



## O retorno à ilha-memória: imagens e histórias de Gorée entre os artistas da diáspora africana

Sabrina Moura

### Como citar:

MOURA, S. O retorno à ilha-memória: imagens e histórias de Gorée entre os artistas da diáspora africana. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.564-582, jan.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667415. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667415>.

**Imagem modificada:** *When I Am Not Here/Estoy Allá* (1997), Maria Magdalena Campos-Pons. Fonte: arquivo da autora.

# O retorno à ilha-memória: imagens e histórias de Gorée entre os artistas da diáspora africana

The Return to the Memory Island: Images and Histories of Gorée among African Diaspora Artists

Sabrina Moura\*

## RESUMO

O presente artigo toma como base a questão do “retorno à África” a fim de tecer uma leitura sobre um conjunto de obras produzidas por artistas visuais da diáspora negra – entre os quais, Chester Higgins Jr., Ayrson Heráclito, Carrie Mae Weems e Maria Magdalena Campos Pons – que desembarcaram no Senegal e encontraram na Ilha Gorée um dos pontos culminantes de suas jornadas em solo africano. Para tanto, analiso como o emprego de certos recursos narrativos – tais como a contemplação do passado, a continuidade histórica, e a expurgação ritualística – ensaiam um retorno metafórico a esse lugar de memória. Ao longo do texto, demonstrarei ainda como as imagens gestadas nesses ensaios visuais se relacionam com os processos de patrimonialização de Gorée, perturbando a historiografia acerca da escravidão sem, contudo, invalidá-la.

## PALAVRAS-CHAVE

Diáspora africana. Arte contemporânea. Ilha Gorée. Memória da escravidão. Patrimônio.

## ABSTRACT

This paper takes the question of the “return to Africa” as the main argument to delve into a series of artworks by visual artists of the Black diaspora – including, Chester Higgins Jr., Ayrson Heráclito, Carrie Mae Weems and Maria Magdalena Campos Pons – who disembarked in Senegal and found on the Island of Gorée the culmination of their journeys on African soil. For this, I will analyze how the use of certain narrative strategies – such as the contemplation of the past, historical continuity, and ritualistic expurgation – encompass a metaphorical return to this place of memory. Throughout this paper, I also demonstrate how the narratives of belonging fostered in this context relate with the processes of patrimonialization of Gorée, challenging the current historiography on slavery, without invalidating it.

## KEY WORDS

African diaspora. Contemporary arts. Gorée Island. Memory of slavery. Heritage.

Aquele que diz “Gorée é uma ilha”,  
mente.

Esta ilha não é uma ilha,  
mas um continente do espírito.

Jean-Louis Roy, 1999



FIGS. 1-2. Duke Ellington cumprimenta Léopold Sédar Senghor durante o Festival Mondial des Arts Nègres (Dacar), 1966. Fotografia: : Ibou Diouf.; (direita) *The Warrior*, Papa Ibra Tall, 1966. Fonte: Sotheby's.

Em abril de 1966, o jazzista estadunidense Duke Ellington (1899-1974) colocava, pela primeira vez, os pés em solo africano. O músico e sua orquestra haviam sido convidados pelo então presidente senegalês Léopold

Sédar Senghor (1906-2001) para tocar no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, organizado em Dacar (Senegal). Grande admirador de Ellington desde seus anos como estudante em Paris (1928-1935), Senghor nutria grandes expectativas com relação à sua apresentação no evento. “Duke Ellington no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras”, afirmava o encarte da programação oficial, “é o sonho tornado realidade, o tão esperado *retorno às fontes da Négritude*” (Fesman, 1966a: 80, grifos meus).

Ellington, por sua vez, estava emocionado com sua ida ao Senegal e, em preparação à viagem, compôs *La plus belle africaine* – “uma música que escrevemos em antecipação à nossa primeira visita à África, após tocar sons africanos por 35 anos”, relembrou numa performance de 1969<sup>1</sup>. Como narra o historiador e biógrafo estadunidense Harvey Cohen, o músico havia se interessado pela história dos povos africanos durante toda sua carreira e sentiu que o festival o levava à “terra natal de seus antepassados, em seu *retorno ao continente*” (Cohen, 2010: 504, grifos meus).

As anotações pessoais de Ellington durante sua viagem muito revelam sobre essa experiência, e podem ser lidas no capítulo “Dakar Journal” de seu livro de memórias, intitulado *Music is My Mistress* ([1973]; 2016). Nele, o músico tece ligações entre a sonoridade do jazz e as artes visuais africanas, em especial os traços sinuosos das tapeçarias do artista senegalês Papa Ibra Tall (1955-1960)<sup>2</sup>. As referências às curvas dos grafismos de Tall são, para Ellington, como uma metáfora do jazz e de suas ramificações vegetais [Fig. 2]. “O jazz é uma árvore”, explica, “uma árvore muito estranha, com ramos que se estendem em todas as direções”. Examinada de perto, essa árvore revela que “suas raízes muito aristocráticas ainda estão profundamente encobertas, unidas ao rico húmus negro da bela África negra” (Ellington, 2016: 367-368).

Ao longo da visita ao Senegal, o músico registrou em seu diário pessoal as noites de contemplação do Atlântico à varanda de seu hotel *dakarois*. “Sento-me e ouço o mar cantando suas canções do passado histórico na ilha de onde os escravos foram embarcados”, escreve Ellington (2016: 367-368).

A ilha a qual ele se referia é Gorée, “*l’île mémoire*”, localizada a pouco mais de três quilômetros da costa de Dacar. Lá, encontra-se a célebre Maison des Esclaves (supostamente a última *esclaverie* preservada na ilha) que abriga em seu piso térreo a chamada “porta do não retorno” – via pela qual os indivíduos eram forçadamente enviados para as Américas [Fig. 3].



FIG. 3. *Maison des Esclaves*, em Gorée, guache de Etienne Adolphe d'Haestel de Rivedoux, com o título original de “*Une habitation à Gorée (maison d'Anna Colas)*”, 1839. Fonte: Departamento Carte et Plan, BNF.

O presente artigo toma como base esse cenário para tecer um olhar sobre as obras de uma série de artistas visuais da diáspora negra – entre os quais, Chester Higgins Jr., Ayrson Heráclito, Carrie Mae Weems e Maria Magdalena Campos Pons – que, assim como Ellington, desembarcaram na

costa *dakaroise* e encontraram na Ilha Gorée um dos pontos culminantes de suas jornadas em solo africano. Ao longo do texto, analisarei de que maneira o emprego de recursos narrativos como a contemplação, a pertença e a expurgação evocam o retorno metafórico a esse lugar de memória. Ademais, segundo os pressupostos teóricos do sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1932-2014) e da acadêmica estadunidense Salamishah Tillet, demonstrarei como elas acabam sendo lidas como “mitos de pertencimento” que evocam “interpretações do passado e experiências do presente que perturbam a autenticidade histórica destas narrativas” (Tillet, 2009:126) sem, contudo, as invalidar.

\*

Foi ao longo do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras que Gorée recebeu a sua consagração como um dos mais importantes memoriais do tráfico atlântico. Durante quase todas as noites do evento, as ruas da ilha foram palco de um espetáculo de som e luzes, intitulado *Spectacle féerique de Gorée: Opéra populaire en huit tableaux*, idealizado pelo poeta haitiano Jean Briere e pelo cineasta francês Jean Mazel [Fig. 4]. A encenação narrava o lugar de Gorée na história da escravidão e culminava com a independência senegalesa, em 1960. Com efeito, o papel emblemático atribuído à ilha no festival respondia a um antigo desejo de Senghor em reforçar a projeção do Senegal e da *Négritude* entre os membros da diáspora africana que visitavam o país. “O passado da Ilha de Gorée e a memória do trauma sofrido pela África e suas diásporas com a escravidão e o comércio atlântico desempenham um papel de destaque na política de ‘enraizamento e abertura’ cara ao Presidente Léopold Sédar Senghor”, afirmam os historiadores Hamady Bocoum e Bernard Toulhier (2013: n.p.).

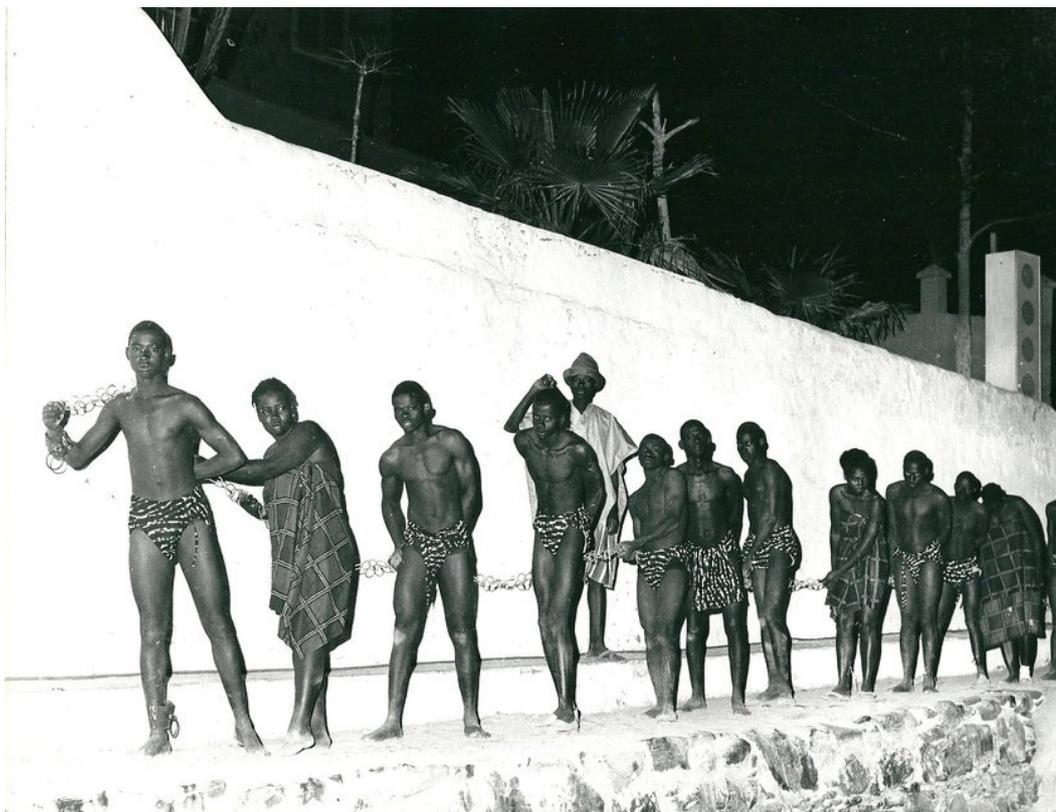


FIG. 4. Performance parte do *Spectacle féérique* de Gorée, Primeiro Festival mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Coleção Arquivo PANAFEST, Musée du Quai Branly, Paris. Fonte: Fundo Jean Mazel.

Em consonância a esse projeto, Gorée alcançou o *status* de patrimônio mundial em 1978, tornando-se, juntamente com as igrejas na rocha de Lalibela e o Parque Nacional do Simien na Etiópia, um dos primeiros sítios africanos a receberem tal reconhecimento pela UNESCO. “Os vários edifícios desta ‘ilha-memória’: fortes, edifícios, ruas, praças, etc., cada um à sua maneira, contam a história de Gorée, que foi o maior centro de comércio de escravos da costa africana do século XV ao XIX”, afirma o dossiê comemorativo das quatro décadas de patrimonialização de Gorée (UNESCO, 2018). Nesse processo, a ilha tornou-se um importante centro de peregrinação da diáspora, integrada a uma rota turística que se espraia pela

costa ocidental da África, incluindo os sítios de Ajudá (Benim) e o Castelo de São Jorge da Mina, em Elmina (Gana).

Por um lado, nota-se que o fomento a esse gênero de turismo ocorreu associado à agenda cultural implementada por Senghor, incrementando exponencialmente o fluxo de artistas da diáspora no Senegal, e promovendo, em consequência, a projeção internacional de Gorée<sup>3</sup>. Por outro, tal fomento também responde às demandas geradas com a consolidação dos direitos civis entre as comunidades negras nos Estados Unidos, em um contexto no qual a “memória pública da escravidão se tornou parte de um movimento transnacional” (Araújo, 2010: 153). Esse turismo conhecido como “de raízes” é, portanto, fruto da busca por um “retorno simbólico a uma terra natal ancestral, com frequência tornada visível pela ideia ou pela memória racial da África como um lugar que diz respeito à família de origem no comércio transatlântico de escravos” (Finley, 2004: 109).

No caso de Gorée, é importante notar que, independentemente do êxito de sua patrimonialização, a ilha vinha sendo objeto de disputas historiográficas relativas à natureza e à amplitude de suas atividades escravistas, desde a emergência do turismo colonial nos anos 1920. Como apontam Hamady Bocoum e Bernard Toulhier (2013: n.p.), entre os anos 1970 e 1990, diversos acadêmicos e historiadores – entre os quais o burkinabé Joseph Ki-Zerbo (1922-2006), o senegalês Abdoulaye Camara e o francês Joseph Roger de Benoist (1923-2017) –, questionaram a precisão das narrativas acerca da Maison des Esclaves. Esse debate ganhou visibilidade na esfera pública com um artigo revisionista publicado no jornal *Le Monde*, intitulado “Le mythe de la Maison des esclaves qui résiste à la réalité” (1996), do jornalista francês Emmanuel de Roux. “A *esclaverie*, que de fato existiu, estava localizada não muito longe do forte que hoje abriga o Musée Historique. Mas ela desapareceu. Gorée nunca foi um centro de tráfico muito ativo (...) em comparação com os postos comerciais da Costa dos Escravos (atual Benin), no Golfo da Guiné ou em Angola”, afirmou Roux (1996: n.p.).

A despeito dessas contendas, a historiadora brasileira Ana Lúcia Araújo (2018: 138-139) considera que o papel da ilha na história da escravidão é capital num processo de “substituição de memória” (*memory replacement*), estabelecido em resposta à invisibilização do patrimônio relativo ao tráfico atlântico nas Américas. No caso de Gorée, e como afirmou De Roux, essa memória era intermediada pelo guia e conservador da Maison des Esclaves, Boubacar Joseph Ndiaye (1922-2009) – conhecido como o homem que dizia fazer falar as paredes da casa.

A experiência de escravidão torna-se acessível somente quando um indivíduo como N'Diaye desempenha o papel de mediador, tornando-se um agente que transmite a experiência das vítimas que não estão mais lá. Independentemente da narrativa de N'Diaye ser precisa ou não, ele foi capaz de dar vida ao passado descrevendo e narrando em detalhes o sofrimento daqueles homens, mulheres e crianças que foram deportados (Araújo, 2010: 153).

Através desses processos, o turismo de “retorno à África”, e consequentemente as práticas artísticas gestadas nesse contexto, contribuiu para que muitos membros da diáspora reelaborassem suas histórias e encontrassem alternativas à exclusão de suas personagens das histórias oficiais nas Américas, renovando os laços com o continente africano. “Um retorno ao continente africano em si foi uma forma de lidar com a necessidade consistente de um ‘retorno’ ideológico à questão da África, como uma metáfora para a questão das origens”, explica o historiador estadunidense Brent Hayes Edwards (2001: 47).

O fato de intelectuais como Edwards ou mesmo Stuart Hall associarem as narrativas de retorno ao sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada” para a qual nunca se poderá voltar, não implica negligenciar as mitologias diaspóricas ou tampouco negar as tessituras de ancestralidade que as permitem ressignificar o passado. Pois, como já disse Hall (1994: 224), “tais imagens oferecem uma forma de impor uma coerência imaginária

à experiência de dispersão e fragmentação, que é a história de todas as diásporas forçadas”. Nesse caso, elas fazem isso representando a África como a mãe de diferentes civilizações”. Sob esse prisma, e para além de qualquer compromisso factual ou precisão historiográfica, o que as obras a seguir analisadas nos permitem compreender são como os laços moldáveis dos sujeitos da diáspora atualizam e ressignificam a história atlântica *no e a partir do presente*.

\*



FIGS.5-6. *The House of Slaves at the Door of no Return*, Chester Higgins (1972). Fonte: Chester Higgins Archives.

O primeiro dos artistas que trago à pauta é o estadunidense Chester Higgins Jr.. Nos anos 1970, Higgins tomou a Ilha de Gorée como ponto de partida para

a redescoberta de uma história marcada por apagamentos, mas também resiliência. Conta ele que, “tendo frequentado escolas segregadas no Sul, [apreciou] a maneira pela a qual [sua] mãe professora e outras educadoras negras haviam costurado, através de suas próprias pesquisas, os fios do passado afro-americano” (Higgins, 2000: n.p.). Foram essas pessoas que lhe ensinaram sobre personagens como Frederick Douglass, Sojourner Truth, e Harriet Tubman. “Anos mais tarde, quando eu pus os pés na África pela primeira vez, eu estava cheio de expectativa. Finalmente, ia descobrir por mim mesmo a realidade negra paralela que há muito alimentava em minha imaginação”, afirma Higgins, (2000: n.p.).

Na obra *Feeling the Spirit: Searching the World for the People of Africa* (1994)<sup>4</sup>, uma das imagens mais representativas de sua saga visual atlântica se traduz na silhueta de uma moça negra recostada contra uma das paredes da “porta do não retorno” na Maison des Esclaves [Fig. 5]. Sua postura e seu olhar, face ao oceano a perder de vista, remetem a um estado de recolhimento e contemplação. Há aqui uma espécie de silêncio e reverência às dores da passagem forçada dos antepassados rumo ao desconhecido, que é partilhada pelo próprio fotógrafo em sua primeira visita à Gorée. Na imagem, a impossibilidade de se identificar a personagem retratada através da contraluz que suprime de seu corpo qualquer traço distinguível. Trata-se, segundo Salamishah Tillet (2009:130), de uma incursão na perda de individualidade imposta aos africanos escravizados.

Como uma silhueta é projetada para delinear formas e contornos, não há marcadores discerníveis de sua etnia ou nacionalidade. Não podemos localizar seu local de origem particular: logo, não podemos essencializar sua nacionalidade como americana, jamaicana, brasileira, ou senegalesa. Enquanto a silhueta força o espectador a lembrar os milhares de africanos que abandonaram à força suas casas e famílias na África, a jovem mulher também habita o espaço entre a África e o Oceano Atlântico, ou o que James Clifford descreve como “*a co-presença do aqui e do ali*” que cria a consciência da diáspora africana (Tillet, 2009:130).

Essa dupla pertença – ou “dupla consciência”, para empregar o termo de W.E.B. Du Bois (1903: 3) – que Tillet destaca nas imagens de Higgins ecoa em muitas criações de artistas da diáspora. Em obras como *When I am not here/ Estoy allá* (1997), a artista cubana Maria Magdalena Campos-Pons olha para baixo, segurando entre as mãos seis pequenos barcos de madeira que simbolizam o trânsito entre os muitos lugares de origem da artista [Fig. 7]. Nascida e criada em Matanzas (Cuba), no seio de uma família de origem nigeriana, hispânica e chinesa, Campos-Pons migrou na década de 1990 para os Estados Unidos, onde vive até hoje.



FIG. 7. *When I Am Not Here/Estoy Allá* (1997), Maria Magdalena Campos-Pons. Fonte: arquivo da autora.

Foi caminhando por Gorée, durante sua primeira ida ao continente africano, em dezembro de 2003, que Campos-Pons se perguntou: “Seria possível retornar a um lugar onde nunca havia estado antes?” (*apud* Hassan, entrevista, 2018). A dimensão do retorno afetivo a um lugar desconhecido, sugerida por Campos-Pons, nos coloca face à impossibilidade de uma resposta. Afinal, trata-se de uma aporia, um dilema que só encontra desenlaces ancorados no presente. Pois, como afirma Stuart Hall (1996:449), não há um retorno a um “passado ancestral” que não se dê através das lentes do presente.

Assim como Campos-Pons, Stuart Hall – que emigrou da Jamaica para Grã-Bretanha como estudante, em 1951 – costumava contar em suas entrevistas como sempre se sentiu um *estrangeiro* em ambas as margens do Atlântico, nem “daqui”, nem de “lá” (Akomfrah, 2013). Talvez por isso, tenha tomado como eixo central de suas análises as narrativas de pertencimento gestadas no contexto daquelas migrações. Em muitas de suas falas, Hall remonta às lutas políticas e expressões culturais que marcaram Kingston, com o fim da colonização inglesa, a partir dos anos 1960. Nesse momento, o movimento Rastafari e o *reggae* tornaram-se símbolos de uma Jamaica em construção, ao mesmo tempo em que explicitaram uma consciência da presença africana, até então abafada na ilha. Ao centro dessas expressões, a narrativa do retorno à África tornou-se “o significante privilegiado de novas concepções de identidade caribenha” (Hall, 1994: 231). No entanto, e a despeito do valor dessas imagens na gestação dos movimentos negros, Hall chama atenção para a *impossibilidade do retorno*. Segundo o autor, a África “original”, pré-colonial – terra-mãe – é um espaço inalcançável. Transformado pelo curso irreversível da história, já não pode correr o risco de ratificar a narrativa ocidental de um continente fixado a um passado imemorial – uma África estática e, portanto, sem história. “Para esta ‘África’, que é uma parte necessária do imaginário caribenho, não podemos literalmente voltar”, enfatiza.



FIGS. 8-9. *Sea Island* (1991) e *Slave Coast Series* (1993), Carrie Mae Weems. Fonte: arquivo da autora.

No espectro das dispersões impostas, como é o caso das diásporas africanas oriundas do tráfico Atlântico, a imagem da *terra mater* inscreve os laços de ancestralidade numa dimensão espacial. “África é o nome do termo que falta, a grande aporia que está no centro de nossa identidade cultural e lhe dá um significado que, até recentemente, estava perdido”, afirma Hall. Em contraponto ao retorno à terra-mãe, o autor desenha a cartografia de um *retorno circular*: partindo da América em direção à África, e retornando ao ponto inicial. Aqui, o espaço caribenho torna-se o marco-zero onde “muitos tributários culturais se encontram, a terra ‘vazia’ (os colonizadores europeus a esvaziaram), onde estranhos de todas as outras partes do globo colidiram” (1994: 234). Do deslocamento forçado ao Novo Mundo aos trânsitos intracontinentais, Hall afasta sua narrativa das continuidades associadas às cartografias da dispersão, antecipando novas perspectivas historiográficas e sociológicas nos estudos diaspóricos.

A imagem do *retorno circular* proposta por Stuart Hall encontra ecos em trabalhos como *Sea Island* (1991) e *Slave Coast* (1993), da artista estadunidense Carrie Mae Weems. Lidas em conjunto, as duas séries fotográficas logram estabelecer movimentos contínuos entre as ilhas costeiras do sul dos Estados Unidos e as fortalezas da costa oeste da África [Figs. 8 e 9] – entre as quais, a *Maison des Esclaves* – para atualizar a história das migrações e do trabalho no espaço atlântico.



FIG.10. *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* (2015), Ayrson Heráclito. Videoinstalação. Fonte: Videobrasil.

Mais recentemente, a *Maison* tornou-se palco de uma das performances do artista brasileiro Ayrson Heráclito, intitulada *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* (2015) [fig. 10]. De maneira distinta da linguagem poética-documental proposta por Weems, as imagens que emergem com o

processo criativo de Heráclito interferem e buscam ressignificar os espaços de memória com a prática do sacudimento. Corrente nas práticas religiosas de matriz africana, os sacudimentos envolvem uma espécie de ritual de limpeza espiritual que visa expurgar os espíritos errantes (ou eguns) dos locais. O artista, entretanto, não se limita à costa *dakaroise*, e trata de afugentar os eguns que erram entre as duas margens do Atlântico.

Aqui, a outra metade da travessia de Heráclito desemboca na costa norte da Bahia com o *Sacudimento da Casa da Torre*. Erguida por Garcia de Sousa d'Ávila (1528-1609), administrador colonial português, a casa foi palco daquilo que o historiador brasileiro Luiz Mott (2010: 65) denominou como “crueldades extremadas e inauditas” contra indivíduos escravizados. Na performance em questão, a Casa da Torre recebe o sacudimento como uma espécie de “exorcismo” – nas palavras do próprio artista – dos vestígios de violência que seus eguns carregam. “Nos trabalhos de Heráclito, os eguns são as almas daqueles que faleceram dentro dessas casas, tanto dos senhores de escravos que encarceraram e impuseram incontáveis formas de tortura, quanto dos africanos escravizados”, explica a curadora Horrana Santoz (2018).

O poder evocativo da imagem de “retorno”, expresso nos trabalhos de Higgins, Campos-Pons, Mae Weems e Heráclito, possui uma longa trajetória nas mais diversas linguagens artísticas – já o vimos com a experiência de Duke Ellington no Senegal dos anos 1960. Na literatura, obras como *En attendant le bonheur* (Heremakhonon) – primeiro romance da escritora Maryse Condé ([1976] 1988) – habita o horizonte de uma memória ancestral que busca costurar os fios fraturados pela história. Aqui, a protagonista é Véronica Mercier, professora guadalupana vivendo em Paris que, nos anos 1970, realiza sua primeira viagem à África em busca das continuidades de um passado intangível no tempo presente. “O que fazíamos antes aqui? (...) Nós deveríamos viver de que maneira? Comer, dormir, cuidar das crianças...? Quem me contará?” pergunta-se. E, sem hesitar, segue: “Ninguém. Porque ninguém realmente sabe, e se contenta com o que foi dito sobre o assunto.

(...) é por isso que eu estou aqui ... *Para tentar ver o que havia antes*” (Condé, [1976] 1988, *grifos meus*).

Na jornada diaspórica de Mercier, entretanto, Maryse Condé aponta que sua personagem tece com a África uma relação distante dos movimentos da história. “Tendo ido ao cume da Negritude (...) para descobrir, com suas próprias palavras, ‘o que havia antes’, ou seja, o passado africano, ela percebe que o passado é inútil quando o presente é tomado de desnutrição, ditadura, burguesia corrupta e parasitária” (Condé, 1988: n.p., *grifos meus*). A crítica mordaz de Condé ao cenário social e político africano pós-independência desafia a expressão do pertencimento a uma terra ancestral desejada. Tal dilema, porém, não implica necessariamente uma oposição entre o passado imaginado e um presente encontrado. Como explica a teórica indiana Gayatri Spivak (2003), Condé nos mostra que ambas as temporalidades podem coabitar uma mesma trama narrativa. “É somente no reconhecimento textual desta (negação da) história que a história pode ser celebrada. Dizer que o *timing* do texto [de Condé] é híbrido é aprender a ler sua dimensão épica e testemunhar este reconhecimento”, argumenta a autora (2003: 92). Me parece que o raciocínio elaborado por Spivak em relação à obra de Condé também se aplica às práticas dos artistas discutidos ao longo deste texto. Atravessadas por temporalidades complexas, e por vezes paradoxais, as imagens de Gorée tornam-se, assim, porosas e abertas às novas questões que as diásporas colocam às histórias sobre a experiência atlântica.

## Referências

AKOMFRAH, J. *The Stuart Hall Project*, 2013.

ARAUJO, A. Welcome the Diaspora: Slave Trade Heritage Tourism and the Public Memory of Slavery. *Ethnologies*, v. 32, n. 2, p. 145-178, 2010.

\_\_\_\_\_. Sites of Disembarkation and the Public Memory of the Atlantic Slave Trade. In: GUEYE, A.; MICHEL, J. (Eds.). *A stain on our past: slavery and memory*. Trenton: Africa

World Press, 2018. p. 137-169.

BOCOUM, H. TOULIER, B. “La fabrication du Patrimoine : l'exemple de Gorée (Sénégal)”, *In Situ* 20, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/insitu.10303>>. Acesso em: 15 de março de 2020.

COHEN, H. *Duke Ellington's America*. Chicago: University of Chicago Press, 2010

DE ROUX, E. “Le mythe de la Maison des esclaves qui résiste à la réalité”. *Le Monde*, 27 dez. 1996.

DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folks*. Chicago: A. C. McClurg & Co, 1903. Disponível em: <<https://docsouth.unc.edu/church/duboissouls/menu.html>>

ELLINGTON, D. *La plus belle africaine*, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WRkFfyCdzzs>>. Acesso em: 21 de agosto de 2020

\_\_\_\_\_. *Music is my mistress*. Genève: Slatkine et Cie, 2016.

FESMAN. *Premier festival mondial d'arts nègres (Livre d'or)*. Dacar; Paris: Premier festival mondial d'arts nègres; Secrétariat d'État aux Affaires étrangères chargé de la Coopération, 1966a.

FINLEY, C. Authenticating Dungeons, Whitewashing Castles: The Former Sites of the Slave Trade on the Ghanaian Coast. In: LASANSKY, D. M.; MCLAREN, B. (Eds.). *Architecture and tourism: perception, performance, and place*. English ed. Oxford; Nova York: Berg, 2004. p. 109-128.

HALL, S. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Eds.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Nova York: Columbia University Press, 1994. p. 222-237.

HASSAN, S. M.; FINLEY, C. (Eds.). *Diaspora memory place: David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z*. Munich; Nova York: Prestel: Prince Claus Fund Library, 2008.

HIGGINS, Chester. Pilgrimage to the Past. *Archaeology Magazine*. Volume 53 Number 1, January/February 2000. Disponível em: <<https://archive.archaeology.org/0001/abstracts/africa.html>> Acesso em: 15 de outubro de 2020

MOTT, L. *Bahia: inquisição e sociedade* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. 294p. Disponível em: SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

MURPHY, David. Performing Global African Culture and Citizenship: Major Pan-African Cultural Festivals from Dakar 1966 to FESTAC 1977. *Tate Papers*, n.30, Autumn 2018. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/performing-global-african-culture-and-citizenship>> Acesso em: 15 de outubro de 2020

RAFAEL DE CARVALHO, M.; MARINS DE OLIVEIRA, M. Places of memory in the work of Ayrson Heráclito. *DAT Journal*, v. 5, n. 2, p. 345-354, 19 jun. 2020.

SANTOZ, H. Ayrson Heráclito. *Fórum Permanente*, 2018. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/convidados/ayrson-heraclito>> Acesso em: 15 de outubro de 2020.

TILLET, S. In the Shadow of the Castle: (Trans)Nationalism, African American Tourism, and Gorée Island. *Research in African Literatures*, vol. 40, n. 4, Indiana University Press, 2009, pp. 122-41, Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40468165>>. Acesso em: 15 de outubro de 2020

UNESCO. *Gorée: 40 ans de Patrimoine Mondial 1978-2018*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Dakar/pdf/Goree40ansPatrimoine.pdf>>

WOIDECK, C. Authentic Synthetic Hybrid: Ellington's Concepts of Africa and Its Music. In J. Howland (Ed.), *Duke Ellington Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Disponível em: <<https://doi:10.1017/9781139028226.009>> Acesso em: 15 de outubro de 2020.

## Notas

\* Pós-doutoranda na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: [sabrinamourad@gmail.com](mailto:sabrinamourad@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7636-3199>.

1 Essa passagem já havia sido mencionada pelo próprio músico em seu *Dakar Journal*, publicado posteriormente no livro de memórias *Music is My Mistress* (2016, versão francesa).

2 Formado em artes na França, Tall havia retornado ao Senegal para participar da idealização da École Nationale des Arts (ENA), a convite de Senghor.

3 Nas décadas subsequentes ao festival, Dacar tornou-se um dos grandes centros artísticos da África do Oeste. Entre os anos 1970 e 1980, a cidade seguiu fomentando sua cultura expositiva, abrigando mostras subvencionadas pelo Estado nos equipamentos culturais derivados do Festival, como o extinto Musée Dynamique, bem como os salões de artistas senegaleses (*Salon des Artistes Sénégalais*). Entre 1990 e 1992, uma bienal de artes foi estabelecida (*Dak'art*), consolidando-se como a mais importante mostra periódica de arte contemporânea do continente africano.

4 Ensaio tornado público sob o formato de um livro e uma exposição no International Center of Photography (Nova York), em 1995.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em outubro de 2021.