plants, and geometric patterns. These patterns were generally extracted from sculptures, stone engravings, ancient murals, and weavings, transcribing these elements graphically for the prints. ¶The letters used were still not fully developed, reflecting continuous evolution over time. The colour palette also underwent changes, initially using brighter tones like yellow. The graphic issue was resolved in the early fabrics that translated these elements into bronze jewels. ¶These early years of work were marked by a similar intentionality focused on Africanisation. The prints had a metallic appearance with graphic elements that sometimes seemed upside down due to the white background and black details that reinforced the images. The clothes were made in parts with graphics designed for these specific pieces. Dete Lima made skirts, pants, tunics, coastal cloths, and small details, maintaining the intention of Africanising the graphic elements during the first five years of work.

1984



## CARNAVAL

Em 1984, o Ilê Aiyê homenageou **Angola**, país situado na costa sudoeste da África, com uma população de cerca de 11 milhões de habitantes, composta por diversos grupos étnicos, como os Ovimbundu, Kimbundu, Balengos e Lunda. Angola, rica em história, destacou-se pela sua economia diversificada, incluindo agricultura e pastoreio, além de avanços em metalurgia e forja de ferro. A arte dos Bakongo, um dos grupos étnicos, foi enfatizada, mostrando a profundidade cultural através de esculturas, tradições espirituais e comunicação visual

## ANGOLA

A complexidade do trabalho em Angola representou uma virada significativa na trajetória de J. Cunha. A viagem a Angola, realizada com o apoio da Odebrecht, permitiu a ele, a Vovô, presidente do Ilê Aiyê e Waldeloir Rego, uma imersão profunda na cultura local durante algumas semanas, em 1983, ainda em meio à Guerra Civil.

Durante a viagem, J. Cunha teve a oportunidade de absorver muitos elementos culturais e literários que influenciaram profundamente seu trabalho. Como uma pessoa emotiva e mediúnica, ele absorveu essas influências de forma intensa, comparando-se a um mata-borrão. Esse processo de absorção e releitura pessoal continua até hoje.

O pano da costa criado por J. Cunha reflete a rica tradição angolana, com camadas que traduzem elementos milenares. Angola, uma região profundamente afetada pela

colonização portuguesa, ainda preservava muitos aspectos culturais transcendententes e tradicionais. J. Cunha destaca a riqueza cultural e a resistência das tradições locais, mesmo após a invasão e exploração colonial.

As visitas aos museus de Angola revelaram uma rica condição plástica de tempos imemoriais, com padrões geométricos presentes em cerâmicas e outros objetos utilitários. Esses padrões modernos, aliados aos gládios representativos de poder das etnias locais, enriqueceram o trabalho gráfico de J. Cunha.

Esta viagem foi a primeira ida de J. Cunha à África, um momento significativo que ainda influencia seu trabalho. A ascendência étnica da área do Kwanza, de onde vieram seus ancestrais, adicionou uma camada emocional e cultural profunda à sua obra. J. Cunha pretende retornar a Angola no futuro para continuar sua exploração cultural.



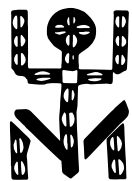


Os motivos gráficos incluíam padrões gravados em cabaças e cerâmicas, além dos búzios da costa, elementos primordiais na cultura africana

O alfabeto utilizado na época ainda era o neo-barroco, sem uma forma afro dedicada.

As máscaras do muquicho, uma manifestação de rua que J. Cunha associa a Exu, foram incorporadas ao design, juntamente com frases positivas da cultura quibundo.

Um dos aspectos mais interessantes foi a semelhança entre as figuras humanas padronizadas em cestaria e o geometrismo contemporâneo, comparável à leitura de computador. Essa transposição entre passado e futuro é evidente nas tecelagens de Angola, que mostram um geometrismo africano altamente desenvolvido.



Uma figura simbólica importante é N'zambi, o grande formador ou coordenador das coisas, semelhante ao conceito de Deus, mas interpretado como uma grande organização mental. Os traços verticais presentes nas figuras de N'zambi são recorrentes na obra de J. Cunha, simbolizando a coordenação e construção mental das coisas





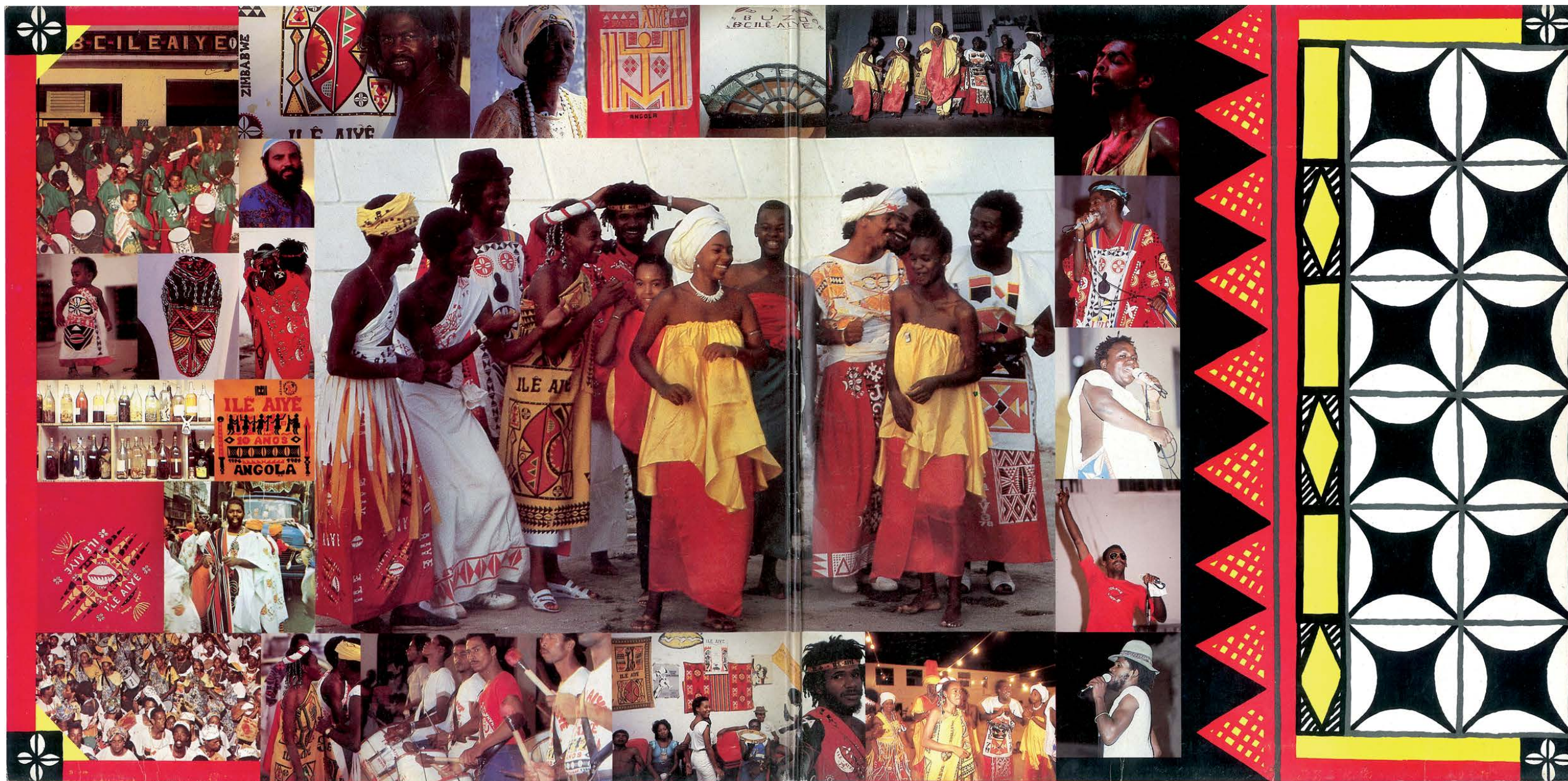
**Capa e contracapa, Canto Negro, 1984**

A viagem para Angola também resultou no projeto "Canto Negro", um disco com direção artística de Gilberto Gil e Liminha. As gravações ocorreram na Bahia e a mixagem foi realizada no Rio de Janeiro. J. Cunha participou ativamente do processo, que fez parte do bloco inicial de intenções artísticas do Ilê Aiyê



**Capa e contracapa, Canto Negro, 1984**

The trip to Angola also resulted in the "Canto Negro" project, an album with artistic direction by Gilberto Gil and Liminha. The recordings took place in Bahia, and the mixing was done in Rio de Janeiro. J. Cunha actively participated in the process, which was part of Ilê Aiyê's initial block of artistic intentions



*Encarte do disco*  
 Ilustrações de J. Cunha e fotos  
 de Frederico Mendes

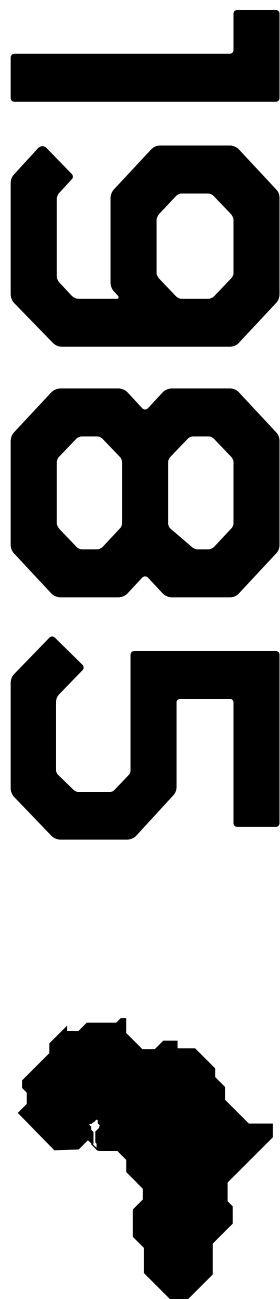
*Album Insert*  
 Illustrations by J. Cunha and photos  
 by Frederico Mendes



### Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Angola

¶The complexity of the work in Angola marked a significant turning point in J. Cunha's trajectory. The trip to Angola, supported by Odebrecht, allowed him, Vovô, the president of Ilê Aiyê, and Waldeloir Rego to immerse deeply in the local culture for several weeks in 1983, still amidst the Civil War. ¶During the trip, J. Cunha had the opportunity to absorb many cultural and literary elements that profoundly influenced his work. As an emotional and mediumistic person, he intensely absorbed these influences, comparing himself to a blotter. This absorption and personal reinterpretation process continues to this day. ¶The coastal cloth created by J. Cunha reflects Angola's rich tradition with layers that translate millennial elements. Angola, a region deeply affected by Portuguese colonisation, still preserved many transcendent and traditional cultural aspects. J. Cunha highlights the cultural wealth and the resilience of local traditions even after colonial invasion and exploitation. ¶The graphic motifs included patterns engraved on gourds and ceramics, in addition to coastal cowries, primordial elements in African culture. The alphabet used at the time was still neo-baroque without a dedicated Afro form. The muquicho masks, a street manifestation J. Cunha associates with Exu, were incorporated into the design along with positive phrases from the Kimbundu culture. ¶One of the most interesting aspects

was the similarity between the standardised human figures in basketry and contemporary geometry, comparable to computer reading. This transposition between past and future is evident in Angolan weavings, showcasing a highly developed African geometry. ¶Visits to Angolan museums revealed a rich plastic condition from immemorial times, with geometric patterns present in ceramics and other utilitarian objects. These modern patterns, combined with the gladii representative of the power of local ethnicities, enriched J. Cunha's graphic work. ¶This trip was J. Cunha's first visit to Africa, a significant moment that still influences his work. The ethnic ancestry from the Kwanza area, where his ancestors came from, added a deep emotional and cultural layer to his work. J. Cunha intends to return to Angola in the future to continue his cultural exploration. ¶Besides the cultural impact, the trip also resulted in the "Canto Negro" project, an album with artistic direction by Gilberto Gil and mixing done in Rio de Janeiro. The recordings took place in Bahia, and J. Cunha actively participated in the process, which was part of Ilê Aiyê's initial artistic intentions. ¶A symbolic figure of importance is N'zambi, the great organiser or coordinator of things, similar to the concept of God but interpreted as a great mental organisation. The vertical traits present in N'zambi's figures are recurring in J. Cunha's work, symbolising coordination and mental construction of things.



## CARNAVAL

Em 1985, o Ilê Aiyê homenageou o antigo reino do Daomé, atual **Benim**, destacando sua rica herança cultural. Com uma população de cerca de 6 milhões, o povo Fon representa 60% da população, com presença significativa de Baribas, Yorubás e outros grupos. O desfile enfatizou a importância dos Guezés, guerreiros famosos, e a diversidade cultural expressa em cores vivas como vermelho e amarelo. Referências ao exército feminino e às estratégias militares realçaram a influência das mulheres na história do Daomé

## DAOMÉ

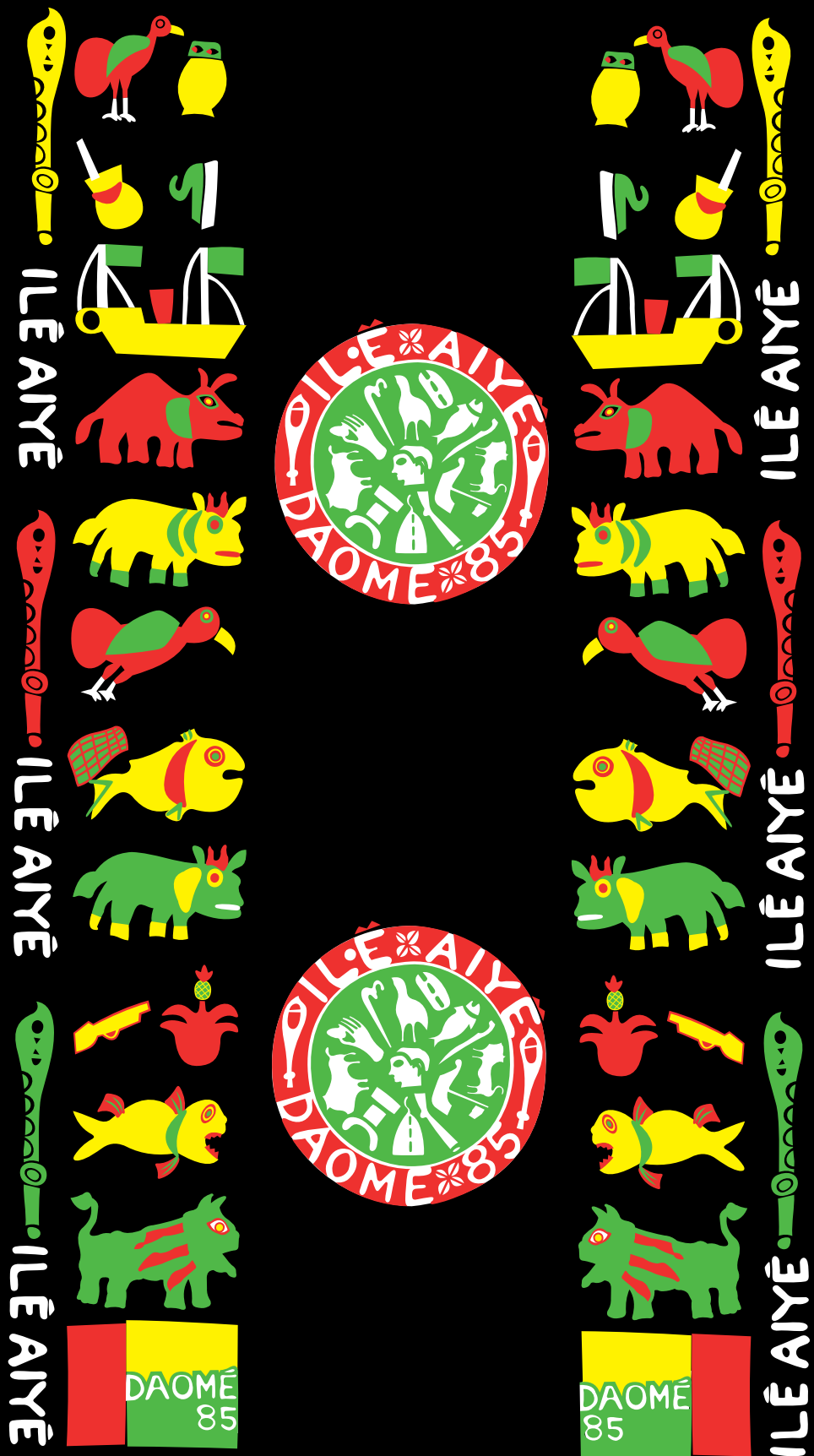
A criação dos elementos gráficos inspirados no Daomé foi marcada por desafios de tempo e recursos, mas também por uma rica fonte de orientação. A França, ao se apropriar de muitos artefatos culturais do Daomé, preservou informações valiosas em grandes livros, embora esses recursos não estivessem disponíveis para a população local, mas sim para o entretenimento na França. J. Cunha considera isso um roubo cultural.

Uma das características importantes do Daomé são as descrições detalhadas que os próprios habitantes fazem de cada período e de cada rei, utilizando símbolos diretos de representação. J. Cunha, então, focou em organizar essas representações em um pano da costa ou em uma peça representativa

para o Ilê Aiyê, integrando todas as intenções culturais já estabelecidas.

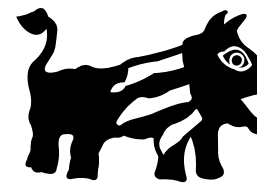
Devido à falta de tempo, J. Cunha solicitou a ajuda de Walter Oliveira, um artista plástico experiente, para transcrever os animais para os tecidos. Oliveira, um profissional das belas artes, contribuiu significativamente nesse processo, permitindo que J. Cunha conciliasse essa tarefa com sua responsabilidade de cenografia para o novo teatro.

Infelizmente, o tecido não pôde ser realizado conforme desejado, pois dentro dos rituais do candomblé, o uso de tecido negro não era permitido. Isso limitou a execução plena da visão de J. Cunha, mas a intenção de homenagear a rica arte de Benin foi mantida. Para a edição desse livro, foi mantido o projeto original.



A ideia do tecido era similar aos panos de Benin, com um fundo negro que destacava visualmente as figuras. A combinação de cores e figuras foi cuidadosamente escolhida para que as representações culturais fossem bem vistas.

A bandeira de Benin foi utilizada, mas de maneira a não ser diretamente representada, respeitando as combinações culturais do Ilê Aiyê.

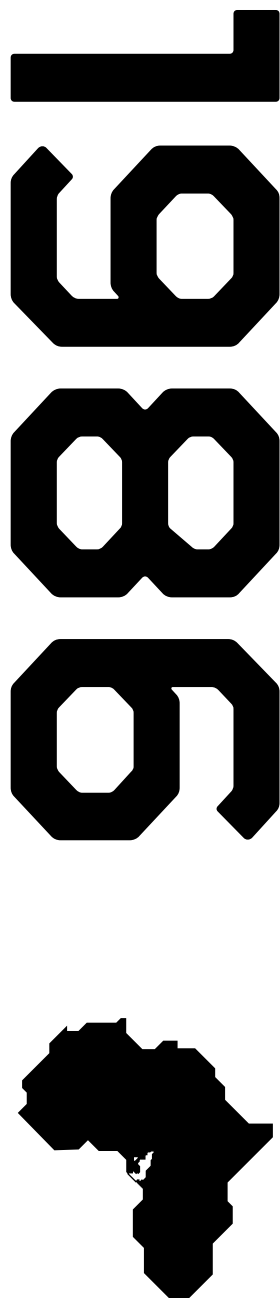


O tecido aborda significados culturais abrangentes, incluindo a flora, vida humana, vida tribal e comunitária, e os elementos que regem a vida no país. Os gládios, que J. Cunha considera similares a arados, são símbolos de poder, e a serpente representa a sabedoria local. Benin é conhecido por seus panos coloridos e costurados.

EN

### Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Dahomey

¶The creation of graphic elements inspired by Dahomey was marked by time and resource challenges but also by a rich source of guidance. France, by stealing many cultural artefacts from Dahomey, preserved valuable information in large books, although these resources were not available to the local population but for entertainment in France. J. Cunha considers this a cultural theft. ¶An important feature of Dahomey is the detailed descriptions the inhabitants make of each period and each king using direct symbols of representation. J. Cunha then focused on organising these representations into a coastal cloth or a representative piece for Ilê Aiyê, integrating all the already established cultural intentions. ¶Due to lack of time, J. Cunha requested the help of Walter Oliveira, an experienced plastic artist, to transcribe the animals into the fabrics. Oliveira, a fine arts professional, significantly contributed to this process, allowing J. Cunha to reconcile this task with his scenography responsibility for the new theatre. ¶The idea for the fabric was similar to Benin's cloths with a black background that visually highlighted the figures. The combination of colours and figures was carefully chosen for the cultural representations to be well seen. The Benin flag was used but in a way not directly represented, respecting Ilê Aiyê's cultural combinations. ¶The fabric addresses comprehensive cultural meanings, including flora, human life, tribal and community life, and the elements that govern life in the country. The gladii, which J. Cunha considers similar to ploughs, are symbols of power, and the serpent represents local wisdom. Benin is known for its colourful and sewn cloths, an art characteristic that the fabric honours. ¶Unfortunately, the fabric could not be realised as desired because within candomblé rituals, the use of black fabric was not allowed. This limited the full execution of J. Cunha's vision, but the intention to honour Benin's rich art was maintained.



## CARNAVAL

Em 1986, o Ilê Aiyê homenageou o **Congo**-Brazzaville, localizado na África Central, com uma rica diversidade étnica incluindo os povos Yombes, Laris, Indilius, Mpangalas, Zombos, Kossas e Sundis. A capital, Brazzaville, é um centro cultural e histórico significativo. Cada grupo possui seu dialeto, mas os dialetos Kongo têm como tronco comum a língua Kikongo. A chegada dos portugueses em 1482 encontrou uma região organizada sob um governo centralizado, o que facilitou inicialmente as relações comerciais

## CONGO

Os elementos gráficos inspirados no Congo são baseados em obras originais transcritas, destacando a ideia geométrica da região, que possui uma universalidade significativa. As formas serrilhadas são comuns a todas as sociedades, refletindo a geometria característica do Congo. A serigrafia utilizada na criação dessas peças também destaca esses elementos.

Em 1986, o foco estava no Congo-Brazzaville, uma região fortemente influenciada pela colonização belga. A predominância da cor vermelha nas obras reflete essa influência. J. Cunha enfatiza que a Bélgica assassinou grande parte da cultura do Congo, assim como de Angola, por

Portugal, e esses países sofreram grandes sacrifícios que deveriam ser ressarcidos de todas as formas possíveis. Ele argumenta que todos os itens de valor cultural congolezes que estão na Europa deveriam ser devolvidos aos seus países de origem.

Essa perspectiva crítica de J. Cunha sobre a colonização e seus impactos culturais é essencial para entender a profundidade e a intencionalidade por trás de suas obras gráficas inspiradas no Congo. A arte criada não apenas celebra a rica herança cultural congoleza, mas também serve como um lembrete dos danos causados pela colonização e da necessidade de restituição e reconhecimento.



EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Congo** ¶The graphic elements inspired by Congo are based on original works transcribed, highlighting the geometric idea of the region which possesses significant universality. The serrated shapes are common to all societies, reflecting the characteristic geometry of Congo. The serigraphy used in creating these pieces also highlights these elements. ¶In 1986, the focus was on Congo-Brazzaville, a region strongly influenced by Belgian colonisation. The predominance of the colour red in the works reflects this influence. J. Cunha emphasises that Belgium murdered much of Congo's culture, just as Portugal did in Angola, and these countries suffered great sacrifices that should be compensated in all possible ways. He argues that all valuable cultural items from Congo in Europe should be returned to their countries of origin. ¶This critical perspective of J. Cunha on colonisation and its cultural impacts is essential to understanding the depth and intentionality behind his graphic works inspired by Congo. The created art not only celebrates the rich Congolese cultural heritage but also serves as a reminder of the damage caused by colonisation and the need for restitution and recognition.





## CARNAVAL

Em 1987, o Ilê Aiyê homenageou a **Nigéria**, país da África Ocidental com uma população de aproximadamente 150 milhões de pessoas, composto por diversos grupos étnicos, incluindo Hausa, Yoruba, Igbo, Fulani e outros. O nome "Nigéria" deriva do rio Níger, um dos maiores rios da África, que atravessa o país e contribui significativamente para sua agricultura e comércio. A Nigéria, rica em história e cultura, possui sítios arqueológicos que comprovam a antiguidade de suas civilizações, destacando-se as cabeças de bronze de Ifé e as terracotas de Nok, que datam de cerca de 500 a.C

<sup>1</sup> "Nigéria, o gigante da África, com sua rica tapeçaria de culturas e etnias, representa um dos berços mais significativos da civilização africana, onde a arte e a história se entrelaçam em um legado de esplendor e resiliência." — Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (1958).

## NIGÉRIA

O trabalho de J. Cunha com os tecidos inspirados na Nigéria buscou ressignificar os desenhos tradicionais, motivados por várias situações de ornatos e identidade, especialmente em relação aos tecidos e tecelagens. A intenção era criar uma obra que pudesse ser reproduzida de forma adequada, como as estamparias merecem ser.

No caso específico dos tecidos nigerianos, a intenção era que eles pudessem ser cortados em qualquer área e ainda assim manter sua completude, refletindo a prática comum na Nigéria. As roupas tradicionais, como os torsos, usados principalmente por mulheres, e as batas, gorros, filás, calças, panos da costa e camisas usadas pelos homens, são todas feitas de uma única peça de tecido. Esta característica foi mantida nas criações de J. Cunha.

Ainda preservando a letra neobarroca, que não tinha sido

<sup>2</sup> O desfile do Ilê Aiyê apresentou estamparias e trajes inspirados nos padrões geométricos e nas cores vibrantes típicas da arte nigeriana, refletindo a riqueza cultural dos povos Hausa e Yoruba. A pesquisa do Ilê Aiyê sobre a Nigéria abordou a interconexão entre os povos nigerianos e as dinâmicas sociais, políticas e religiosas que moldaram a região.

totalmente substituída por um alfabeto afro, os formatos gráficos nigerianos foram repetidos para resolver a questão plástica da estamparia dos tecidos. Uma menção específica, "Agbarainha," é uma frase afirmativa da Nigéria. Embora J. Cunha não pudesse traduzir a frase, ele seguia as escolhas feitas por pessoas locais, como Jônatas Conceição e Arany Santana, que selecionavam as frases a serem incluídas nos tecidos.

J. Cunha observa que a Nigéria, junto com o Senegal, teve uma "invasão" cultural positiva no Brasil, especialmente através dos tecidos e vestuários. Esse comércio de tecidos, que ele sempre considerou necessário, contribuiu significativamente para a identidade cultural. A presença recente e crescente desses elementos no vestuário brasileiro destaca a influência direta e positiva da cultura nigeriana.





Essas frases nos tecidos fazem parte de uma tradição nigeriana de comemoração de eventos, sejam pessoais ou políticos. Houve períodos em que as letras do alfabeto ocidental eram usadas apenas pelo seu valor estético, misturando consoantes e vogais de forma a criar um efeito gráfico interessante

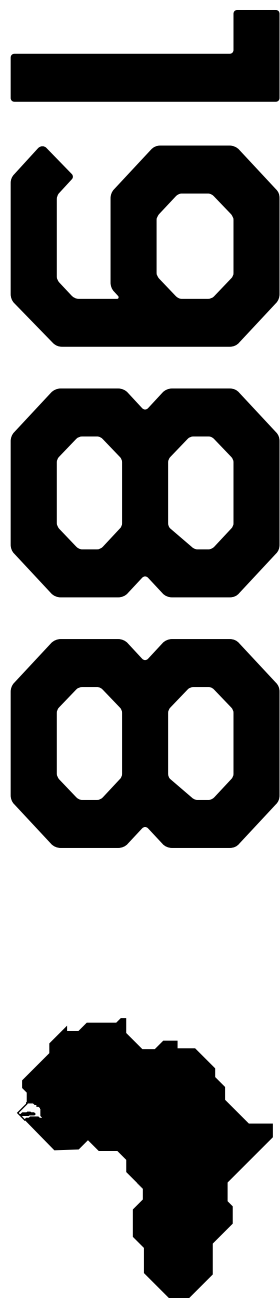
EN

Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Nigeria ¶J. Cunha's work with fabrics inspired by Nigeria sought to re-signify traditional designs motivated by various situations of ornaments and identity, especially concerning fabrics and weavings. The intention was to create a work that could be adequately reproduced as the prints deserved to be. ¶In the specific case of Nigerian fabrics, the intention was that they could be cut in any area and still maintain their completeness, reflecting the common practice in Nigeria. Traditional clothing like torsos, mainly worn by women, and tunics, caps, filás, pants, coastal cloths, and shirts worn by men are all made from a single piece of fabric. This characteristic was maintained in J. Cunha's creations. ¶Still preserving the neo-baroque lettering that had not been fully replaced by an Afro alphabet, the Nigerian graphic formats were repeated to solve the plastic issue of fabric printing. A specific mention, "Agbarainha," is an affirmative phrase from Nigeria. Although J. Cunha could not translate the phrase, he followed the choices made by local people like Jonathas Conceição and Arany Santana, who selected the phrases to be included in the fabrics. ¶These phrases on the fabrics are part of a Nigerian tradition of commemorating events, whether personal or political. There were periods when Western alphabet letters were used only for their aesthetic value, mixing consonants and vowels to create an interesting graphic effect. ¶J. Cunha observes that Nigeria, along with Senegal, had a positive cultural "invasion" in Brazil, especially through fabrics and clothing. This fabric trade, which he always considered necessary, contributed significantly to cultural identity. The recent and growing presence of these elements in Brazilian clothing highlights the direct and positive influence of Nigerian culture.



Decoração dos camarotes do carnaval do Campo Grande

Decoration of the VIP boxes at the Campo Grande Carnival



## CARNAVAL

Em 1988, o Ilê Aiyê homenageou o **Senegal**, país da África Ocidental com uma população de cerca de 6 milhões de habitantes, composta por grupos étnicos como Wolof, Fulani, Serer, Tukolor, Diola e Mandinka. A cidade de Dakar, capital do Senegal, é sede da Universidade de Dakar e possui uma longa história de resistência contra a colonização francesa, que culminou na independência em 1960. O desfile destacou a importância cultural e intelectual do Senegal, especialmente através da figura de Léopold Sédar Senghor, poeta e primeiro presidente do país

## SENEGAL

Uma grande mudança no desenvolvimento das estampas inspiradas no Senegal foi a implementação da impressão gráfica por meio de máquinas, o que melhorou significativamente a aparência das conexões entre os elementos. Esse avanço ocorreu em um período anterior à era digital, mas já existiam métodos gráficos de impressão de estamperia. Este foi um dos primeiros, senão o primeiro, uso de tais métodos no trabalho de J. Cunha.

A ideia era criar um tecido impactante, dividido em quatro partes de cada lado, para formar um grande padrão. A intenção era que esses elementos gráficos, incluindo os búzios, fossem visíveis, mas de maneira sutil. No entanto, a execução não ocorreu conforme o planejado, resultando em alguns equívocos, especialmente em relação à tipografia.

A letra utilizada no tecido, que parece uma espécie de "letraset", foi incorporada de forma anacrônica dentro de uma frase combinada e estudada pelo Ilê Aiyê. J. Cunha considerou essa escolha tipográfica inadequada para a estamperia, que deveria refletir o gráfico africano de referência, incluindo elementos de fauna, flora e seres.

Essa experiência destacou a importância da precisão e coerência no uso de elementos gráficos e tipográficos, especialmente quando se trata de representar culturas ricas e variadas como a do Senegal. A tentativa de inovar com a impressão gráfica foi um passo significativo, mas também revelou desafios que precisaram ser superados para aprimorar a qualidade e a fidelidade das estampas.



MOOM SA BOPP TEMBEERI AAT CI DARA

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Senegal** ¶A significant change in developing prints inspired by Senegal was the implementation of graphic printing through machines, significantly improving the connections between elements. This advancement occurred in a period before the digital age, but graphic printing methods for fabric were already available. This was one of the first, if not the first, uses of such methods in J. Cunha's work. ¶The idea was to create an impactful fabric divided into four parts on each side to form a large pattern. The intention was for these graphic elements, including the cowries, to be visible but subtly. However, the execution did not go as planned, resulting in some mistakes, especially concerning typography. ¶The letter used in the fabric, which looks like a kind of "letraset", was incorporated anachronistically within a phrase combined and studied by Ilê Aiyê. J. Cunha considered this typographic choice inadequate for the print, which should reflect the reference African graphic, including elements of fauna, flora, and beings. ¶This experience highlighted the importance of precision and coherence in using graphic and typographic elements, especially when representing rich and varied cultures like Senegal's. The attempt to innovate with graphic printing was a significant step but also revealed challenges that needed to be overcome to improve the quality and fidelity of the prints.



Tradicional saída do Ilê Aiyê na ladeira do Curuzu, bairro da Liberdade

The traditional departure of Ilê Aiyê on the Curuzu slope, located in the Liberdade neighbourhood



## CARNAVAL

Em 1989, o Ilê Aiyê celebrou o Quilombo dos Palmares com o tema "Palmares, Caminhos da Liberdade", em comemoração aos 100 anos da abolição da escravidura no Brasil. O desfile destacou a resistência negra, simbolizada por Palmares, um refúgio de liberdade liderado por Zumbi dos Palmares, que resistiu à opressão colonial entre 1595 e 1695. Este quilombo, situado na Serra da Barriga, **Alagoas**, abrigava cerca de 20.000 habitantes em seu auge, organizados em uma sociedade autossuficiente com plantações de mandioca, feijão, milho e cana-de-açúcar, além de práticas artesanais e comerciais robustas.

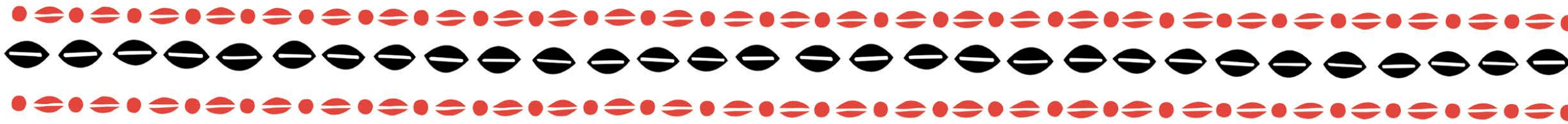
## PALMARES

A criação do tecido inspirado em Palmares marcou os 15 anos do bloco Ilê Aiyê. J. Cunha sempre visualizou esse tecido como uma peça impactante. Contudo, ele identificou alguns equívocos na execução, especialmente no centro, que deveria ser de um amarelo vibrante para causar um impacto visual significativo. No entanto, o amarelo acabou sendo subutilizado, e a faixa branca deixada para contrastar não atingiu o efeito desejado.

Naquela época, J. Cunha ainda estava desenvolvendo sua abordagem ilustrativa e não possuía o conhecimento afetivo e histórico sobre Palmares que tem atualmente. Hoje, com uma compreensão mais

profunda, ele se sente capaz de criar painéis e pinturas que reflitam melhor suas ideologias e homenagens a Palmares. No entanto, naquela época, havia uma tentativa constante de alcançar uma representação adequada, embora com limitações de tempo e recursos.

O tecido de Palmares foi o primeiro a falar sobre a diáspora africana de forma abrangente. A serra da Barriga, símbolo de Palmares, é vista como um local sagrado que merece respeito e cuidado cultural. Recentemente, o local recebeu atenção para sua requalificação, destacando sua importância histórica e cultural.







Tosta Passarinho do Adé Dudu e Abdias Nascimento (1914–2011) do Ipeafro conduzem Mãe Hilda do Ilê Axé Jitolu (1923–2009) em peregrinação do Memorial Zumbi à Serra da Barriga, 1981 *foto Elisa Larkin Nascimento Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO*

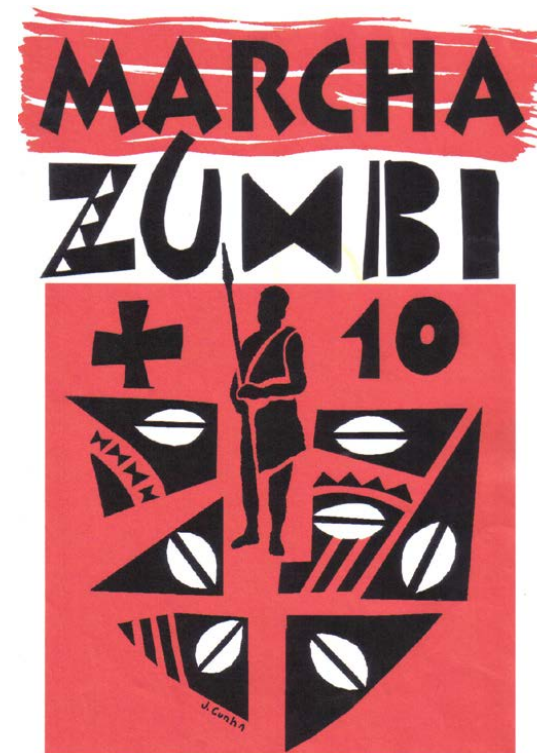
Tosta Passarinho from Adé Dudu and Abdias Nascimento (1914–2011) of Ipeafro accompany Mãe Hilda Jitolu of Ilê Axé Jitolu (1923–2009) on a pilgrimage from the Zumbi Memorial to Serra da Barriga, 1981 *photo: Elisa Larkin Nascimento Collection of Abdias Nascimento/IPEAFRO*



PALMARES É UMA REDUÇÃO SIMBÓLICA DA HISTÓRIA DA DIÁSPORA, E O TECIDO HOMENAGEIA TANTO OS HOMENS QUANTO AS MULHERES QUE LUTARAM, COMO ZUMBI, DANDARA E OUTROS GUERREIROS

O zumbi é representado com uma espada e um facão, simbolizando sua inteligência e habilidade como combatente. As mulheres, Dandara e Acotirene, também são celebradas por seu papel na resistência

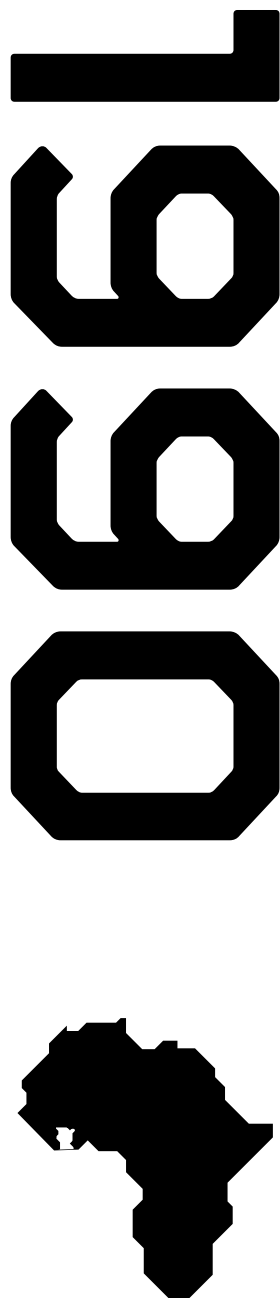
A letra utilizada no tecido não era a que J. Cunha gostaria de ter usado, mas já havia uma intenção de repetição gráfica. Palmares era visto como um resumo de todas as etnias que formaram o bloco, uma concentração de homenagens às diversas regiões africanas representadas por seus símbolos. O tecido de Palmares representa um conceito histórico da diáspora africana



PALMARES IS A SYMBOLIC DISTILLATION OF THE HISTORY OF THE DIASPORA, AND THE FABRIC PAYS HOMAGE TO BOTH THE MEN AND WOMEN WHO FOUGHT, SUCH AS ZUMBI, DANDARA, AND OTHER WARRIORS

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Palmares** ¶Creating the fabric inspired by Palmares marked Ilê Aiyê's 15th anniversary. J. Cunha always envisioned this fabric as an impactful piece. However, he identified some mistakes in the execution, especially in the centre, which should have been a vibrant yellow to create significant visual impact. However, the yellow ended up being underutilised, and the white band left to contrast did not achieve the desired effect. ¶At that time, J. Cunha was still developing his illustrative approach and did not possess the emotional and historical knowledge about Palmares that he has today. Now, with a deeper understanding, he feels capable of creating panels and paintings that better reflect his ideologies and tributes to Palmares. However, at that time, there was a constant attempt to achieve an adequate representation, although with time and resource limitations. ¶The letter used in the fabric was not what J. Cunha would have liked to use, but there was already an intention of graphic repetition. Palmares was seen as a summary of all ethnicities that formed the block, a concentration of tributes to the various African regions represented by their symbols. The Palmares fabric represents a historical concept of the African diaspora with references to Nigeria and other regions, the old slave coast. ¶Palmares is a symbolic reduction of the diaspora's history, and the fabric honours both men and women who fought, like Zumbi, Dandara, and other warriors. The Zumbi is represented with a sword and a machete, symbolising his intelligence and skill as a fighter. The women, Dandara and Acotirene, are also celebrated for their role in resistance. ¶The Palmares fabric was the first to comprehensively address the African diaspora. The Serra da Barriga, a symbol of Palmares, is seen as a sacred place deserving of cultural respect and care. Recently, the site has received attention for its requalification, highlighting its historical and cultural importance.



## CARNAVAL

No ano de 1990, o Ilê Aiyê explorou o tema dos elementos gráficos inspirados na **Costa do Marfim**. Neste trabalho, J. Cunha adotou a técnica de decupagem de símbolos tradicionais marfinenses, organizando-os de forma a transmitir a essência cultural e multiétnica do país. Entre as principais características exploradas estão a integração de símbolos religiosos e históricos, além da representação gráfica de tradições que refletem a espiritualidade e a riqueza cultural da região. A escolha cuidadosa dos elementos visuais visava conectar as raízes africanas com as comunidades afrodescendentes no Brasil, mantendo o tecido como um canal de comunicação visual entre as duas culturas

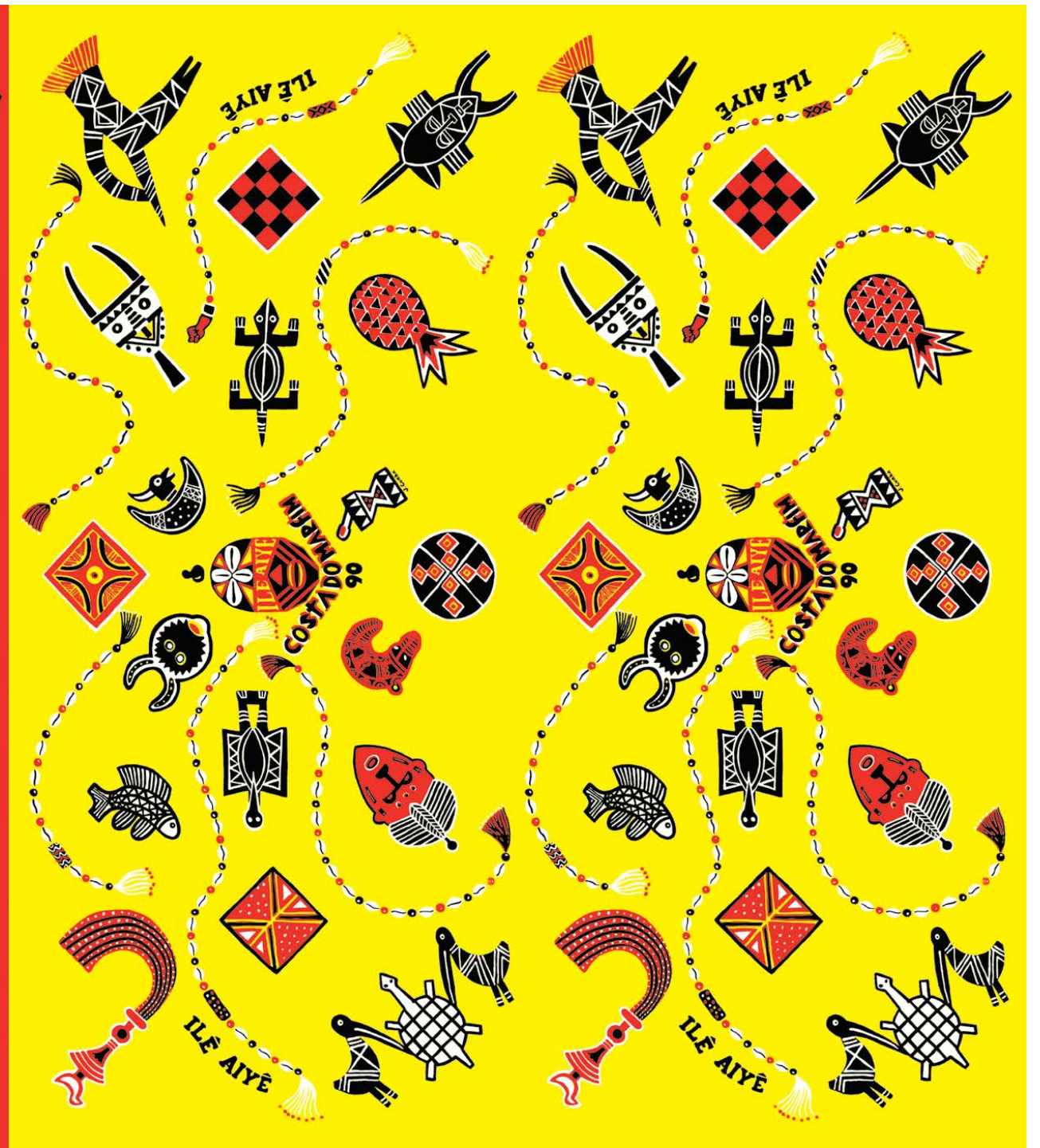
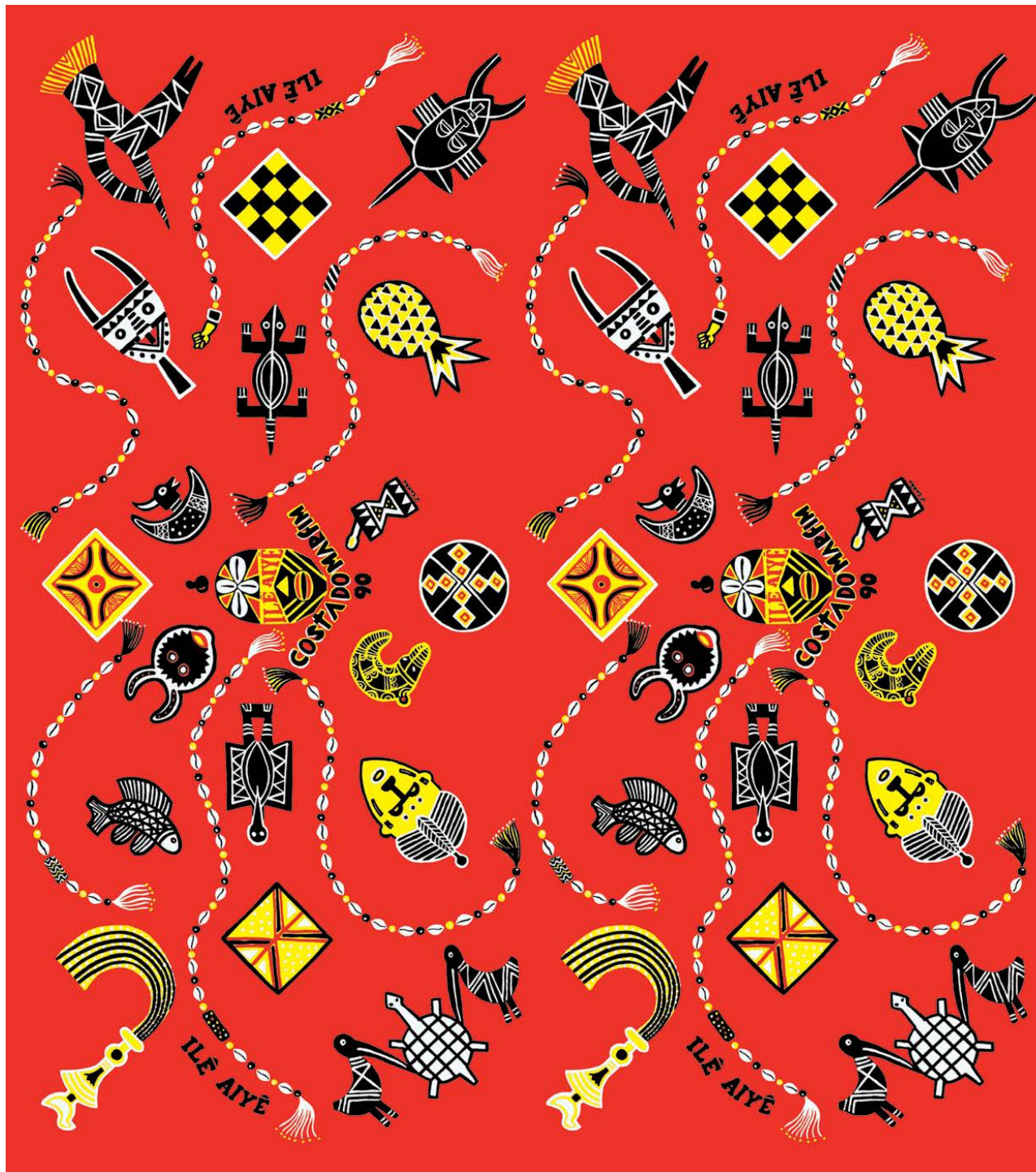
## COSTA DO MARFIM

No desenvolvimento dos elementos gráficos inspirados na Costa do Marfim, J. Cunha adotou a abordagem de decupagem de símbolos das culturas locais. Essa técnica consistia em selecionar e organizar vários símbolos culturais para criar uma representação gráfica coesa e significativa. Cunha já possuía um apreço por essa metodologia, pois acreditava que explicar um país ou uma civilização por meio de seus símbolos era uma maneira eficaz de transmitir sua identidade.

A forma gráfica utilizada nos tecidos reflete essa intenção de capturar a essência da Costa do Marfim através de seus símbolos. Cada

símbolo escolhido traz consigo uma parte da história e cultura da região, permitindo que o tecido funcione não apenas como uma peça de vestuário, mas também como um meio de comunicação cultural.

J. Cunha enfatizou que essa abordagem gráfica, baseada na decupagem de muitos símbolos, está presente em todos os aspectos da identidade de um lugar. A identidade de um país, segundo ele, pode ser expressa de maneira poderosa através de seus símbolos, e essa metodologia permitiu uma representação mais profunda e rica da Costa do Marfim nos tecidos do bloco Ilê Aiyê.



EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by the Ivory Coast**

¶ In developing graphic elements inspired by the Ivory Coast, J. Cunha adopted the technique of decoupage symbols from local cultures. This technique involved selecting and organising various cultural symbols to create a cohesive and meaningful graphic representation. Cunha had a preference for this methodology, believing that explaining a country or civilisation through its symbols was an effective way to convey its identity. ¶ The graphic form used in the fabrics reflects this intention to capture the essence of the Ivory Coast through its symbols. Each chosen symbol brings a part of the region's history and culture, allowing the fabric to function not only as a piece of clothing but also as a medium of cultural communication. ¶ J. Cunha emphasised that this graphic approach based on the decoupage of many symbols is present in all aspects of a place's identity. The identity of a country, according to him, can be powerfully expressed through its symbols, and this methodology allowed a deeper and richer representation of the Ivory Coast in Ilê Aiyê's fabrics.



Wanda Chase, uma das pioneiras do jornalismo a cobrir os blocos afro e os bastidores da música da Bahia

Wanda Chase, one of the pioneers of journalism covering Afro blocos and the behind-the-scenes of Bahia's music scene

1991

## CARNAVAL

Em 1991, o desfile do Ilê destacou líderes importantes da revolta, como João de Deus, Lucas Dantas, Manuel Faustino e Luís Gonzaga, que foram executados por suas ações. Estamparias e trajes do desfile refletiram a luta pela liberdade e justiça social, utilizando cores simbólicas como o vermelho e o preto, que representam o sangue derramado e a resistência.

## REVOLTA DOS MALÊS E DOS BÚZIOS

Os elementos gráficos inspirados na Revolta dos Malês e na Revolta dos Búzios representam uma homenagem espiritual profunda, que utiliza símbolos como folhas e pombos. Esses elementos geram uma sensação de movimento e liberdade, com três pombos simbolicamente representados dentro de um espaço que sugere a quebra das correntes de opressão. A corrente, neste caso, se rompeu, simbolizando a libertação e o sacrifício histórico.

Um ciclo de búzios é utilizado para confirmar o poder afro em debate e em guerra, refletindo uma espécie de redenção e sacrifício que permanece historicamente significativo. Essa discussão permeia a cultura popular, destacando que não era apenas uma questão racial, mas

também uma luta pela harmonia cultural dentro da diáspora africana.

Os búzios, representados em correntes, simbolizam a reedição do poder africano. Esse tecido comemorativo celebra a resistência e o impacto desses eventos na sociedade e utiliza quatro símbolos principais: a espada de lansã, o machado de Xangô, o abebê de Oxum e Iemanjá, e as qualidades de Aparás, representando os Orixás de demanda.

Este tecido se distancia um pouco da temática dos países específicos, focando mais na representação dos eventos históricos e culturais dentro do contexto afro-brasileiro. Os símbolos utilizados são tirados das concepções tradicionais, coroas e outros elementos da cultura da diáspora.





O Ilê Aiyê homenageou a Revolta dos Búzios, também conhecida como Revolta dos Alfaiates, que ocorreu em Salvador no ano de 1798. Esse movimento foi essencial na luta pela liberdade e igualdade dos negros no Brasil. A Revolta dos Búzios foi marcada pela participação ativa de negros e mestiços que exigiam direitos iguais, fim da escravidão e independência do Brasil de Portugal

Ilê Aiyê paid tribute to the Revolta dos Búzios, also known as the Tailors' Revolt, which took place in Salvador in 1798. This movement was pivotal in the struggle for freedom and equality for Black people in Brazil. The Revolta dos Búzios was marked by the active participation of Black and mixed-race individuals who demanded equal rights, the abolition of enslaved, and Brazil's independence from Portugal



EN

Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by the Malê Revolt and the Revolt of the Búzios ¶The graphic elements inspired by the Malê Revolt and the Revolt of the Búzios represent a deep spiritual tribute using symbols such as leaves and doves. These elements generate a sense of movement and freedom, with three doves symbolically represented within a space suggesting the breaking of chains of oppression. The chain in this context broke, symbolising liberation and historical sacrifice. ¶A cycle of cowries is used to affirm Afro power in debate and in war, reflecting a kind of redemption and sacrifice that remains historically significant. This discussion permeates popular culture, highlighting that it was not

just a racial issue but also a struggle for cultural harmony within the African diaspora. ¶The cowries represented in chains symbolise the re-edition of African power. This commemorative fabric celebrates the resistance and impact of these events in society, using four main symbols: the sword of *lansã*, the axe of *Xangô*, the *abebê* of *Oxum* and *Iemanjá*, and the qualities of *Aparás*, representing the *Orixás* of demand. ¶This fabric distances itself somewhat from the theme of specific countries, focusing more on the representation of historical and cultural events within the Afro-Brazilian context. The symbols used are taken from traditional conceptions, crowns, and other elements that harmonise the diaspora culture.



ILÊ  
W  
W  
N



## CARNAVAL

Em 1992, o Ilê Aiyê escolheu o tema "Azania - A verdadeira história da **África do Sul**", nome usado pelos movimentos de Consciência Negra para se referir ao território africano do sul antes da imposição colonial. O desfile explorou a história dos povos africanos como os Khoikhoi, pastores nômades, e os San, caçadores e coletores, que resistiram à invasão europeia a partir do século XVII. O bloco destacou figuras históricas como Shaka Zulu, líder militar que unificou as tribos Zulu e defendeu a terra contra os colonizadores. A homenagem sublinhou a importância de líderes como Nelson Mandela na luta contra o apartheid

## AZANIA

A concepção dos elementos gráficos inspirados em Azania, nome histórico alternativo para a África do Sul, começou com o desenho principal, um componente fundamental baseado no trabalho artístico das mulheres Ndebele. Essas mulheres são conhecidas por pintarem as casas com símbolos geométricos maravilhosos, um trabalho reconhecido como patrimônio histórico e artístico da região. Este trabalho é secular e há muitos livros que documentam essa tradição.

Os padrões geométricos apresentados no tecido foram baseados nos estudos de J. Cunha sobre o labor dessas mulheres, que decoram suas casas, tanto por dentro quanto por fora, com pigmentos apropriados. Elas renovam as pinturas conforme necessário, criando uma obra artística de alta qualidade que impressiona o mundo todo.

Este trabalho específico está

localizado na África do Sul, e o termo "Azania" é usado como uma denominação histórica. Os Ndebele são o grupo étnico responsável por essas pinturas. As obras dos Ndebele são tão únicas e locais que não há uma influência perceptível de movimentos artísticos ocidentais como o impressionismo, a Bauhaus ou as obras de artistas como Matisse e Kandinsky. A linguagem visual dos Ndebele é distinta e autêntica, comparável à obra de mestres locais como Mestre Vitalino, cuja cerâmica também possui uma identidade própria e inconfundível.

Carlinhos Brown incorporou essa estética em seu trabalho no Candeal, mostrando a união das influências culturais. A pintura dos Ndebele é um exemplo claro de como a arte pode ser profundamente enraizada em uma comunidade específica, refletindo suas tradições e identidades únicas.



As famílias levam seus filhos para desfilar na Avenida com o Mais Belo dos Belos

Families would bring their children to parade on the Avenue with Ilê Aiyê, the Most Beautiful of the Beautiful

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Azania**

¶The conception of graphic elements inspired by Azania, the historical alternative name for South Africa, began with the main drawing, a fundamental component based on the artistic work of Ndebele women. These women are known for painting houses with wonderful geometric symbols, recognised as the region's historical and artistic heritage. This work is secular, and many books document this tradition. ¶The geometric patterns presented in the fabric were based on J. Cunha's studies of the labour of these women who decorate their houses inside and out with appropriate pigments. They renew the paintings as needed, creating a high-quality artistic work that impresses the world. ¶This specific work is located in South Africa, and the term "Azania" is used as a historical denomination. The Ndebele are the ethnic group responsible for these paintings. The Ndebele's works are so unique and local that there is no perceptible influence from Western artistic movements like Impressionism, the Bauhaus, or artists like Matisse and Kandinsky. The Ndebele's visual language is distinct and authentic, comparable to the work of local masters like Vitalino in Brazil, whose ceramics also possess their own unmistakable identity. ¶Carlinhos Brown incorporated this aesthetic into his work in Candeal, showing the union of cultural influences. The Ndebele's painting is a clear example of how art can be deeply rooted in a specific community, reflecting its unique traditions and identities.



ILÊ  
VOVÔ  
VÓVÔ  
VÓVÔ



## CARNAVAL

Em 1993, o Ilê Aiyê apresentou o tema “América Negra - O Sonho Africano”, celebrando os 500 anos da presença africana nas Américas e a luta pela liberdade e igualdade. O desfile destacou figuras históricas do movimento negro dos **Estados Unidos**, como Marcus Garvey, Martin Luther King Jr., Fannie Lou Hamer e Jean Baptiste Point du Sable, bem como líderes brasileiros como Zumbi dos Palmares. Este tema promoveu um entendimento mais profundo da diáspora africana e a importância da solidariedade internacional na luta contra o racismo e a discriminação

## AMÉRICA NEGRA

O tecido inspirado na América Negra foi desenvolvido em um período em que J. Cunha já havia realizado viagens e estudos anteriores. Datado de 1993, este trabalho reflete um profundo estudo sobre o ativismo dos direitos civis nos Estados Unidos. A pedido do Ilê Aiyê, Cunha incluiu referências a figuras importantes das organizações da resistência como a representação de Mãe Hilda, como matriarca, e Antônio Carlos Vovô do Ilê Aiyê.

O design do tecido é uma homenagem à cultura afro-americana, e destaca elementos como corrida, atletismo, música, jazz, e figuras significativas do ativismo. O tecido utiliza

cores vibrantes, onde a intenção original era que o amarelo fosse substituído pelo vermelho para aumentar o impacto visual. Este esquema de cores foi pensado para destacar melhor os elementos gráficos e transmitir a intensidade do tema.

J. Cunha também fez questão de separar as representações de Vovô e Mãe Hilda dos ativistas americanos, destacando a especificidade de cada luta e contexto cultural. A homenagem à América Negra no tecido é um reconhecimento das contribuições e sacrifícios dos afro-americanos na luta por direitos e igualdade, celebrando sua resistência e legado cultural.

Um escravizado rompendo as correntes, simbolizando a luta pela liberdade

Algodão, representando a história da escravidão e trabalho agrícola

A industrialização e a participação dos afro-americanos na força de trabalho

Figuras icônicas como Martin Luther King Jr., Malcolm X e Fanny Lou Hamer, que desempenharam papéis cruciais no movimento dos direitos civis



ELEMENTOS DECORATIVOS GEOMÉTRICOS E PALAVRAS COMO *BLACK AMERICA: THE AFRICAN DREAM* FORAM INTEGRADOS AOS TRAJES, ENFATIZANDO A CONEXÃO ENTRE AS LUTAS AFRO-AMERICANAS E AFRO-BRASILEIRAS



Vovô na Saída do Ilê Aiyê, Curuzu,  
Acervo de J. Cunha

Vovô at the Ilê Aiyê Departure,  
Curuzu. J. Cunha's archive



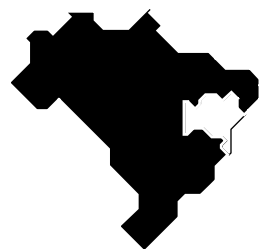
Lazzo Matumbi na Festa da Beleza Negra, 1993, Acervo de J. Cunha

Lazzo Matumbi at the Night of Black Beauty, 1993. J. Cunha's archive

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Black America** ¶The fabric inspired by Black America was developed during a period when J. Cunha had already undertaken previous travels and studies. Dated from 1993, this work reflects an in-depth study on civil rights activism in the United States. At the request of Ilê Aiyê, Cunha included references to important figures from resistance organisations, such as the representation of Mãe Hilda as matriarch and Antônio Carlos Vovô of Ilê Aiyê. ¶The design of the fabric is a tribute to Afro-American culture, highlighting elements like athletics, jazz music, and significant figures in activism. The fabric uses vibrant colours, where the original intention was for the yellow to be replaced by red to increase visual impact. This colour scheme was designed to better highlight the graphic elements and convey the intensity of the theme. ¶Among the elements represented in the fabric are: ¶ A slave breaking chains symbolising the fight for freedom. ¶Cotton representing the history of enslaved and agricultural labour. ¶Industrialisation and the participation of Afro-Americans in the workforce. ¶Iconic figures such as Martin Luther King Jr., Malcolm X, and Fanny Lou Hamer, who played crucial roles in the civil rights movement. ¶J. Cunha also made sure to separate the representations of Vovô and Mãe Hilda from the American activists, highlighting the specificity of each struggle and cultural context. The homage to Black America in the fabric is an acknowledgment of the contributions and sacrifices of Afro-Americans in the fight for rights and equality, celebrating their resistance and cultural legacy.

1994



## CARNAVAL

Em 1994, o Ilê Aiyê celebrou seu 20º aniversário com o tema “Uma Nação Africana Chamada **Bahia**”, que destacou a rica herança cultural e histórica do estado e a contribuição dos afrodescendentes na formação da identidade brasileira. O desfile homenageou os fundadores do bloco e figuras importantes na luta pela afirmação da negritude, como Mãe Hilda, uma das principais líderes espirituais do Ilê Aiyê. A escolha de Salvador, cidade mais negra do Brasil, como símbolo de resistência cultural, foi enfatizada através das estamparias criadas por J. Cunha, que refletiram elementos do candomblé, da realeza africana e da cultura afro-brasileira, utilizando cores vibrantes e símbolos ancestrais.

## UMA NAÇÃO AFRICANA CHAMADA BAHIA

O conceito “Uma Nação Africana Chamada Bahia” reflete uma celebração e um resumo do ativismo negro e da herança africana na Bahia. Este tecido destaca o papel fundamental da Bahia na recepção de uma grande quantidade de negros e sua transformação na cultura vibrante e rica que é conhecida hoje.

O design inclui vários elementos simbólicos que representam a luta contra o racismo, a celebração da beleza negra e a independência das nações africanas. Estes símbolos são usados para destacar a importância da Bahia como um espaço de

resistência e celebração da cultura afro-brasileira. O tecido também inclui representações dos diretores do Ilê Aiyê, destacando as figuras que desempenharam papéis importantes na promoção e preservação da cultura negra na Bahia. Esta abordagem reflete um reconhecimento da liderança e do ativismo que ajudaram a moldar a identidade cultural da Bahia.

Este tecido serve como uma homenagem à nação africana chamada Bahia, celebrando sua história, cultura e resistência através de símbolos que capturam a essência da luta e da celebração afro-brasileira.







## O RACISMO

Um símbolo que representa a luta contínua contra a discriminação racial

## BELEZA NEGRA

Celebra a estética e o orgulho da identidade negra

## INDEPENDÊNCIA DAS NAÇÕES AFRICANAS

Símbolos que remetem à libertação e autonomia dos países africanos

## ROÇA DE AXÉ

Representando a importância das tradições religiosas afro-brasileiras

## LEGADO DOS NEGROS

Um reconhecimento das contribuições significativas dos negros na construção da sociedade baiana

## SENZALA DO BARRO PRETO

Um símbolo das condições históricas de opressão e resistência

## DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA

Celebra a importância da conscientização e do reconhecimento das contribuições afro-brasileiras

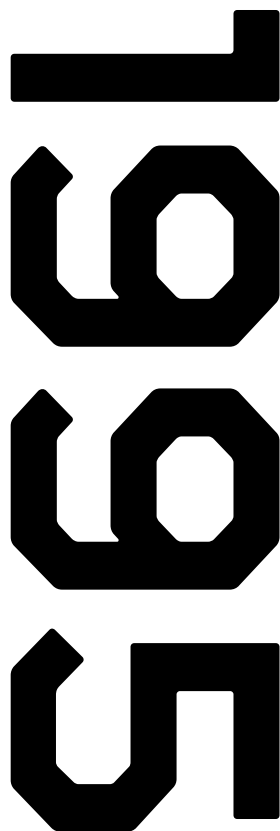


### Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by the African Nation Called Bahia

The concept "An African Nation Called Bahia" reflects a celebration and summary of black activism and African heritage in Bahia. This fabric highlights Bahia's fundamental role in receiving a large number of black people and transforming it into the vibrant and rich culture known today. The design includes various symbolic elements representing the fight against racism, the celebration of black beauty, and the independence of African nations. These symbols are used to highlight Bahia's importance as a space of resistance and celebration of Afro-Brazilian culture. Some of the elements represented in the fabric include: **Racism**: A symbol representing the ongoing fight against racial discrimination. **Black Beauty**: Celebrating the aesthetics and pride of black identity. **Independence of African Nations**: Symbols referring to the liberation

and autonomy of African countries. **Roça de Axé**: Representing the importance of Afro-Brazilian religious traditions. **Legacy of Black People**: Acknowledging the significant contributions of black people in building Bahian society. **Senzala do Barro Preto**: A symbol of historical oppression and resistance. **Black Consciousness Day**: Celebrating the importance of awareness and recognition of Afro-Brazilian contributions. The fabric also includes representations of Ilê Aiyê directors, highlighting figures who played important roles in promoting and preserving black culture in Bahia. This approach reflects a recognition of the leadership and activism that helped shape Bahia's cultural identity. This fabric serves as a homage to the African nation called Bahia, celebrating its history, culture, and resistance through symbols that capture the essence of Afro-Brazilian struggle and celebration.

EN



## CARNAVAL

Em 1995, o Ilê Aiyê abordou o tema “Organizações de Resistência Negra”, que destacou a importância de entidades religiosas, quilombolas e sócio-políticas na resistência e luta dos afro-brasileiros contra a opressão. Estamparias representaram organizações como o Candomblé, Irmandades, Quilombo dos Palmares e a Frente Negra Brasileira. A Sociedade Protetora dos Desvalidos, fundada em 1832, foi enfatizada por seu papel pioneiro na assistência aos negros livres e escravizados. A Frente Negra Brasileira, estabelecida em 1931, foi crucial na mobilização de comunidades afrodescendentes em diversos estados do Brasil, promovendo cursos de alfabetização e capacitação

## ORGANIZAÇÕES DA RESISTÊNCIA

O tecido inspirado nas “Organizações da Resistência” é concebido como uma grande narrativa visual, semelhante a um pano da costa completo, utilizando a estética e os elementos tradicionais encontrados em Benin, especialmente nas suas bandeiras e obras de costura.

J. Cunha aplicou essa abordagem para destacar o movimento de resistência negra no Brasil, redesenhando a bandeira brasileira de uma maneira que enfatizasse a contribuição e a presença negra.

A decisão de incluir elementos do candomblé na bandeira brasileira foi uma escolha pessoal de J. Cunha, simbolizando a resistência contínua e a afirmação da identidade afro-brasileira. Este gesto de integração

<sup>1</sup> A pesquisa do Ilê Aiyê destacou que “essas organizações foram fundamentais na manutenção dos valores culturais e religiosos africanos, adaptando-se às novas realidades sociais do Brasil pós-abolição” (Nascimento, 1980).

dentro da bandeira representa a inegável presença e importância da cultura afro-brasileira no país.

Essas organizações desempenharam papéis vitais na promoção dos direitos civis e na preservação da cultura afro-brasileira. A presença de figuras centrais como Zumbi dos Palmares reforça a narrativa de resistência e a luta contínua por reconhecimento e direitos.

J. Cunha também menciona a criação de um mapa de Palmares, uma obra de 10 metros, que serve como um registro visual e histórico das lutas e conquistas das organizações de resistência. Este pano é frequentemente requisitado por museus e escolas, o que comprova sua importância educativa e cultural.





O tecido inclui referências a ferramentas e símbolos importantes dentro das organizações de resistência, como a Irmandade da Boa Morte e diversos blocos e afoxés, incluindo: **1 Bloco Apache** Um dos blocos de grande relevância histórica. **2 Vai Levando** Outro bloco importante na história da resistência. **3 Pândega:** Representa as tradições e celebrações culturais. **4 Afoxés Primeiros:** Reconhecidos pela sua significativa contribuição histórica



Nos anos 1970, atendendo a um chamado de Gilberto Gil para o fortalecimento e renovação dos Filhos de Gandhi. J. Cunha e outros jovens à época se filiaram ao bloco

In the 1970s, responding to a call from Gilberto Gil to strengthen and revitalise the Filhos de Gandhi, J. Cunha and other young individuals of the time joined the bloco

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Resistance Organisations** ¶The fabric inspired by “Resistance Organisations” is conceived as a grand visual narrative similar to a complete coastal cloth, using the aesthetics and traditional elements found in Benin, especially in its flags and sewing works. J. Cunha applied this approach to highlight the black resistance movement in Brazil, redesigning the Brazilian flag in a way that emphasised the black contribution and presence. ¶The decision to include candomblé elements in the Brazilian flag was a personal choice by J. Cunha, symbolising continuous resistance and the affirmation of Afro-Brazilian identity. This integration within the flag represents the undeniable presence and importance of Afro-Brazilian culture in the country. ¶The fabric includes references to tools and symbols important within resistance organisations like the Irmandade da Boa Morte and various blocos and afoxés, including: ¶**Bloco Apache:** One of the historically significant blocos. ¶**Vai Levando:** Another important block in the history of resistance. ¶**Pândega:** Representing cultural traditions and celebrations. ¶**Afoxés Primeiros:** Recognised for their significant historical contribution. ¶These organisations played vital roles in promoting civil rights and preserving Afro-Brazilian culture. The presence of central figures like Palmares and Zumbi reinforces the narrative of resistance and the continuous struggle for recognition and rights. ¶J. Cunha also mentions the creation of a Palmares map, a 10-meter work serving as a visual and historical record of the struggles and achievements of resistance organisations. This cloth is frequently requested by museums and schools, highlighting its educational and cultural importance.¶



J. Cunha no carnaval de 1995.

J. Cunha at the 1995 Carnival.

ILÊ  
W  
W  
O



## CARNAVAL

Em 1996, o Ilê Aiyê explorou o tema “Civilizações Bantu” para o carnaval, com destaque para a vasta influência dos povos Bantu na África e suas contribuições culturais e sociais. Os Bantu, uma das civilizações mais importantes do continente africano, migraram do norte da Nigéria e de Camarões em direção ao sul e ocuparam grandes áreas da África Central, Oriental e Meridional. Estabeleceram-se em regiões como o **Congo, Angola, Zâmbia, Zimbábue e Moçambique**, onde desenvolveram sociedades complexas baseadas na agricultura, pecuária e metalurgia. A técnica de fundição do ferro, herdada dos grupos locais, permitiu avanços significativos na produção de ferramentas e armas

## CIVILIZAÇÕES BANTU

Os elementos gráficos inspirados na civilização Bantu são resultado das experiências e materiais recolhidos por J. Cunha durante uma viagem anterior a Angola. Este tecido representa um resumo amplo das revelações simbólicas e culturais da etnia Bantu, incorporando muitas das observações e estudos realizados durante a viagem.

Uma característica distintiva deste tecido é o uso do pontilhismo, uma técnica de sombreado que adiciona profundidade e volume às imagens. Esta abordagem gráfica foi uma maneira de criar contrastes e variações sem depender de recursos computacionais, que não estavam ao alcance de Cunha na época. O processo foi inteiramente manual, com cada peça sendo criada separadamente e,

posteriormente, colada para formar a composição final.

A combinação de preto e branco no tecido foi cuidadosamente considerada, levando em conta as preferências do Ilê Aiyê. Embora o uso de preto de maneira predominante não fosse comum, Cunha conseguiu utilizá-lo de forma equilibrada para criar os efeitos desejados. Este trabalho manual e detalhado reflete a complexidade e a riqueza da cultura Bantu, transmitindo a profundidade histórica e simbólica desta civilização.

O resultado é um tecido que não apenas celebra a herança cultural Bantu, mas também demonstra a habilidade artística e a dedicação de J. Cunha em capturar a essência das suas observações e estudos.





EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Bantu Civilisation**

¶The graphic elements inspired by Bantu civilisation result from J. Cunha's experiences and materials collected during a previous trip to Angola. This fabric represents a broad summary of symbolic and cultural revelations of the Bantu ethnicity, incorporating many observations and studies conducted during the trip. ¶A distinctive feature of this fabric is the use of pointillism, a shading technique that adds depth and volume to the images. This graphic approach was a way to create contrasts and variations without relying on computational resources that were not available to Cunha at the time. The process was entirely manual, with each piece created separately and later glued to form the final composition. ¶The combination of black and white in the fabric was carefully considered, taking into account Ilê Aiyê's preferences. Although the predominant use of black was not common, Cunha managed to use it in a balanced way to create the desired effects. This detailed manual work reflects the complexity and richness of Bantu culture, transmitting the historical and symbolic depth of this civilisation. ¶The result is a fabric that not only celebrates the Bantu cultural heritage but also demonstrates J. Cunha's artistic skill and dedication to capturing the essence of his observations and studies.



1997

## CARNAVAL

Em 1997, o Ilê Aiyê celebrou o tema “Pérolas Negras do Saber”, e homenageou personalidades negras de talento espiritual, intelectual e artístico que contribuíram significativamente para a cultura afro-brasileira, como Mãe Hilda Jitolu, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e outros que se destacaram em diversos campos da arte e do conhecimento, como o candomblé, a música, a poesia e a política. A pesquisa para este tema foi publicada no Caderno de Educação do Ilê Aiyê, edição número 6, refletindo a importância da educação e da valorização da herança cultural africana. O objetivo principal foi promover a autoestima e a cidadania negra

## PÉROLAS NEGRAS DO SABER

O projeto “Pérolas Negras do Saber” é uma homenagem aos brasileiros que desempenharam e desempenham papéis importantes na história do país, incluindo tanto figuras falecidas quanto vivas. J. Cunha enfrentou dificuldades ao transpor essas homenagens para uma forma plástica adequada para estamparia. Para resolver isso, ele utilizou formas de búzios e losangos, permitindo uma representação visual forte e coerente.

A escolha dos nomes foi cuidadosa, pois cada um possui grande relevância. A combinação de cores — branco, vermelho, amarelo e preto — foi usada para criar contrastes e formas que se destacam. Este uso de cores contribui para a força

visual do tecido e, quando as peças são reunidas, formam uma estampa poderosa e harmoniosa.

A indicação desses nomes foi feita com base em sinopses e sugestões da diretoria do Ilê Aiyê, resultando em uma seleção representativa da diversidade e contribuição dos afro-brasileiros. A ideia era incluir muitos nomes, mas foi necessário fazer uma escolha criteriosa devido ao espaço limitado.

O resultado final é um tecido que não apenas celebra as realizações individuais, mas também a riqueza da herança cultural e intelectual negra no Brasil. A utilização de formas e cores cria uma estampa dinâmica e significativa, reforçando a importância dos homenageados.



Os nomes incluídos no tecido foram cuidadosamente selecionados para representar figuras de significativa importância

As estamparias simbolizavam as diversas contribuições dessas figuras ilustres, e a trajetória de cada homenageado foi destacada através de trajes elaborados, adornos simbólicos e elementos visuais que capturavam a essência de suas vidas e lutas. Como afirmou Mãe Hilda Jitolu, uma das homenageadas, "a educação e a cultura são as armas mais poderosas para a transformação social e a emancipação do povo negro". Esta celebração reforçou o papel crucial das "Pérolas Negras" na construção de um Brasil mais justo e inclusivo, honrando aqueles que dedicaram suas vidas à causa da liberdade e da dignidade humana

# PEQUENAS BIOGRAFIAS DOS HOMENAGEADOS

## MÃE HILDA JITOLU

Líder espiritual e mãe de santo do terreiro Ilê Axé Jitolu, Mãe Hilda foi uma figura central na preservação e promoção da cultura e religião afro-brasileira, além de ser uma influente ativista pelos direitos dos afrodescendentes

## ABDIAS DO NASCIMENTO

Poeta, político e ativista, Abdias do Nascimento foi um dos mais proeminentes defensores dos direitos civis e humanos dos negros no Brasil, fundador do Teatro Experimental do Negro e deputado federal

## LÉLIA GONZALEZ

Antropóloga e ativista feminista, Lélia Gonzalez foi uma das pioneiras do movimento negro e feminista no Brasil, conhecida por sua luta contra o racismo e o sexismo, e por suas contribuições teóricas sobre a identidade afro-latina

## ARISTIDES PEREIRA

Primeiro presidente de Cabo Verde, Aristides Pereira liderou o país à independência de Portugal, sendo uma figura central na luta anticolonial e na construção do estado pós-independência

## MILTON SANTOS

Renomado geógrafo, Milton Santos é conhecido por suas contribuições à geografia humanista e crítica, além de ser um influente pensador sobre questões urbanas e sociais no Brasil

## MARIA BEATRIZ NASCIMENTO

Importante ativista e historiadora, Maria Beatriz Nascimento foi uma figura chave na pesquisa e valorização dos quilombos, defendendo a preservação da cultura afro-brasileira e os direitos dos quilombolas

## MANUEL QUERINO

Historiador e etnógrafo, Manuel Querino é reconhecido por suas pesquisas sobre a contribuição africana na formação da sociedade brasileira, sendo um dos primeiros a documentar a cultura afro-brasileira

## SOLANO TRINDADE

Poeta, ator e folclorista, Solano Trindade foi um destacado defensor da cultura negra, fundando o Teatro Popular Brasileiro

## JOÃO CÂNDIDO

Conhecido como o "Almirante Negro", João Cândido liderou a Revolta da Chibata em 1910, lutando contra os maus-tratos e a discriminação racial na Marinha do Brasil, tornando-se um símbolo da resistência negra

## MESTRE BIMBA

Fundador da Capoeira Regional, Mestre Bimba revolucionou a prática da capoeira, estruturando-a como arte marcial e cultural, e estabelecendo a primeira academia de capoeira no Brasil

## TEODORO SAMPAIO

Engenheiro, geógrafo e historiador, Teodoro Sampaio foi um dos primeiros intelectuais negros do Brasil, contribuindo significativamente para a engenharia e a documentação da história e geografia brasileira

## MARTAGÃO GESTEIRA

Médico e filantropo, Martagão Gesteira dedicou sua vida ao atendimento pediátrico, fundando o Hospital Martagão Gesteira em Salvador, referência em saúde infantil no Brasil

## NELSON MALEIRO

Figura central no cenário cultural baiano, Nelson Maleiro foi um dos mais importantes fabricantes de instrumentos de percussão e um promotor incansável da música e cultura afro-brasileiras

## COSME DE FARIAS

Advogado e político, Cosme de Farias foi um defensor fervoroso dos direitos dos pobres e negros no Brasil, conhecido por sua luta contra a injustiça social e o analfabetismo

## MARIO GUSMÃO

Ator e ativista, Mario Gusmão foi um importante nome do teatro e cinema brasileiros, destacando-se por suas interpretações marcantes e sua defesa dos direitos culturais afro-brasileiros

## MESTRE PASTINHA

Mestre de Capoeira Angola, Mestre Pastinha dedicou sua vida à preservação e ensino desta forma tradicional de capoeira, sendo um dos maiores ícones da capoeira no Brasil

## BATATINHA (OSCAR DA PENHA)

Compositor e cantor de samba, Batatinha é reconhecido por suas letras poéticas e sua contribuição para o samba de raiz, sendo um dos grandes nomes da música popular brasileira

## EMANUEL ARAÚJO

Artista plástico e curador, Emanuel Araújo é conhecido por suas esculturas e instalações que exploram a identidade afro-brasileira, além de ter fundado o Museu Afro Brasil em São Paulo

## JACKSON DO PANDEIRO

Cantor, compositor e instrumentista, Jackson do Pandeiro foi um dos maiores representantes do forró e da música nordestina, com uma carreira marcada por sucessos que influenciaram gerações

## ANTÔNIO CARLOS VOVÔ

Fundador e presidente do bloco afro Ilê Aiyê, Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô, é uma figura fundamental na promoção da cultura afro-brasileira e na luta contra o racismo

## BENEDITA DA SILVA

Política e ativista, Benedita da Silva foi a primeira mulher negra a ser eleita senadora no Brasil, destacando-se por sua defesa dos direitos humanos e sociais, especialmente das mulheres e população negra

## JULIANO MOREIRA

Médico psiquiatra e professor, Juliano Moreira foi um pioneiro na psiquiatria no Brasil, combatendo o racismo científico e promovendo uma abordagem humanista na medicina mental

## ANDRÉ REBOUÇAS

Engenheiro e abolicionista, André Rebouças foi um dos principais intelectuais negros do Brasil no século XIX, lutando pela abolição da escravidão e contribuindo para o desenvolvimento de infraestruturas no país

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by “Black Pearls of Knowledge”** ¶ The “Black Pearls of Knowledge” project is a tribute to Brazilians who played and continue to play significant roles in the country’s history, including both deceased and living figures. J. Cunha faced challenges in translating these tributes into a suitable plastic form for printing. To resolve this, he used shapes of cowries and diamonds, allowing for a strong and coherent visual representation. ¶ The choice of names was meticulous, as each holds great relevance. The combination of colours—white, red, yellow, and black—was used to create contrasts and shapes that stand out. This use of colours contributes to the visual strength of the fabric, and when the pieces are joined, they form a powerful and harmonious print. ¶ The names included in the fabric were carefully selected to represent figures of significant importance. Among the honorees are:

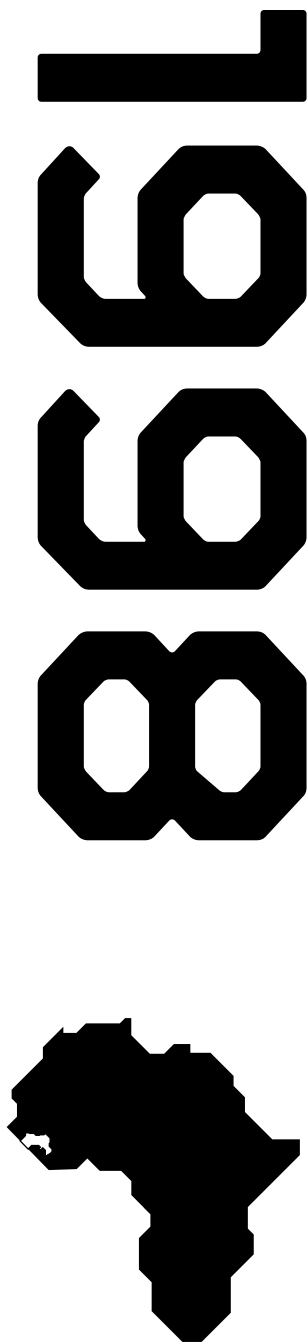
EN

¶ Mãe Hilda ¶ Jackson do Pandeiro ¶ Maria Beatriz Nascimento ¶ Martagão Gesteira ¶ Mário Gusmão ¶ Lélia Gonzalez ¶ Abdias do Nascimento ¶ Benedita da Silva ¶ Manoel Querino ¶ Mestre Pastinha ¶ Nelson Maleiro ¶ André Rebouças ¶ Teodoro Sampaio ¶ Mestre Bimba ¶ Manuel Araújo ¶ Batatinha ¶ Antônio Carlos Vovô ¶ Juliano Moreira ¶ Cosme de Farias ¶ The nomination of these names was made based on synopses and suggestions from Ilê Aiyê’s board, resulting in a representative selection of the diversity and contribution of Afro-Brazilians. The idea was to include many names, but a careful choice was necessary due to the limited space. ¶ The final result is a fabric that not only celebrates individual achievements but also the richness of the black cultural and intellectual heritage in Brazil. The use of shapes and colours creates a dynamic and meaningful print, reinforcing the importance of the honorees.



Dom José Maria Pires (Dom Zumbi), então arcebispo da Paraíba, se pronuncia durante a Missa dos Quilombos, celebrada na Serra da Barriga em 20 de novembro de 1981 *foto Elisa Larkin Nascimento Acervo Abdias Nascimento / IPEAFRO*

Dom José Maria Pires (Dom Zumbi), then Archbishop of Paraíba, speaks during the Quilombos Mass, celebrated at Serra da Barriga on 20 November 1981 *photo Elisa Larkin Nascimento Collection of Abdias Nascimento/IPEAFRO*



## CARNAVAL

Em 1998, o Ilê Aiyê explorou o tema da **Guiné Conacri**. Neste projeto, J. Cunha enfrentou o desafio de trabalhar com informações limitadas, mas conseguiu captar a essência da cultura guineense por meio da representação de sua economia agrícola e das tradições artesanais, especialmente os bordados e produtos agrícolas como as sementes de amendoim. As principais características dessas estamparias incluem a ênfase na agricultura, bordados tradicionais e a música, elementos fundamentais da identidade cultural guineense.

## GUINÉ CONACRI

Os elementos gráficos inspirados na Guiné Conacri apresentam um desafio devido à falta de informações e materiais detalhados sobre o país. No entanto, J. Cunha utilizou o que estava ao seu alcance para criar uma representação significativa da cultura e da economia local.

A Guiné Conacri, embora seja um país pequeno, possui uma rica tradição agrícola e artesanal. A agricultura é uma atividade predominante, e isso se reflete no tecido através de símbolos que representam produtos agrícolas, como sementes de amendoim. Esses elementos são fundamentais para a economia local e foram incorporados ao design para destacar essa característica.

Além da agricultura, Cunha integrou a ideia dos bordados tradicionais presentes nas roupas do

país. Esses bordados, que também são comuns na Nigéria, foram representados para mostrar a riqueza e a atenção aos detalhes na arte têxtil da Guiné Conacri.

A música é outra influência importante no país, embora não tenha sido tão detalhadamente representada no tecido. No entanto, a presença de símbolos relacionados à música reforça a importância desta forma de expressão cultural na Guiné Conacri.

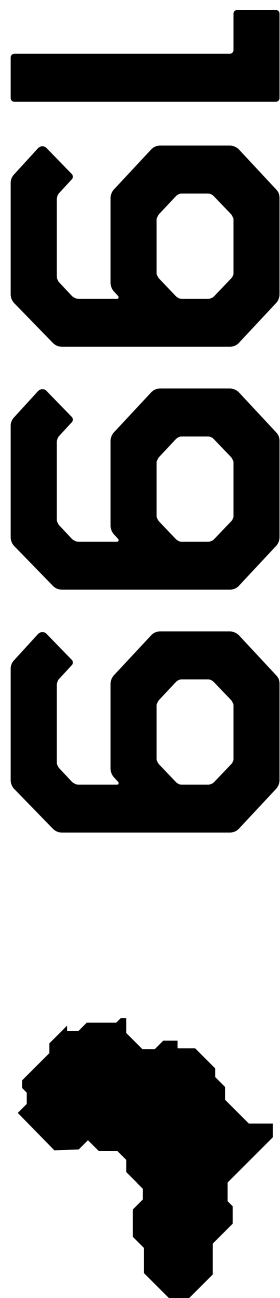
J. Cunha utilizou uma abordagem simbólica e gráfica para capturar a essência da Guiné Conacri, apesar das limitações de informações. Ele enfatizou a agricultura, os bordados e a atomização para criar um tecido que celebra a contribuição cultural e econômica deste pequeno, mas significativo país africano.



EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Guinea-Conakry**

¶The graphic elements inspired by Guinea-Conakry present a challenge due to the lack of detailed information and materials about the country. However, J. Cunha used what was available to create a meaningful representation of the local culture and economy. ¶Although a small country, Guinea-Conakry has a rich agricultural and artisanal tradition. Agriculture is a predominant activity, and this is reflected in the fabric through symbols representing agricultural products like peanut seeds. These elements are fundamental to the local economy and were incorporated into the design to highlight this characteristic. ¶In addition to agriculture, Cunha integrated the idea of traditional embroidery present in the country's clothing. These embroideries, also common in Nigeria, were represented to show the richness and attention to detail in Guinea-Conakry's textile art. ¶Music is another important influence in the country, although it was not as detailed in the fabric. However, the presence of symbols related to music reinforces the importance of this cultural expression in Guinea-Conakry. ¶J. Cunha used a symbolic and graphic approach to capture the essence of Guinea-Conakry despite the limitations of information. He emphasised agriculture, embroidery, and atomisation to create a fabric that celebrates the cultural and economic contributions of this small but significant African country.



## CARNAVAL

Em 1999, o Ilê Aiyê celebrou seus 25 anos com o tema "A Força das Raízes Africanas." Esta estampa reflete um mergulho nas tradições africanas e afro-brasileiras, unindo passado e presente através de símbolos já explorados em trabalhos anteriores. As principais características incluem a cabaça, a ave da Nigéria e os símbolos dos reis de Benin, que foram adaptados para criar uma narrativa multifacetada. O uso de cores contrastantes e a estilização dos elementos gráficos reforçam a celebração da Beleza Negra

## A FORÇA DAS RAÍZES AFRICANAS

O tema "A Força das Raízes Africanas" foi desenvolvido para comemorar os 25 anos do bloco Ilê Aiyê. Este trabalho é uma composição que retoma e celebra elementos gráficos de tecidos anteriores, criando uma grande homenagem visual às raízes africanas.

Os elementos gráficos utilizados são reinterpretações de trabalhos anteriores, compondo uma narrativa visual rica e diversificada. A temática da Beleza Negra é central e simboliza a importância da identidade e da estética afro-brasileira. Muitos dos elementos visuais foram extraídos de trabalhos anteriores, como a cabaça, um símbolo misterioso e significativo na cultura africana.

O tecido também inclui elementos que remetem às festas populares

e à cultura do Maracatu, com uma platibanda que evoca as casas tradicionais e as festividades de São João. A utilização de padrões retirados de trabalhos anteriores demonstra uma continuidade e um aprofundamento das temáticas afro-brasileiras.

A inclusão de uma rosa, embora sem uma recordação específica, pode simbolizar um ofertório ou uma homenagem comemorativa, representando os 25 anos do Ilê Aiyê. A mistura de cores e formas — branco, vermelho, amarelo e preto — cria um contraste visual que celebra a diversidade e a complexidade das raízes africanas.

O tecido "A Força das Raízes Africanas" é um exercício artístico que celebra a herança cultural e a resistência do povo afro-brasileiro.





#### CABAÇA

Um símbolo tradicional retirado de obras anteriores, representando a riqueza cultural e a continuidade das tradições africanas

#### AVE DA NIGÉRIA

Um elemento inspirado na fauna nigeriana, refletindo a diversidade e a beleza da vida animal na África



#### ESTILIZAÇÃO DO BOI

Representando a força e a importância dos animais na cultura africana, estilizados de maneira a refletir a arte tradicional

#### SÍMBOLOS DE REIS DE BENIN

Os símbolos e representações dos reis de Benin são incorporados, destacando a nobreza e a história rica dessa região



#### N'ZAMBI

Um símbolo que J. Cunha escolheu pessoalmente para integrar o tecido, refletindo a espiritualidade e a importância das divindades africanas

#### BELEZA NEGRA

Imagens e perfis que celebram a beleza e a identidade negra, inspiradas em figuras como Nina Simone e outras mulheres icônicas

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by "The Strength of African Roots"** ¶The theme "The Strength of African Roots" was developed to commemorate Ilê Aiyê's 25th anniversary. This work is a composition that revisits and celebrates graphic elements from previous fabrics, creating a grand visual homage to African roots. ¶The graphic elements used are reinterpretations of previous works, composing a rich and diverse visual narrative. The theme of Black Beauty is central, symbolising the importance of Afro-Brazilian identity and aesthetics. Many of the visual elements were extracted from previous works, such as the gourd, a mysterious and significant symbol in African culture. ¶Graphic Elements: ¶*Gourd*: A traditional symbol taken from previous works, representing cultural wealth and the continuity of African traditions. ¶*Nigerian Bird*: An element inspired by Nigerian fauna, reflecting the diversity and beauty of African wildlife. ¶*Stylisation of the Ox*: Representing the strength and importance of animals in African culture, stylised to reflect traditional art. ¶*Symbols of Benin Kings*: Symbols and representations of Benin kings are incorporated, highlighting the nobility and rich history of this region. ¶*Zambi*: A symbol chosen personally by J. Cunha to integrate into the fabric, reflecting the spirituality and importance of African deities. ¶*Black Beauty*: Images and profiles celebrating the beauty and identity of black people, inspired by figures like Nina Simone and other iconic women. ¶The fabric also includes elements that refer to popular festivals and Maracatu culture, with a platibanda evoking traditional houses and São João festivities. The use of patterns taken from previous works demonstrates a continuity and deepening of Afro-Brazilian themes. ¶The inclusion of a rose, although without a specific recollection, can symbolise an offering or a commemorative homage, representing Ilê Aiyê's 25th anniversary. The mix of colours and shapes—white, red, yellow, and black—creates a visual contrast that celebrates the diversity and complexity of African roots. ¶The fabric "The Strength of African Roots" is an artistic exercise celebrating the cultural heritage and resilience of the Afro-Brazilian people. Each graphic element was chosen and integrated with care, creating a print that not only honours the past but also reinforces Afro-Brazilian identity and pride.

**N  
O  
O  
O**

## CARNAVAL

Em 2000, o Ilê Aiyê explorou o tema “Terra de Quilombo” com o objetivo de homenagear e destacar a resistência e a história das comunidades quilombolas brasileiras. Este tecido incluiu nomes de quilombos históricos e contemporâneos, além de símbolos como o búzio cruzado, que representa a conexão espiritual com a África. As principais características desse tema incluem a celebração dos quilombos como símbolos de resistência e a integração de elementos gráficos que ressaltam a continuidade das tradições africanas no Brasil

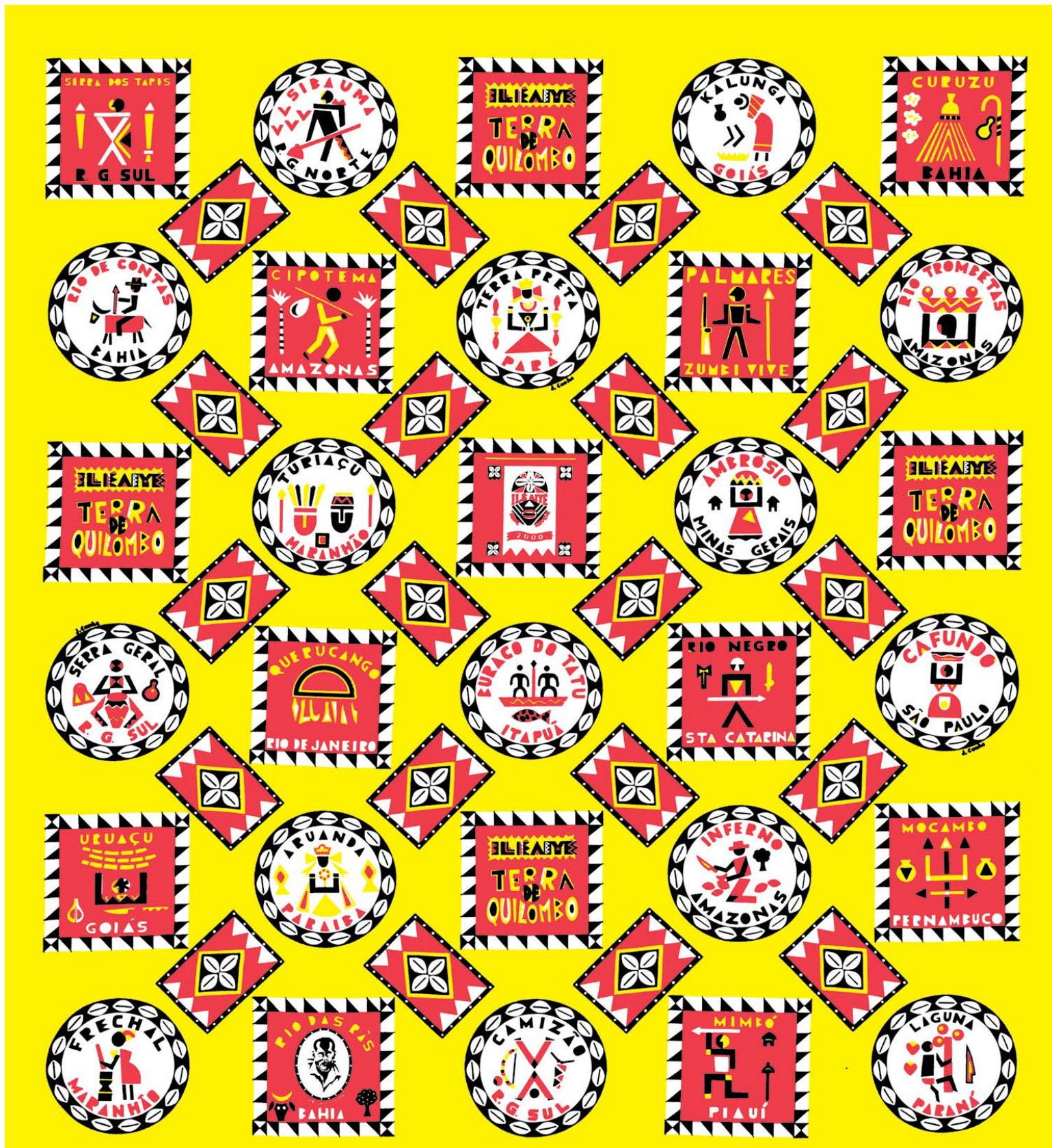
## TERRA DE QUILOMBO

O tecido “Terra de Quilombo” foi criado com a intenção de ser uma estamparia que celebra e homenageia os muitos quilombos que existiram e ainda existem no Brasil. J. Cunha incorporou nomes de quilombos históricos e contemporâneos, utilizando elementos simbólicos que reforçam a importância dessas comunidades.

O processo de criação do tecido envolveu uma pesquisa intensa e a rápida adaptação das informações disponíveis. J. Cunha utilizou livros de sociologia e outras fontes para identificar e compreender a localização e a história dos quilombos. Embora o tempo fosse limitado, especialmente devido à proximidade do carnaval, ele conseguiu integrar as imagens e os nomes de maneira coerente e significativa.

O tecido “Terra de Quilombo” não é apenas uma peça de vestuário, mas uma declaração de resistência e identidade cultural. A combinação de nomes de quilombos com símbolos tradicionais cria uma estampa que celebra a história e a luta contínua das comunidades quilombolas. Cada elemento gráfico foi escolhido para representar a resiliência e a riqueza cultural dessas comunidades, destacando sua importância na formação da identidade afro-brasileira.

“Terra de Quilombo” é um tecido que vai além da estética e serve como um meio de educação e comemoração das raízes africanas no Brasil. A inclusão de nomes de quilombos e símbolos significativos faz desta estampa uma poderosa ferramenta de celebração e preservação da história afro-brasileira.



### NOMES DOS QUILOMBOS

Os nomes de diversos quilombos foram incorporados ao design, funcionando como uma homenagem direta às comunidades que resistiram e continuam a resistir. Esta inclusão foi baseada em uma pesquisa que envolveu tanto sinopses quanto contribuições pessoais de J. Cunha

### CARIMBOS E BOTÕES SIMBÓLICOS

Pequenos símbolos, semelhantes a carimbos, foram integrados ao design, representando marcos e identidades dos quilombos. Esses símbolos funcionam como selos de autenticidade e resistência

### BÚZIO CRUZADO

O búzio cruzado é um elemento africanizante que simboliza a conexão espiritual e cultural com a África. Este símbolo reforça a identidade africana e a continuidade das tradições nos quilombos

### Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by "Quilombo Land"

The fabric "Quilombo Land" was created with the intention of being a print that celebrates and honours the many quilombos that have existed and still exist in Brazil. J. Cunha incorporated names of historical and contemporary quilombos using symbolic elements that reinforce the importance of these communities.

**Names of Quilombos:** The names of various quilombos were incorporated into the design, functioning as a direct homage to the communities that resisted and continue to resist. This inclusion was based on research involving both synopses and personal contributions from J. Cunha.

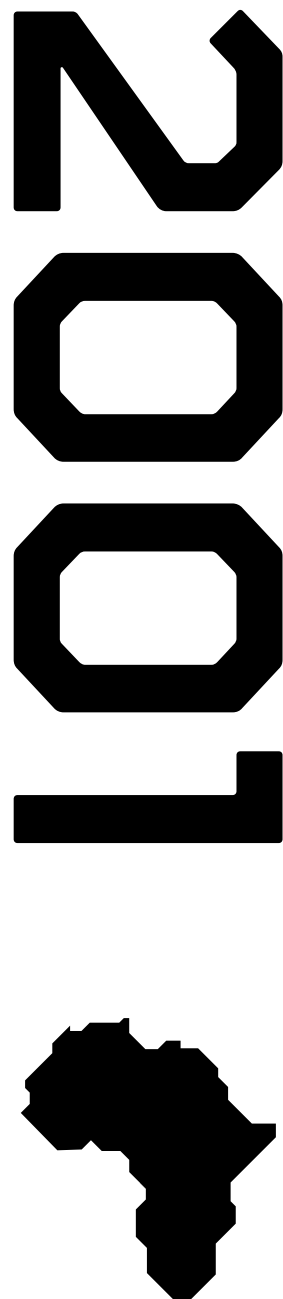
**Symbolic Stamps and Buttons:** Small symbols resembling stamps were integrated into the design, representing milestones and identities of the quilombos. These symbols function as seals of authenticity and resistance.

**Crossed Cowry:** The crossed cowry is an Africanising element symbolising the spiritual and cultural connection with Africa. This symbol reinforces African identity and the continuity of traditions in quilombos.

The creation process of the fabric involved intense research and the quick adaptation of available information. J. Cunha used sociology books and other sources to identify and understand the location and history of quilombos. Although time was limited, especially due to the proximity of carnival, he managed to integrate the images and names coherently and meaningfully.

The fabric "Quilombo Land" is not just a piece of clothing but a statement of resistance and cultural identity. The combination of quilombo names with traditional symbols creates a print that celebrates the history and continuous struggle of quilombola communities. Each graphic element was chosen to represent the resilience and cultural richness of these communities, highlighting their importance in forming Afro-Brazilian identity.

"Quilombo Land" is a fabric that goes beyond aesthetics, serving as a medium of education and celebration of African roots in Brazil. The inclusion of quilombo names and significant symbols makes this print a powerful tool for celebrating and preserving Afro-Brazilian history.



## CARNAVAL

Em 2001, o Ilê Aiyê explorou o tema “A África: Ventre Fértil do Mundo”, celebrando o continente africano como um todo. O tema destacou a riqueza cultural, espiritual e antropológica da África, através de uma estética inspirada no cubismo africano e no geometrismo, estilos ligados às tradições do continente. As principais características colocam “África” como elemento central, com cada letra preenchida por imagens que representam fauna, flora, cultura e espiritualidade africanas. Símbolos como as ferramentas dos orixás e troncos de soberanos foram integrados à composição, reforçando a presença da espiritualidade. A barra do pano da costa reutilizou signos de estamparias anteriores

## ÁFRICA: VENTRE FÉRTIL DO MUNDO

Em 2001, o tema do Ilê Aiyê foi “A África: Ventre Fértil do Mundo”, que resultou em um projeto de estamparia. Esse tema foi concebido como uma homenagem abrangente ao continente africano, sem se limitar a um único país ou região, mas celebrando o continente africano negro como um todo. A proposta criativa envolveu a escrita direta e objetiva da palavra “África”, cujo significado é, por si só, extremamente poderoso e significativo.

A estética utilizada reflete linguagens características do continente, como o cubismo africano e o geometrismo, ambos fortemente presentes em suas culturas. Além disso, a simbologia e as linguagens aplicadas à espiritualidade e aos

ritos de vida e sobrevivência também foram integradas à composição.

Muitas dessas ações e símbolos estão subjetivamente posicionados no trabalho, destacando a valorização humana, a fauna e a flora do continente africano.

A barra do pano da costa, peça fundamental do projeto, foi produzida com signos já utilizados em estamparias anteriores, alguns dos quais se relacionam à questão do matriarcado, com destaque para as mulheres africanas. Ao centro da composição, o mapa do continente africano reafirma a importância e centralidade do continente no tema. Além disso, arquétipos diversos foram sintetizados ao longo da composição.



Dentro das letras que compõem a palavra "África", foram inseridas imagens representativas do continente africano, destacando símbolos, ações humanas, animais, fauna, flora e aspectos antropológicos de maneira geral



Entre os elementos explicitamente representados, encontram-se ferramentas de orixás, troncos de soberanos, búzios, símbolos de animais associados a reis, além de materiais extraídos de bandeiras, como estrelas. Os símbolos dos orixás estão distribuídos ao longo de toda a composição, reforçando a presença da espiritualidade africana

**Africa: The Fertile Womb of the World** ¶In 2001, Ilê Aiyê's theme was "Africa: The Fertile Womb of the World," which resulted in a fabric project. This theme was conceived as a comprehensive tribute to the African continent, not limited to a single country or region, but celebrating black Africa as a whole. The creative proposal involved the direct and objective writing of the word "Africa," whose meaning is, in itself, extremely powerful and significant. ¶Within the letters that make up the word "Africa," representative images of the African continent were inserted, highlighting symbols, human actions, animals, fauna, flora, and anthropological aspects in general. The aesthetics used reflect characteristic languages of the continent, such as African cubism and geometrism, both strongly present in its cultures. Additionally, the symbolism and languages applied to spirituality and rites of life and survival were also integrated into the composition. ¶Many of

EN

these actions and symbols are subjectively positioned throughout the work, highlighting the value of human life, and the fauna and flora of the African continent. Among the explicitly represented elements are tools of the orixás, thrones of sovereigns, cowries, animal symbols associated with kings, and materials extracted from flags, such as stars. The symbols of the orixás are distributed throughout the entire composition, reinforcing the presence of African spirituality. ¶The hem of the pano da costa, a fundamental piece of the project, was produced with signs previously used in other prints, some of which relate to the concept of matriarchy, with an emphasis on African women. At the centre of the composition, the map of the African continent reaffirms the continent's importance and centrality in the theme. Additionally, various archetypes were synthesised throughout the composition, drawn from elements present in other themes and previous works.



Foto do acervo de J. Cunha do primeiro carro alegórico com Ginga Aidil, 1979

Photo from J. Cunha's collection of the first parade float featuring Ginga Aidil, 1979

**N  
O  
O  
N**

## CARNAVAL

Em 2002, o Ilê Aiyê explorou o tema “Malês: A Revolução,” que retrata um dos mais importantes episódios da resistência afro-brasileira. Este tecido foi organizado em quadros narrativos sobre escravidão, torturas e eventos que culminaram na revolta. As principais características incluem a presença de elementos como símbolos do candomblé e do Corão, além de representações de figuras históricas como Luísa Mahin. A abordagem gráfica é política e histórica, funcionando não apenas como peça de vestuário, mas também como um documento visual

## MALÊS: A REVOLUÇÃO

O tecido “Malês: A Revolução” é uma estampa política e histórica, destinada a documentar e celebrar a revolta dos Malês, uma das revoluções mais significativas da história afro-brasileira. Este tecido é concebido como um quadro a quadro, baseado em leituras e documentações, incluindo aspectos religiosos e acontecimentos marcantes relacionados à revolta.

O tecido é uma combinação de perfis puros e simbólicos, seguindo um procedimento inspirado nos elementos do Benin. Cada quadro e elemento gráfico são cuidadosamente escolhidos para criar uma narrativa

rica e complexa, embora não linear. Esta abordagem permite que o tecido funcione não apenas como uma peça de vestuário, mas como um documento visual que educa e celebra a história dos Malês.

“Malês: A Revolução” é uma estampa que vai além da estética, servindo como um poderoso testemunho da resistência e da luta pela liberdade dos Malês. A combinação de elementos religiosos, culturais e históricos cria uma estampa que celebra e preserva a rica herança e o espírito indomável dos Malês na história afro-brasileira.

## QUADROS NARRATIVOS

O tecido é dividido em quadros que narram os acontecimentos chave da revolta dos Malês, incluindo as torturas, escravidão e as reivindicações que levaram à revolução

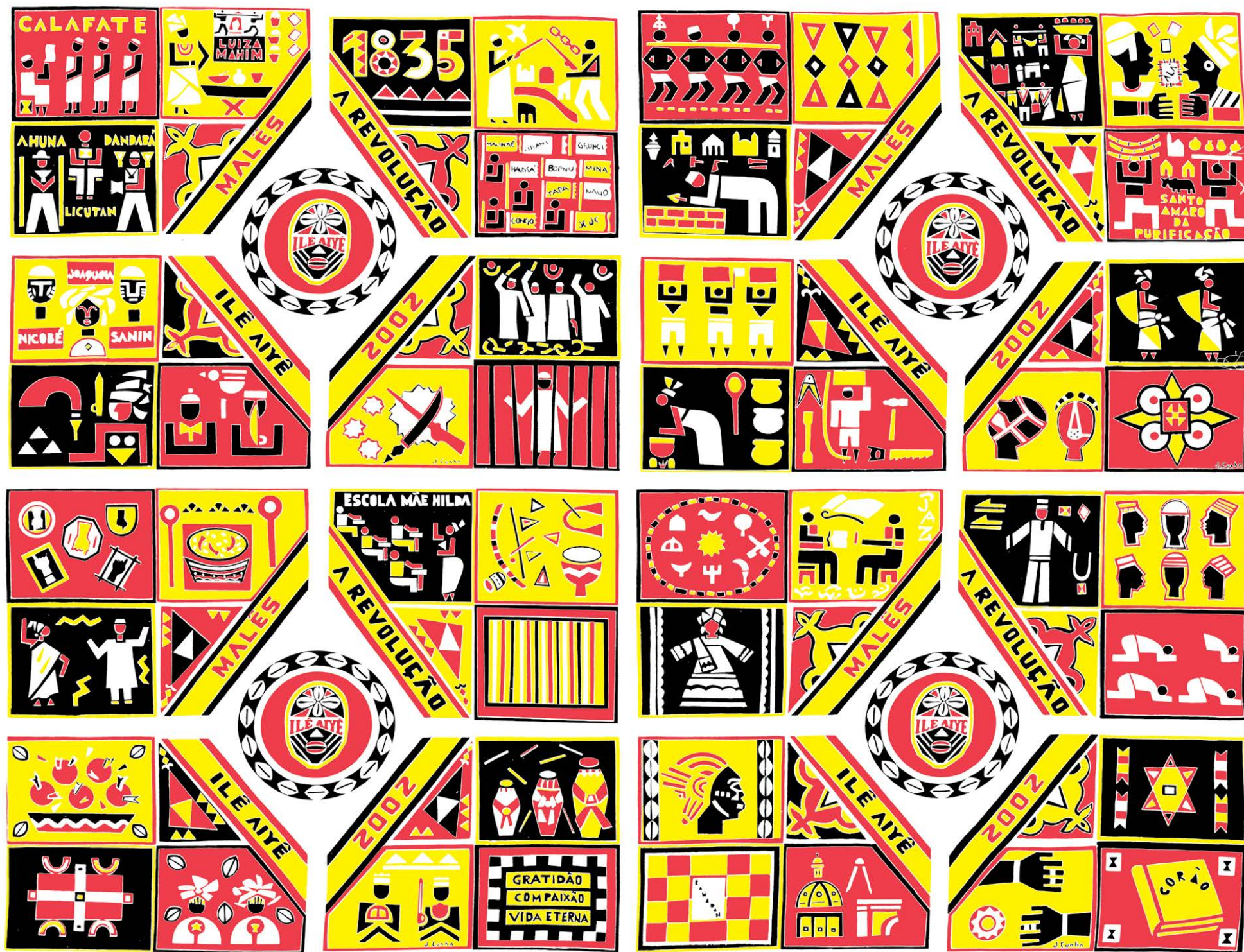
## RELIGIÃO E CULTURA

Os elementos religiosos, especialmente os relacionados ao candomblé e à adivinhação, são fortemente representados. O candomblé desempenhou um papel crucial na vida dos Malês e foi integrado de maneira significativa no design

## FIGURAS HISTÓRICAS

**Luísa Mahin** Representada em trajes tradicionais, simbolizando seu papel crucial na revolta

**Cabeças dos Malês** Representações das figuras importantes dos Malês, com seus devidos corpos, destacando suas contribuições e sacrifícios



## ESCRavidÃO E RESISTÊNCIA

**Escravidados Presos** Representações dos escravizados e suas condições, simbolizando a opressão e a luta pela liberdade

**Construção Civil** Elementos que destacam a participação dos Malês na construção civil e sua contribuição para a infraestrutura

## SÍMBOLOS E TRADIÇÕES

**Búzio Cruzado** Símbolo africanizante que representa a conexão espiritual e cultural com a África

**Calafates** Referências às práticas tradicionais e aos conhecimentos técnicos trazidos pelos Malês

## LITERATURA E COMUNICAÇÃO

**Corão** Representado como um símbolo central, refletindo a influência muçulmana entre os Malês e suas práticas de comunicação e identidade religiosa



**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by “Malês: The Revolution”** ¶The fabric “Malês: The Revolution” is a political and historical print intended to document and celebrate the Malê Revolt, one of the most significant revolutions in Afro-Brazilian history. This fabric is conceived as a frame-by-frame based on readings and documentation, including religious aspects and notable events related to the revolt. ¶Graphic and Thematic Elements: ¶**Narrative Frames:** The fabric is divided into frames that narrate key events of the Malê Revolt, including torture, enslaved, and the demands that led to the revolution. ¶**Religion and Culture:** Religious elements, especially those related to candomblé and divination, are strongly represented. Candomblé played a crucial role in the Malês’ lives and was significantly integrated into the design. ¶**Historical Figures:** ¶Luísa Mahin: Represented in traditional attire symbolising her crucial role in the revolt. ¶Malês’ Heads: Representations of important Malê figures with their proper bodies, highlighting their contributions and sacrifices. ¶Enslaved and Resistance: ¶Imprisoned Slaves: Representations of slaves and their conditions, symbolising oppression and the fight for freedom. ¶Civil

Construction: Elements highlighting the Malês’ participation in civil construction and their contribution to infrastructure. ¶**Symbols and Traditions:** ¶Crossed Cowry: An Africanising symbol representing the spiritual and cultural connection with Africa. ¶Caulkers: References to traditional practices and technical knowledge brought by the Malês. ¶**Literature and Communication:** ¶Quran: Represented as a central symbol reflecting the Muslim influence among the Malês and their practices of communication and religious identity. ¶The fabric combines pure and symbolic profiles following a procedure inspired by elements from Benin. Each frame and graphic element is carefully chosen to create a rich and complex, though non-linear, narrative. This approach allows the fabric to function not only as a piece of clothing but as a visual document that educates and celebrates the Malês’ history. ¶“Malês: The Revolution” is a print that goes beyond aesthetics, serving as a powerful testament to the Malês’ resistance and fight for freedom. The combination of religious, cultural, and historical elements creates a print that celebrates and preserves the rich heritage and indomitable spirit of the Malês in Afro-Brazilian history.

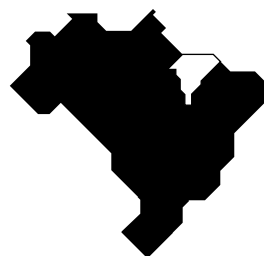
EN



Foto acervo de J. Cunha. Margareth Menezes, Daniela Mercury e Lazzo Matumbi

Photo from J. Cunha's collection featuring Margareth Menezes, Daniela Mercury, and Lazzo Matumbi

NOON



## CARNAVAL

Em 2003, o Ilê Aiyê abordou o tema “A Rota dos Tambores no **Maranhão**”, celebrando as tradições afro-indígenas do estado. Neste tecido, J. Cunha incorporou elementos que representavam festividades, navegação e iconografia local, destacando estandartes, bandeiras e búzios. As principais características incluem a representação das festividades religiosas, os estandartes e a navegação, que simbolizam a conexão cultural e espiritual com a herança africana e indígena. O uso dos búzios foi um detalhe que reforçou a autenticidade do design

## A ROTA DOS TAMBORES NO MARANHÃO

“A Rota dos Tambores no Maranhão” é uma estamparia que celebra as culturas africanas e afro-indígenas do Maranhão, destacando a rica tradição de tambores e estandartes. Este tecido é uma representação visual das festividades, navegação e iconografia maranhenses, trazendo à tona elementos significativos que refletem a diversidade cultural da região.

O tecido mede 1,70m por 1,40m e foi desenhado de maneira a permitir cortes em qualquer parte, sem perder a continuidade do design. Os búzios foram encaixados de forma manual, garantindo que cada detalhe fosse preservado. Esta técnica de colagem manual reflete o cuidado e a dedicação necessários para criar uma estamparia que capture a essência das tradições maranhenses.

A obra também presta homenagem a figuras importantes, como João do Vale, cujas composições são interpretadas por alguns dos melhores artistas do país. Esta inclusão destaca a rica herança musical do Maranhão e sua influência na cultura brasileira.

“A Rota dos Tambores no Maranhão” é mais do que uma estamparia; é um tributo visual à rica tapeçaria cultural do Maranhão. Combinando elementos de navegação, iconografia, festividades e tradições religiosas, o tecido celebra a diversidade e a profundidade das raízes africanas e afro-indígenas na região. Cada elemento gráfico foi escolhido e integrado cuidadosamente para criar uma narrativa visual que educa e celebra as tradições culturais do estado nordestino.



#### BANDEIRAS E ESTANDARTES

No Maranhão, os estandartes são elementos fundamentais nas festividades. O tecido incorpora vários estandartes, quebrando a repetição com formas ovais que adicionam dinamismo ao design

#### BÚZIOS DA COSTA

Cada búzio foi cuidadosamente cortado e colado manualmente no tecido, simbolizando a conexão espiritual e cultural com a África. Este processo artesanal adiciona uma camada de autenticidade e detalhamento ao design



#### FESTAS E TRADIÇÕES

O tecido captura a essência das festividades maranhenses, incluindo referências à Casa das Minas, um importante centro de preservação das tradições afro-religiosas. J. Cunha e Dete Lima visitaram a Casa das Minas, e essa experiência influenciou a inclusão de elementos autênticos no tecido

#### NAVEGAÇÃO E ICONOGRAFIA

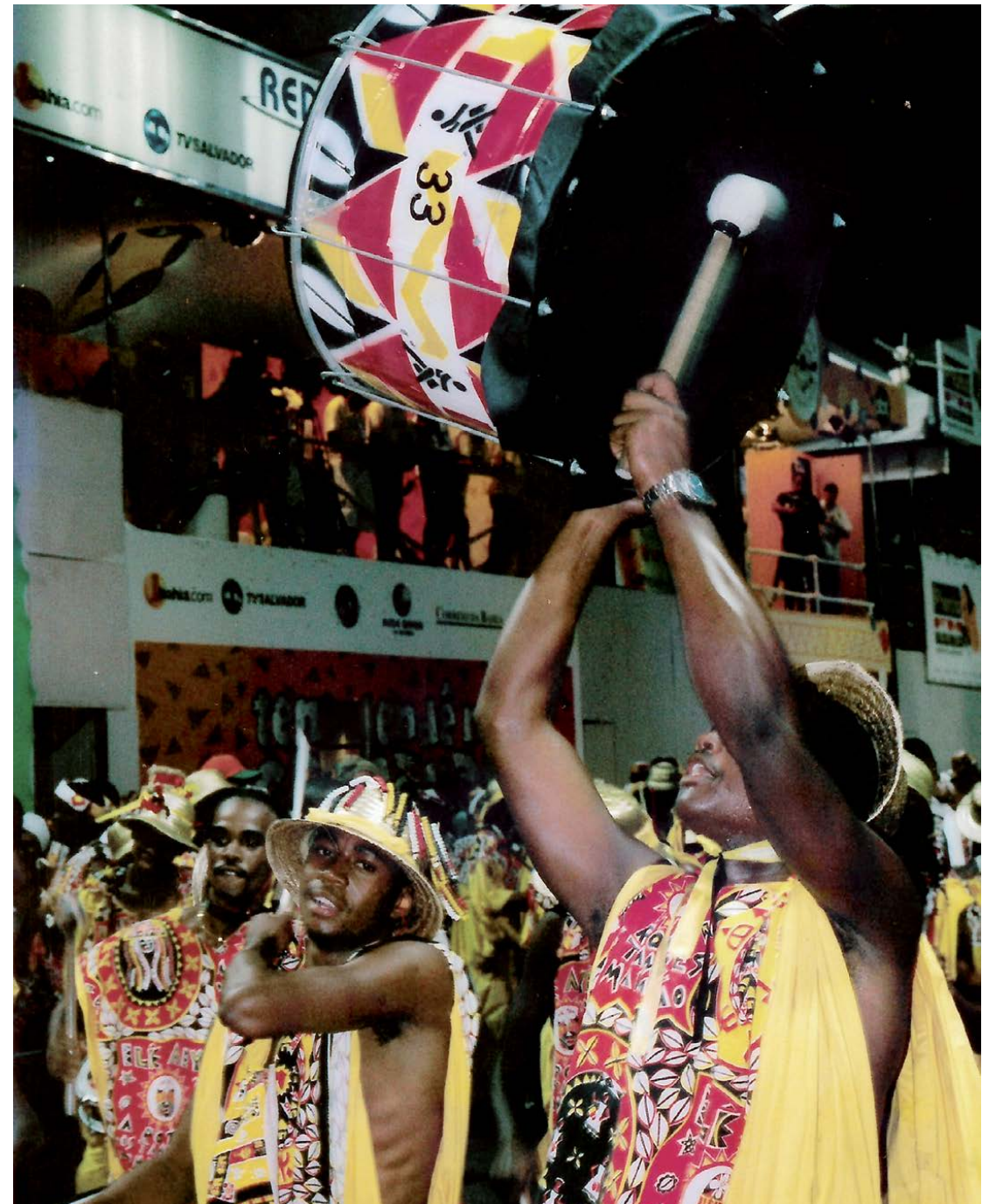
Representações das práticas de navegação maranhenses e iconografias locais são integradas ao tecido, mostrando a conexão da região com o mar e suas tradições culturais

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by “The Route of the Maranhão Drums”**

¶“The Route of the Maranhão Drums” is a print that celebrates the African and Afro-Indigenous cultures of Maranhão, highlighting the rich tradition of drums and banners. This fabric is a visual representation of Maranhão’s festivities, navigation, and iconography, bringing forth significant elements that reflect the region’s cultural diversity. ¶Graphic and Thematic Elements: ¶Banners and Standards: In Maranhão, standards are fundamental elements in festivities. The fabric incorporates various standards, breaking the repetition with oval shapes that add dynamism to the design. ¶Navigation and Iconography: Representations of Maranhão’s navigation practices and local iconographies are integrated into the fabric, showcasing the region’s connection to the sea and its cultural traditions. ¶Coastal Cowries: Each cowry was carefully cut and manually glued onto the fabric, symbolising the spiritual and cultural connection with Africa. This artisanal process adds a layer of authenticity and detail to the design. ¶Festivals and Traditions: The fabric captures the essence of Maranhão’s festivities, including references

to the Casa das Minas, an important centre for preserving Afro-religious traditions. J. Cunha and Dete Lima visited the Casa das Minas, and this experience influenced the inclusion of authentic elements in the fabric. ¶The fabric measures 170cm by 140cm and was designed to allow cuts in any part without losing the continuity of the design. The cowries were manually fitted, ensuring that each detail was preserved. This manual collage technique reflects the care and dedication needed to create a print that captures the essence of Maranhão’s traditions. ¶The work also pays tribute to important figures such as João do Vale, whose compositions are interpreted by some of the country’s best artists. This inclusion highlights Maranhão’s rich musical heritage and its influence on Brazilian culture. ¶“The Route of the Maranhão Drums” is more than a print; it is a visual tribute to Maranhão’s rich cultural tapestry. Combining elements of navigation, iconography, festivities, and religious traditions, the fabric celebrates the African and Afro-Indigenous roots of the region. Each graphic element was carefully chosen and integrated to create a visual narrative that educates and celebrates Maranhão’s cultural traditions.

EN



Arquivo de J. Cunha. Músicos do Ilê Aiyê, 2003

J. Cunha’s archive featuring Ilê Aiyê musicians, 2003

2004

## CARNAVAL

Em 2004, o Ilê Aiyê dedicou-se ao tema inspirado em Mãe Hilda Jitolu, uma das figuras mais reverenciadas da cultura afro-brasileira e na espiritualidade. Neste tecido, J. Cunha homenageou sua vida e legado, utilizando elementos gráficos que incluíam o retrato de Mãe Hilda e símbolos religiosos ligados aos orixás e ao candomblé. As principais características do tecido são a forte presença espiritual e familiar, com destaque para os orixás Xangô, Iansã e Iemanjá, além da centralidade do retrato de Mãe Hilda. O tecido celebra a importância de sua liderança no Ilê Aiyê e sua contribuição para a preservação da cultura afro-brasileira

## MÃE HILDA JITOLU

O tecido inspirado em Mãe Hilda Jitolu, guardiã da fé das tradições africanas, é uma homenagem visual à sua vida e à sua contribuição cultural. Esta obra celebra a sabedoria e o legado de Dona Hilda, utilizando elementos gráficos que representam sua vida, sua família e seu envolvimento religioso e comunitário.

O tecido é uma narrativa visual rica da vida de Mãe Hilda Jitolu, incorporando elementos de sua história pessoal, suas práticas

religiosas e sua contribuição cultural. A cabaça, um elemento recorrente nas cerimônias, é um símbolo de continuidade e tradição.

A obra dedicada a Mãe Hilda Jitolu é uma celebração de sua vida e legado, capturando a essência de sua contribuição para a cultura afro-brasileira. Através de representações detalhadas e significativas, o tecido serve como uma homenagem duradoura à guardiã da fé das tradições africanas.



#### RETRATO DE MÃE HILDA

O retrato central de Mãe Hilda foi baseado em uma fotografia e trabalhado em contraste simultâneo. J. Cunha contou com a colaboração de Roney George na arte final do rosto, enquanto o restante da obra é de sua autoria

#### REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA

Abaixo do retrato de Mãe Hilda estão Waldemar Benvindo dos Santos (marido de Hilda), Antônio Carlos dos Santos Vovô (primogênito), Hildete Valdevina dos Santos Lima, Vivaldo Benvindo dos Santos, Hildelita dos Santos e Hildemaria Georgina dos Santos, Hildelice Benta dos Santos. Este posicionamento é intencionalmente similar ao estilo africano de retratar pessoas, destacando a importância da família na tradição

#### SÍMBOLOS RELIGIOSOS

O tecido inclui representações dos orixás Xangô, Iansã e Iemanjá, bem como da Sociedade Filho de São Lázaro. As vinhetas são uma ode às práticas religiosas de Mãe Hilda, celebrando seu envolvimento com o terreiro Cacunda de Iaiá

#### CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

O nome "Cacunda" é de origem Bantu, indicando que, segundo um Exu de Angola, Dona Hilda tinha raízes Bantu e não Ketu. A área conhecida como Quinta das Beatas, em Salvador, próxima ao Bairro da Caixa D'Água, também é mencionada como parte de sua história

#### ASPECTOS CULINÁRIOS E COMERCIAIS

Mãe Hilda era também vendedora de comida, um aspecto documentado em sua biografia. Elementos como pipocas são representados no tecido, destacando sua conexão com a culinária tradicional

#### SENZALA DO BARRO PRETO

Simboliza a história de resistência e cultura negra

#### BAND'ERÊ

Refletem as práticas religiosas e culturais

#### TUPYASSU

O caboclo de Mãe Hilda Jitolu

#### SAÍDA DO BLOCO ILÊ AIYÊ NO CURUZU

Um evento significativo na narrativa da vida de Mãe Hilda



Mãe Hilda Jitolu, Acervo do Ilê Aiyê

Mãe Hilda Jitolu, Ilê Aiyê Archive

EN

**Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Mãe Hilda Jitolu**

¶The fabric inspired by Mãe Hilda Jitolu, guardian of African traditions, is a visual homage to her life and cultural contribution. This work celebrates the wisdom and legacy of Dona Hilda using graphic elements that represent her life, her family, and her religious and community involvement. ¶Graphic and Thematic Elements: ¶**Portrait of Mãe Hilda:** The central portrait of Mãe Hilda was based on a photograph and worked in simultaneous contrast. J. Cunha enlisted the help of Roney George for the final artwork of the face, while the rest of the work is by his own hand. ¶**Representation of the Family:** Below the portrait of Mãe Hilda are Waldemar Benvindo dos Santos (Hilda's husband), Antônio Carlos dos Santos (eldest son), Hildete Valdevina dos Santos Lima, Vivaldo Benvindo dos Santos, Hildelita dos Santos, Hildemaria Georgina dos Santos, and Hildelice Benta dos Santos. This positioning is intentionally similar to the African style of depicting people, highlighting the importance of family in tradition. ¶**Religious Symbols:** The fabric includes representations of the orixás Xangô, Iansã, and Iemanjá, as well as the Sociedade Filho de São Lázaro. The vignettes are an ode to Mãe Hilda's religious practices, celebrating her involvement with the Cacunda de Iaia terreiro. ¶**Historical and Cultural Context:**

The name "Cacunda" is of Bantu origin, indicating that according to an Exu from Angola, Dona Hilda had Bantu, not Keto, roots. The area known as Quinta das Beatas in Salvador, near the Caixa D'Água neighborhood, is also mentioned as part of her history. ¶**Culinary and Commercial Aspects:** Mãe Hilda was also a food vendor, a documented aspect of her biography. Elements like popcorn are represented in the fabric, highlighting her connection to traditional cuisine. ¶Other Representations: ¶**Senzala do Barro Preto:** Symbolises the history of resistance and black culture. ¶**Oxumaré Banda Ayê:** Reflects religious and cultural practices. ¶**Nigeria Nago Tupiaçu:** Mãe Hilda Jitolu's caboclo. ¶**The Departure of the Ilê Aiyê Block at Curuzu:** A significant event in Mãe Hilda's life narrative. ¶The fabric is a rich visual narrative of Mãe Hilda Jitolu's life, incorporating elements of her personal history, religious practices, and cultural contributions. The gourd, a recurring element in ceremonies, is a symbol of continuity and tradition. ¶The work dedicated to Mãe Hilda Jitolu is a celebration of her life and legacy, capturing the essence of her contribution to Afro-Brazilian culture. Through detailed and meaningful representations, the fabric serves as a lasting homage to the guardian of African traditions.

N  
O  
O  
S



## CARNAVAL

Em 2005, o Ilê Aiyê explorou o tema inspirado em **Moçambique Vlutare**, uma obra que reflete as dificuldades e riquezas culturais do país, especialmente durante a Guerra Civil. Neste tecido, J. Cunha combinou elementos culturais, históricos e econômicos, destacando a fauna e flora locais e práticas culturais como a pintura facial branca. As principais características deste tema incluem a representação da Guerra Civil com cores sombrias, a celebração das tradições culturais de Moçambique e a ênfase em elementos naturais e econômicos.

## MOÇAMBIQUE VLUTARE

O tecido inspirado em Moçambique Vlutare é uma representação abrangente e detalhada do país, capturando seus aspectos culturais, históricos e econômicos, com uma ênfase particular na sua condição durante a Guerra Civil.

O tecido combina diferentes cores de fundo — preto, vermelho e amarelo — para criar um contraste pictórico rico. As figuras e símbolos são suportados por esses fundos, criando uma composição gráfica dinâmica. O uso de um fundo preto proporciona suporte e realce às figuras brancas e coloridas,

demonstrando um domínio técnico e artístico na criação do tecido.

O tecido “Moçambique Vlutare” é uma obra de arte que combina história, cultura e economia em uma estampa rica e detalhada. É um dos trabalhos mais completos e significativos de J. Cunha, e reflete tanto a complexidade de Moçambique quanto o desenvolvimento artístico pessoal do criador. A obra não só celebra a diversidade e a riqueza de Moçambique, mas também serve como um exemplo de excelência gráfica e contemporaneidade na arte têxtil.



#### INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Moçambique é descrito como um país industrialmente ativo, com uma presença significativa de investimentos estrangeiros, especialmente chineses. Elementos industriais e comerciais, como minas e portos, são destacados no tecido



#### FAUNA E FLORA

A riqueza natural de Moçambique é representada através de símbolos de fauna e flora. A indústria do caju, que transformou o país em grande exportador após o Brasil introduzir a fruta é um destaque. Frutas como melancias e cajus são abstraídas graficamente para se adequar ao design

#### TRADIÇÕES E CULTURA

As tradições culturais, como a prática de pintar o rosto de branco em algumas comunidades, são incorporadas. Festas populares, arquitetura e cerâmica são também elementos significativos representados no tecido

#### GUERRA CIVIL

A representação da Guerra Civil de Moçambique é um tema central que reflete o estado negativo e as dificuldades enfrentadas pelo país. A bandeira foi toda em preto, simbolizando um período sombrio e turbulento.

#### AGRICULTURA E PESCA

Elementos agrícolas, como a produção de coco e pesca, são representados, refletindo as atividades econômicas essenciais de Moçambique. Arados e outras ferramentas agrícolas são também simbolizados



## TRANSPORTE E NAVEGAÇÃO

A estrutura dos saveiros, embarcações tradicionais, e os meios de transporte contemporâneos são destacados, simbolizando a importância da navegação e do comércio para a economia do país

## ARQUITETURA E ESTAMPARIA

A cerâmica e as estamparias de pano, características da arte local, são integradas ao design, mostrando a diversidade das expressões culturais moçambicanas

## PAISAGENS NATURAIS

O rio Zambezi é mencionado, representando a geografia e a importância dos recursos naturais antes das divisões territoriais impostas



EN

### Graphic Elements of Ilê Aiyê Inspired by Mozambique

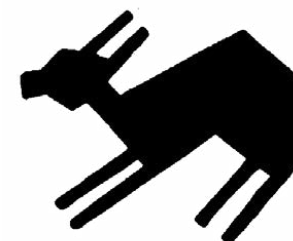
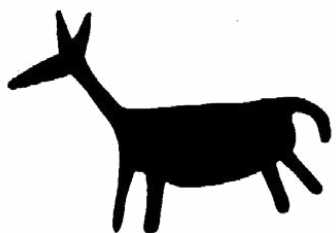
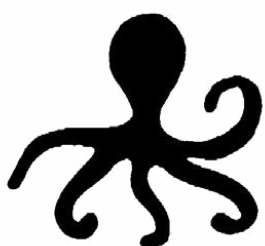
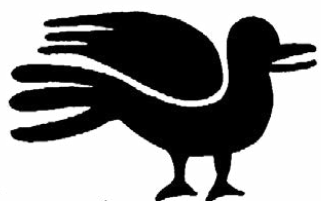
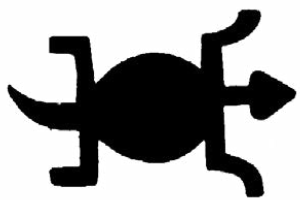
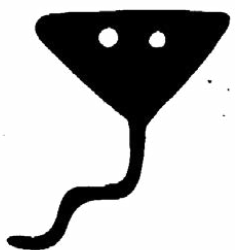
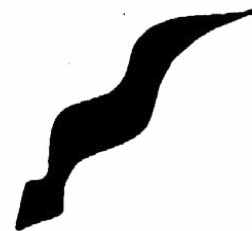
The fabric inspired by Mozambique is a comprehensive and detailed representation of the country, capturing its cultural, historical, and economic aspects, with a particular emphasis on its condition during the Civil War. **Graphic and Thematic Elements:** **Civil War:** The representation of Mozambique's Civil War is a central theme, reflecting the negative state and difficulties faced by the country. The flag was entirely black, symbolising a dark and turbulent period. **Industry and Commerce:** Mozambique is described as an industrially active country with significant foreign investment, especially from China. Industrial and commercial elements such as mines and ports are highlighted in the fabric. **Fauna and Flora:** Mozambique's natural wealth is represented through symbols of fauna and flora. The cashew industry, which became a major exporter after being introduced by Brazil, is a highlight. Fruits like watermelons and cashews are graphically abstracted to fit the design. **Traditions and Culture:** Cultural traditions, such as the practice of painting the face white in some communities, are incorporated. Popular festivals, architecture, and ceramics are also significant elements represented in the fabric. **Transport and Navigation:** The structure of traditional saveiros (boats) and contemporary means of transport are highlighted, symbolising the importance

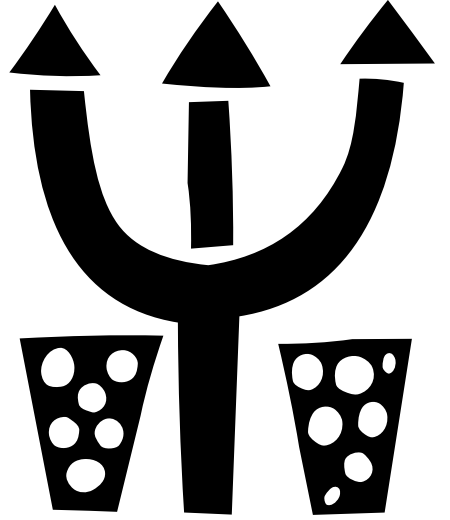
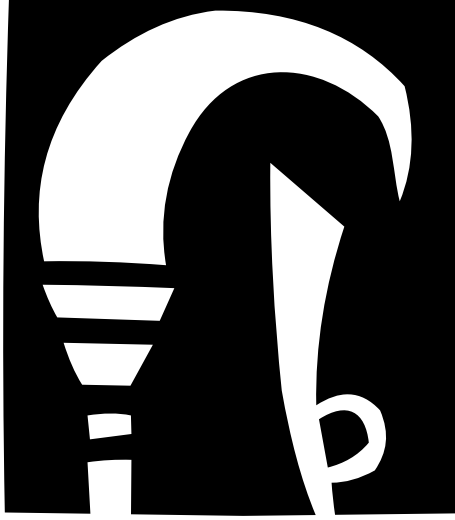
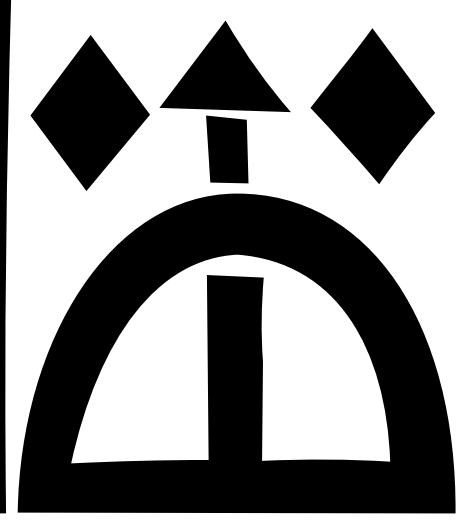
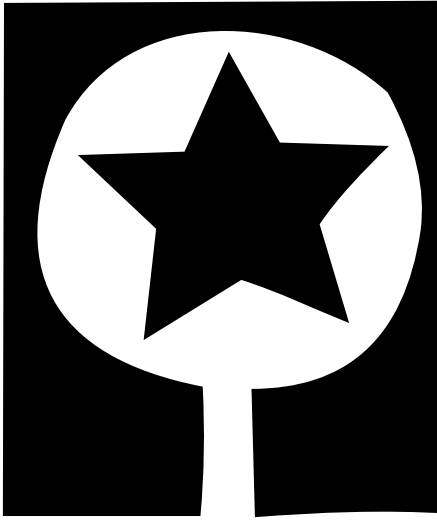
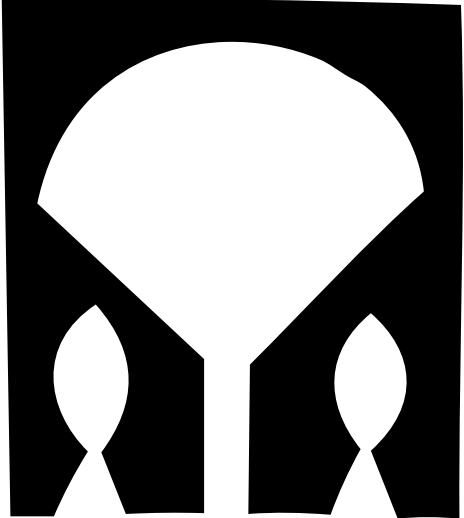
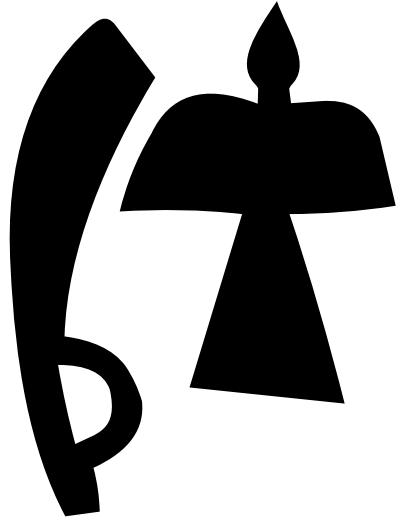
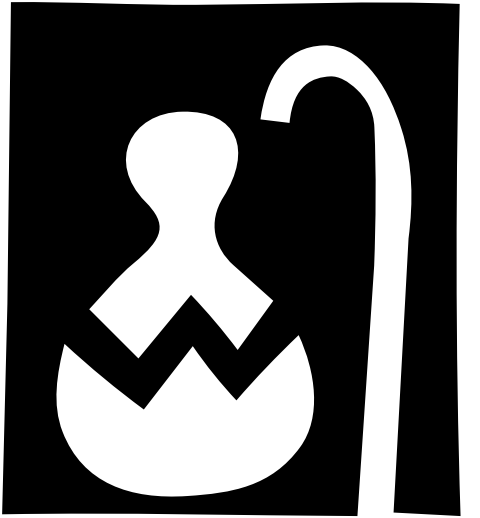
of navigation and commerce to the country's economy. **Agriculture and Fishing:** Agricultural elements such as coconut production and fishing are represented, reflecting essential economic activities in Mozambique. Ploughs and other agricultural tools are also symbolised. **Architecture and Printmaking:** The ceramics and printed cloth characteristic of local art are integrated into the design, showcasing the diversity of Mozambican cultural expressions. **Natural Landscapes:** The Zambezi River is mentioned, representing the geography and importance of natural resources before the territorial divisions imposed. The fabric combines different background colours—black, red, and yellow—to create a rich pictorial contrast. The figures and symbols are supported by these backgrounds, creating a dynamic graphic composition. The use of a black background provides support and highlights the white and coloured figures, demonstrating technical and artistic mastery in fabric creation. The fabric "Mozambique" is a work of art that combines history, culture, and economy into a rich and detailed print. It is one of J. Cunha's most comprehensive and significant works, reflecting both the complexity of Mozambique and the personal artistic development of the creator. The work not only celebrates the diversity and richness of Mozambique but also serves as an example of graphic excellence and contemporaneity in textile art.



INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO

ANIMAIS ANIMALS





INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO

FERRAMENTAS DE ORIXÁ TOOLS OF THE ORIXÁ

INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO

ALFABETO ALPHABET









## OS 50 ANOS DO ILÊ AIYÊ E A ARTE DE J. CUNHA

JOÃO JORGE SANTOS RODRIGUES

O artista baiano J. Cunha é um personagem central dos últimos 50 anos de criatividade afrobrasileira. Intenso e com formas inovadoras, J. Cunha deu para o carnaval baiano um conjunto de imagens representativas que se tornaram a sua marca registrada.

Para além das fantasias do bloco afro Ilê Aiyê, o artista nos orgulha com obras em diversas linguagens artísticas, que expressam a pluralidade africana em um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo. Os traços da arte de J. Cunha impregnaram a maioria dos grupos afro do carnaval de Salvador. Nas cores, nas expressões e no significado para a

memória dos afrobrasileiros, a arte do jovem Cunha nos deu uma boa visão de lugares da África como Zimbabuê, Camarões, Mali, Gana, Senegal e Angola.

Ao comemorar 50 anos de fundação com uma presença marcante no carnaval, o Ilê Aiyê é presenteado com este trabalho tão interessante, bonito e diverso do artista. Um valioso registro de sua história, no que diz respeito à arte, à cultura e à estética fundadora de um novo movimento negro no Brasil. Movimento este que caminhou através de traços de tecido de roupa, de trança de cabelo, de destaque da beleza e da identidade. Esta tarefa não é nada fácil em um país onde a colonização europeia quase destruiu a ideia de ser negro, de conhecermos a nossa origem africana. Então, de certa forma, o conteúdo deste livro traz de volta a nossa percepção de como devemos e podemos ser descendentes de africanos, com orgulho e com conhecimento de causa de nossos anseios na sociedade brasileira. Assim, a obra difunde, valoriza e preserva a memória da cultura afrobrasileira e o nosso rico patrimônio.

Importante frisar que o conteúdo deste livro sobre o Ilê traz também registros significativos da cultura negra global, a partir de detalhes dos enredos de carnavais expressos nos desenhos da construção de

João Jorge Santos Rodrigues é um destacado advogado, produtor cultural e ativista do movimento negro brasileiro. Como um dos fundadores e presidente do bloco afro Olodum, João Jorge desempenhou um papel crucial na promoção da cultura afro-brasileira e na luta contra o racismo. Em março de 2023, assumiu a presidência da Fundação Cultural Palmares, instituição dedicada à preservação e promoção da cultura afro-brasileira.

Cunha, para que essa arte fale de povos africanos, de culturas africanas e de lugares da África. Esse acervo ensina aos afro baianos sobre a grandeza dos países e dos povos africanos e de como isso está relacionado com a liberdade, com a cidade de Salvador, com a Bahia, com o Brasil. Essa conexão histórica e antropológica é fundamental para entendermos o momento hoje, 2024, e o papel dessas atividades.

Nossa eterna gratidão a esta instituição e também à contribuição generosa do artista J. Cunha, que tem oferecido tudo de si para educar e civilizar nossa gente. Sejam bem-vindos à Casa das Artes e da Cultura Afro Brasileira, sejam bem-vindos ao Ilê Aiyê nos seus 50 anos, sejam bem-vindos à nossa negritude ancestral.

EN

**The 50 Years of Ilê Aiyê and the Art of J. Cunha** ¶ João Jorge Santos Rodrigues ¶ President of the Palmares Cultural Foundation ¶ The Bahian artist J. Cunha stands as a central figure in the last fifty years of Afro-Brazilian creativity. With intensity and innovative forms, J. Cunha has given Afro-Bahian Carnival a set of representative images that have become his hallmark. ¶ Beyond the costumes

João Jorge Rodrigues is a prominent lawyer, cultural producer, and activist in the Brazilian Black Movement. As one of the founders and the president of the Olodum Afro bloc, João Jorge played a key role in promoting Afro-Brazilian culture and combating racism. In March 2023, João Jorge was appointed president of the Palmares Cultural Foundation, an institution dedicated to preserving and promoting Afro-Brazilian culture.

of the Afro bloc Ilê Aiyê, the artist brings pride through works across diverse artistic languages, expressing African plurality in a dialogue between the traditional and the contemporary. J. Cunha's artistry has permeated the majority of Afro groups in Salvador's Carnival. Through colours, expressions, and significance for Afro-Brazilian memory, the young Cunha's art has afforded us a vision of African places such as Zimbabwe, Cameroon, Mali, Ghana, Senegal, and Angola. ¶ As Ilê Aiyê celebrates its 50th anniversary with a profound presence in Carnival, it is honoured with this intriguing, beautiful, and diverse work by the artist. This valuable record reflects its history in terms of art, culture, and the foundational aesthetics of a new Black movement in Brazil—one that has advanced through fabric patterns, braided hair, and the celebration of beauty and identity. Such a task is far from simple in a country where European colonisation nearly obliterated the idea of being Black, of our African origin. Thus, the contents of this book, in a certain way, restore our perception of how we can and should be descendants of Africans, with pride, with an awareness of our aspirations within Brazilian society. Consequently, the work disseminates, honours, and preserves the memory of Afro-Brazilian culture and our rich heritage. ¶ It is essential to emphasise that this book's contents concerning Ilê also provide a significant record of global Black culture, drawn from the details of Carnival narratives expressed through Cunha's constructions. This art speaks of African peoples, African cultures, and African places. This collection educates Afro-Bahians about the greatness of African nations and people and how this is linked to freedom, to the city of Salvador, to Bahia, to Brazil—this historical and anthropological connection is essential to understanding the present day, 2024, and the role of these activities. ¶ Our eternal gratitude extends to this institution and to the generous contribution of the artist J. Cunha, who has given his all to educate and uplift our people. Welcome to the House of Afro-Brazilian Arts and Culture; welcome to Ilê Aiyê in its 50th year; welcome to our ancestral Blackness.



## BIOGRAFIA

José Antônio Cunha nasceu na Ponta de Humaitá, na Península de Itapagipe, em Salvador (Bahia), em 1948. Descendente de bantos africanos e de índios kiriris, filho de mãe sertaneja de Canudos e de pai descendente de ciganos da Armênia, todas essas territorialidades afetivas estão impressas em sua obra.

Iniciou seus estudos aos dezoito anos no curso livre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. É um artista de múltiplas possibilidades que atua como artista plástico, figurinista, cenógrafo e designer. Isso dá para sua obra uma gama de atuação como pinturas, objetos, ilustrações, estampas para tecidos, cartazes, capas de discos, figurinos, cenários e instalações.

Participou de importantes bienais de artes plásticas e de exposições individuais e coletivas, entre elas o evento “The Refugee Project”, no Museu de Arte Africana de Nova York, “Exposição de Arte Contemporânea: As Portas do Mundo” na Europa e na África, “Exposição coletiva Axé Bahia: O poder da arte numa metrópole afro-brasileira” no Museu Fowler, em Los Angeles, e da “Exposição Coletiva

Histórias Afro-Atlânticas”, no Instituto Tomie Ohtake e no MASP. Em 2023, o Museu de Arte Moderna da Bahia realizou uma grande retrospectiva individual de sua obra com a Exposição “Uanga”.

Em 2024, nos seus 60 anos de carreira, a Pinacoteca apresentou uma retrospectiva, a maior já realizada em sua carreira. Com cerca de 300 itens, entre pinturas, desenhos, cartazes, estampas, objetos e documentos, “J. Cunha: Corpo tropical” apresenta a trajetória do artista, acompanhando seus percursos pela Bahia e sua projeção nacional e internacional. A mostra enfatizou o caráter experimental, a diversidade das linguagens e o compromisso político do artista e de sua obra.

Seu trabalho se caracteriza pelo mergulho no imaginário das culturas afro-índigenas e popular nordestina brasileira, através da pesquisa, assimilação e transformação num universo próprio, mítico e mágico, simbólico e intuitivo.

Autor de inúmeras marcas e logotipos, ilustrações para livros e capas de discos, estamparias, ambientações de show e eventos, J. Cunha tem ainda o seu nome definitivamente vinculado ao carnaval, por

haver criado e assinado a concepção visual e estética do bloco Ilê Ayê durante 25 anos, além de instigantes decorações temáticas para o carnaval de rua de Salvador.

No campo do design participou entre outras importantes mostras da Bienal Internacional de “Design de Saint Étienne” - França e também da exposição “Design Brasileiro – Fronteiras 2009” no Museu de Arte Moderna de São Paulo-Brasil.

Para o antropólogo e professor da Universidade de São Paulo (USP), Kabengele Munanga, a obra de J. Cunha é uma forma de entender e interpretar o mundo e a sociedade em que vive. “As cores vivas, as linhas retas, curvas, círculos, espirais gráficos, zigue-zagues, formas geométricas, enfim, todas as imagens que atravessam a arte de J. Cunha trazem além do estético, mensagens humanas, sociais, educativas, históricas e políticas; o que o projeta no tempo histórico e no espaço físico e social do mundo e da sociedade à qual pertence”. (Munanga, Kabenguele. Um encontro com o artista. In: Barata, Danillo. O Universo de J. Cunha. Salvador: Corrupio, 2006)

Em seu livro “O Universo de J. Cunha” publicado em 2016 pela editora Corrupio,

com curadoria editorial do Prof. Danillo Barata, foi reunido e estruturado um conjunto de obras que tentam dar conta da forma como a arte de Cunha se apropria de diversos territórios afetivos como o indígena, o africano, o modernismo, o sertão e o tropicalismo. Para Barata, em um universo povoado de índios, caboclos, ciganas, rainhas e reis africanos, Cunha utiliza de dispositivos tradicionais e contemporâneos e se mostra um criador sem limites.

Para o historiador da arte Roberto Conduro, da Southern Methodist University, a obra de J. Cunha amplia a noção de arte popular e é parte do processo histórico que culmina nas experimentações artísticas da Bahia atual. Conduro diz que Cunha trabalha com uma abundância de signos com os quais discute tópicos sociais e questões políticas, que explora com muitas cores e uma luminosidade intensa. “Ao desdobrar a pintura em objetos de tipos diversos e com várias finalidades, Cunha ultrapassou divisas, borrou as fronteiras entre os domínios de atuação”. O que mostra sua versatilidade em elaborar de capas de discos a cenários de espetáculos de dança, sempre deixando sua marca autoral.



rei do maracatu

1948

**Nasce na Ponta de Humaitá**, na Península de Itapagipe, em Salvador, Bahia, José Antônio Cunha. Descendente de bantos africanos e de índios kiriris, filho de mãe sertaneja de Canudos e de pai descendente de ciganos da Armênia, territorialidades afetivas que estão impressas em sua obra.

57

**Aos 9 anos, J. Cunha observava** o trabalho de Júlio Silva, pintor primitivista que se inspirava nas festas de largo e nas imagens votivas. Além de observar o trabalho de Silva, Cunha gostava de passear pelas barracas das festas de largo da Boa Viagem, o que ainda é uma base do que faz atualmente: "a transcendência das pinturas populares".



viva bahia

66

**Aos 18 anos, J. Cunha entra** no curso Livre de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, um marco importante que definirá sua produção artística. Recepcionado por uma tríade de artistas e professores formada por Juarez Paraíso, Mario Cravo Jr. e Emídio Magalhães, Cunha dá início a um processo de imersão na arte de forma orgânica e intelectual, na busca de suas raízes profundas: bantos e kiriris. J. Cunha frequenta a Escola de Belas Artes até 1969.

68

**A inquietação artística de J. Cunha** o leva para o Viva Bahia, grupo criado pela etnomusicóloga Emilia Biancardi, em 1962. Cunha foi cenógrafo, figurinista e bailarino e participou de apresentações no Brasil e no exterior. Tendo como base a capoeira, o candomblé, o cordel e as manifestações populares rurais e urbanas, o Viva Bahia fazia experimentações estéticas com a cultura afro-baiana, sendo um espaço fundamental para a interseção entre política e religião em seus trabalhos.



brasil plástica, são paulo

1970

**Sua entrada oficial no mundo** das artes visuais se dá neste ano, quando recebe o Prêmio Artista da Nova Geração – UFBA / Museu de Arte Moderna da Bahia. Como prêmio, ganha uma exposição no MAM com apresentação assinada por Mario Cravo Jr. "A partir desse momento, me considero um artista", declara. Participa da pré-Bienal de São Paulo, com pinturas cuja temática era a questão sociopolítica do Nordeste. Sua curiosidade o leva ao Balé Brasileiro da Bahia, criado pela Ebateca. Passa a assinar vários cenários e figurinos para turnês internacionais do Balé.



exposição sertão e luz

72

**Convidado pela comissão da Brasil Plástica 72** – Bienal de São Paulo para representar a Bahia, leva Estandartes, sua primeira instalação, com três metros de altura, pintada em preto e vermelho. O trabalho é uma crítica à cultura do consumo.

74

**Claramente influenciado pelos tropicalistas, dirige** o filme Noite Alta Céu Risonho. Feito em Super 8, mas nunca lançado, conta a história de um cangaceiro que sequestra a Miss Bahia, salva por um super-herói nordestino.

75

**Passa a ser representado pela Galeria Cavalete**, onde faz diversas exposições.

76

**Primeira exposição individual no MAM-BA**, Sertão e Luz, na qual apresenta múltiplas artes: pintura, desenho, dança, poesia, literatura e performance. Transforma o Solar do Unhão em uma festa de largo.



filhos de gandhy

77

É o primeiro artista a ganhar, na categoria Melhor Figurino, o Prêmio Martins Gonçalves com o espetáculo O Meio do Mundo.

78

Participa da Bienal Latino-Americana de São Paulo com ambientação plástica para o espetáculo Ao Pé do Caboclo, do grupo experimental de Dança da UFBA, com coreografia de Lia Robatto, com quem fez diversos outros trabalhos.

79

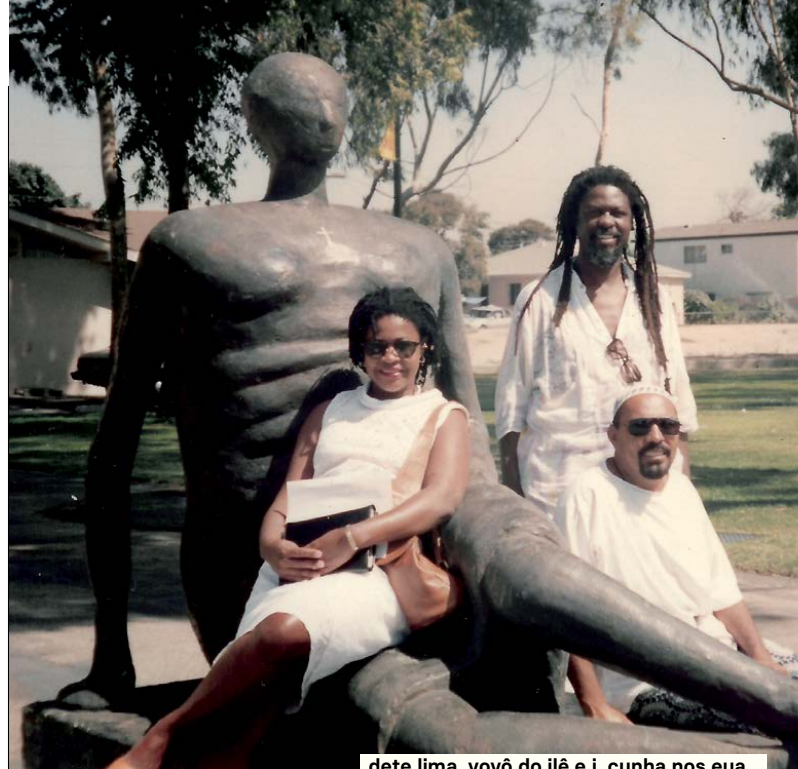
Cria a identidade visual, como cenógrafo e figurinista, do Bloco Afro Ilê Aiyê, definindo inclusive suas cores — amarelo, branco, vermelho e preto — a partir de seus significados políticos, ideológicos e religiosos, e também participa dos desfiles até o ano de 2005.

1980

Assina o cenário e os figurinos de Maria Quitéria, Sonhos de Castro Alves (1982), Tropicália: Relíquias do Brasil (1983), para o Balé do Teatro Castro Alves. É um colaborador eventual do BTCA.

84

Elabora o design da capa do primeiro disco do Ilê Aiyê, Canto Negro. Faz parte da equipe de decoração do carnaval de Salvador: Bahia, Cem Anos de Folia.



dete lima, vovô do ilê e j. cunha nos eua

88

Participa do Projeto Nordeste de Artes Plásticas, exposição itinerante que percorre todas as capitais nordestinas, ao lado de artistas como Juarez Paraíso, Bel Borba, Murilo, Cesar Romero, Juraci Dórea, Sonia Rangel, entre outros.

1990

Participa do livro A Mão Afro-Brasileira, organizado por Emanuel Araújo, que registra a presença e a produção de negros e mulatos nas nossas artes e letras.

91

Ao lado do irmão Babalú, J. Cunha participa da Quinzaine Culturelle Brésilienne – Peintres Brésiliens, em Genebra, na Suíça. Em sua trajetória internacional, também participou de exposições de arte negra em Los Angeles e Oakland, nos Estados Unidos.



espetáculo do viva bahia no tca

92

Assina a cenografia e os figurinos do show da cantora Daniela Mercury, O Canto da Cidade, com o qual a axé music ganha projeção nacional. J. Cunha colabora com artistas baianos como Márcia Short, Márcia Freire, Netinho, Lazzo Matumbi, entre outros.

93

Cria os figurinos da peça Canudos: a Guerra do Sem Fim, dirigida por Paulo Dourado e encenada na Concha Acústica do Teatro Castro Alves.

97

Assina a capa e as ilustrações para o livro Mãe Hilda – A História da Minha Vida, publicação do Ilê Aiyê sobre a mãe de santo e fundadora do bloco. Participa do evento The Refugee Project, no The Museum for African Art, em Nova York, organizado pela cantora Lauryn Hill.



gal costa, 30 anos da tropicália

- 98 **Assina os figurinos do carnaval** baiano, 30 anos de Tropicalismo. Faz uma releitura dos parangolés de Hélio Oiticica para vestir os homenageados: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.
- 2000 **É um dos artistas premiados** da exposição Art for Expo, em Hannover, na Alemanha.
- 01 **Ganha o Prêmio Copene de** Cultura e Arte e monta a exposição A Vida Popular, As Cores da Terra no Centro de Memória e Cultura dos Correios, Pelourinho, Salvador.
- 03 **Realiza uma série de exposições** em Michigan, nos Estados Unidos.



bloco mariposas de roma

- 04 **Criação e supervisão de figurinos** e adereços para o show de Gilberto Gil e os Quatro Cantos, no Teatro Castro Alves. **Convidado pela Fundação Casa de Jorge Amado**, ilustra o livro de Cinco Histórias de Jorge Amado, ao lado de Calasans Neto, Bel Borba, Murilo e Sergio Rabinovitch. **Participa da coletiva** Colours & Textures of our Legacy: The African Brazilian Connection, no Broward Center for the Performing Arts, em Fort Lauderdale, na Flórida.
- 05 **Participa da exposição Brasil & Estrelas**, na Prefeitura de Paris, integrando a programação do Ano do Brasil na França, e também da coletiva Brésil 5 Etoiles.

- 06 **Desenha o cartaz e elabora** a identidade visual do longa Jardim das Folhas Sagradas, de Pola Ribeiro, lançado em 2011. Participa da exposição de Arte Contemporânea: As Portas do Mundo na Europa e na África.
- 07 **Participa da exposição Às Portas** do Mundo – Pluralidade na Lusofonia, que percorre alguns países da Europa e da África.
- 08 **Como resultado do trabalho gráfico** criado para o Ilê Aiyê, J. Cunha é convidado para a Biennale Internationale du Design Saint-Étienne, na França.

09 **É um dos convidados da** exposição coletiva Design Brasileiro Hoje: Fronteiras, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao lado de Gringo Cardia, Os Gêmeos e Guto Lacaz. **Participa também da Bienal Internacional de Design** de Saint-Étienne, na França, e da exposição Design Brasileiro – Fronteiras 2009 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

2012 **Cria a identidade visual e** ambientação cenográfica para o projeto Carnaval Ouro Negro.

14 **É um dos convidados da III** Bienal Nacional da Bahia, com a apresentação do painel Códice Brasil – África, no Espaço Cultural Hansen Bahia, em Cachoeira. **Cria o gradil Histórias de Ogum** para compor o acervo do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB, em Salvador.

15 **Lançamento do documentário** A Vida Estampada de J. Cunha, produzido pela TVE-Bahia.

16 **É publicado pela editora Corrupio** o livro O Universo de J. Cunha, com Curadoria Editorial e Organização de Danillo Barata.



18

**Participa da exposição Axé Bahia:** The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis, no campus da UCLA (University of California, Los Angeles), explorando as relações entre arte, Bahia e afro-brasilidade. **É um dos 214 artistas** da exposição Histórias Afro-Atlânticas, com uma seleção de 450 trabalhos do século XVI ao XXI, abordando os “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe e a Europa, apresentada pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

19

**Ocupação J. Cunha no Pátio Corrupto**, em comemoração aos 40 anos da Editora Corrupto. A exposição trouxe fragmentos do trabalho do artista ao longo de quase seis décadas de criação. **Participa da coletiva Ounjé** - Alimento dos Orixás, no Sesc Pinheiro, em São Paulo, uma imersão artística na cultura africana a partir da culinária dos terreiros das religiões afro-brasileiras, especialmente do candomblé. J. Cunha apresenta lambe-lambe no muro do deck da piscina, trabalho caracterizado pelo mergulho no imaginário da cultura afro-indígena e da cultura popular nordestina brasileira. **É um dos 19 artistas** da coletiva Vértice, no Museu de Arte Moderna da Bahia **Realiza a individual Caminhos por Onde Andei**, na Casa Brasileira, na cidade de São Sebastião, SP. A exposição percorre diferentes momentos e linguagens da obra do artista.



afoxezinho, grupo carnavalesco infantil

2020

**No primeiro ano da pandemia** de COVID-19, J. Cunha passa o tempo criando em seu ateliê, na Boca do Rio, dando andamento à sua obra.

21

**É um dos artistas convidados** da coletiva Electric Dreams, na Galeria Nara Roesler, no Rio de Janeiro, com curadoria de Raphael Fonseca.

22

**Participa da coletiva O Museu de Dona Lina**, no MAM da Bahia, reunindo 300 obras do acervo fixo do MAM. **É um dos artistas da exposição Afro-Atlantic Histories: Contemporary Viewpoints**, na National Gallery of Art, em Washington DC, Estados Unidos, considerada pelo New York Times a melhor exposição do ano. **É um dos 100 artistas da exposição Um Defeito de Cor**, que passou pelo MAR, no Rio de Janeiro. Foi para o MUCAB, em 2023, em Salvador, e em 2024 para o SESC São Paulo. Os curadores são Amanda Bonan e Marcelo Campos.

23

**Inaugura a individual UANGA**, uma grande retrospectiva do seu trabalho, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM Bahia), com curadoria de Daniel Rangel. **Faz parte da exposição Brasil Futuro: As Formas da Democracia**, com curadoria da historiadora, antropóloga e escritora Lilia Schwarcz, no Centro Cultural Solar Ferrão. **Protagoniza o documentário J. Cunha**, dirigido por Helder Aragão, o DJ Dolores, tendo destaque como um dos principais nomes do design da diáspora negra no sul global. Com depoimentos de 26 minutos, é parte da série Designers do Brasil. **Participa da exposição do 2 de julho**, um momento histórico que reuniu 54 dos artistas mais expressivos do cenário das artes na Bahia, na Galeria Canizares, na EBA, em Salvador, Bahia.

24

**A Pinacoteca apresenta uma retrospectiva** do artista intitulada J. Cunha: Corpo Tropical, a maior mostra individual já realizada em sua carreira, com Curadoria de Renato Menezes. Com cerca de 300 itens entre pinturas, desenhos, cartazes, estampas, objetos e documentos, apresenta a trajetória do artista, acompanhando seus percursos pela Bahia e sua projeção nacional e internacional. **Representado pela Galeria Paulo Darzé**, apresenta na SP-Arte 2024, no Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, uma mostra reunindo pinturas e objetos.

**biography** José Antônio Cunha was born in Ponta de Humaitá, on the Itapagipe Peninsula in Salvador (Bahia), in 1948. A descendant of Bantu Africans and Kiriri Indians, with a mother from Canudos' hinterlands and a father descended from Armenian gypsies, these emotional territorialities are imprinted in his work. ¶ He began his studies at the age of eighteen in the free course at the School of Fine Arts of the Federal University of Bahia. Cunha is an artist of multiple possibilities, working as a visual artist, costume designer, set designer, and designer. This diversity gives his work a broad scope, including paintings, objects, illustrations, fabric prints, posters, album covers, costumes, sets, and installations. ¶ He participated in significant biennials of fine arts and both individual and group exhibitions, including "The Refugee Project" at the Museum of African Art in New York, "Exhibition of Contemporary Art: The Doors of the World" in Europe and Africa, "Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis" at the Fowler Museum in Los Angeles, and "Afro-Atlantic Histories" at the Tomie Ohtake Institute and MASP. In 2023, the Museum of Modern Art of Bahia held a major retrospective of his work with the exhibition "Uanga". ¶ In 2024, marking his 60-year career, the Pinacoteca presented a retrospective, the largest ever held of his work. His curiosity leads him to the Brazilian Ballet of Bahia, created by Ebateca. He begins designing several sets and costumes for the ballet's international tours. ¶ **1972** Invited by the commission of Brasil Plástica 72 – São Paulo Biennial to represent Bahia, he presents Banners, his first installation, three metres high, painted in black and red. The work criticises consumer culture. ¶ **1974** Clearly influenced by the tropicalists, he directs the film Noite Alta Céu Risonho. Shot in Super 8 but never released,

it tells the story of a bandit who kidnaps Miss Bahia, who is saved by a northeastern superhero. ¶ **1975** He begins to be represented by Galeria Cavalete, where he holds several exhibitions. ¶ **1976** His first solo exhibition at MAM-BA, Sertão e Luz, presents multiple arts: painting, drawing, dance, poetry, literature, and performance. He transforms the Solar do Unhão into a public festival. ¶ **1977** He becomes the first artist to win the Martins Gonçalves Award for Best Costume Design with the play O Meio do Mundo. ¶ **1978** He participates in the Latin American Biennial of São Paulo with a plastic setting for the show Ao Pé do Caboclo by the UFBA Experimental Dance Group, with choreography by Lia Robatto, with whom he collaborates on several other works. ¶ **1979** He creates the visual identity as scenographer and costume designer for the Ilê Aiyê Afro Block, defining its colours—yellow, white, red, and black—based on their political, ideological, and religious meanings. He also participates in the parades until 2005. ¶ **1988** He participates in the Projeto Nordeste de Artes Plásticas, an itinerant exhibition that tours all the northeastern capitals alongside artists such as Juarez Paraíso, Bel Borba, Murilo Cesar Romero, Juraci Dórea, Sonia Rangel, among others. ¶ **1990** He participates in the book A Mão Afro-Brasileira, organised by Emanuel Araújo, documenting the presence and production of black and mulatto people in our arts and literature. ¶ **1991** Alongside his brother Babalú, J. Cunha participates in Quinzaine Culturelle Brésilienne – Peintres Brésiliens in Geneva, Switzerland. His international career also includes exhibitions of black art in Los Angeles and Oakland in the United States. ¶ **1992** He designs the set and costumes for singer Daniela Mercury's show O Canto da Cidade, with which axé

music gains national projection. J. Cunha collaborates with Bahian artists such as Márcia Short, Márcia Freire, Netinho, Lazzo Matumbi, among others. ¶ **1993** He creates the costumes for the play Canudos: a Guerra do Sem Fim, directed by Paulo Dourado and performed at the Concha Acústica of the Teatro Castro Alves. ¶ **1997** He designs the cover and illustrations for the book Mãe Hilda – A História da Minha Vida, a publication by Ilê Aiyê about the saint mother and founder of the block. ¶ He participates in the event The Refugee Project at The Museum for African Art in New York, organised by singer Lauryn Hill. ¶ **1998** He designs the costumes for the Bahian carnival 30 Years of Tropicalismo. He reinterprets Hélio Oiticica's parangolés to dress the honourees: Caetano Veloso, Gilberto Gil, and Gal Costa. ¶ **2000** He is one of the awarded artists of the Art for Expo exhibition in Hannover, Germany. ¶ **2001** He wins the Copene Award for Culture and Art and organises the exhibition A Vida Popular As Cores da Terra at the Centre for Memory and Culture of the Correios, Pelourinho, Salvador. ¶ **2003** He holds a series of exhibitions in Michigan, USA. ¶ **2004** He creates and supervises costumes and props for Gilberto Gil's show Os Quatro Cantos at the Castro Alves Theatre. ¶ Invited by the Jorge Amado Foundation, he illustrates the book Cinco Histórias de Jorge Amado alongside Calasans Neto, Bel Borba, Murilo, and Sergio Rabinovitch. ¶ He participates in the collective Colours & Textures of our Legacy: The African Brazilian Connection at the Broward Center for the Performing Arts in Fort Lauderdale, Florida. ¶ **2005** He participates in the exhibition Brasil & Estrelas at the Paris City Hall, part of the Year of Brazil in France programme, and in the collective Brésil 5 Etoiles. ¶ **2006** He designs

the poster and develops the visual identity for the feature film Jardim das Folhas Sagradas by Pola Ribeiro, released in 2011. He participates in the exhibition of Contemporary Art: As Portas do Mundo in Europe and Africa. ¶ **2007** He participates in the exhibition Às Portas do Mundo – Pluralidade na Lusofonia, which tours several European and African countries. ¶ **2012** He creates the visual identity and scenic design for the project Carnaval Ouro Negro. ¶ **2014** He is one of the invited artists for the III Bahia National Biennial with the presentation of the panel Códice Brasil – África at the Hansen Bahia Cultural Space in Cachoeira. ¶ He creates the railing Histórias de Ogum for the collection of the National Museum of Afro-Brazilian Culture – MUNCAB in Salvador. ¶ **2015** The documentary A Vida Estampada de J. Cunha, produced by TVE-Bahia, is released. ¶ **2016** The book O Universo de J. Cunha, published by Corrupio with editorial curation and organisation by Danillo Barata, is released. ¶ **2018** He participates in the exhibition Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis on the UCLA campus (University of California, Los Angeles), exploring the relationships between art, Bahia, and Afro-Brazilian identity. ¶ He is one of the 214 artists in the exhibition Histórias Afro-Atlânticas, with a selection of 450 works from the 16th to the 21st century, addressing the "flows and refluxes" between Africa, the Americas, the Caribbean, and Europe, presented by the Museum of Art of São Paulo and the Tomie Ohtake Institute in São Paulo. ¶ **2019** Ocupação J. Cunha at the Pátio Corrupio, celebrating the 40th anniversary of the Corrupio Publishing House. The exhibition showcases fragments of the artist's work over nearly six decades of creation.



AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS A Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e a Fundação Cultural Palmares agradecem a todos que colaboraram para a realização desse livro. Bloco Ilê Aiyê, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – IPEAFRO, Paulo Darzé Galeria, Festival Paisagem Sonora [festivalpaisagemsonora.org], Pinacoteca de São Paulo e Ministério da Cultura.

#### CRÉDITOS

Fundação Cultural Palmares PRESIDÊNCIA João Jorge Santos Rodrigues CHEFIA DE GABINETE Maria Ângela Inácio DEPARTAMENTO DE FOMENTO E PROMOÇÃO DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA Nelson Luiz Rigaud Mendes DEPARTAMENTO DE PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO AFRO-BRASILEIRO Flávia De Jesus Costa CENTRO NACIONAL DE INFORMAÇÃO E REFERÊNCIA DA CULTURA NEGRA Guilherme Bruno dos Santos COORDENAÇÃO DE PROJETOS Suzana Sandra Varjão Dias PROCURADORIA FEDERAL JUNTO À FCP Denilton Leal Carvalho AUDITORIA INTERNA Babeth Melina Figueiredo Duarte COORDENAÇÃO GERAL DE GESTÃO ESTRATÉGICA Conceição de Maria Evangelista Barbosa COORDENAÇÃO GERAL DE GESTÃO INTERNA Carlos Eduardo Carneiro e Sousa REPRESENTAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DA BAHIA Aline Santos Silva

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 Daniel Góis Rabelo Marques COORDENAÇÃO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA Maria da Conceição de Menezes Soglia SUPERINTENDENTE DA EDITORA Rosineide Pereira Mubarack Garcia CONSELHO EDITORIAL Débora Alves Feitosa, Luciano Hocevar, Manuela Oliveira de Souza, Maurício Ferreira da Silva, Rosilda Arruda Ferreira, Rosineide Pereira Mubarack Garcia (PRESIDENTE), Sarah Roberta de Oliveira Carneiro, Simone Alves Silva, Urbanir Santana Rodrigues SUPLENTES Marcílio Delan, Baliza Fernandes, Susana Couto Pimentel, Tatiana Polliana Pinto de Lima. Editora afiliada à ABEU - Associação Brasileira das Editoras Universitárias.

#### CRÉDITOS

Anjo Negro Selo Editorial EDITOR/EDITOR-IN-CHIEF Danillo Barata EDITORA EXECUTIVA/EXECUTIVE EDITOR Iansã Negrão COORDENAÇÃO/EDITORIAL MANAGING Morgana Miranda EDITOR REVISÃO/COPY-EDITOR Joana Rizerio e Alex Simões TRADUÇÃO/ENGLISH TRANSLATION Faustino Black Angel LINHA DO TEMPO/TIMELINE Nadja Vladi FOTOS & TRATAMENTO DE IMAGEM/PHOTOS AND IMAGE TREATMENT Roberto Abreu Ensaio fotográfico J. Cunha setembro 2024 DIREÇÃO CRIATIVA DO ENSAIO João Gravador & Mirella Ferreira FOTOGRAFIA Mayara Ferrão [digital] & Mario Roberto [analógico] PROJETO GRÁFICO/GRAPHIC DESIGN Iansã Negrão - Casa Grida PRODUÇÃO EXECUTIVA/EXECUTIVE PRODUCER Robson Oliveira RESTAURAÇÃO/RESTORATION Morgana Miranda e REX CONSERVAÇÃO DE OBRAS/CONSERVATION OF ART WORKS Felipe Moreira, José Roberto Rasta SOBRECAPA/DUST JACKET DETALHE DE [DETAIL OF] Congo, 1986, J. Cunha.

IMAGENS Todas as imagens são cortesia do artista [*All images are courtesy of the artist*] Arquivo pessoal do artista/Collection of the artist 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 se compromete 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*].

B226j

Barata, Danillo.

J. Cunha & o Carnaval Negro / Danillo Barata.\_  
Cruz das Almas, BA, EDUFRB, 2024.

224p.; il.

Esta obra apresenta uma síntese dos 25 anos de trabalhos do Artista Plástico J. Cunha à frente do Bloco Afro Ilê Aiyê no Carnaval da Bahia.

ISBN: 978-65-88622-04-9.

1.Carnaval — Bahia — Festas populares. 2.Carnaval — Influências africanas. 3.Artes plásticas — Análise. I.Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. II.Barata, Danillo. III.Título.

CDD: 394.25

Ficha elaborada pela Biblioteca Universitária de Cruz das Almas – UFRB. Responsável pela Elaboração Antonio Marcos Sarmiento das Chagas (Bibliotecário – CRB5 / 1615).

Produto Cultural resultante do Termo de Execução Descentralizada TED. 1782 — FCP

**Todos os direitos desta edição reservados a /All rights to this publication reserved by Anjo Negro Selo Editorial / Editora UFRB** 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.* Copyright © 2024. J.Cunha

Este livro foi feito em Salvador e São Félix, Bahia, Brasil, em 2024. Composto com as tipografias Paizolla, Basier Square e Barnegat. Impresso na Gráfica JB nos papéis Offset FSC 120g, Pólen Soft FSC 80g e Duplex FSC Klabin 298g. Tiragem: 1100 exemplares.

realização



**PROEXC**  
PROREITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

**UF**B  
Universidade Federal do  
Recôncavo da Bahia

**TF** **PALMARES**  
FUNDAÇÃO CULTURAL

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

***Ensaaios para o  
Carnaval Negro***

***Essays on the  
Black Carnival***

**ANEXO**

**MÃE HILDA JITOLU:** MARIADÉ  
LOURDES SIQUEIRA

**GUARDIÃ DA FÉ E DA TRADIÇÃO AFRICANA  
PROJETO DE EXTENSÃO**

**PEDAGÓGICA DO ILÊ AIYÊ** ARANY  
SANTANA

**QUE BELEZA É ESSA?** RITAMAIÁ

**ORGANIZAÇÕES DA RESISTÊNCIA NEGRA** VALÉRIA  
LIMA

*p. 4 p. 10 p. 16 p. 22*

PT

Os textos apresentados abrangem as contribuições culturais e sociais do Ilê Aiyê, um bloco afro icônico na promoção da identidade negra no Brasil, e de Mãe Hilda Jitolu, uma figura central na preservação das tradições afro-brasileiras.

No artigo “**Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê**”, de autoria de Arany Santana, é destacada a implementação da obrigatoriedade do ensino da história da cultura africana e afro-brasileira na Bahia, um marco significativo para a educação, impulsionada pelo Movimento Negro Unificado e outras entidades. A Escola Mãe Hilda, criada no terreiro do Ilê Axé Jitolu, na vanguarda dessa aplicação, transformou-se em um refúgio educacional para estudantes excluídos do sistema escolar, utilizando a música e a cultura afro-brasileira como ferramentas pedagógicas. Em 1995, o Ilê Aiyê formalizou seu projeto de extensão pedagógica, coordenado por Arany Santana e Jônatas Conceição, que produziu material didático baseado nas temáticas dos car-

navais do bloco, capacitando professores e promovendo o conhecimento da história africana e afro-brasileira nas escolas locais.

No texto intitulado “**Organizações de Resistência Negra**”, de autoria de Valéria Lima, são abordadas as diversas formas de resistência negra desde a chegada dos africanos escravizados ao Brasil, incluindo os quilombos, irmandades religiosas e terreiros de candomblé, que desempenharam um papel crucial na luta contra o racismo e a desigualdade social. Exemplos notáveis incluem o Quilombo dos Palmares, liderado por Zumbi, e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, fundada em 1685. No século XX, a Frente Negra Brasileira, fundada em 1931, e o Movimento Negro Unificado, surgido na década de 1970, foram fundamentais na defesa dos direitos civis e sociais dos afro-brasileiros. Na contemporaneidade, a Coalizão Negra por Direitos representa uma nova configuração dessas lutas.

O artigo “**Que Beleza é essa?**”, de auto-

ria de Rita Maia, explora a estética do Ilê Aiyê, desenvolvida por J. Cunha e Dete Lima, transformou a percepção da beleza negra em Salvador. Inspirado pelo movimento Black Power e pela negritude, o bloco desenvolveu uma estética que exalta a identidade afro-brasileira. J. Cunha, responsável pela identidade visual do bloco, desenvolveu estampas reconhecidas nacional e internacionalmente, enquanto Dete Lima, diretora artística, criou figurinos e fantasias inspirados em tradições africanas. Essa estética influenciou a moda, a arte e a identidade afro-brasileira, promovendo orgulho racial e autoestima.

Finalmente, no texto “**Mãe Hilda Jitolu: Guardiã da Fé e da Tradição Africana**”, escrito por Maria de Lourdes Siqueira, é apresentada a biografia e as contribuições de Mãe Hilda Jitolu, uma liderança natural nos espaços sócio-culturais e religiosos. Fundadora do Terreiro Ilê Axé Jitolu, Mãe Hilda desempenhou um papel fundamental na educação e na promoção da cultura afro-brasileira. A importância da Es-

cola Mãe Hilda Jitolu vai além do aspecto religioso e educacional: é uma ideia que deveria ser copiada por todas as escolas brasileiras. Iniciada no terreiro do Babalorixá Cassiano Manoel de Lima e continuando suas obrigações sob a orientação da Iyalorixá Constância da Rocha Pires Ajauci, Mãe Hilda consagrou o Ilê Aiyê com a força do Axé e participou de inúmeras atividades religiosas e culturais. Seu legado é celebrado através de homenagens e sua influência continua a inspirar gerações, reforçando a valorização da cultura e religiosidade negras no Brasil.

Em suma, o Ilê Aiyê e Mãe Hilda Jitolu desempenharam papéis cruciais na promoção e preservação da cultura afro-brasileira, contribuindo significativamente para a educação, a identidade racial e a resistência cultural. Suas iniciativas e legados continuam a moldar a sociedade brasileira, reafirmando a importância das tradições afrodescendentes na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

## Mãe Hilda Jitolu: Guardiã da fé e da tradição africana

MARIA DE LOURDES SIQUEIRA

I

**INTRODUÇÃO** Mãe Hilda Jitolu, nascida Hilda Dias dos Santos Jitolu, foi uma figura central na preservação e disseminação da fé e da tradição africana no Brasil. Como iyalorixá, sua liderança e sabedoria transcenderam gerações, influenciando não apenas sua família, mas também comunidades inteiras através de sua dedicação ao candomblé. Sua vida e obra refletem a resistência e a riqueza cultural da diáspora africana, consolidando-se como um pilar fundamental para a manutenção das tradições afro-brasileiras.

**PRIMEIROS ANOS E FORMAÇÃO ESPIRITUAL** Mãe Hilda cresceu em um ambiente profundamente enraizado nas tradições africanas. Desde cedo, ela testemunhou a fé e a generosidade de sua mãe, que sempre abriu as portas de sua casa para ajudar os necessitados. Essas experiências formaram a base do que seria sua vida dedicada ao serviço comunitário e à preservação das tradições religiosas africanas. Em suas palavras: “Meus filhos cresceram vendo que eu tenho fé. Minha casa sempre foi frequentada pelo que considero herança de minha mãe” (Siqueira, 1996, p. 3).

MEUS FILHOS  
CRESCERAM  
VENDO QUE  
EU TENHO FÉ.  
MINHA CASA  
SEMPRE FOI  
FREQUENTADA  
PELO QUE  
CONSIDERO  
HERANÇA DE  
MINHA MÃE

Ela foi iniciada no candomblé pelo Babalorixá Cassiano Manoel de Lima e continuou suas obrigações sob a orientação de Iyalorixá Constância da Rocha Pires, conhecida como Mãe Tança, no Terreiro Cacunda de Iaiá. Mãe Tança, descrita como uma mulher bondosa e generosa, passou seus conhecimentos e direitos religiosos para Mãe Hilda, permitindo que ela continuasse a tradição. Nas palavras de Mãe Hilda, “Mãe Tança era uma pessoa muito bondosa. Gostava de passar ‘as coisas’ para as pessoas, ela não era dessas que segurava, ela passava se a pessoa tinha direito. Mãe Tança tinha esse direito” (Siqueira, 1996, p. 5).

**CRIAÇÃO DO ILÊ AXÉ JITOLU**  
Em 1952, Mãe Hilda fundou o Terreiro Ilê Axé Jitolu, um marco na história do candomblé e da comunidade afro-brasileira. O terreiro, nascido de sua fé em Obaluyê, tornou-se um centro de resistência cultural e espiritual, celebrando festivais e rituais que atraíam pessoas de diversas origens e reforçavam a identidade afro-brasileira. “Eu tive de lutar para juntar dinheiro para fazer o Terreiro, fazer a casa. Assim nasceu

O CANDOMBLÉ  
SEMPRE FOI  
CASA DE  
ENSINAMENTOS  
E ESTA FUNÇÃO  
AGORA  
PROSSEGUE  
COM AS NOSSAS  
DIVERSAS  
ESCOLAS

o Ilê Axé Jitolu. Aí se considera nascimento. Nasceu um terreiro dia seis de agosto de 1952” (Siqueira, 1996, p. 7).

O Terreiro Ilê Axé Jitolu rapidamente se tornou um espaço de referência, não apenas para a prática religiosa, mas também para a promoção de atividades culturais e sociais. As festas e cerimônias organizadas no terreiro atraíam centenas de pessoas, contribuindo para a manutenção e fortalecimento da identidade cultural afro-brasileira. “Começamos com a festa de Obaluayê no dia 16 de agosto. No mês de setembro, prosseguimos com a festa do Caboclo Tupiassu. A gente celebra com muita garra, com muita animação, tudo a que ele tem direito” (Siqueira, 1996, p. 9).

**FAMÍLIA E COMPROMISSO COMUNITÁRIO** Casada com Waldemar Benvindo dos Santos, Mãe Hilda criou cinco filhos que se tornaram figuras proeminentes no cenário cultural e religioso brasileiro. Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô, fundou o bloco afro Ilê Aiyê, enquanto Hildete Valdevina dos Santos Lima, ou Dete Lima, tornou-se diretora artística do Ilê Aiyê e vice-pre-

sidente do Instituto Mãe Hilda Jitolu. Outros filhos, como Vivaldo Benvindo dos Santos e Hildelice Benta dos Santos, também assumiram papéis importantes no Ilê Axé Jitolu e em iniciativas culturais e educacionais. “O Ilê Aiyê tem uma força e eu creio que essa força foi trazida pelo Axé do Orixá porque quando eu comecei a ter filhos, já tinha as minhas obrigações na minha cabeça, no meu corpo, então o meu primeiro filho já nasceu dentro do Axé” (Siqueira, 1996, p. 11).

O compromisso de Mãe Hilda com a comunidade ia além da família. Ela sempre acreditou na importância da educação e do desenvolvimento cultural para a emancipação do povo negro. Com esse objetivo, fundou uma escola de 1º grau que se tornou um modelo pedagógico para outras instituições da comunidade, oferecendo aulas de religião e teatro, além de promover o conhecimento sobre as tradições africanas. “O terreiro é pequeno, mas já tem disciplina que é uma escola de minhas filhas de santo e para as crianças daqui. Carentes da nossa comunidade, acho que Deus me ajudou que o meu sonho foi realizado, eu fundei essa escola” (Siqueira, 1996, p. 13).

**IMPACTO CULTURAL E SOCIAL**

Mãe Hilda foi uma pioneira na articulação de tradições afro-brasileiras com a educação e a cultura popular. Ela fundou uma escola”- que virou uma referência educacional para os estudantes e toda a comunidade do bairro do Curuzu, onde está a sede da instituição, além de promover o conhecimento sobre as tradições africanas. “O candomblé sempre foi casa de ensinamentos e esta função agora prossegue com as nossas diversas escolas” (Siqueira, 1996, p. 15).

Além de seu trabalho na educação, Mãe Hilda teve um papel fundamental na criação do bloco afro Ilê Aiyê. Fundado em 1974, o Ilê Aiyê tornou-se um símbolo de resistência e valorização da cultura negra. “O Ilê surgiu em 1974. 1975 foi o primeiro ano que ele foi para a rua, mas antes dele sair, porque ele surgiu numa Casa de Candomblé consultando os orixás, achei que era muitos negros juntos [...] Achei que era necessário que se fizesse alguma coisa por parte do Axé para pedir proteção para esse povo” (Siqueira, 1996, p. 17).

Mãe Hilda também foi uma das responsáveis pela criação do Grupo de Mulheres de Axé Dandarê, que abre alas

nos desfiles do Ilê Aiyê representando ancestralidade, tradições culturais, religiosas e étnicas. Essas mulheres, guiadas pela força e proteção dos orixás, são um exemplo vivo do legado de Mãe Hilda.

**LEGADO E RECONHECIMENTO** A fé inabalável de Mãe Hilda e sua dedicação à preservação das tradições africanas lhe renderam várias homenagens, que fizeram jus à sua importância cultural e imaterial. Ela também foi imortalizada em músicas e recebeu tributos durante festivais e eventos culturais. A cidade de Salvador reconheceu seu trabalho, conferindo-lhe honrarias como a Chave da Cidade e a Medalha 2 de Julho, entre outros. “Mãe Hilda recebeu homenagens da 2ª série da Escola Mãe Hilda e de compositores do Ilê Aiyê. Que as Mães Pretas do Brasil sejam parecidas com Mãe Hilda. Nos acalentem, nos acolham, nos aconselhem para sermos negros felizes” (Siqueira, 1996, p. 19).

Seu trabalho e legado transcenderam as fronteiras do terreiro, impactando a sociedade em geral. Ela participou de eventos importantes como o II Congres-

QUE AS MÃES  
PRETAS DO  
BRASIL SEJAM  
PARECIDAS COM  
MÃE HILDA. NOS  
ACALENTEM, NOS  
ACOLHAM, NOS  
ACONSELHEM  
PARA SERMOS  
NEGROS FELIZES

so Internacional dos Orixás, onde contribuiu para o diálogo entre a Igreja Católica e as religiões afro-brasileiras. Além disso, Mãe Hilda sempre esteve presente em celebrações religiosas de outras denominações, demonstrando seu respeito e abertura para a diversidade religiosa.

**CONCLUSÃO** O legado de Mãe Hilda Jitolu é uma herança viva que continua a inspirar e fortalecer a identidade afro-brasileira. Seu trabalho como guardiã da fé e da tradição africana é um testemunho de sua visão e dedicação, assegurando que as futuras gerações mantenham viva a chama da cultura e espiritualidade africanas no Brasil. Sua vida e obra são um exemplo de resistência e resiliência, refletindo a profundidade e a riqueza das tradições africanas que ela tanto prezou e preservou. Mãe Hilda continuará a ser lembrada e honrada por sua contribuição inestimável à cultura afro-brasileira.

## Referências

*A história e impacto cultural do Ilê Aiyê e Mãe Hilda Jitolu. Jornal da Bahia.*

LIMA, Dete. **Declarações sobre a criação artística no Ilê Aiyê.**

*Relatos e homenagens a Mãe Hilda Jitolu e suas contribuições culturais e sociais. Correio da Bahia.*

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Mãe Hilda: a história de minha vida*. 1. ed. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

Maria de Lourdes Siqueira, graduada em Licenciatura em Pedagogia pela Universidade Federal do Maranhão (1964), com especialização em Comunidades Latino-Americanas pelas Nações Unidas e Centro Regional de Educação (1967), tem mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986), doutorado em Antropologia Social e Etnologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (1992), pós-doutorado pela University Of London School Of Orient And African Studies (1998) e pós-doutorado pela University of South Africa (2000). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras.



## Projeto de extensão pedagógica do Ilê Aiyê

ARANY SANTANA

II

A década de 1980 foi crucial para a alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação ao incluir oficialmente a obrigatoriedade do ensino de história da cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar, mas pouca gente sabe que a implementação dessa política pública nacional, que só se deu em 2003, teve a Bahia como pioneira.

Impulsionada pela pressão dos movimentos populares, fruto de incansável exigência do Movimento Negro Unificado, criado em 1978, somado aos terreiros de candomblé e ao primeiro bloco afro do Brasil, Ilê Aiyê, as Universidades Federal e Estadual da Bahia, mas, sobretudo, o Estado se viu tensionado, desde 1985, a inserir a temática na pauta das políticas públicas educacionais.

A audácia do Ilê Aiyê, que já em seu primeiro desfile, em 1975, em plena ditadura militar, desvelou o racismo no Brasil, exaltou a beleza e a força de heróis e heroínas da resistência negra — bem como a magnitude de reinos africanos, conteúdo esse nunca apresentado em sala de aula, traduzido sob o prisma de canções de forte impacto — gerou um movimento inédito de busca por parte de estudantes e professores das escolas do bairro da Liberdade

## QUE HISTÓRIA É ESSA QUE ECOAVA DAS CANÇÕES DO ILÊ E FIRMAVA DESDE UM NOVO PADRÃO DE BELEZA À VALORIZAÇÃO E SALVAGUARDA DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA?

<sup>1</sup> Termo regional, que significa reforço escolar.

por informações sobre as temáticas abordadas pelo bloco. Diante desse fato inesperado, a diretoria do Ilê se viu compelida a pensar ações que sistematizassem esse conhecimento. Era uma resposta à visão estereotipada dos livros didáticos e da abordagem eurocentrada da história. Que história é essa que ecoava das canções do Ilê e firmava desde um novo padrão de beleza à valorização e salvaguarda das religiões de matriz africana?

A mentalidade visionária de Mãe Hilda Jitolu foi a mola propulsora do projeto educacional do bloco. A princípio, o pedido da matriarca era acolher crianças que passavam grande parte do tempo na rua, oferecendo-lhes banca<sup>1</sup>, já que sua filha Hildelice tinha formação em Magistério. A partir de então, constatou-se que esses alunos, para além do déficit em leitura e escrita, eram, em sua grande maioria, expulsos da rede escolar por sua multirrepetência, sendo, portanto, inquietos, indisciplinados, ou seja, fora do padrão esperado pelo sistema educacional. Por outro lado, o encantamento dessas crianças pelas músicas entoadas pelo Ilê Aiyê facilitava o processo de alfabetização.

# O BARRACÃO DO ILÊ AXÉ JITOLU SE TORNOU PEQUENO PARA O NÚMERO DE ESTUDANTES QUE CRESCIA A CADA ANO, OBRIGANDO A ESCOLA OCUPAR OUTROS ESPAÇOS DO TERREIRO

Em 1985, diante da crescente pressão, o Conselho Estadual de Educação do Estado da Bahia aprovou a lei, logo sancionada, que inseria a “Introdução ao Estudo da História e das Culturas africanas” nos currículos das escolas públicas e privadas.

No ano seguinte, 1986, uma comissão coordenada pela professora da UFBA, Eugênia Lúcia Viana Neri, composta por técnicos e professores dessa mesma universidade, além da Uneb e da Secretaria de Educação, implementou o primeiro curso de especialização em História da África, voltado para 30 professores de História da rede pública e dez membros de organizações negras de Salvador, desde que portadores de diploma de nível superior.

Pouco tempo depois, o barracão do Ilê Axé Jitolu já estava repleto de crianças sentadas em carteiras doadas pelo então Secretário de Educação do Estado, Professor Dr. Edivaldo Machado Boaventura, que tornou realidade o sonho de Mãe Hilda em ver seu espaço sagrado transformado em escola, fato concretizado em 1988, quando nasce a Escola Mãe Hilda. Foi pelas mãos desse mesmo gestor que, em 1987, a disciplina de História da África foi

implementada em dez escolas públicas de Salvador, mais precisamente em bairros periféricos de concentração da população negra. Tal política, infelizmente, durou apenas um ano. Com a mudança do governo e de todo o secretariado, a disciplina foi banida dos currículos, dependendo tão somente da boa vontade de alguns professores, que, sem nenhum apoio, sustentaram a temática por mais dois anos.

Na contramão do movimento governamental, o barracão do Ilê Axé Jitolu se tornou pequeno para o número de estudantes que crescia a cada ano, obrigando a escola ocupar outros espaços do terreiro. As músicas eram o instrumento pedagógico que transformou a escola num espaço de alegria, ludicidade e identidade.

Assim como manda a tradição do candomblé, Mãe Hilda fazia questão de usar recursos próprios para preparar uma farta mesa com a merenda das crianças, sendo essa geralmente vinculada aos orixás. Dessa forma, por exemplo, às segundas-feiras, oferecia-se pipoca, fazendo a alegria geral da criançada. Mãe Hilda aproveitava esses momentos para mostrar, com orgulho, que a “flor<sup>2</sup>” do velho Oba-

<sup>2</sup>O *deburù*, também conhecido como flor do velho ou pipoca do velho, é uma expressão utilizada pelos Povos de Terreiro.

luayê era a comida do dono de sua cabeça e patrono do Terreiro. Importante reforçar que foram incontáveis os momentos em que que flagrávamos Mãe Jitolu observando e admirando as aulas pelas frestas da porta entreaberta, sem que na maioria das vezes fosse notada pelos alunos.

A grande revolução da Escola Mãe Hilda se deu pela transformação de um espaço votivo em escola, oferecendo acolhimento a estudantes renegados pelo sistema escolar, agora felizes e aprendendo, para além do currículo formal, o respeito por uma religião secularmente discriminada e, sobretudo, a valorização da história de sua ancestralidade negra, desprezada até hoje por grande parte das escolas do país.

O sucesso metodológico da escola resultou na mudança comportamental dos alunos, que, devido ao espaço sagrado que frequentavam, aprendiam sobre o respeito mútuo, o respeito às diferenças, mas, sobretudo, o respeito aos mais velhos. Se tornou rotina os alunos pedirem a benção ao adentrar o ambiente escolar, fundamento vital das religiões de matriz africana, de modo que não tardou que essas crianças, então alfabetizadas, passassem

a ser disputadas por escolas da região.

Foi a partir dessa exitosa experiência que, mais uma vez, a professora Eugênia Lúcia, em 1995, na maioria do bloco, chamou o presidente Vovô à responsabilidade de produzir material didático a partir da ótica dos carnavais do Ilê, assegurando a permanência da temática africana e afro-brasileira nos currículos das escolas da Liberdade e adjacências, promovendo conhecimento para os alunos e a capacitação de professores das redes municipal e estadual daquela região.

Nascia assim o Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê, materializado em seus *Cadernos de Educação*, contando com um time de peso de professores, dentre eles, Jaime Sodré, Makota Valdina Pinto, Jorge Conceição, Ana Célia da Silva, Maria de Lourdes Siqueira, Lindinalva Barbosa, sob a coordenação de Arany Santana e Jônatas Conceição. A qualidade do projeto atraiu importantes parceiros como a Fundação Odebrecht e as Secretarias Municipal e Estadual de Educação da Bahia, além de render o prêmio de terceiro melhor projeto pedagógico do Brasil pelo Itaú – UNICEF.

Somado à escola Mãe Hilda, o Projeto

## ERA, ENFIM, O GRITO DA RAÇA ECOANDO, REESCREVENDO A HISTÓRIA DE NOSSOS ANTEPASSADOS

envolveu professores, dirigentes, coordenadores e supervisores das seis maiores escolas da Liberdade e entorno. Contemplou mais de três mil alunos, capacitou sessenta professores, que, por meio do conhecimento, puderam rever seus conceitos, suas convicções e crescer enquanto seres humanos.

Diante do sucesso, o curso foi estendido para dirigentes e assessores de blocos afros e afoxés, povo de santo, membros de associações culturais, grupos de capoeira que agora adentravam o espaço do Centro

de Estudos Afro-Orientais, o CEAO, da Universidade Federal da Bahia, para receber essa capacitação.

O icônico tema do primeiro Caderno de Educação, fruto do Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê, não poderia ser outro senão “Organizações de Resistência Negra”. O material apresentava as mais importantes organizações negras brasileiras, desde o século XVI até a fundação do Ilê Aiyê, e já contava com o design gráfico do magistral artista plástico J. Cunha, que chegara no bloco muito antes, criando em 1978 sua identidade visual, o emblemático Perfil Azeviche. A partir de 1980, Cunha passou a desenvolver o design dos tecidos do bloco, finalizando a conjugação perfeita entre a transformação política, estética e, mais tarde, educacional do Ilê Aiyê, indo muito além do âmbito local de Salvador, tornando-se um marco nacional, quiçá internacional.

Era, enfim, o grito da raça ecoando, reescrevendo a história de nossos antepassados, elevando a autoestima de nossas crianças, num movimento revolucionário que mudou a mentalidade e a paisagem urbana de Salvador.

Arany Santana é ouvidora geral do Estado da Bahia. Natural de Amargosa, no interior baiano, ela é formada em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em História da África e possui um histórico atrelado à cultura e à militância étnica com uma longa trajetória de resistência. Arany participou da história da fundação do Ilê Aiyê, o movimento negro mais antigo do Brasil, onde permaneceu diretora durante muitos anos. Em 1978, fundou o Movimento Negro Contra a Discriminação Racial, hoje Movimento Negro Unificado (MNU), e teve o prazer de lavar sua ata de fundação junto a nomes proeminentes como Abdias do Nascimento e Lélia Gonzalez.

## Que beleza é essa?

RITA MAIA

*Meus filhos, vocês  
são negros, são bonitos  
e têm que se orgulhar  
disso!*

III

MÃE HILDA JITOLU

A arte transforma realidades. Na década de 70, os artistas que se reuniram em torno do bloco afro Ilê Aiyê deram forma a um ideal estético que abriu possibilidades para a redefinição da imagem dos corpos, dos papéis sociais e da conduta da população negra na cidade de Salvador.

Sabemos que civilizações são erigidas em torno de estilos artísticos. Elas refletem a sensibilidade, o nosso estar-no-mundo, direciona nossas escolhas e categoriza as coisas do nosso dia a dia. Cosmovisões que fundam mundos e sociedades são erigidas sobre ideais estéticos. Em consonância, podemos afirmar que a Beleza Negra, criada e difundida no Ilê Aiyê, é a manifestação de um projeto civilizatório igualitário e antirracista bem-sucedido.

**O FUNDAMENTO** O fator preponderante para a compreensão desse estilo é a consideração de que sua origem está no Ilê Axé Jitolu, um terreiro de candomblé, uma comunidade que encarna a resistência dos valores da herança africana. Esse espaço sagrado estava sob o “comando doce” da Iyalorixá Hilda Dias dos Santos, Mãe Hilda

Jitolu, a responsável pela liderança da casa. Enquanto matriarca, ela atuava como mãe e educadora, mas, acima de tudo, como zeladora da ancestralidade. Foi ela quem estabeleceu os parâmetros éticos e estéticos dessa arte nascente. Em seus ensinamentos, o respeito às tradições se concretizava na conduta deferente e elegante em relação aos mais velhos e à sacralidade sempre presente na lida com o corpo negro e em todos os momentos da vida.

Por outro lado, os jovens fundadores do bloco também foram inspirados pelos movimentos Black Power nos EUA, black soul no Rio de Janeiro, pelas lutas de libertação dos países africanos e pelos valores do movimento da negritude. Eram artistas e personalidades negras que ofereceriam novos modelos de conduta e de vida para além das expectativas previstas nas hierarquias sociais e raciais vigentes à época.

É da confluência entre a novidade e a tradição que se estabelece o princípio mais profundo para a criação artística da Beleza Negra e da arte do Ilê Aiyê: a busca constante pela visibilização, atualização e estetização de todas as formas e práticas associadas à ascendência africana. O se-

Este texto foi escrito em diálogo com a colaboração da diretora artística do Bloco Ilê Aiyê, a artista plástica e Ekedí Dete Lima, em encontros realizados no Terreiro Axé Jitolu nos meses de maio e junho de 2024.

greto trazido nessa arte está no reconhecimento de que, na Bahia (e em todas as comunidades diaspóricas), a ancestralidade está presente e segue mantida, reelaborada e amadurecida no berço amoroso e acolhedor das famílias, na solidariedade da vizinhança dos bairros negros, nas rodas de samba e capoeira e, principalmente, nos terreiros de candomblé e em outros espaços e em manifestações de acolhimento e socialização em que predominava uma sensibilidade de matriz africana.

Foi nesse espaço-tempo que os múltiplos talentos de jovens artistas, cenógrafos, dançarinos e músicos tiveram o desafio de expressar e dar forma a uma beleza diluída nas experiências e no imaginário mais onírico da vida e do ser negro em Salvador. É disso que se estabeleceu e se erigiu uma linguagem artística que é fiel à origem, à transcendência e ao sentido das coisas, insubmissa às preocupações e regras da materialidade ordinária do entendimento fácil, do consumo descartável, do prazer superficial ou da lógica comercial.

**OS CRIADORES DA FORMA**  
Desde 1975, a estilista e coreógrafa Dete

Lima atua como diretora artística e designer na criação de figurino e fantasias do bloco. Em destaque, está o seu estilo escultórico original de dobraduras e amarrações dos tecidos na roupa da Deusas do Ébano. Seu trabalho de modelagem encontrou fundamento na sua experiência como Ekedí no Ilê Axé Jitolu. Foi a partir do cuidado e da criação das roupas para os Voduns, dos adornos ricamente elaborados com palha, búzios, fitas e contas colocados sobre estas roupas, que seu processo criativo pôde se manifestar e aprimorar.

Em 1978, o artista visual J. Cunha (José Antônio Cunha) chega ao Ilê Aiyê convidado pelo diretor Carlos Bamba para trabalhar como cenógrafo. Depois disso, ele assumiu a criação da identidade visual do bloco, sendo sua contribuição mais marcante a criação do Perfil Azeviche, a marca do Ilê Aiyê. Trata-se de um rosto composto predominantemente por formas angulosas e negras com linhas fortes. Em depoimento à repórter Larissa Almeida, no Jornal CORREIO, publicado em 31 de janeiro de 2024, J. Cunha conta: “Eu fiz aquela marca não inspirada, mas iluminada pela mãe de Vovô, Mãe Hilda Jitolu,

SURGIU UMA  
ARTE COMO  
*DESEJO* POR  
UMA ÁFRICA  
ONÍRICA E AO  
MESMO TEMPO  
TÃO PRESENTE,  
RECONHECÍVEL  
E VIVA

com quem eu tinha muitas conversas. Ela era uma pessoa radiante e, quando viu meu trabalho, ficou muito respeitosa com a extensão dele. Baseado no Orixá dela, Omolu, eu fiz aquela cabeça”. As cores utilizadas foram as definidas pelos diretores do bloco com a atribuição de significados simbólicos: o branco é a paz; o vermelho, o sangue derramado – uma homenagem à memória dos que lutaram pela libertação do povo negro e contra o racismo; o preto foi traduzido como a cor da pele; e o amarelo-ouro representa a riqueza cultural e a beleza dos povos negros.

De 1980 a 2005, J. Cunha foi o responsável pela criação das estampas dos tecidos do Ilê Aiyê; que passaram a ser objeto de desejo por todos os admiradores do bloco. Seus tecidos são marcados pela clareza e boa distribuição das formas, com referências reconhecíveis advindas dos bordados e estamparias rituais, da arquitetura, arte escultórica e pictórica de vários povos africanos, criando um vocabulário visual próprio enriquecido por pesquisas desenvolvidas desde a década de sessenta, quando iniciou seu trabalho como artista plástico. Uma das suas mar-

cas distintivas são as cordas de búzios abertos, um motivo que foi copiado por outros artistas e designers na Bahia.

É necessário frisar a dificuldade imposta por uma constante busca por fontes sobre o continente africano e sua diversidade cultural, em uma época em que não havia referências para a criação um vocabulário imagético original disponível nas bibliotecas. Foi dessa ausência que surgiu uma arte como desejo por uma África onírica e ao mesmo tempo tão presente, reconhecível e viva nas sensibilidades, na cultura e no imaginário locais.

Em sequência, o artista Mundão (Raimundo Sousa dos Santos) chega ao Ilê Aiyê e dá continuidade a esse trabalho. Seu estilo próprio é caracterizado pela abundância de padrões e elementos gráficos que emolduram personalidades e signos relativos aos temas do carnaval. Sua expertise está em harmonizar diversas formas para produzir uma releitura da arte e dos símbolos tradicionais africanos e afro-brasileiros, criando uma arte autoral e original através de uma técnica desenvolvida com recursos digitais.

No Ilê Aiyê, a importância e a valorização desses tecidos alcançaram um pata-

mar distintivo e uma identidade que pode ser analisada sob diversos aspectos. Para tanto, é preciso fazer um paralelo entre esse trabalho de estamparia e os diversos e profundos significados que os tecidos e as indumentárias assumem em variadas culturas africanas, indo muito além das ditas “artes decorativas”. Em alguns casos, os tecidos são o elemento principal da indumentária ritual, que é necessária para conectar ou separar os mundos físico e espiritual. Em outros casos, eles são insígnias de poder e status familiar ou social, agregando significados de riqueza, identidade de grupo, status social e autoridade. Além de trazer memórias e contar histórias tanto para a Diretoria quanto para seus associados e fãs, os tecidos do Ilê Aiyê expressam o vínculo individual e social com o bloco e seus valores. Eles adornam os espaços e corpos sinalizando territórios e identidades em ocasiões festivas e ritualísticas e assumem um significado especial ao sinalizar adesão a uma comunidade e aos seus valores.

Para alguns foliões, artistas e, de uma forma especial, para candidatas a Deusa do Ébano, colocar esses tecidos sobre o

corpo, trabalhados com as amarrações de Dete Lima, faz emergir uma forte emoção, expressa, frequentemente, na forma de lágrimas que, supostamente, são provocadas por uma espécie de alinhamento positivo entre a identidade pessoal e a identidade racial negra que, contemporaneamente, ainda é objeto de discriminação e alvo de exclusão social.

#### DO SENTIDO AO SIGNIFICADO

Da eficiência plástica à eficácia simbólica, o trabalho desses artistas do Ilê Aiyê alcançou potência para ressoar e se replicar em múltiplas manifestações nas capilaridades do cotidiano baiano. Suas criações aparecem como referências em vários estilos musicais, nas artes plásticas, na moda, assimiladas e difundidas por outros artistas dos cenários nacional e internacional.

Eles foram os primeiros a apresentar soluções originais e mais contemporâneas para dar visibilidade aos ideais vigentes nas culturas e tradições artísticas negras da Bahia. Criaram uma forma de beleza reconhecível e sedutora que é a expressão de um projeto civilizatório inclusivo, antirracista e igualitário. A partir dessa produção

artística, a Beleza Negra do Ilê Aiyê resulta em uma profusão de signos de adesão a essa forma de ser, de se portar e de viver a negritude com orgulho; gerando solidariedades, inculcando respeito e autorrespeito, reconhecimento e autorreconhecimento para uma identidade negra valorosa.

É por isso que afirmamos que a Beleza Negra do Ilê Aiyê e o trabalho dos seus artistas atuam de modo eficaz como uma forma de contra-hegemonia. Seu caráter é *pop* e popular. Seu estilo é agregador e atrai olhares e adesões para todas as manifestações culturais e identitárias negras. De tradicional a irreverente, a estética do Ilê Aiyê é essencialmente contemporânea e é sempre renovada

Não há como negar que a Beleza Negra do Ilê Aiyê se tornou um instrumento reconhecido de engajamento político e social antirracista. O uso de seus atributos fortalece e engaja as subjetividades e os corpos negros para a conquista de poder e penetração em vários espaços sociais, ultrapassando fronteiras, rompendo barreiras mentais e objetivas para a inclusão e ascensão social.

Ao proporcionar visibilidade e preencher a mídia e as ruas com rostos e corpos

negros felizes, autônomos, confiantes e capazes para construir e transformar seus próprios destinos, a valorização individual do corpo negro se expande e se transforma em valorização do corpo social negro. E é assim que advogamos que a arte e a Beleza Negra criadas pelos artistas do Ilê Aiyê são um patrimônio vivo e vêm contribuindo, significativamente, cada vez mais, para as mudanças positivas na realidade racial no país.

Rita de Cássia Maia da Silva é museóloga, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Ph.D. pela Universidade de Aveiro, em Portugal, onde desenvolveu o protótipo do Museu Digital para o bloco afro Ilê Aiyê. Atua como coordenadora do Programa de Pós-Graduação e como professora na graduação de Museologia na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH-UFBA). Trabalha com o tema da Beleza Negra, desenvolveu pesquisas de mestrado e doutorado sobre o Ilê Aiyê, é uma das coordenadoras do Fórum de Museologia e Cultura Digital e membro do corpo editorial das revistas *Ciência da Informação e Inclusão Social*, produzidas pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

## Organizações de resistência negra

VALÉRIA LIMA

### VI

Resistir é um verbo constante na vida de qualquer pessoa negra. Resistimos desde os navios negreiros, que arrancaram nossos ancestrais de Mãe África e os espalharam pelas Américas, principalmente pelo Brasil. As mãos negras construíram este país, a terra que “em se plantando tudo dá”, e que deu para os nossos apenas dor e trabalho. No entanto, resistimos.

Apesar de as escolas ensinarem por séculos que não houve resistência à escravidão por parte dos africanos usurpados de seu continente, aos poucos estamos resgatando tantas histórias contrárias que foram ocultadas dos livros. Hoje sabemos dos muitos levantes que ocorreram para acabar com a escravidão neste país. Conhecemos as histórias das irmandades, dos quilombos, das negras de ganho, que se organizaram para garantir não só a sua liberdade, mas também a de tantos outros irmãos e irmãs. A liberdade das mulheres que lutaram para manter vivas as tradições, os costumes e a religiosidade de matriz africana.

As organizações de resistência negra no Brasil desempenharam um papel crucial na luta contra o racismo, a discrimina-

## OS ESCRAVIZADOS QUE FUGIRAM DAS PLANTAÇÕES E ENGENHOS TORNARAM-SE REFERÊNCIAS DE LIBERDADE E LUTA CONTRA A OPRESSÃO

ção e a desigualdade social. Desde a chegada dos africanos escravizados no país até os dias atuais, essas entidades têm sido fundamentais na promoção dos direitos civis, culturais e políticos da população negra brasileira. Além de tudo que foi realizado ao longo dos intermináveis séculos em que durou a escravidão no Brasil, muito foi feito pelo povo negro deste país para driblar os resquícios da escravidão. Apesar de o letramento não ser permitido às pessoas negras, muitos eram os que sabiam ler e escrever, de modo que, ainda no século XIX, a imprensa negra já se fazia presente. Como bem nos apresentou Ana Flávia Magalhães em sua pesquisa publicada em *Imprensa negra no Brasil do século XIX*, *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, datado em 14 de Setembro de 1833 foi o primeiro veículo negro deste país.

Os quilombos são importante símbolo de resistência e organização. Os escravizados que fugiram das plantações e engenhos tornaram-se referências de liberdade e luta contra a opressão. Em um ambiente de brutalidade e exploração, os quilombos ofereceram refúgio e autonomia, com os negros podendo viver de

forma livre, em comunidade, preservando suas tradições culturais, e praticando sua religião. O mais famoso deles, Palmares, liderado por Zumbi, resistiu por quase um século, exemplificando a resiliência e a força coletiva dos afro-brasileiros na luta pela liberdade e justiça.

Organizar e resistir para existir! As irmandades religiosas foram determinantes para a sobrevivência dos negros e negras escravizados. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, fundada na Igreja da Sé, no centro de Salvador, é datada de 1685. Posteriormente foi transferida para uma igreja construída com recursos próprios e com o trabalho dos membros da Irmandade. Os terreiros de candomblé, assim como as irmandades, nasceram em meio à escravidão. Os Orixás, Inquices e Voduns, que aqui desembarcam com os africanos, fizeram morada em todas as regiões do Brasil, de norte a sul. As religiões de matriz africana se mantêm vivas, apesar do racismo e das perseguições. Os registros informam que os primeiros terreiros surgiram por volta de 1830 (p. 8,1995)<sup>3</sup>. E nesses espaços sagrados, mães e pais de santo garantiram

OS ORIXÁS,  
INQUICES  
E VODUNS,  
QUE AQUI  
DESEMBARCAM  
COM OS  
AFRICANOS,  
FIZERAM  
MORADA EM  
TODAS AS  
REGIÕES DO  
BRASIL

a manutenção dos cultos originários de África, com uma identidade brasileira.

A mais antiga associação civil negra do Brasil nasceu na capital baiana e há quase 200 anos transforma a vida de negros e negras. A Sociedade Protetora dos Desvalidos, fundada em 16 de Setembro de 1832, inaugurou novas possibilidades na vida de inúmeros escravizados. Liderado por Manoel Vitor Serra, africano livre, um grupo de homens da capital baiana se reuniu para garantir a liberdade de outros, comprando cartas de alforria. Entretanto, ao longo de todos esses anos, a organização atuou de diversas formas, como caixa e empréstimos e penhores, apoiando no tratamento de doenças, na invalidez, na velhice e na garantia de um funeral para aqueles que não podiam pagar. E foi se reinventando de acordo às necessidades que foram surgindo no pós-abolição. E segue, ainda hoje, lutando contra o racismo e as desigualdades por ele ocasionadas.

Com a abolição da escravidão em 1888, a luta pela igualdade continuou, uma vez que a população negra permaneceu marginalizada. A Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 16 de setembro de

1931 por Abdias do Nascimento, desempenhou um papel crucial na luta pelos direitos civis e sociais da população negra no Brasil. Como uma das primeiras organizações de massa lideradas por negros, a FNB buscou combater o racismo e promover a integração social, política e econômica dos afro-brasileiros. Através de campanhas de educação, assistência jurídica e atividades culturais, a FNB trabalhou para elevar a autoestima da comunidade negra e exigir igualdade de oportunidades. Sua atuação pioneira pavimentou o caminho para os futuros movimentos negros do país, deixando um legado duradouro na luta contra a discriminação racial. Embora tenha sido fechada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas em 1937, seu legado influenciou grandes movimentos subsequentes.

A partir da década de 1970, com o fortalecimento dos movimentos sociais no Brasil, houve um ressurgimento significativo de organizações negras. O Ilê Aiyê e o Movimento Negro Unificado, nascidos nesse período, são os responsáveis pelas configurações de movimentos que conhecemos na atualidade. Influenciados pelos



Panteras Negras, que lutavam pelos direitos civis nos Estados Unidos da América, surge o primeiro bloco afro do Brasil. O Ilê Aiyê, idealizado por Antonio Carlos Vovô e Apolônio Souza de Jesus Filho, fundado em 1º de Novembro de 1974, ganhou as ruas do carnaval de Salvador a partir de 1975, e, com as bênçãos de Mãe Hilda Jitolu, cantou a beleza e a história do povo negro no Brasil e em África.

O Ilê realizou uma verdadeira revolução estética no Brasil, através do trabalho inovador de Dete Lima. Os turbantes e as amarrações inspiradas nas vestimentas dos Voduns do Axé Jitolu, em conjunto com as estampas desenvolvidas por J. Cunha, deram vida às cores da entidade. Suas ricas vestimentas, seus adereços vibrantes e suas expressões culturais autênticas exaltaram a beleza e a identidade afro-brasileira. A estética desenvolvida pelo bloco não apenas resgatou tradições africanas, mas também desafiou os padrões eurocêntricos de beleza, promovendo o orgulho racial e a autoestima entre os negros. Essa revolução visual e cultural do Ilê Aiyê teve um impacto profundo, influenciando a moda, a arte e a identidade afro-brasileira por gerações.

O Movimento Negro Unificado (MNU), criado em 1978, destacou-se como uma das principais entidades na luta contra o racismo estrutural e na promoção da consciência negra. O MNU tem se empenhado em diversas frentes, incluindo a denúncia da violência policial, a luta por cotas raciais e a valorização da cultura afro-brasileira. Cultura e política se encontram e se reinventam por igualdade e justiça. Para que possamos ser quem somos, assumindo nossa identidade no jeito de ser e de se vestir do povo negro deste país.

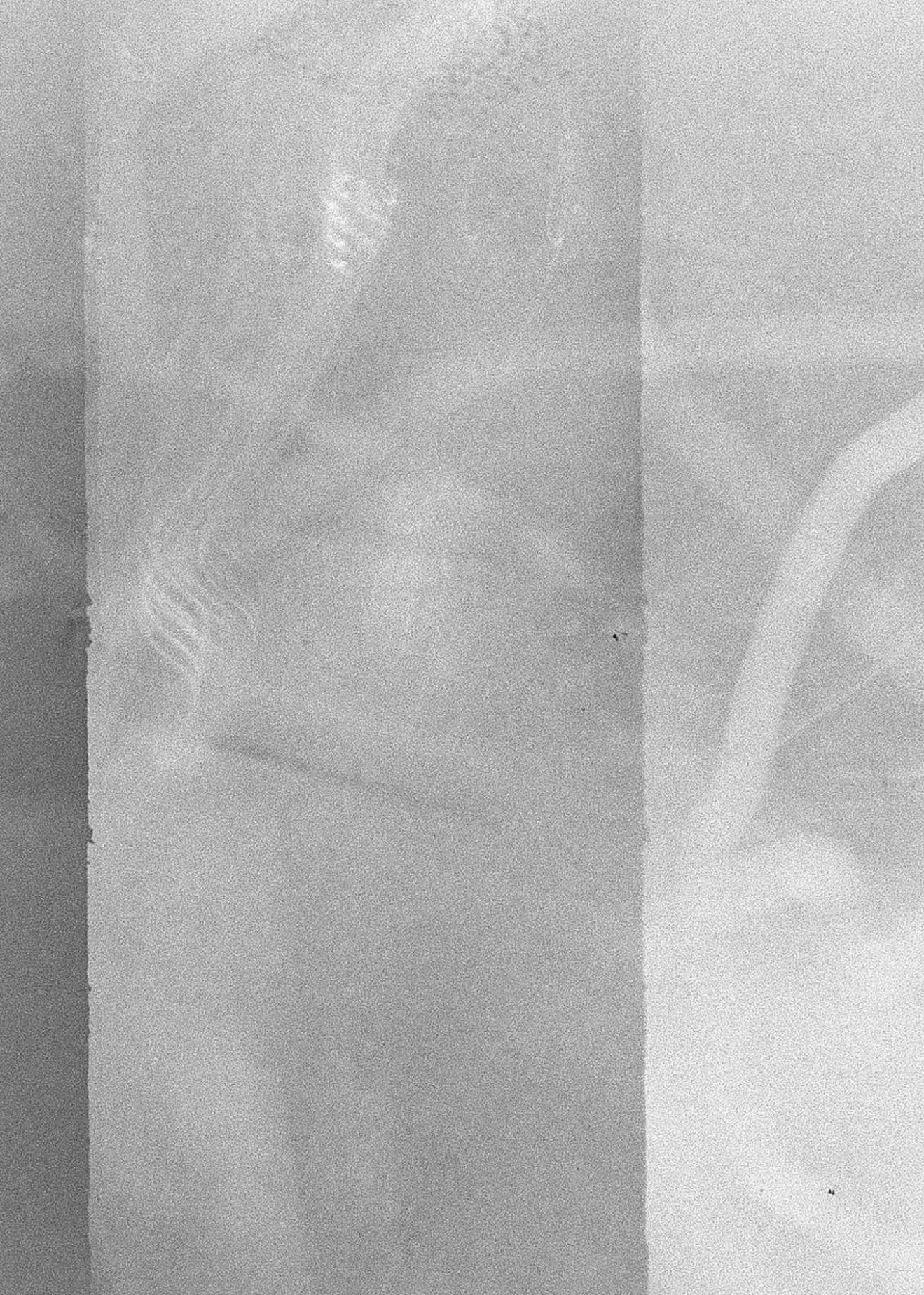
**ABRANGÊNCIA** A partir dos anos 2000, a resistência negra no Brasil vem ganhando novas configurações e formas de atuação. Enquanto, na década de 1970, elas se dividiram entre culturais e políticas, na atualidade é difícil listar todas. Seja através das artes, da música, com o uso de novas tecnologias, através do afrofuturismo, pelas redes sociais; seja qual for o caminho, o objetivo é sempre ampliar a representatividade e combater o racismo em todas as esferas da sociedade brasileira. Nos últimos anos, diversas

organizações foram criadas, destacando-se a Coalizão Negra por Direitos, de abrangência nacional. A Coalizão reúne várias entidades que, embora atuem individualmente em seus respectivos territórios, mantêm-se unidas e vigilantes pelo bem comum. A união dessas forças exemplifica a crença de que juntos somos mais fortes e capazes de alcançar objetivos ainda maiores.

Em 6 de Janeiro de 2023, nasceu no bairro do Curuzu, mesmo local em que outrora surgiu O Mais Belo dos Belos, o Instituto da Mulher Negra Mãe Hilda Jitolu. A organização foi criada com o objetivo de manter viva a história e o legado de mulheres negras que tiveram importantes contribuições para o movimento negro brasileiro, iniciando-se pelo legado de Mãe Hilda Jitolu, a matriarca do Ilê Aiyê, que muito contribuiu para a valorização da cultura e religiosidade negras. Mãe Hilda nasceu em Salvador, em 6 de janeiro de 1923, e em 1952 fundou o Terreiro Axé Jitolu, em um dos bairros mais negros da capital baiana, o Curuzu.

O futuro é incerto, mas, enquanto houver racismo, haverá resistência!

Valéria Lima é Ekede de Azonsu do Axé Jitolu, jornalista e mestre em Estudos Étnicos e Africanos. Nasceu no bairro do Curuzu, um dos bairros mais negros da capital baiana. É idealizadora e diretora-executiva do Instituto da Mulher Negra Mãe Hilda Jitolu. Atuou em instituições como Ilê Aiyê e TVE.



**MÃE HILDA JITOLU: GUARDIAN OF FAITH  
AND AFRICAN TRADITION**  
MARIA DE  
LOURDES SIQUEIRA

**ILÊ AIYÊ'S PEDAGOGICAL  
EXTENSION PROJECT**  
ARANY  
SANTANA

**WHAT BEAUTY IS THIS?**  
RITAMAIA

**BLACK RESISTANCE ORGANISATION**  
VALÉRIA  
LIMA

*p. 4 p.10 p.16 p.22*

The presented texts encompass the cultural and social contributions of Ilê Aiyê, an iconic Afro block in promoting black identity in Brazil and Mãe Hilda Jitolu, a central figure in the preservation of Afro-Brazilian traditions.

In the article “Ilê Aiyê’s Pedagogical Extension Project” written by Arany Santana, the implementation of the mandatory teaching of African and Afro-Brazilian culture history in Bahia is highlighted, a significant milestone for education driven by the Unified Black Movement and other entities. The School Mãe Hilda, created in the terreiro of Ilê Axé Jitolu, was at the forefront of this application, becoming an educational refuge for students excluded from the school system, using Afro-Brazilian music and culture as pedagogical tools. In 1995, Ilê Aiyê formalised its pedagogical extension project, coordinated by Arany Santana and Jônatas Conceição, which produced educational material based on the themes of the block’s carnivals, training teachers and promoting

knowledge of African and Afro-Brazilian history in local schools.

In the text entitled “Black Resistance Organisations” authored by Valéria Lima, the various forms of black resistance since the arrival of enslaved Africans in Brazil are discussed, including the quilombos, religious brotherhoods, and candomblé terreiros that played a crucial role in the fight against racism and social inequality. Notable examples include the Quilombo dos Palmares led by Zumbi and the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men, founded in 1685. In the 20th century, the Frente Negra Brasileira, founded in 1931, and the Unified Black Movement, emerging in the 1970s, were fundamental in defending the civil and social rights of Afro-Brazilians. In contemporary times, the Black Coalition for Rights represents a new configuration of these struggles.

The article “What Beauty is This?” authored by Rita Maia explores the aes-

thetics of Ilê Aiyê, developed by J. Cunha and Dete Lima, which transformed the perception of black beauty in Salvador. Inspired by the Black Power movement and negritude, the block developed an aesthetic that exalts Afro-Brazilian identity. J. Cunha, responsible for the block’s visual identity, created prints recognised nationally and internationally, while Dete Lima, artistic director, designed costumes and fantasies inspired by African traditions. This aesthetic influenced fashion, art, and Afro-Brazilian identity, promoting racial pride and self-esteem.

Finally, in the text “Mãe Hilda Jitolu: Guardian of Faith and African Tradition” written by Maria de Lourdes Siqueira, the biography and contributions of Mãe Hilda Jitolu are presented, highlighting her as a natural leader in socio-cultural and religious spaces. Founder of the Terreiro Ilê Axé Jitolu, she played a fundamental role in education and the promotion of Afro-Brazilian culture. The Escola Mãe

Hilda, created in the terreiro, welcomed children excluded from the school system, using Afro-Brazilian music and culture as pedagogical tools. Initiated in the terreiro of Babalorixá Cassiano Manoel de Lima and continuing her obligations under the guidance of Iyalorixá Constância da Rocha Pires Ajauci, Mãe Hilda consecrated Ilê Aiyê with the strength of Axé and participated in numerous religious and cultural activities. Her legacy is celebrated through tributes, and her influence continues to inspire generations, reinforcing the appreciation of black culture and religiosity in Brazil.

In summary, Ilê Aiyê and Mãe Hilda Jitolu played crucial roles in promoting and preserving Afro-Brazilian culture, contributing significantly to education, racial identity, and cultural resistance. Their initiatives and legacies continue to shape Brazilian society, reaffirming the importance of Afro-descendant traditions in building a more just and egalitarian society.

## Mãe Hilda Jitolu: Guardian of Faith and African Tradition

MARIA DE LOURDES SIQUEIRA

**INTRODUCTION** Mãe Hilda Jitolu, born Hilda Dias dos Santos Jitolu, was a central figure in the preservation and dissemination of African faith and tradition in Brazil. As an Iyalorixá, her leadership and wisdom transcended generations, influencing not only her family but also entire communities through her dedication to candomblé. Her life and work reflect the resistance and cultural richness of the African diaspora, establishing her as a fundamental pillar in maintaining Afro-Brazilian traditions.

**EARLY YEARS AND SPIRITUAL FORMATION** Mãe Hilda grew up in an environment deeply rooted in African traditions. From an early age, she witnessed her mother's faith and generosity, who always opened the doors of her home to help those in need. These experiences formed the basis of what would be her life dedicated to community service and the preservation of African religious traditions. In her words: "My children grew up seeing that I have faith. My house has always been fre-

MY CHILDREN  
GREW UP  
SEEING  
THAT I HAVE  
FAITH. MY  
HOUSE HAS  
ALWAYS BEEN  
FREQUENTED  
BY WHAT I  
CONSIDER MY  
MOTHER'S  
LEGACY

quented by what I consider my mother's legacy" (Siqueira 1996 p. 3).

She was initiated into candomblé by Babalorixá Cassiano Manoel de Lima and continued her obligations under the guidance of Iyalorixá Constância da Rocha Pires, known as Mãe Tança, at the Terreiro Cacunda de Iaiá. Mãe Tança, described as a kind and generous woman, passed on her knowledge and religious rights to Mãe Hilda, allowing her to continue the tradition. In Mãe Hilda's words, "Mãe Tança was a very kind person. She liked to pass 'things' on to people; she was not one to hold back; she would pass them on if the person had the right. Mãe Hilda had this right" (Siqueira 1996 p. 5).

**ESTABLISHMENT OF ILÊ AXÉ JITOLU** In 1952, Mãe Hilda founded the Terreiro Ilê Axé Jitolu, a landmark in the history of candomblé and the Afro-Brazilian community. The terreiro, born from her faith in Obaluayê, became a centre of cultural and spiritual resistance, celebrating festivals and rituals that attracted people from diverse backgrounds and reinforced Afro-Brazilian identity. "I had

WE  
CELEBRATE  
WITH MUCH  
ENTHUSIASM,  
WITH  
MUCH JOY,  
EVERYTHING  
OBALUAYÊ IS  
ENTITLED TO

to struggle to save money to build the Terreiro, to build the house. Thus Ilê Axé Jitolu was born. That's considered its birth. A terreiro was born on August 6th, 1952" (Siqueira 1996 p. 7).

The Terreiro Ilê Axé Jitolu quickly became a reference space not only for religious practice but also for the promotion of cultural and social activities. The festivals and ceremonies organised at the terreiro attracted hundreds of people, contributing to the maintenance and strengthening of Afro-Brazilian cultural identity. "We started with the Obaluayê festival on August 16th. In September, we continued with the Caboclo Tupiassu festival. We celebrate with much enthusiasm, with much joy, everything he is entitled to" (Siqueira 1996 p. 9).

**FAMILY AND COMMUNITY COMMITMENT** Married to Waldemar Benvindo dos Santos, Mãe Hilda raised five children who became prominent figures in the Brazilian cultural and religious scene. Antônio Carlos dos Santos, known as Vovô, founded the Ilê Aiyê Afro block, while Hildete Valdevina dos Santos

Lima, or Dete Lima, became the artistic director of Ilê Aiyê and vice-president of the Instituto Mãe Hilda Jitolu. Other children, such as Vivaldo Benvindo dos Santos and Hidelice Benta dos Santos, also took on important roles at Ilê Axé Jitolu and in cultural and educational initiatives. "Ilê Aiyê has a strength, and I believe that strength was brought by the Axé of the Orixá because when I started having children, I already had my obligations in my mind, in my body, so my first child was born within the Axé" (Siqueira 1996 p. 11).

Mãe Hilda's commitment to the community extended beyond her family. She always believed in the importance of education and cultural development for the emancipation of black people. With this goal, she founded a primary school that became a pedagogical model for other community institutions, offering religion and theatre classes and promoting knowledge about African traditions. "The terreiro is small, but it already has discipline, which is a school for my santo daughters and the children here. Needy children in our community. I think God helped me; my dream was realised; I founded this school" (Siqueira 1996 p. 13).

**CULTURAL AND SOCIAL IMPACT** Mãe Hilda was a pioneer in articulating Afro-Brazilian traditions with education and popular culture. She founded a primary school that became a pedagogical model for other community institutions, offering religion and theatre classes and promoting knowledge about African traditions. "Candomblé has always been a house of teachings, and this function now continues with our various schools" (Siqueira 1996 p. 15).

In addition to her work in education, Mãe Hilda played a fundamental role in creating the Ilê Aiyê Afro block. Founded in 1974, Ilê Aiyê became a symbol of resistance and the appreciation of black culture. "Ilê emerged in 1974. In 1975, the first year it went to the street, but before it went out, because it emerged in a Candomblé house consulting the Orixás, I thought it was too many black people together [...] I thought it was necessary to do something from the Axé to ask for protection for these people" (Siqueira 1996 p. 17).

Mãe Hilda was also one of the founders of the Axé Women Group Dandarê, which

leads the parades of Ilê Aiyê, representing ancestry, cultural, religious, and ethnic traditions. These women, guided by the strength and protection of the Orixás, are a living example of Mãe Hilda's legacy.

#### LEGACY AND RECOGNITION

Mãe Hilda's unwavering faith and dedication to preserving African traditions earned her several honours that stated her as key note representative of Candomblé and afro-brazilian culture. She was also immortalised in songs and received tributes during festivals and cultural events. The city of Salvador recognised her work by conferring honours such as the Key to the City and the 2 de Julho Medal, among others. "Mãe Hilda received tributes from the 2nd series of Escola Mãe Hilda and from Ilê Aiyê composers. May the Black Mothers of Brazil be like Mãe Hilda. May they comfort us, welcome us, advise us to be happy black people" (Siqueira 1996 p. 19).

Her work and legacy transcended the boundaries of the terreiro, impacting society at large. She participated in significant events such as the II International Con-

MAY THE  
BLACK  
MOTHERS  
OF BRAZIL  
BE LIKE  
MÃE HILDA.  
MAY THEY  
COMFORT US,  
WELCOME US,  
ADVISE US  
TO BE HAPPY  
BLACK PEOPLE

gress of the Orixás, where she contributed to the dialogue between the Catholic Church and Afro-Brazilian religions. Furthermore, Mãe Hilda always attended religious celebrations of other denominations, demonstrating her respect and openness to religious diversity.

**CONCLUSION** Mãe Hilda Jitolu's legacy is a living heritage that continues to inspire and strengthen Afro-Brazilian identity. Her work as a guardian of faith and African tradition is a testament to her vision and dedication, ensuring that future generations keep alive the flame of African culture and spirituality in Brazil. Her life and work are examples of resistance and resilience, reflecting the depth and richness of the African traditions she cherished and preserved. Mãe Hilda will continue to be remembered and honoured for her invaluable contribution to Afro-Brazilian culture.

#### References

- The history and cultural impact of Ilê Aiyê and Mãe Hilda Jitolu.* \*Jornal da Bahia\*.
- LIMA, Dete. *Declarations on artistic creation at Ilê Aiyê.*
- Accounts and tributes to Mãe Hilda Jitolu and her cultural and social contributions.* \*Correio da Bahia\*.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Mãe Hilda: The Story of My Life\**. 1st ed. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

Maria de Lourdes Siqueira graduated in Pedagogy at the Federal University of Maranhão (1964), specialized in Latin American Communities at the United Nations and Regional Education Center (1967), has a master's degree in Social Sciences from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1986), a doctorate in Social Anthropology and Ethnology from the École des Hautes Études en Sciences Sociales (1992), post-doctorate from the University Of London School Of Orient And African Studies (1998) and post-doctorate from the University of South Africa (2000). She has experience in the area of Anthropology, with an emphasis on Anthropology of Afro-Brazilian Populations.

## Ilê Aiyê's pedagogical extension project

ARANY SANTANA

II

The 1980's were crucial for the amendment of the Law of Guidelines and Bases of Education, which officially included the mandatory teaching of African and Afro-Brazilian culture history in the school's curriculum. However, few people know that the implementation of this national public policy, which only took place in 2003, was pioneered by Bahia. Driven by the pressure from popular movements, the result of the relentless demands of the Unified Black Movement created in 1978, along with the *candomblé terreiros* and the first Afro block in Brazil, Ilê Aiyê, the Federal and State Universities of Bahia, and above all, the State, felt pressured since 1985 to include this theme in the educational public policy agenda.

Ilê Aiyê's boldness, which, in its first parade in 1975 during the military dictatorship, unveiled racism in Brazil, exalted the beauty and strength of black resistance heroes and heroines, as well as the magnitude of African kingdoms. This content, never presented in the classroom, was translated through powerful songs that generated an unprecedented movement

INITIALLY,  
MÃE HILDA'S  
REQUEST  
WAS TO  
ACCOMMODATE  
CHILDREN WHO  
SPENT MUCH OF  
THEIR TIME ON  
THE STREETS,  
OFFERING  
THEM A STUDY  
BENCH

among students and teachers in the Liberdade neighbourhood seeking information about the themes addressed by the block. Faced with this unexpected phenomenon, Ilê's management felt compelled to devise actions to systematise this knowledge. It was a response to the stereotypical vision of textbooks and the Eurocentric approach to history. What kind of history echoed from Ilê's songs, establishing a new beauty standard and valuing and safeguarding African-based religions?

The visionary mindset of Mãe Hilda Jitolu was the driving force behind the block's educational project. Initially, the matriarch's request was to accommodate children who spent much of their time on the streets, offering them a study bench since her daughter Hildelice was trained in teaching. It was soon found that these students, beyond their literacy deficits, were mostly expelled from the school system due to repeated failures, resulting in restlessness and indiscipline, behaviours not tolerated by the educational system. On the other hand, these children's enchantment with Ilê Aiyê's songs facilitated the literacy process.



ILÊ AXÉ  
JITOLU  
BARRACoon  
BECAME TOO  
SMALL FOR  
THE GROWING  
NUMBER OF  
STUDENTS  
EACH YEAR

In 1985, under increasing pressure, the Bahia State Education Council approved a law, soon enacted, that introduced the “Introduction to the Study of African History and Cultures” into the curricula of public and private schools.

The following year, in 1986, a commission coordinated by Professor Eugênia Lúcia Viana Neri from UFBA, comprising technicians and teachers from the same university, as well as UNEB and the Department of Education, implemented the first specialisation course in African History aimed at 30 public school history teachers and ten members of black organisations in Salvador, provided to whoever held a higher education diploma.

Soon after, the Ilê Axé Jitolu barracoon was filled with children sitting in desks donated by then-State Education Secretary Professor Dr Edivaldo Machado Boaventura, who realised Mãe Hilda’s dream of transforming her sacred space into a school. This dream was realised in 1988 with the establishment of Escola Mãe Hilda. It was also through this administrator’s efforts that in 1987 the African History subject was implemented in ten public schools in Sal-

vador, particularly in peripheral neighbourhoods with a high concentration of black population. Unfortunately, this policy only lasted for a year. With the change of government and the entire secretariat, the subject was removed from the curricula, depending solely on the goodwill of some teachers who, without any support, sustained the theme for two more years.

Contrary to the governmental movement, the Ilê Axé Jitolu barracoon became too small for the growing number of students each year, forcing the school to occupy other spaces in the terreiro. Songs became the pedagogical tool that transformed the school into a place of joy, playfulness, and identity.

Following candomblé tradition, Mãe Hilda insisted on using her resources to prepare a generous snack table for the children, usually linked to the orixás. For instance, on Mondays, popcorn was offered, delighting the children. Mãe Hilda used these moments to proudly show that the “flower” of the old Obaluayê was the food of the head’s owner and the terreiro’s patron. It is important to note the countless moments when we caught Mãe

Jitolu observing and admiring the classes through the door’s ajar cracks, often unnoticed by the students.

The great revolution of Escola Mãe Hilda was the transformation of a votive space into a school, providing refuge for students rejected by the school system, now happy and learning, beyond the formal curriculum, respect for a religion historically discriminated against and, above all, the value of the history of their black ancestry, still neglected by most schools in the country.

The school’s methodological success resulted in a behavioural change among students who, due to the sacred space they frequented, learned about mutual respect, respect for differences, and, above all, respect for elders. It became routine for students to ask for blessings upon entering the school environment, a fundamental principle of African-based religions. It did not take long for these newly literate children to be sought after by schools in the region.

It was from this successful experience that, once again, in 1995, Professor Eugênia Lúcia, on the block’s coming of age, tasked President Vovô with producing teaching material from the perspective of

Ilê's carnivals, ensuring the permanence of African and Afro-Brazilian themes in the curricula of schools in Liberdade and surrounding areas, promoting knowledge for students and training for teachers in the municipal and state networks in that region.

Thus, the Ilê Aiyê Pedagogical Extension Project was born, materialised in its Education Notebooks, featuring a strong team of teachers, including Jaime Sodré, Makota Valdina Pinto, Jorge Conceição, Ana Célia da Silva, Maria de Lourdes Siqueira, Lindinalva Barbosa, under the coordination of Arany Santana and Jônatas Conceição. The project's quality attracted important partners such as the Odebrecht Foundation and the Municipal and State Departments of Education of Bahia, in addition to winning the third-best pedagogical project award in Brazil by Itaú — UNICEF.

In addition to Escola Mãe Hilda, the project involved teachers, managers, coordinators, and supervisors from the six largest schools in Liberdade and its surroundings. It reached over three thousand students and trained sixty teachers who, through knowl-

IT WAS,  
*FINALLY*,  
THE CRY OF  
THE RACE  
ECHOING,  
REWRITING  
THE HISTORY  
OF OUR  
ANCESTORS

edge, could review their concepts, their convictions, and grow as human beings.

Due to its success, the course was extended to leaders and advisors of Afro blocks and afoxés, holy people, members of

cultural associations, and capoeira groups who now entered the space of the Afro-Oriental Studies Centre (CEAO) at the Federal University of Bahia to receive this training.

The iconic theme of the first Education Notebook resulting from the Ilê Aiyê Pedagogical Extension Project could be none other than “Black Resistance Organisations.” The material presented the most important black organisations in Brazil from the 16th century to the founding of Ilê Aiyê and already featured the graphic design of the master artist J. Cunha, who had joined the block much earlier, creating its visual identity in 1978 with the emblematic Perfil Azeviche. From 1980, Cunha began developing the block's fabric designs, finalising the perfect conjunction between Ilê Aiyê's political, aesthetic, and later educational transformation, going far beyond the local scope of Salvador, becoming a national and perhaps international milestone.

It was, finally, the cry of the race echoing, rewriting the history of our ancestors, elevating the self-esteem of our children in a revolutionary movement that changed the mentality and urban landscape of Salvador.

Arany Santana, the ombudswoman of the State of Bahia, was born in Amargosa, in the interior of Bahia. She holds a degree in Literature from the Federal University of Bahia and is a specialist in African History. Her background is closely linked to culture and ethnic activism, with a long-standing history of resistance. Arany was involved in the foundation of Ilê Aiyê, the oldest black movement in Brazil, where she served as director for many years. In 1978, she founded the Black Movement Against Racial Discrimination, now the Unified Black Movement (MNU), and had the honour of drafting its founding document alongside prominent figures such as Abdias do Nascimento and Lélia Gonzalez.

## What Beauty is This?

RITA MAIA

*“My children, you are black, you are beautiful, and you should be proud of that!”*

MÃE HILDA JITOLU

### III

Art transforms realities. In the 1970's, the artists who gathered around the Ilê Aiyê Afro block shaped an aesthetic ideal that opened up possibilities for redefining the image of black bodies, social roles, and conduct in Salvador. We know that civilisations are built around artistic styles. They reflect sensitivity, our being-in-the-world, guide our choices, and categorise everyday things. Worldviews that establish worlds and societies are built on aesthetic ideals. Accordingly, we can assert that the Black Beauty created and disseminated at Ilê Aiyê is the manifestation of a successful egalitarian and anti-racist civilisational project.

**THE FOUNDATION** The predominant factor for understanding this style is considering that its origin lies in Ilê Axé Jitolu, a candomblé terreiro, a community that embodies the resistance of African heritage values. This sacred space was under the “gentle command” of Iyalorixá Hilda Dias dos Santos, Mãe Hilda Jitolu, the house's leader. As matriarch, she acted as

This text was written in dialogue with the collaboration of the artistic director of the Ilê Aiyê Block, visual artist and Ekedí Dete Lima, in meetings held at the Axé Jitolu Terreiro in May and June 2024.

mother and educator but above all as a caretaker of ancestry. She established the ethical and aesthetic parameters of this emerging art. Her teachings solidified respect for traditions in deferential and elegant conduct towards elders and the ever-present sacredness in handling black bodies and all life moments.

Additionally, the young founders of the block were inspired by the Black Power movements in the USA, black soul in Rio de Janeiro, the liberation struggles of African countries, and the values of the negritude movement. These were black artists and personalities who offered new models of conduct and life beyond the expectations dictated by prevailing social and racial hierarchies of the time.

It is from the confluence of novelty and tradition that the deepest principle for the artistic creation of Black Beauty and Ilê Aiyê's Art is established: the constant pursuit of visibility, updating, and aestheticising all forms and practices associated with African ancestry. The secret embedded in this art lies in recognising that in Bahia (and all diasporic communities), ancestry is present and maintained, re-elaborated, and matured in the lov-

## THE *BLACK* *BEAUTY* CREATED AND DISSEMINATED AT ILÊ AIYÊ IS THE MANIFESTA- TION OF A SUCCESSFUL EGALITARIAN AND ANTI-RACIST CIVILISATIONAL PROJECT

ing and welcoming cradle of families, in the solidarity of black neighbourhoods, in samba and capoeira circles, and primarily in candomblé terreiros and other spaces and manifestations of welcoming and socialisation dominated by an African-rooted sensitivity.

In this space-time, the multiple talents of young artists, scenographers, dancers, and musicians faced the challenge of expressing and shaping a beauty diluted in the experiences and the most dreamlike imagination of black life and being in Salvador. From this emerged an artistic language faithful to origin, transcendence, and meaning, unsubmissive to the concerns and rules of ordinary materiality, easy comprehension, disposable consumption, superficial pleasure, or commercial logic.

#### THE CREATORS OF THE FORM

Since 1975, designer and choreographer Dete Lima has acted as the artistic director and designer in creating costumes and fantasies for the block. Notably, her sculptural style of fabric folding and tying for the Ebony Goddess costumes stands out. Her modelling work found its

I MADE THAT  
MARK NOT  
INSPIRED BUT  
*ILLUMINATED* BY  
THE MOTHER OF  
VOVÔ, MÃE HILDA  
JITOLU

foundation in her experience as an Eke-di at Ilê Axé Jitolu. From caring for and creating clothes for the Voduns, adorned with elaborately crafted straw, cowries, ribbons, and beads, her creative process could manifest and refine.

In 1978, visual artist J. Cunha (José Antônio Cunha) joined Ilê Aiyê, invited by director Carlos Bamba to work as a scenographer. He subsequently assumed the creation of the block's visual identity, with his most significant contribution being the creation of Perfil Azeviche, Ilê Aiyê's emblematic mark. This is a face predominantly composed of angular and black shapes with strong lines. In an interview with reporter Larissa Almeida in the *Correio da Bahia* newspaper, published on January 31st, 2024, J. Cunha stated: "I made that mark not inspired but illuminated by the mother of Vovô, Mãe Hilda Jitolu, with whom I had many conversations. She was a radiant person, and when she saw my work, she was very respectful of its extent. Based on her Orixá, Omolu, I created that head." The colours used were defined by the block's directors with symbolic meanings: white for peace, red for

the blood shed — a tribute to those who fought for black liberation and against racism—, black for the colour of the skin, and golden yellow representing the cultural wealth and beauty of black peoples.

From 1980 to 2005, J. Cunha was responsible for creating Ilê Aiyê's fabric patterns, which became highly desired by the block's admirers. His fabrics are marked by clarity and good distribution of forms with recognisable references from ritual embroidery and printing, architecture, and the sculptural and pictorial art of various African peoples, creating a unique visual vocabulary enriched by research developed since the 1960's when he began his work as a visual artist. One of his distinctive trademarks is the open cowrie strings, a motif copied by other artists and designers in Bahia.

It is necessary to emphasise the difficulty imposed by a constant search for sources on the African continent and its cultural diversity at a time when there were no references to create an original visual vocabulary available in libraries. From this absence, an art emerged as a desire for a dreamlike Africa, yet so present, recognisable, and alive in local sensitivities, culture, and imagination.

Following this, artist Mundão (Raimundo Sousa dos Santos) joined Ilê Aiyê and continued this work. His style is characterised by the abundance of patterns and graphic elements that frame personalities and symbols related to carnival themes. His expertise lies in harmonising various forms to produce a reinterpretation of traditional African and Afro-Brazilian art and symbols, creating an original and authorial art through a technique developed with digital resources.

At Ilê Aiyê, the importance and appreciation of these fabrics reached a distinctive level and can be analysed from various aspects. It is necessary to draw a parallel between this printing work and the various and profound meanings that fabrics and clothing assume in different African cultures, going far beyond so-called “decorative arts.” In some cases, the fabrics are the main element of ritual attire needed to connect or separate the physical and spiritual worlds. In other cases, they are insignias of power and family or social status, adding meanings of wealth, group identity, social status, and authority. In addition to bringing memories and telling

stories, the fabrics of Ilê Aiyê express the individual and social bond with the block and its values for the directors, members, and fans. They adorn spaces and bodies, signalling territories and identities in festive and ritualistic occasions, assuming a special meaning by signalling adherence to a community and its values.

For some revellers, artists, and especially for candidates for Ebony Goddess, wearing these fabrics with Dete Lima’s ties evokes a strong emotion often expressed in tears. These tears supposedly result from a positive alignment between personal identity and black racial identity, which contemporarily remains a subject of discrimination and social exclusion.

**FROM MEANING TO SIGNIFICANCE** From plastic efficiency to symbolic efficacy, the work of these Ilê Aiyê artists has reached the power to resonate and replicate in multiple manifestations in the daily lives of Bahia. Their creations appear as references in various musical styles, visual arts and fashion, assimilated and disseminated by other artists nationally and internationally.

They were the first to present original and more contemporary solutions to give visibility to the prevailing ideals in Bahia’s black cultures and artistic traditions. They created a recognisable and seductive form of beauty, expressing an inclusive, anti-racist, and egalitarian civilisational project. From this artistic production, Ilê Aiyê’s Black Beauty results in a profusion of signs adhering to this way of being, acting, and living blackness with pride; generating solidarity, instilling respect and self-respect, recognition, and self-recognition for a valuable black identity.

That is why we assert that Ilê Aiyê’s Black Beauty and the work of its artists effectively function as a form of counter-hegemony. Its character is pop and popular. Its style is inclusive and attracts attention and adherence to all black cultural and identity manifestations. From traditional to irreverent, Ilê Aiyê’s aesthetics are essentially contemporary and continually renewed.

There is no denying that Ilê Aiyê’s Black Beauty has become a recognised instrument of political and social anti-racist engagement. Its attributes strengthen and engage black subjectivities and

bodies in gaining power and penetrating various social spaces, crossing borders, breaking mental and objective barriers for inclusion and social advancement.

By providing visibility and filling the media and streets with happy, autonomous, confident black faces and bodies capable of building and transforming their destinies, the individual appreciation of the black body expands and transforms into the appreciation of the black social body. Thus, we advocate that the art and Black Beauty created by Ilê Aiyê artists are a living heritage, contributing increasingly and significantly to positive changes in the racial reality in the country.

Rita de Cássia Maia da Silva is a museologist with a doctorship in Communication and Contemporary Culture from the Federal University of Bahia. She has completed her postdoctoral studies at the University of Aveiro, Portugal, where she developed a digital museum prototype for the afro movement Ilê Aiyê. Rita serves as the Coordinator of the Postgraduate Programme and as a professor in the undergraduate Museology course at the Faculty of Philosophy and Human Sciences (FFCH-UFBA). Her work focuses on the theme of Black Beauty, and she conducted both her master’s and doctoral research on Ilê Aiyê. Rita is also one of the coordinators of the Forum on Museology and Digital Culture and a member of the editorial board of the journals *Ciência da Informação* and *Inclusão Social* produced by IBICT.

## Black Resistance Organisations

VALÉRIA LIMA

IV

Resistance is a constant noun in the life of any black person. We have resisted since the slave ships tore our ancestors from Mother Africa and scattered them across the Americas, particularly Brazil. Black hands built this country, the land where “everything grows when planted,” yet it gave our people only pain and toil. Nevertheless, we resist.

Although schools taught for centuries that there was no resistance to slavery from the Africans taken from their continent, we are gradually recovering many stories that were hidden from the books. Today, we know about the many uprisings that took place to end slavery in this country. We know the stories of the brotherhoods, the quilombos, and the black women who organised to secure not only their freedom but also that of many other brothers and sisters. The freedom of the women who fought to keep alive the traditions, customs, and African-rooted religions.

Black resistance organisations in Brazil have played a crucial role in the fight against racism, discrimination, and social inequality. From the arrival of enslaved Africans in the country to the present day,

## THE ENSLAVED PEOPLE WHO FLED THE PLANTATIONS AND MILLS BECAME REFERENCES OF FREEDOM

these entities have been fundamental in promoting the civil, cultural, and political rights of the black Brazilian population. Alongside all that was done over the interminable centuries of slavery in Brazil, much has been done by the black people of this country to navigate the remnants of slavery. Despite the prohibition of literacy for black people, many knew how to read and write. Thus, in the 19th century, black press already existed. As Ana Flávia

Magalhães presented in her research published in *Imprensa Negra no Brasil do Século XIX\**, *O Mulato ou O Homem de Cor\**, dated September 14th, 1833, was the first black publication in this country.

The quilombos are an important symbol of resistance and organisation. The enslaved people who fled the plantations and mills became references of freedom and struggle against oppression. In an environment of brutality and exploitation, the quilombos offered refuge and autonomy, with black people living freely in community, preserving their cultural traditions and practising their religion. The most famous of them, Palmares, led by Zumbi, resisted for almost a century, exemplifying the resilience and collective strength of Afro-Brazilians in the fight for freedom and justice.

**“ORGANISE AND RESIST TO EXIST!”** Religious brotherhoods were crucial for the survival of enslaved black men and women. The Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men, founded in the Church of Sé in downtown Salvador, dates back to 1685. Later, it was transferred to a

church built with their own resources and the labour of the Brotherhood members. The candomblé terreiros, like the brotherhoods, were born amidst slavery. The Orixás, Inquices, and Voduns that arrived with the Africans made their home in all regions of Brazil, from north to south. Despite racism and persecution, African-rooted religions remain alive. Records indicate that the first terreiros emerged around 1830<sup>1</sup>. In these sacred spaces, the mães and pais de santo ensured the maintenance of the African-originated rituals with a Brazilian identity.

The oldest black civil association in Brazil was born in the Bahian capital and has been transforming the lives of black men and women for almost 200 years. The Sociedade Protetora dos Desvalidos, founded on September 16th, 1832, inaugurated new possibilities in the lives of many enslaved people. Led by Manoel Vitor Serra, a free African, a group of men from the Bahian capital gathered to ensure the freedom of others by buying manumission letters. Over the years, the organisation has acted in various ways, such as providing loans and pawns, supporting disease treatment,

## THE OLDEST BLACK CIVIL ASSOCIATION IN BRAZIL WAS BORN IN THE BAHIAN CAPITAL

disability, old age, and ensuring funerals for those who could not afford them. It has reinvented itself according to the needs that arose in the post-abolition period and continues to fight against racism and the inequalities it causes.

With the abolition of slavery in 1888, the struggle for equality continued, as the black population remained marginalised. The Frente Negra Brasileira (FNB), founded on September 16th, 1931 by Abdias do Nascimento, played a crucial role in fighting for the civil and social rights of the black population in Brazil. As one of the first mass organisations led by black people, the FNB sought to combat racism and promote the social, political, and economic integration of Afro-Brazilians. Through education campaigns, legal assistance and cultural activities, the FNB worked to elevate the self-esteem of the black community and demand equal opportunities. Its pioneering role paved the way for future black movements in the country, leaving a lasting legacy in the fight against racial discrimination. Although it was closed by the Estado Novo regime of Getúlio Vargas in 1937, its legacy influenced subsequent significant movements.

From the 1970's, with the strengthening of social movements in Brazil, there was a significant resurgence of black organisations. Ilê Aiyê and the Unified Black Movement (MNU), born in this period, are responsible for the movement configurations we know today. Influenced by the Black Panthers fighting for civil rights in the United States, Brazil's first Afro block emerged. Ilê Aiyê, envisioned by Antonio Carlos Vovô and Apolônio Souza de Jesus Filho, was founded on November 1st, 1974 and took to the streets of Salvador's carnival in 1975. With the blessings of Mãe Hilda Jitolu, it sang the beauty and history of black people in Brazil and Africa.

Ilê carried out a true aesthetic revolution in Brazil through Dete Lima's innovative work. The turbans and ties inspired by the attire of the Voduns of Axé Jitolu, along with the prints developed by J. Cunha, brought the entity's colours to life. Their rich garments, vibrant adornments, and authentic cultural expressions exalted Afro-Brazilian beauty and identity. The aesthetic developed by the block not only rescued African traditions but also challenged Eurocentric beauty standards,

CULTURE  
AND POLITICS  
MEET AND  
REINVENT  
THEMSELVES  
FOR EQUALITY  
AND JUSTICE  
SO THAT WE  
CAN BE WHO  
WE ARE

promoting racial pride and self-esteem among black people. This visual and cultural revolution of Ilê Aiyê had a profound impact, influencing fashion, art, and Afro-Brazilian identity for generations.

The Unified Black Movement (MNU), created in 1978, stood out as one of the main entities in the fight against structural racism and promoting black consciousness. The MNU has engaged in various fronts, including denouncing police violence, fighting for racial quotas, and valuing Afro-Brazilian culture. Culture and politics meet and reinvent themselves for equality and justice so that we can be who we are, embracing our identity in the way of being and dressing of the black people of this country.

Since the 2000's, black resistance in Brazil has gained new configurations and forms of action. While in the 1970s they were divided between cultural and political, today it is difficult to list all of them. Whether through arts, music, using new technologies, through Afrofuturism, or social networks, the goal is always to expand representation and combat racism in all spheres of Brazilian society. In recent

years, several organisations have been created, notably the national Coalition of Black Rights. The Coalition brings together various entities that, although acting individually in their respective territories, remain united and vigilant for the common good. The union of these forces exemplifies the belief that together we are stronger and capable of achieving even greater goals.

On January 6th, 2023, in the Curuzu neighbourhood, the same place where The Most Beautiful of the Beautiful once emerged, the Instituto da Mulher Negra Mãe Hilda Jitolu was founded. The organisation was created to keep alive the history and legacy of black women who made significant contributions to the Brazilian black movement, beginning with the legacy of Mãe Hilda Jitolu, the matriarch of Ilê Aiyê, who greatly contributed to the appreciation of black culture and religiosity. Mãe Hilda was born in Salvador on January 6th, 1923 and founded the Terreiro Axé Jitolu in 1952 in one of the blackest neighbourhoods of the Bahian capital, Curuzu.

The future is uncertain, but as long as there is racism, there will be resistance!

Valéria Lima is the Ekede of Azonsu at Axé Jitolu, a journalist, and holds a master's degree in Ethnic and African Studies. She was born in the Curuzu neighbourhood, one of the blackest areas in the capital of Bahia. Valéria is the founder and Executive Director of the Instituto da Mulher Negra Mãe Hilda Jitolu. She has worked with institutions such as Ilê Aiyê and TVE.





