

Artigo

Do Pelourinho ao Carnaval: o legado de Gilberto Gil no Ministério da Cultura

Marcelo Cardoso de Paiva

Recebido em: 24/08/2025

Aceito em: 26/03/2026

Capa: *Pelourinho (Salvador-BA)*,
Glória Tega (2018).

MARCELO CARDOSO DE PAIVA: Professor do CCNH-UFABC, historiador formado pela FFLCH-USP, mestre e doutor pela FAU-USP, especializado em políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural. Foi pesquisador visitante na University of Manchester e na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Do Pelourinho ao Carnaval: o legado de Gilberto Gil no Ministério da Cultura

Marcelo Cardoso de Paiva

CCNH-UFABC

<https://orcid.org/0000-0002-2218-8126>

marcelo.paiva@ufabc.edu.br

RESUMO

Palavras-chave: Gilberto Gil; patrimônio cultural; políticas culturais.

O cantor e compositor Gilberto Gil foi ministro da Cultura de 2003 a 2008. O objetivo deste artigo é mostrar como as faces política e poética de Gil são dois lados da mesma moeda. Para isso, parte inicialmente tanto das competências prévias quanto do plano bem estabelecido de Gil para assumir o Ministério da Cultura. A seguir, põe em perspectiva como sua carreira artística forjou uma noção de cultura brasileira que orientou seu programa político. Finalmente, relaciona o tropicalismo e a consciência negra de Gil à forma como o ministro promoveu o patrimônio cultural afro-brasileiro nacional e internacionalmente como um forte traço da identidade brasileira.

ABSTRACT

Keywords: Gilberto Gil; cultural heritage; cultural policies.

The singer and composer Gilberto Gil served as minister of Culture from 2003 to 2008. This article aims to show how both Gil's poetical and the political facets are two sides of the same coin. To this end, it begins by examining both his prior qualifications and his well-defined plan upon assuming the Ministry of Culture. It then puts into perspective how his artistic career shaped a clear notion of Brazilian culture that guided his political agenda. Finally, it relates Gil's tropicalism and Black consciousness to the way in which, as minister, he promoted Afro-Brazilian cultural heritage nationally and internationally as a defining feature of Brazilian identity.

INTRODUÇÃO

Gilberto Passos Gil Moreira foi nomeado ministro da Cultura por Lula em 2003, em seu primeiro e segundo mandatos como presidente do Brasil (2003-2010). A notícia causou grande desconfiança entre aliados do governo, que acreditavam que Gil não era qualificado o suficiente para o cargo, apesar de sua reconhecida trajetória como artista. O fato é que Gil não fazia parte da base aliada que levou Lula à presidência. Mas, superando as expectativas de aliados e opositores, Gil provou ser um dos mais articulados e longevos dirigentes do Ministério da Cultura (MinC), desde sua criação em 1985, ao lado de Francisco Weffort (1995-2002) e de Celso Furtado (1986-1988), seus predecessores mais notáveis.

A escolha de Lula não foi aleatória. Gil já havia sido nomeado Embaixador de Boa Vontade da Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO), em 2001, e designado Artista pela Paz pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1999. Anos antes, a primeira-dama Ruth Cardoso o nomeou conselheiro da Comunidade Solidária, uma agência criada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) para desenvolver as políticas sociais do governo, posto que ocupou até 2002. FHC também o nomeou Comendador da Ordem Rio Branco e até considerou nomeá-lo ministro do Meio Ambiente para seu segundo mandato (1998-2002) devido ao seu ativismo ambiental. Ele havia criado a Fundação Onda Azul em 1989 e se filiou ao Partido Verde (PV) no ano seguinte.¹

Em 1996, quando a internet estava chegando no Brasil, Gil foi o primeiro artista brasileiro a fazer uma transmissão ao vivo pela web. Naquela ocasião, ele apresentou “Pela internet”, uma canção do seu álbum *Quanta* (Gil, 1997), que lhe rendeu seu primeiro Grammy alguns anos depois. Em 2004, quando já era ministro, ele se voluntariou para ser o primeiro grande artista a pôr um de seus álbuns sob a licença Creative Commons, concebida por Lawrence Lessig dois anos antes (Costa, 2011). Apoiando a Creative Commons Brasil, ele incorporou todo o debate sobre cultura digital na pauta do MinC, encorajando autores independentes a criar e produzir conteúdos digitais em mídia aberta por meio do programa Cultura Viva, o carro-chefe de seu Ministério.

Mas foi ainda antes, nos anos 1980, que Gil teve o primeiro contato com o MinC. Ele esteve presente em debates públicos que resultaram na criação do Ministério, mesmo tendo se negado a se posicionar sobre o assunto. Após 20 anos de governo autoritário no Brasil, muitos artistas suspeitavam que um órgão estatal responsável pela política cultural poderia significar uma nova forma de censura institucionalizada (Ferron, 2017). Vale lembrar que Gil fora preso (1968) e exilado do país (1969) pela Ditadura Militar (1964-1985) por conta das letras de suas músicas. Não por acaso, em 1984 ele se engajou nas passeatas das Diretas Já!, movimento pela volta das eleições democráticas no Brasil. Em seguida, ingressou na política na cidade de Salvador (BA).

1. Informações biográficas, álbuns, letras e uma breve história de cada composição de Gil mencionadas neste artigo podem ser consultadas em seu site oficial: <http://gilbertogil.com.br/>.

Censura, prisão e exílio forjaram um democrata radical. As incursões na política institucional deram origem a um discreto conciliador. A música e a poesia lhe revelaram os caminhos da cultura popular. E a consciência de “negromestiço” despertou em Gil um embaixador da cultura afro-atlântica. O objetivo maior deste artigo é, portanto, mostrar como as trajetórias política e poética de Gil são dois lados da mesma moeda. Para tanto, inicialmente apresenta as experiências políticas que qualificaram Gil para ser ministro da Cultura. Em seguida, discute como o programa político implementado por ele no MinC reflete uma compreensão da cultura brasileira nascida de sua sensibilidade artística. Por fim, argumenta como essas experiências políticas e poéticas se conjugam nas políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, por meio das quais Gil fez da cultura afrodescendente a expressão, por excelência, da identidade brasileira, tanto nacional quanto internacionalmente.

A FACE POLÍTICA DO POETA

Após ser o candidato a vereador mais votado nas eleições municipais da cidade de Salvador em 1988, Gil cumpriu seu mandato de 1989 a 1992. Antes disso, convidado pelo prefeito Mário Kertész, fora presidente da recém-criada Fundação Gregório de Matos (FGM), instituição encarregada da implementação das políticas culturais municipais da capital baiana. Sua curta gestão foi marcada pelo apoio a artistas locais, preservação e gestão do patrimônio urbano, bem como a proteção e promoção dos terreiros de candomblé da cidade.

À frente da FGM, em 1987, Gil criou o projeto Boca de Brasa, que consistiu na disponibilização de um palco itinerante bem equipado com sistemas de som e iluminação adequados para a apresentação de artistas locais, cuja programação era proposta e executada por eles próprios (Risério; Gil, 1988). Dessa maneira, ao mesmo tempo em que garantia uma diversificada e descentralizada programação cultural, a FGM abria oportunidades para a revelação de talentos da cidade por meio do acesso a seus recursos de divulgação e produção. As mesmas diretrizes seriam adotadas mais tarde pelo Programa Cultura Viva, carro-chefe do MinC durante os anos 2000. Desse modo, os conteúdos, ações e recursos do ministério foram democrática e sistematicamente compartilhados com artistas, profissionais e agentes culturais por todo o país (Rubim, 2010), incluindo editais como forma de salvaguarda das manifestações culturais reconhecidas como patrimônio imaterial (Porta, 2012).

A gestão do patrimônio cultural também não era novidade para Gil. Uma de suas maiores preocupações à frente da FGM foi a administração do Parque Histórico do Pelourinho, conjunto urbano construído pelos colonizadores portugueses a partir do século XVI. Atividades comerciais e culturais foram criadas para gerar empregos, revigorar a economia local e promover a ocupação de antigas edificações sem uso para reverter sua deterioração e até mesmo seu

colapso. Obras de limpeza das ruas e restauro do casario, organização da coleta de lixo e do tráfego, bem como a implementação de campanhas de saúde para a população local, também foram executadas. Gil elaborou ainda um projeto de lei para instituir uma política de preservação do patrimônio cultural municipal com um fundo para seu financiamento (Risério; Gil, 1988). A medida fazia parte das responsabilidades da municipalidade de Salvador junto ao Escritório Técnico de Licenças e Fiscalização (Etelf), um órgão criado para coordenar as autoridades nacional, estadual e municipal na gestão do sítio histórico.

Não por acaso, tanto o Pelourinho quanto os terreiros de candomblé passaram a receber a proteção oficial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Em 1984, o centro histórico da cidade foi declarado patrimônio nacional pelo Iphan e, em 1985, patrimônio mundial pela Unesco. Capital colonial do Brasil até o século XVIII, a cidade de Salvador foi também um dos maiores portos escravistas das Américas, diretamente ligada aos da África, como Ouidah, Lagos e Luanda. Aliás, o nome do bairro original da cidade – Pelourinho – se refere à coluna de pedra usada pelos portugueses para amarrar escravizados e criminosos e açoitá-los em público (Lima, 2008).

Ciente desses laços históricos, Gil seguiu suas raízes na África, estabelecendo uma parceria de intercâmbio cultural com os governos do Benin, Nigéria e Angola. Como resultado, Salvador e Luanda se tornaram cidades-irmãs. Ele também fez planos para abrir, no Pelourinho, a Casa da Nigéria, a Casa de Angola e a Casa do Benin. Para esta última ele recrutou a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi e o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger. Como o próprio Gil declara:

A escolha do Benin não foi apenas estratégica, mas altamente significativa. Veio de lá, do antigo Daomé, uma parte razoável (não a maioria) dos negros escravizados que desembarcaram em águas baianas. E estes negros, preservando a todo custo os seus códigos de cultura, recriaram aqui as suas instituições, de modo que imantam a Bahia, tornando-se uma das forças fundantes do que hoje é nossa cultura (Risério; Gil, 1988, p. 239)

2. O Candomblé é uma religião afro-brasileira que é essencialmente sincrética. De acordo com Natália Louzada ela foi estruturada como uma “nova forma solidariedade meta-étnica alternativa de sobrevivência forjada a partir do desejo de superação da condição de infortúnio advinda da escravidão. Sua organização, tal como hoje conhecemos, seria consequência da hibridização entre formas religiosas institucionais e micropolíticas africanas, e modelos de congregações religiosas europeus (Louzada, 2011, p. 106).

Para tornar isso possível, Gil se aproximou o tanto quanto pôde do governo federal. Ele marcou uma reunião com o ministro da Cultura, Celso Furtado, por meio de quem ele pode fazer contato diplomático com os países envolvidos. Ao mesmo tempo, a Fundação Nacional pró-Memória (FNpM), braço executivo do Iphan, desenvolveu o Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia (Manmba), um levantamento para identificar sítios religiosos afro-brasileiros e assessorar as autoridades locais sobre sua proteção e preservação (Sant’Anna, 2020). Quando Gil assumiu a FGM, em 1987, o Manmba havia acabado de ser concluído. Ele agiu então pela recuperação e proteção dos templos de candomblé² e suas comunidades:

esses terreiros desempenham hoje, graças à concepção de que o sagrado se manifesta na natureza, o papel de verdadeiros focos de preservação ecológica, em meio à desastrosa estruturação urbana da cidade. Em alguns lugares de Salvador, atualmente as “roças” de orixás, voduns e inquices são as únicas áreas verdes. Apesar disso, e do prestígio que têm, nossas casas de culto vivem ameaçadas. Por um lado, suas áreas estão valorizadas e a especulação imobiliária ronda. Por outro, os terreiros carecem de recursos próprios para realizar as obras necessárias à sua manutenção. Alguns deles se encontram em estado ruinoso, correndo inclusive o risco de desabamentos (Risério; Gil, 1988, p. 242).

Em 1984, como um dos primeiros resultados do Manmba, e respondendo ao enorme apelo público vindo de todo o país, a Casa Branca do Engenho Velho foi o primeiro terreiro de candomblé a ser oficialmente reconhecido como patrimônio cultural pelo Iphan. Dois anos depois, reconhecendo a histórica resistência à escravidão no Brasil, o Iphan também reconheceu a Serra da Barriga, no Alagoas – localização do Quilombo dos Palmares – como patrimônio cultural brasileiro.

A memória afro-brasileira estava na ordem do dia não só em Salvador, mas em todo o Brasil, trazida à tona pelos movimentos negros, que estavam reemergindo politicamente desde os anos 1970 para lutar contra o racismo e defender a redemocratização. Reagindo ao mito da democracia racial,³ esses grupos optaram por enaltecer as raízes mais africanas da cultura brasileira em detrimento de outras expressões mais sincréticas. Assim, preferiram o candomblé à umbanda (Louzada, 2011) ou às irmandades negras católicas (Lima, 2023). Elegeram Zumbi, líder do quilombo dos Palmares, como herói nacional em oposição à princesa Isabel (Domingues, 2007), regente que pôs fim à escravidão no Brasil assinando a Lei Áurea em 1888. Como argumenta Antonio Sérgio Guimarães, “desmascarar a ‘democracia racial’ brasileira em sua versão conservadora de discurso oficial de um Estado que impedia a organização das lutas antirracistas, passa a ser o principal alvo da resistência negra” (Guimarães, 2001, p. 156). Dessa forma, a reivindicação de reconhecimento cultural enquanto grupo viabilizou demandas de direitos sociais para minorias políticas que antes eram neutralizadas bem como a denúncia das estruturas sociais que reproduzem as desigualdades raciais no país (Guimarães, 2006).

Em uma entrevista em 1985, Gil, por sua vez, tomou um posicionamento diverso:

eu tenho uma dificuldade com a ortodoxia em qualquer sentido. O sentimento de aculturação é sempre mais forte do que o sentimento de preservação de culturas primitivas. Eu sempre tive dificuldade com essa posição purista em relação à influência indígena ou africana.

3. A proposição feita por Gilberto Freyre nos anos 1930 tornada senso comum pelo movimento modernista brasileiro, reconhecendo as tradições afro-brasileiras como parte da identidade nacional reafirmando, por outro lado, uma hierarquia em que a cultura luso-brasileira está sempre na posição mais alta.

O meu empenho é muito mais no sentido de pegar, misturar, trazer a coisa para o plano do cosmopolitismo moderno (Cohn, 2007, p. 180).

Um dos criadores da Tropicália (Veloso, 1997), Gil se inspirava na antropofagia de Oswald de Andrade, para celebrar a capacidade brasileira de “canibalizar” referências estrangeiras criando algo próprio. Foi sob essa perspectiva – em contraste com a de Mário de Andrade de rejeição das influências estrangeiras que inspirou as políticas culturais no Brasil desde os anos 1930 com a criação do Iphan (Marins, 2016) – que Gil não só criou sua música como também interpretou a cultura brasileira. Mais do que isso, estabeleceu seus princípios éticos. É aí que o poético encontra o político:

Mas o que eu gostaria de evitar, gostaria de esclarecer como não necessariamente intencional no meu trabalho, nessa escolha de repertório e tudo, é uma coisa política no sentido de uma política de negros contra brancos ou qualquer coisa. Não é racista, é uma coisa que eu estava descrevendo, para mim, como comunidades negras. O Continente Africano especificamente, pra mim é uma reserva, mas não uma reserva no sentido de uma coisa que vai ter o seu momento particular pra si. A cor negra é um como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, uma energia telúrica, tá entendendo? Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo (Cohn, 2007, p. 146-147).

A mestiçagem cultural ainda seria, portanto, para Gil, uma promessa de futuro assimilacionista prometida pelo ideal da democracia racial que animava os modernistas em quem ele se inspirava – ainda que interpretada sob a ótica de um cosmopolitismo oswaldiano em oposição à busca das raízes da cultura popular andradinas. Por outro lado, os movimentos negros da década de 1980 reivindicavam, pela própria afirmação das raízes culturais africanas, o direito à diferença e o caráter multicultural do país. Tratava-se de denunciar as diferenças políticas entre brancos e negros a partir da afirmação das diferenças culturais (Costa, 2002). As duas tendências se encontrariam dentro do MinC em 2003.

A FACE POÉTICA DO POLÍTICO

Em dezembro de 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso – sua alma-gêmea musical – foram acusados de subversão e presos. Duas semanas antes, o governo militar havia decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que institucionalizou a censura e a perseguição política, tornando a Ditadura Militar ainda mais

severa. Estudantes e artistas, ambos protagonistas dos protestos de 1968 no Brasil, foram os mais duramente perseguidos. Por meio da Tropicália, Gil e Veloso desafiavam os valores conservadores e incorporavam influências internacionais na arte brasileira (Veloso, 1997). Foram então forçados ao exílio e se mudaram para o Reino Unido, sendo autorizados a retornar somente em 1972.

Gil havia crescido em uma família católica de classe média numa pequena cidade e continuado seus estudos em Salvador. Em entrevista ao *Pasquim*, em 1969, ele disse:

Não sou um cara incluído no que se chama de “consciência da nacionalidade negra”. Na verdade, nunca senti o problema da marginalização do negro. Nunca fui obrigado a uma tomada de consciência das diferenças entre o negro e o branco. Digo tomada de consciência visceral. Não me sensibilizo muito com isso porque eu sempre fui, no Brasil, uma pessoa pertencente à classe média alta e sempre tive acesso a coisas que brancos, amarelos, pardos e azuis têm (Gil; Zappa, 2013, p. 45-46).

Mas isso mudaria radicalmente durante o exílio. Naqueles dias, jazz, rock, blues e reggae ressoavam o movimento pelos direitos civis nos EUA, a luta antirracista no Reino Unido e a descolonização dos países africanos. Em Londres, já influenciado pelo rock, Gil comprou sua primeira guitarra elétrica, com a qual continuou compondo, tocando e cantando para ganhar a vida. No bairro de Notting Hill onde morava, ele se aproximou dos jamaicanos, cujo reggae imediatamente chamou sua atenção. Em 1970, no Island of Wight Festival, onde se apresentou ao lado de Caetano Veloso e Gal Costa, foi impactado pelo rock irreverente de Jimi Hendrix e o jazz experimental de Miles Davis. Pouco depois, em turnê pelos Estados Unidos, encontrou pela primeira vez João Gilberto, uma das suas maiores inspirações (Gil; Zappa, 2013).

Essa experiência com outras estéticas musicais, com a luta antirracista e com a realidade histórica da descolonização dos países africanos fizeram Gil se sentir parte de uma comunidade afro-atlântica que compartilhava os mesmos valores civilizatórios de origem africana. Logo ele reconheceria a si próprio como a expressão brasileira dessa comunidade, e sua busca pelas raízes culturais do Brasil também apontaria para a África (Fantini, 2016). Anos mais tarde, Gil reconhece:

Eu nunca tinha ido ao candomblé. Só fui depois do exílio. Aí é que me aproximei dos blocos, do significado profundo do carnaval da Bahia. Salvador é uma cidade já muito misturada [...]. Os blocos eram afros, mas incluíam todo mundo! Era a própria cidade de Salvador, como nós, mulatos. Durante o exílio, vi que na Inglaterra a questão racial tinha mais peso. Então conheci a consciência

negra como um trabalho apoiado no mundo inteiro pelos ativistas americanos, e a informação exaustiva sobre os movimentos de libertação na África (Cohn, 2007, p. 252-253).

De volta do exílio, ele agiu para salvar do desaparecimento os afoxés - blocos de carnaval de Salvador que tocam ijexá, um ritmo de origens nigerianas criado para cultuar os orixás Ogum e Xangô. Em 1974, junta-se então ao bloco Filhos de Gandhi, criado em 1940 por estivadores, em que passou a desfilar por muitos anos. Em seguida, a convite de Mestre Didi, começou a frequentar o terreiro do Gantois, onde a Mãe Menininha o iniciou nos caminhos do candomblé (Fonteneles, 1999).

Integrar a comissão brasileira enviada para o segundo World African Festival of Arts and Culture (Festac) realizado em Lagos, Nigéria, em 1977, parece ter sido um momento decisivo na vida de Gil. Na África, ele e sua banda conheceram músicos e ativistas como Fela Kuti e Stevie Wonder, e reconheceram traços da música local e seus instrumentos, já que boa parte dos africanos escravizados trazidos ao Brasil são de origem Iorubá, o grupo etnolinguístico de onde hoje é o Benin, Gana, Nigéria e Togo. Eles também conheceram os agudás, descendentes tanto de escravizados libertos quanto de traficantes escravistas brasileiros retornados ao Benin, muitos deles historicamente ligados à cidade de Salvador (Guran, 2000).

Não muito depois de voltar do Festac, Gil fez um tributo às raízes africanas da cultura brasileira lançando seu álbum *Refavela* (Gil, 1977b). Na faixa título, reconhece as ligações históricas entre Brasil e Nigéria:

A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim (Gil, 1977a).

Ao mesmo tempo, em outro verso saúda a resiliência do povo negro contra a pobreza no Brasil e na Nigéria contemporâneos:

A refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH (Gil, 1977a).

4. Um movimento que Antonio Risério (1981) define como a juventude black-baiana que ganhou força nos anos 1970 e abriu uma nova era para movimento antirracista no Brasil.

Em *Patuscada de Gandbi*, (Afoxé Filhos de Gandhi, 1977) ele faz homenagem ao afoxé ao qual ele se juntou anos antes. Em *Ilê Ayé* (Pinheiro; Sá, 1977), ele comemora outro bloco de carnaval fundado em 1974 para encorajar o orgulho negro por meio das suas raízes africanas.⁴ Em *Babá Alapalá*, (Gil, 1977b) ele saúda o Egum (espírito ancestral) com que ele havia tido contato na sua iniciação no Candomblé na Ilha de Itaparica. Em *Balafon*, explica que:

Isso que a gente chama marimba
Tem na África todo mesmo som
Isso que toca bem, bem
Num lugar, não lembro bem
Chama-se balafon (Gil; Ben, 1977).

No documentário *Refavela 40* (2019) que celebra os quarenta anos do álbum, Gil mostra o balafon que ainda guarda em sua casa adquiridos por ele e sua banda na viagem ao Festac. No álbum seguinte, *Realce* (Gil, 1979a), fazendo coro aos princípios do movimento Black-Rio (Vianna, 2014) ele louva o cabelo afro em *Sarara Miolo*:

Sara, sara, sara cura
Dessa doença de branco
De querer cabelo liso
Já tendo cabelo louro
Cabelo duro é preciso
Que é para ser você, crioulo (Gil, 1979b).

Em *Toda Menina Baiana*, sintetiza as contradições históricas e culturais brasileiras de dor de um lado e alegria do outro:

Que Deus entendeu de dar a primazia
Pro bem, pro mal, primeira mão na Bahia
Primeira missa, primeiro índio abatido também
Que Deus deu
Que Deus entendeu de dar toda magia
Pro bem, pro mal, primeiro chão na Bahia
Primeiro carnaval, primeiro pelourinho também (Gil, 1979c).

Ao mesmo tempo em que passou a celebrar as raízes da música afro-brasileira, Gil se manteve constantemente sintonizado com as linguagens mais contemporâneas da música negra, que passa a experimentar a partir do álbum *Realce* (Gil, 1979a). Inspirado pelo reggae jamaicano fez *Não chores mais* (Ford, 1979), uma versão em português da famosa canção de Bob Marley *No woman no cry* (Ford, 1975). Em 1980, fez uma turnê pelo Brasil junto com seu amigo

Jimmy Cliff. Mais tarde compôs *Vamos fugir* (*Gimme your love*) (Gil, 1984), gravado em 1983 com a banda jamaicana The Wailers. Na faixa *Funk-se quem puder* (Gil, 1983b), do álbum *Extra* (Gil, 1983a), gravado no mesmo ano, ele saúda o funk dos EUA trazido ao Brasil por músicos como Tony Tornado e Tim Maia nos anos 1970 (Vianna, 2014).

Enquanto isso, continuou desenvolvendo seu próprio afro-tropicalismo musical. Em 1982, na faixa *Banda Um* (Gil, 1982a), do álbum *Um banda um* (Gil, 1982b), ele brincou com a polissemia entre “a banda” e “a umbanda”, como uma metáfora do sincretismo cultural brasileiro que tanto valorizava:

Banda Um que é África, que é Báltica, que é Celta
UmBanda América do Sul
Banda Um que evoca um bailado de todo planeta
(...)
Banda pra tocar por aí
No Zanzibar
Pro negro zanzibábaro dançar
Pra agitar o Baixo Leblon
O Cariri
Pra loura blumenáutica dançar (Gil, 1982a).

Na mesma época, aventurou-se também no cinema. Compôs a trilha sonora de *Quilombo*, um filme de Cacá Diegues (1984) sobre Palmares, o maior assentamento de resistência à escravidão da história do Brasil colonial. Em 1996, produziu e apresentou o documentário de Lula Buarque de Holanda *Pierre Fatumbi Verger: um mensageiro entre dois mundos* (1998), sobre o etnógrafo francês Pierre Verger (1902-1996), retrazando seus passos entre o Brasil e a África. Verger, que morreu logo depois de gravar a entrevista com Gil para o filme, havia fixado residência em Salvador desde 1946. De lá, ele viajava frequentemente para a Nigéria e o Benin, lugar do antigo reino do Daomé, investigando os laços entre a cultura iorubá e o candomblé brasileiro.⁵ A sua amizade com Gil nasceu nos anos 1980, quando contribuiu com uma coleção de suas fotos, conhecimentos e objetos para a criação da Casa do Benin pela FGM em Salvador.

Como afirmou diversas vezes, Gil estava mais interessado na potencialidade criativa da cultura africana – que ele próprio experimentava como músico nesse universo afro-atlântico em que circulava com tanta desenvoltura – do que em simplesmente cultivar tradições de raízes africanas. Ao analisar sua obra, Débora Fantini nota que

As africanidades de Gil são o navio, e não o porto; o céu, e não o hangar; a diversidade cultural da diáspora, e não a pretensão de unidade. Sob a África de Gilberto Gil, abre-se espaço de convergência para uma

5. Seu legado e suas coleções são mantidos pela Fundação Pierre Verger cujo site oficial é: <https://pierreverger.org/en/>.

multiplicidade de experiências artísticas do século XX: a moderna música nigeriana, o jazz, o reggae jamaicano, o rap e o funk, o rock e o baião, as favelas e os sertões brasileiros (Fantini, 2016, p. 253-254).

É com esse contorno que a estética tropicalista de Gil chegava no alvorecer da redemocratização. Por um lado, combinava o arcaico e o moderno (misturando ritmos tradicionais e contemporâneos como baião e reggae, samba e rock), bem como relacionava temas históricos caros à história e à cultura afro-brasileiras (como a Umbanda e o carnaval, o Pelourinho e a favela, o cabelo crespo e as roupas de inspiração africana). Por outro, tal qual outros de seus pares do movimento tropicalista, rendeu-se à indústria cultural, colaborando assim para tornar a Tropicália a expressão hegemônica da cultura nacional no mundo globalizado, abandonando de vez o espírito de vanguarda com que se lançara ao mundo artístico nos anos 1960 (Alambert, 2012). Prova disso é sua nomeação como “imortal” da Academia Brasileira de Letras (ABL), pelo conjunto de sua obra expressa nas mais de 600 letras de canções de mais de 50 álbuns lançados, transformando a ironia da capa de seu segundo álbum *Gilberto Gil* (1968) em realidade.

Foi a partir de *Realce* (Gil, 1979a), com sonoridade inspirada na *dance music*, gravação com toda a banda formada por músicos norte-americanos e produção feita inteiramente na cidade de Los Angeles, nos EUA, que Gil começa a dar suas maiores contribuições para consolidar a estética tropicalista como “ideologia oficial da cultura midiática brasileira” (Alambert, 2012, p. 146). Afastando-se cada vez mais da militância de esquerda, com quem lado a lado a vanguarda artística enfrentava a Ditadura, seus próximos passos foram ingressar na política por meio de partidos moderados como o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e o Partido Verde (PV), ocupando posições como a de presidente da Fundação Gregório de Matos e de vereador da cidade de Salvador e, posteriormente, se aproximando diretamente dos governos de Fernando Henrique Cardoso (1998-2002) e de Lula como ministro da Cultura em 2003.

O MINISTRO NEGROMESTIÇO

A campanha presidencial de Lula de 2002 incluiu um projeto intersetorial chamado *Brasil sem racismo*, que tinha entre seus objetivos “Desenvolver programas que assegurem igualdade de oportunidade e de tratamento nas políticas culturais, bem como a proteção das manifestações culturais afro-brasileiras e seus templos” (Coligação Lula Presidente, 2002, p. 17). Em 2003, em seu discurso de posse, Gil deixou claro como sua trajetória pessoal e artística vinham ao encontro dessa campanha:

É também nesse horizonte que eu entendo o desejo do presidente Lula que eu assumo o Ministério da Cultura. Escolha prática, mas também simbólica, de um homem do povo como ele. De um homem que se engajou num sonho geracional de transformação do país, de um negromestiço empenhado nas movimentações de sua gente, de um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular (Gil; Ferreira, 2013, p. 229).

Gil contava ainda com seu prestígio internacional. A Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) de 2003 foi memorável. Para celebrar o Dia da Paz Mundial, improvisou um palco e fez um show no salão da assembleia animando delegados de mais de 100 países. Na performance de *Toda Menina Baiana*, convidou o secretário geral Kofi Atta Annan, ganhador do Nobel da Paz, para tocar conga junto à sua banda. Já em 2004, quando a ONU promoveu uma cerimônia para homenagear o diplomata brasileiro Sérgio Vieira de Mello, Alto Comissário para os Direitos Humanos, e os outros 21 membros de sua equipe que foram mortos no bombardeio do Canal Hotel em Bagdá no ano anterior, Gil marcou presença mais uma vez, levando uma comissão de mestres de capoeira para celebrar a paz no evento:

O nosso país celebra a arte do encontro, da resistência cultural e da fraternidade. É por isso que trago hoje à ONU capoeiristas de todo o mundo para homenagear a Sérgio Vieira e seus companheiros e companheiras. Afinal, ninguém luta só, ninguém dança só. Capoeira é atitude brasileira que reconhece uma história escrita pelo corpo, pelo ritmo e pela imensa natureza libertária do homem frente à intolerância [...]. Os afro-brasileiros souberam transformar a violência em camaradagem, envolvendo dança, ritmo, canto, toque e improvisação. A capoeira é uma afirmação existencial do povo negro no contexto do escravagismo e do racismo de dominação presentes em momentos diversos da sociedade brasileira. No jogo de gingas e na mandala da roda da capoeira está a história do povo negro na diáspora (Gil, 2004).

Como deixa claro Carlos Sandroni, foi Gil quem solicitou pessoalmente ao Iphan que fosse realizado um levantamento sobre as matrizes do samba do Rio de Janeiro. Sua intenção era incluí-las na lista das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Unesco como expressão da identidade brasileira. Diante da negativa da Unesco, uma vez que o samba carioca não estava em vias de desaparecimento, a alternativa foi o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, considerado a forma mais antiga do samba, datando de cerca de 1870 (Sandroni, 2011).

Sua influência sobre o Iphan também se fez sentir considerando que, sob a gestão de Gil, o número de bens afro-brasileiros que se tornaram oficialmente protegidos pelo Instituto foi sem precedentes. Além disso ele esteve presente nas reuniões do Conselho Consultivo do Iphan como aquelas em que o Tambor de Crioula (Iphan, 2007), o terreiro do Alaketo e o ofício das Baianas do Acarajé (ambos em Salvador) (Iphan, 2004) foram declarados patrimônio cultural brasileiro. Nessas ocasiões, manifestou abertamente seu interesse em inserir a cultura afro-brasileira no cenário internacional:

Peço licença para me retirar agora porque irei a Paris, onde estarei na Unesco com o Secretário Geral e com o seu corpo dirigente, na cerimônia final do Ano da Rota dos Escravos. Tenho a impressão que essa rota, sem dúvida alguma, passa por esta sala. O que ocorreu aqui fala desse prosseguimento, fala dessa saga, fala desse itinerário, da vida negra, do mundo negro para o mundo de hoje, para o mundo do futuro. Irei cantar um pouco para eles. (...) Queria portanto agradecer comovido, estou visivelmente comovido por este gesto, e cumprimentar o Presidente Antonio Augusto Arantes por ter propiciado a sociedade brasileira essa visibilidade, esse ritual, esse gesto eloquente realizado hoje aqui. (...) Enfim, que essa herança daqui pudesse ter em seu entorno a herança de outro grande mundo civilizatório de outro grande universo civilizatório, que é o universo africano (Iphan, 2004, p. 26-27).

Em sua gestão, o Brasil se tornou um dos grandes protagonistas da Convenção da Diversidade de Expressões Culturais em 2005 e da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, articulando a inclusão de vários países africanos. Maria Cecília Londres Fonseca, que esteve diretamente engajada na elaboração do Plano Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), lançado em 2000, e que se tornou conselheira do Iphan em seguida, explica como o Brasil influenciou a própria Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco:

já que era um dos poucos países que já dispunham então de instrumento legal voltado para essa finalidade, assim como de conhecimento e experiências nesse campo desenvolvidos em anos anteriores. Além de participar das reuniões intergovernamentais para a elaboração do texto da Convenção (2002-2003), o Brasil integrou o Comitê Intergovernamental por ela criado (2006-2008; 2013-2016) e tem prestado assistência internacional sempre que solicitado (Fonseca, 2017, p. 163).

6. Arantes foi um dos principais redatores do artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que define o patrimônio cultural brasileiro e o papel do Estado na sua preservação (Campos, 2018). Contratado pelo Iphan no final dos anos 1990, desenvolveu um método para que os agentes patrimoniais operassem sob a perspectiva de referência cultural: em vez de focar somente nos objetos culturais, a preservação devia considerar as relações entre eles e seus sujeitos (Motta, 2020). Esse trabalho resultou na criação do Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC) e no projeto de lei que deu origem ao Decreto nº 3.551/2000, regulamentando o PNPI e instituindo o instrumento do registro do patrimônio cultural imaterial que, após a resolução nº 01/2006 do Iphan, passou a exigir a anuência das respectivas comunidades protagonistas nos planos de salvaguarda (Queiroz, 2014).

7. Para saber mais sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro e a lista da Unesco, ver respectivamente os sites do Iphan e da Unesco em <http://portal.iphan.gov.br/> e <https://ich.unesco.org/en/home>.

De fato, quando assumiu o cargo no MinC, Gil já estava bastante familiarizado com os assuntos do Iphan. Nomeando Antonio Augusto Arantes⁶ como seu presidente – o primeiro antropólogo a ocupar a posição –, ele deu um claro sinal de qual era sua principal política para o patrimônio cultural: fortalecer o Plano Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e, por meio desse programa, desenvolver uma política de preservação voltada muito mais para os sujeitos das manifestações culturais – em sua maioria performances, como celebrações e expressões musicais – do que para os objetos a serem protegidos (Motta, 2017).

Prova disso é que, até o momento em que esse artigo foi escrito, dos pouco mais de 50 processos de registro de celebrações, expressões, saberes e lugares que haviam sido concluídos pelo Iphan, 26 deles foram iniciados sob o ministério de Gil. Vários são referências musicais afro-brasileiras, como o samba de roda do Recôncavo Baiano, as matrizes do samba do Rio de Janeiro, os Maracatus pernambucanos e o Jongo do Sudeste. De 2000 a 2002, apenas dois bens haviam sido registrados – o ofício das paneleiras de Goiabeiras (ES) e a arte Kusiwa dos Wajãpi.

Após a Convenção da Unesco ser instituída em 2003, as indicações do Brasil para a lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco refletiram, em sua maior parte, o que foi encaminhado durante o ministério de Gil como fica claro nos casos do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e da Roda de Capoeira. Três outras inscrições apresentam influências afro-brasileiras, ainda que sincretizadas com outras expressões europeias e nativas: o Frevo, música do carnaval do Recife; o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, na cidade de Belém, Pará; e o Bumba-meu-boi do Maranhão. Os dois restantes são a arte Kusiwa e o ritual Yaokwa dos povos Wajãpi e Enawene Nawe.⁷

Uma das medidas mais estratégicas adotadas por Gil dentro do MinC foi a Secretaria da Diversidade Cultural, criada para estabelecer um canal de comunicação direta com os sujeitos de expressões culturais tradicionais e contemporâneas os envolvendo diretamente em programas do MinC como o Cultura Viva e o Patrimônio Imaterial (Manevy, 2010). Não por acaso, com Gil à frente do Ministério da Cultura, o número de pedidos de tombamentos provenientes da sociedade civil foi sem precedentes na história do Iphan (Paiva, 2019) bem como a representatividade de grupos sociais antes sub-representados no patrimônio cultural brasileiro, como afro-brasileiros e indígenas (Marins, 2016).

O ministro e o músico se conjugaram para estabelecer uma política cultural nacional. Mas, no fim, depois de cerca de cinco anos de ministério, o impulso criativo do artista falou mais alto e Gil trocou de vez a pasta pela guitarra. Pouco antes de renunciar, em 2008, expôs suas razões para deixar o MinC em uma entrevista à *Revista Terra*:

Não é que eu tenha desistido. Eu queria sair, eu tinha decidido sair. Primeiro, por avaliar que a minha contribuição, ainda que modesta, ou não, já tinha sido dada. Segundo, eu tava muito cansado. E,

terceiro, eu queria um pouco me voltar para minha própria vida pessoal, nos vários aspectos que dizem respeito a ela, inclusive à própria carreira... Família, carreira, enfim, todas essas coisas, a vida de músico, a vida de militante ambientalista, tantas coisas (Gil; Ferreira, 2013, p. 141-142).

O LEGADO POLÍTICO DE GILBERTO GIL

O cansaço expresso por ele se deve não só ao fato de que havia trazido seu programa político para o MinC, como também pelo reconhecimento de seus limites. Como um artista lança um álbum para sua apropriação pelo público, lançou seu projeto de política cultural no governo e saiu. Qual é então o legado político de Gil? Como sua perspectiva tropicalista afetou as políticas culturais brasileiras? Elas contribuíram para o reconhecimento da cultura negro-mestiça? Tornaram-se mais democráticas?

Assim que chegou ao governo, Gil afirmou que “ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra ‘folclore’”. Os vínculos entre o conceito erudito de ‘folclore’ e a discriminação cultural são mais que estreitos (...) Não existe folclore - o que existe é cultura (Gil; Ferreira, 2013, p. 230). O folclore se tornou o conceito sob o qual as culturas nativa, negra e popular foram consideradas pelas políticas culturais no Brasil, desde os anos 1940, fortemente inspiradas por Mário de Andrade, um dos gênios criadores do movimento modernista brasileiro, ao lado de Oswald de Andrade, cuja antropofagia cultural foi revivida na Tropicália de Gilberto Gil. Mário de Andrade esteve envolvido na criação do Iphan e trabalhou para ele até seus últimos dias. Mas não foi no Iphan, contudo, que as políticas que idealizou foram desenvolvidas, mas na Comissão Nacional do Folclore, criada em 1947, como mostra Márcia Chuva (2012). Ela só seria incorporada ao Iphan, agora nomeado Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular (CNPFCP), pelo próprio Gilberto Gil na reforma administrativa que fez no MinC em 2003. Foi por meio de estudos do CNPFCP que vários dos primeiros bens registrados pelo Iphan como patrimônio imaterial surgiram.

Até a gestão de Gil, portanto, não era essa perspectiva que orientava a preservação do patrimônio cultural brasileiro. A ideologia da democracia racial foi tomada como credo pelo Iphan uma vez que ele foi concebido por modernistas - especialmente o arquiteto e urbanista Lúcio Costa - que se aliou ao governo autoritário de Getúlio Vargas (1937-1934) e que tornou a cultura um assunto de estado (Miceli, 2001). Como Paulo Marins (2017) afirma, o Iphan ainda reafirma esse cânone como está evidente até mesmo nas indicações mais recentes do Brasil para a lista do patrimônio mundial. Se, por um lado, depois de décadas de eugenia, o movimento moderno brasileiro havia dado um passo à frente por serem os primeiros intelectuais e artistas a reconhecer o negro, o indígena e o popular como aspectos positivos da cultura e identidade brasileiras,

por outro, eles não superaram a posição hegemônica na qual a herança branca portuguesa foi sempre apresentada (Rubino, 1996).

Quando chegou ao MinC, Gil afirmou que

A multiplicidade cultural brasileira é um fato (...). Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural - mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos (Gil; Ferreira, p. 232-233).

No entanto, fez concessões para as antigas demandas dos movimentos negros ao custo de seu cosmopolitismo. Como Natália Louzada (2011) aponta, os terreiros de candomblé de Salvador foram reconhecidos como patrimônio cultural por reivindicação de suas lideranças religiosas, que haviam publicado um manifesto anti-sincretismo em 1983, e não como resultado do histórico sincretismo atlântico defendido por Gil. Em contraste, o Iphan nunca protegeu oficialmente nenhum templo de Umbanda, uma religião mais sincrética que diz respeito tanto à variedade de povos africanos que contribuíram para sua formação quanto aos elementos cristãos e mesmo nativos que ela incorporou.

Mesmo assim, o fato é que, desde os anos 1980, comunidades e grupos afro-brasileiros pressionaram o Estado em muitas frentes, especialmente a memória, encorajados pela celebração do Centenário da Abolição, em 1988 (Paiva, 2021). Muitas de suas demandas, incluindo o reconhecimento de templos religiosos afro-brasileiros e terras quilombolas como patrimônio cultural, estão ainda represadas nos processos do MinC. Eles começaram a caminhar novamente em 2003 e, desde então, o patrimônio afro-brasileiro nunca esteve em tanta evidência. Por outro lado, os indicadores sociais continuam apontando que os avanços dos direitos culturais de comunidades afrodescendentes não têm sido acompanhados por conquistas em direitos sociais e no combate ao racismo como demonstram Yussef Campos (2018) e Marcelo de Paiva (2021), o que denota que “a crença compartilhada coletivamente de que o Brasil aceita e alimenta a diversidade (...) vem perdendo sua eficácia simbólica” (Costa, 2002), sobretudo a partir de 2016 com as sucessivas medidas de esvaziamento do MinC.

“Não cabe ao Estado fazer cultura” (Gil; Ferreira, 2013, p. 230). Por trás dessa afirmação está o que há de mais sólido, e ainda subestimado, no legado político de Gil: seu comprometimento com os princípios democráticos instituídos pela Constituição Brasileira de 1988. Na sua curta seção sobre cultura, ela define que o papel do Estado é prover, proteger e promover condições suficientes para as manifestações culturais brasileiras, especialmente as nativas, afro-brasileiras e populares, e não fazê-las.

Depois de várias conferências com as municipalidades, estados e sociedade civil, o MinC de Gil estruturou o que mais tarde veio a ser o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Em 2005, ele foi apresentado ao Congresso Nacional

como projeto de lei na forma da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº 416 (2005), aprovada na forma da Emenda Constitucional nº 71 (2012). Ela altera o artigo 216 da Constituição de 1988 para estabelecer um sistema para transferir os recursos do MinC diretamente para artistas e agentes culturais por meio de governos estaduais e municipais desde que eles criem conselhos democráticos e promovam conferências públicas colaborativas permitindo a participação social direta no acesso, gestão e decisões a respeito das políticas culturais (Rubim, 2010).

Não por acaso, o SNC foi criado como uma emenda constitucional do mesmo artigo que define o que é o patrimônio cultural brasileiro. Nele, o conceito de patrimônio histórico e artístico nacional (presente nas próprias iniciais do Iphan), que guiou as políticas patrimoniais até 1988, deram lugar ao patrimônio cultural brasileiro, então definido pelo artigo 216 como bens “portadores de referências à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, 1988). O valor do patrimônio deslocou, portanto, dos objetos para seus sujeitos (Meneses, 2012), seguindo as práticas da FNpM antes de sua definitiva incorporação aos quadros do Iphan. Ela foi levada para a Assembleia Constituinte de 1987-1988 por influência do delegado da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Antonio Augusto Arantes (Campos, 2018), que mais tarde foi nomeado presidente do Iphan por Gilberto Gil.

O ministro, por sua vez, deixou sua marca pessoal na própria Constituição, abrindo caminho para incluir no patrimônio cultural brasileiro quaisquer expressões artísticas e culturais ainda a serem criadas. Dessa maneira, o eterno Tropicalista deu “régua e compasso” para que as políticas culturais no Brasil pudessem contemplar ambos, o porto e o navio, o passado e o futuro, o velho e o novo da cultura brasileira. E então deixou o ministério, de volta aos palcos, e foi do político ao poético de novo para incorporar a si mesmo ao patrimônio cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AFOXÉ FILHOS DE GANDHI. Patuscada de Gandhi. Intérprete: Gilberto Gil.
In: GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 1 disco sonoro.
Lado B, faixa 5.
- ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 54, p. 139–150, 2012.
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi54p139-150>.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: jul. 2025.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012**. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 149, n. 231, p. 1, 30 nov. 2012.

BRASIL. **Proposta de Emenda à Constituição nº 416, de 2005**. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF, 16 jun. 2005. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=290677>. Acesso em: jul. 2025.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. **Palanque e patíbulo: o patrimônio cultural na Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988)**. São Paulo: Annablume, 2018.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 34, p. 147-165, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf. Acesso em: jul. 2025.

COHN, Sergio (org.). **Gilberto Gil – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE. **A imaginação a serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura**. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002.

COSTA, Eliane. **Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 24, n. 1, p. 35-61, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2002000100003>.

DIEGUES, Cacá. **Quilombo**. Rio de Janeiro: CDK Produções, 1984. 1 DVD (114 min), son., color.

- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.
- FANTINI, Débora Dutra. “O negro é a soma de todas as cores”: a construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008). 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/23323>. Acesso em: jul. 2025.
- FERRON, Fabio Maleronka. **O primeiro fim do MinC**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.100.2018.tde-27112017-103623>.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Iphan: antecedentes, realizações e desafios. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 35, p. 157-176, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: jul. 2025.
- FONTELES, Bené. **Giluminoso**: a poética do Ser. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- FORD, Vincent. No Woman, No Cry. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. In: MARLEY, Bob & The Wailers. **Live!** Kingston: Tuff Gong / Island Records, 1975. Faixa 4.
- FORD, Vincent. Não Chores Mais (No Woman, No Cry). Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, Gilberto. *Realce*. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1979. Faixa 6.
- GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Philips, 1968.
- GIL, Gilberto. Refavela. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Philips, 1977a. Faixa 1.
- GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Philips, 1977b. 1 disco sonoro (38 min), vinil, 33 1/3 rpm, estéreo.
- GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: WEA, 1979a. 1 disco sonoro (39 min), vinil, 33 1/3 rpm, estéreo.

- GIL, Gilberto. Sarará Miolo. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1979b. Faixa 5.
- GIL, Gilberto. Toda Menina Baiana. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1979c. Faixa 3.
- GIL, Gilberto. Banda Um. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Um Banda Um**. Rio de Janeiro: WEA, 1982a. Faixa 7.
- GIL, Gilberto. **Um Banda Um**. Rio de Janeiro: WEA, 1982b. 1 LP.
- GIL, Gilberto. **Extra**. Rio de Janeiro: WEA, 1983a.
- GIL, Gilberto. Funk-se Quem Puder. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Extra**. Rio de Janeiro: WEA, 1983b. Faixa 7.
- GIL, Gilberto. **Quanta**. Rio de Janeiro: WEA, 1997. 2 CDs.
- GIL, Gilberto. **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na homenagem a Sérgio Vieira de Mello**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2004.
- GIL, Gilberto. Vamos Fugir (Gimme Your love). Intérprete: Gilberto Gil. *In*: Gil, Gilberto. **Raça Humana**. Rio de Janeiro: WEA, 1984. Faixa 3.
- GIL, Gilberto; BEN, Jorge. Babá Alapalá. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1977. Faixa 4.
- GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela palavra**: Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-2010. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (orgs.). **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos Cebrap**, v. 61, p. 147-162, 2001.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. **Tempo Social**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000200014>.
- GURAN, Milton. **Agudás**: os “brasileiros” do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Ata da 45ª reunião do Conselho Consultivo. Brasília, DF: MinC, 2004.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Ata da 53ª reunião do Conselho Consultivo. Brasília, DF: MinC, 2007.

LIMA, Heloisa Rosa Costa. **Pelos caminhos do Rosário:** construção da Igreja dos Homens Pretos como patrimônio paulistano (1954-1992). 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

LIMA, Joana Angélica Santos. Um estudo toponímico do Pelourinho. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 1, p. 73-84, 2008. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-4242.1.0.73-84>.

LOUZADA, Natália do Carmo. **Recriando áfricas:** subalternidade e identidade africana no candomblé de Ketu. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MANEVY, Alfredo. Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca. **Cadernos Cenpec: nova série**, São Paulo, v. 5, n. 7, 2010. DOI: <https://doi.org/10.18676/cadernoscenpec.v5i7.65>.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862016000100002>.

MARINS, Paulo César Garcez. O Brasil que a lista do patrimônio mundial revela (e eclipsa). In: PAES, Maria Tereza Duarte; SOTRATTI, Marcelo Antônio (orgs.). **Geografia, turismo e patrimônio cultural:** identidades, usos e ideologias. São Paulo: Annablume, 2017. p. 67-87.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: TUTTI, Weber (coord.). **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural:** sistema nacional de patrimônio cultural: desafio, estratégias e experiências para uma nova gestão. Ouro Preto, MG, 2009. Brasília, DF: Iphan, 2012. p. 127-135.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à Brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MOTTA, Lia. **Sítios Urbanos e Referência Cultural**: a situação exemplar da Mare. 2017. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- MOTTA, Lia. Sítios urbanos na redemocratização: novas demandas e caminhos para ampliação das práticas de preservação. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1-33, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d2e33>.
- PAIVA, Marcelo Cardoso de. **O Brasil segundo o IPHAN**: a preservação do patrimônio cultural brasileiro durante a gestão de Gilberto Gil no MinC (2003-2008). 2019. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- PAIVA, Marcelo Cardoso de. Entre a lembrança e o esquecimento: memória, história e patrimônio cultural afro-brasileiros. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 41, p. 57-80, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-93472021v41n88-05>.
- PIERRE Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda. São Paulo: Copacabana Filmes, 1998.
- PINHEIRO, Paulo César; SÁ, Luiz Carlos. Ilê Aiyê. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1977. Faixa 2.
- PORTA, Paula. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: diretrizes, linhas de ação e resultados 2000-2010. Brasília, DF: Iphan, 2012.
- QUEIROZ, Hermano Fabrício Oliveira Guanais e. **O registro de bens culturais imateriais como instrumento constitucional garantidor de direitos culturais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Iphan, Rio de Janeiro, 2014.
- REFAVELA 40. Direção: Mini Kerti. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2019. 1 DVD (95 min).
- RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.
- RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O político, o poético e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-105, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: jul. 2025.

SANDRONI, Carlos. L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial: le cas de la samba de roda. In: BORTOLOTTTO, Chiara. **Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011. p. 233-250.

SANT'ANNA, Márcia. O projeto MAMNBA: contexto político institucional, desdobramentos conceituais e técnicos. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1-17, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d2e29>.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.