

## **Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode**

JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA DA SILVA

■ 67

José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva é artista plástico, pesquisador e professor de Gravura (Xilogravura e Serigrafia) na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Doutorando em Artes (PPGA EBA UFMG), com Mestrado em Artes Visuais (2009) e Bacharelado em Belas Artes (Habilitação em Desenho, 1994; Habilitação em Gravura, 1996), produzindo principalmente desenhos e gravuras, e expondo-os desde 1994. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG Belo Horizonte MG, Brasil

## ■ RESUMO

Os retratos do corpo negro e homossexual se apresentam na obra fotográfica do artista nigeriano Rotimi Fani-Kayode, falecido em decorrência da pandemia de Aids em seu início, como um registro poente de esvaecimentos e êxtases, repleto de encruzilhadas que empurram o uso biopolítico da mortalidade em direção ao consumo necropolítico da mortandade, e abrem dignas intersecções entre sexo e morte, emulando o encontro entre os destinos da diáspora e da fatalidade; e triangulando negritude, homossexualidade e enfermidade, bem como identidade, política e espiritualidade iorubá.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Rotimi Fani-Kayode, fotografia, arte diaspórica, necropolítica, Aids.

## ■ ABSTRACT

The black and homosexual body portraits presented in the photographic artwork of Nigerian artist Rotimi Fani-Kayode, whose Aids related death occurred in the pandemic early years, are a falling record of evanescence and ecstatic, and a solid intersection between the biopolitical and necropolitical crossed concepts of lives and populations use and consumption, opening worthy crossroads to sex and death, which emulates a very specific meeting point for diaspora and fatality; and triangulates blackness, homosexuality and disease, as well as identity, politics, and Yoruba spirituality.

68 ■

## ■ KEYWORDS

Rotimi Fani-Kayode, photography, necropolitics, diaspora art, Aids.

## 1.Introdução

“Foi a vida, muito mais que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através da afirmação de direito” (FOUCAULT, 1988, p.158): com esse oroboro o filósofo francês Michel Foucault estrutura um dos pilares que sustentam os desdobramentos que ele próprio promove sobre a amplitude do conceito de ‘biopolítica’, a cuja formulação correm ou recorrem, com frequência ascendente, os fazeres contemporâneos políticos e jurídicos, para habilitar ou reabilitar suas práticas e seus critérios lá no ambíguo das margens que os delimitam.

Tal conceito registra-se grafar primeiramente em 1920, na obra do cientista político sueco Johan Rudolf Kjellén, para descrever sua concepção do Estado não apenas como uma governança no topo de uma pirâmide de sustentos sociais, culturalmente aceita e compartilhada, implicada numa hierarquização entre mandantes, mandados, mediatários e alguns escapes neutros ou cambiantes – mas sim como uma forma vivente propriamente dita, provida de uma organicidade análoga à de um ser biológico (Cf. KJELLÉN, 1920, p. 3-4). Nesse sentido, a ciência do sujeito quanto a uma administração, um programa de outrem sobre a sua morte – ou, em seu extremo, o saber-se utilitário, nascido para morrer – pode ser também apropriada, desenvolvida e apresentada culturalmente como um ato de contestação biopolítica. Esse ato visibiliza os regimes de cisão humana com os quais a espécie parece permanentemente a lidar, em que se força a produção de uma alteridade onde ela de fato não existe, para justificar, como um único construto possível, as razões de uso de alguém por outro alguém. Visibiliza-se que o que se está em eleição são, primariamente, os corpos. Visibiliza o racismo de estado em seus lócus colonialistas e seus latos continentais, que sensibilizam geografias. Visibilizam-se trânsitos.

Assim o fez o artista nigeriano Rotimi Fani-Kayode, quando se confrontou com a abreviação inelutável de sua vida, explorando-a e publicando-a em um desaparecimento espectral dos corpos retratados em suas fotografias, ou em omitir-lhes os rostos, ou ainda ocultá-los com máscaras iorubás (FIG. 1), despersonalizando-os como indivíduos e personificando-os como entes espirituais corporificados. Essas máscaras, um não ser culturalmente recorrente, com o qual o sujeito destitui-se de si e cede a identidade de seu corpo ao uso de outra identidade, espiritual, validam o quanto o “poder [...] é fortemente associada com máscaras, figuras de divinação e outros objetos”(ARGENTI, 1992, p. 206) (tradução nossa)<sup>1</sup>. As máscaras estão também, no escopo iorubá, como “modelo de um sistema simbólico baseado na expressão de poder” (Id., Ibid., p. 199) (tradução nossa)<sup>2</sup>, sistema que, em formato próprio, também reflete cânones biopolíticos.

<sup>1</sup>No original: “Power [...] is strongly associated with masks, divination figures and other objects” (ARGENTI, 1992, p. 206).

<sup>2</sup>No original: “model of a symbolic system based on the expression of power” (ARGENTI, 1992, p. 199).

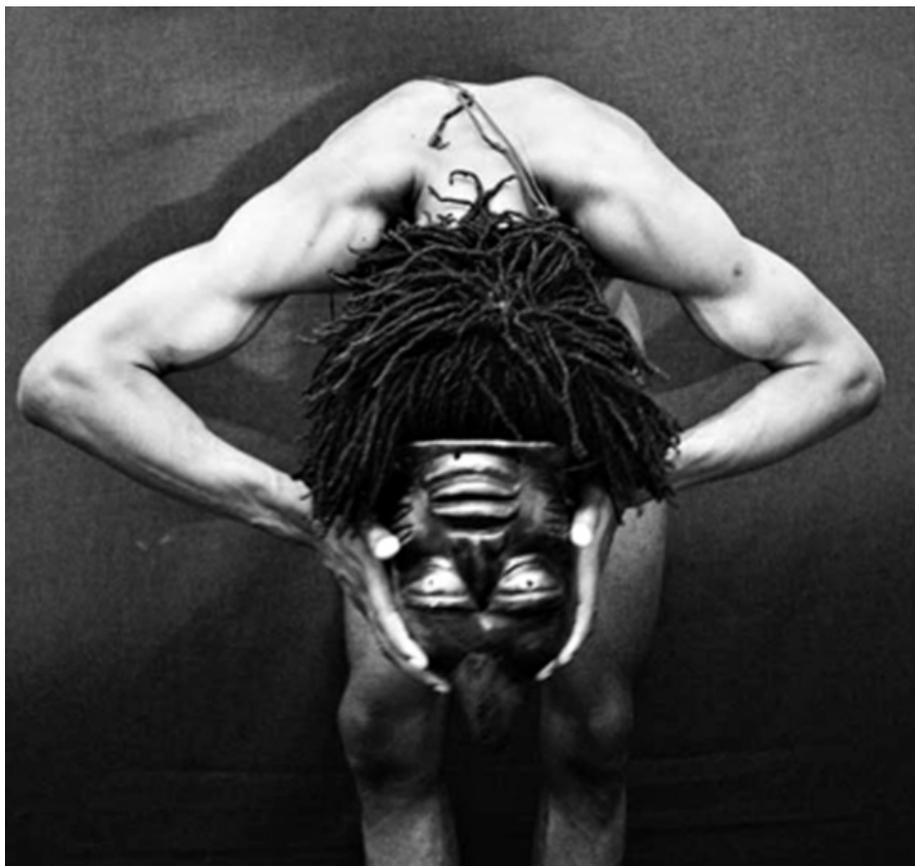


Figura 1. Rotimi Fani-Kayode, “Ebo Orisa”, fotografia, 35,5x41,5cm., 1987. Fonte do autor.

## 2. Dois demônios

Para Foucault, detectar a biopolítica entretecida em todos os formatos de tráfego social é evidenciar um ganho interpretativo sobre as estruturas de poder, ganho que se instrumentalizou a partir das últimas décadas do século passado. Revelar a biopolítica é centralizar as discussões nos mecanismos de “administração dos corpos e de gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1988, p. 152), conscientizando o quanto esses mecanismos habitam a razão e o centro das causas e dos efeitos da sujeição social; mecanismos estes que, ao poder, tanto aportam quanto justificam estruturas coercitivas, que capacitam perspectivas disciplinares sobre os modelos de vida. Assim, desde que Foucault articulou sistematicamente esses termos associados, ‘biopoder’ e ‘biopolítica’, ficamos ainda mais receptivos à maneira como discursos disciplinares sobre a sexualidade; as disposições corporais; a saúde e a doença; a reprodução; as experiências do envelhecimento e do autocontrole estabelecem as normatividades que produzem conformidades e conformismos; o contrato social; o aceite social; a ideia socialmente compartilhada de como deve ser e como se deve reconhecer uma vida

possível de ser vivida. Daí uma sua afirmação maior como: “Durante milênios, o homem permaneceu aquilo que ele era para Aristóteles, um animal vivente que, além disso, era capaz de uma existência política. O homem moderno é um animal na política do qual sua vida de ser vivente é uma questão” (Id., *ibid.*, p. 188).

Se Foucault entende o biopoder como o domínio do homem sobre a vida, nos campos onde ela pode ser conduzida e pode ceder a manejos humanos, tanto em sua prorrogação quanto em sua abreviação, então estarão nesses campos as representações de poder, tomando o controle e exercitando formas de autoridade e decisão. Então, também e portanto, pode-se pressupor que uma expressão máxima de soberania residiria, em grande medida, nos meios de domínio e na capacidade de escolher e ditar quem pode viver e quem deve morrer, ou vice-versa. Por isso, matar ou deixar viver; ou também deixar morrer propositadamente sem cuidar, sem assistir; ou ainda permitir, impedir ou manipular a gestação de vida, são as práticas que delimitam as raias e os extremos da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle desde sobre a mortalidade até sobre a mortalidade, e definir a vida como a própria pedra fundamental da implantação e da manifestação de poder.

Observe-se sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, de deixar viver ou de expor à morte. Observe-se quem é o sujeito dessa lei, para tentar articular uma possível desambiguação entre a biopolítica dimensionada por Foucault, e a ‘necropolítica’, redimensionada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, atualizando e sofisticando um conceito do e no outro. Observe-se quem é o objeto dessa lei, que, na oportunidade de ter dela ciência, “recompensa-se, requalifica-se e reaprende a valorizar o peso da sua vida e as formas da sua presença no seu corpo, na sua palavra, no Outro e no mundo” (MBEMBE, p. 273). Observe-se, sobretudo, que o antagonismo etimológico vai responder, com a devida precisão e o devido propósito, à questão encoberta: nas fronteiras entre as expressões reside a constatação semântica e epistêmica de uma violência letal, dimensionada na contraparte inalienável – e até hoje insuperável – de que para que algumas populações possam viver sob tais fundamentos e quais confortos, outras terão de ser exploradas até a morte. Os lugares de fala – lugares geográficos propriamente ditos – dos dois filósofos coincidem a correspondência fatal: nações historicamente servidas e servidoras.

Se em conteúdo os ideários se atravessam, se entrecruzam e se embaralham, em forma pedem o exercício aflitivo da diferenciação, a estabelecer alcances e limites de cada um. A estabelecer que, enquanto Foucault pensa as decisões piramidais sobre a *vida* a partir do corpo (e do uso do corpo) de uma figura de raça, gênero e orientação indefinidas, mas que soa respeitante, pelo lugar de pertença da fala, ao corpo (e ao uso do corpo) do homem branco ocidental, Mbembe pensa as decisões piramidais sobre a *morte* a partir do corpo negro – sem voz e subalterno – e do uso do corpo negro – secularmente silenciado, usado e subordinado pelo próprio corpo branco, seja através das colonizações europeias forçosas na África, seja através das escravidões nas Américas, seja através das atuais submissões refugiadas em diversos fusos. O corpo branco vai responder então como o agente direto do direito arrogado à morte do outro, como o sujeito de uma hierarquia imediatamente superior (FIG. 2), o sujeito previamente autorizado

por uma tal figura de juízo, que não é negra e sob qual sujeição esse corpo negro foi desviado de si e submetido.



72 ■

Figura 2: Rotimi Fani-Kayode, “In gods we trust”, fotografia, 25,1x 25,2 cm., c.1980. Fonte do autor.

Mais além, há gerências sobre a vida e sobre a morte que ultrapassam a autoridade e a autorização do homem, e sobre as quais ele só pode exercitar sua vontade biopolítica ou necropolítica não por agir, mas por propositadamente se ausentar da ação: ao omitir-se, ao manipular forças secundárias e responsivas, desviando ou negando acessos a políticas de seguridade e legislação trabalhista; bem como a processos de socorro, de acompanhamento, de analgesia ou de cura. Trata-se, nesse último caso, da enfermidade. Do corpo enfermo sendo direcionado a se tornar o corpo condenado, por exclusão ou negação assistencial – ou pela omissão de exercer possíveis impedimentos sobre o contágio e a propagação.

Salvo especificidades biológicas, a doença incide sobre os corpos através de uma amálgama entre as condições dos mesmos e suas sujeições, ou seja, a doença incide sobre os corpos, primeiramente, pelos acessos que obtém aos mesmos. Salvo especificidades biológicas de exceção, a doença não incide por seletividades de raça, de gênero ou de orientação. Mas o modo com que se lida

socialmente e se responde (ou não responde) à doença sim: escolhe raça, escolhe gênero, escolhe orientação. Ou deixa deliberadamente de escolher, o que dá no mesmo. São decisões culturais e sociais, que evidenciam formatos de biopolítica e necropolítica não só exercidos por posições de poder, mas também exercidos comunitariamente, popularmente, entre pares, dos salvos para com os condenados. Escolhe-se coletivamente a partir da maneira como se estabelecem as estratégias de participação ou de afastamento de si, de cooperação ou de abandono do outro – e de como esses estabelecimentos se propagam e se instituem. Entre os corpos enfermos, tenta-se viver ou deixa-se morrer a partir de critérios que, em geral, se mantêm socialmente obscuros até quando forçados à visibilidade através da presença próxima, faceada, da doença. Tais enclaves do corpo enfermo se exteriorizam de maneira extrema em condições endêmicas, tais conclaves acusatórios, persecutórios ou discriminatórios se exteriorizam de maneira universalizante em condições pandêmicas. A preservação da espécie cede à autopreservação, e a autopreservação cede à autoproclamação do direito – o que vale para a doença do corpo e também vale para a doença do espírito. Essa autoproclamação do direito é a que acredita que, se o outro é diverso, a diversidade é inimiga. É a que até mesmo prefere que o outro seja marcadamente diverso, para melhor excetuá-lo.

É a que sempre tenta habitar a Arte quando tenta agir em prol de seu exceto, de sua censura, pois a diversidade habita na Arte e a constitui. É a que, hoje mais uma vez, ensaia seu ressurgimento.

No plano conceitual, é portanto no ponto de intersecção entre a clínica do sujeito e a política do paciente que se desenvolve o discurso [...] acerca da violência [...], o político e o clínico têm em comum ser, ambos, os lugares psíquicos por excelência. Nestes lugares, a priori vazios, que a fala vem animar, está em jogo a relação com o corpo e com a linguagem. Tanto num como noutro podem também ver-se dois acontecimentos decisivos para o sujeito: por um lado, a alteração radical e quase irreversível da relação consigo e com o outro [...] e, por outro, a extraordinária vulnerabilidade da psique confrontada com traumas do real. Mas a relação entre estes dois universos [...] não confunde em nenhum momento a política da clínica e a clínica do político. Oscila constantemente de um polo para o outro. Tanto encara a política como uma forma de clínica como encara a clínica como uma forma de política (Id., Ibid., p. 273-274).

O próprio corpo branco, masculino e ocidental de Foucault só hesita ao estatuto de pleno privilégio quando a ele se soma sua orientação homossexual, que ao longo de sua vida foi eclipsada (em certos espaços dir-se-ia tolerada) em prol da unanimidade de acolhimento a seu pensamento e à sua excelência acadêmica (acolhimento que também expõe certos privilégios de alcance da fala). Foucault esteve entre os primeiros pilares culturais do final do milênio a enfermar e fenececer em decorrência da Aids, em 1984, em Paris. Pelo corpo enfermo tornado corpo condenado, então tornado corpo morto, é que se conecta sua orientação à sua

enfermidade, como era práxis do período.

O gênero masculino e a orientação homossexual de fato correspondiam, naquele período e para aquela moléstia, ao epicentro do corpo enfermo. Dali em diante matizaram-se gêneros, orientações e faixas etárias, sem nunca descentralizar esse primeiro conjunto. Em termos geopolíticos (outro cunho atribuído a Kjellén), embora a eclosão pública tenha se dado mais fortemente (ou mais midiaticamente) em solo norte-americano, a propagação pandêmica não se ateve a fusos e fronteiras, da mesma forma que não se resume a gêneros, raças e orientações. Nisso se irmana à Arte, que também não se atém a fusos e fronteiras, e é transversal a gêneros, raças e orientações. A diversidade é genuína e central à Arte, que fala de si e não se nega ao outro. Ao contrário, busca-o.

Naquela eclosão, foram os corpos enfermos que tiveram que lutar por si próprios, uma luta dupla: pela sobrevivência de si e pela sobrevivência do outro. Muitos corpos da Aids lutaram através da militância, ativa e direta nas ruas, nos centros de poder, nos polos farmacêuticos, fazendo até mesmo uso público de sua deterioração chocante e evidente. Muitos artistas enfermos lutaram através da sua arte – em que pese a verdadeira arte interseccionar esses espaços e borrar essas fronteiras, borrar seu próprio conceito ao conceito de luta.

Lutaram tentando iluminar as estratégias tradicionais e oficiais de silenciamento, de escanteamento, de obscurecimento que se aplicam sobre o corpo doente, tirando-o da visão social, ampliando a expatriação que essas mesmas estratégias aplicam sobre qualquer corpo de qualquer alteridade. As releituras e reapropriações artísticas dessas estratégias, em prol de seu próprio desmanche, ou ao menos em prol da atenção sobre sua perigosa acomodação social, que normaliza o olhar comunitário, é também o centro simbólico da obra do fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode, nascido em 1955 e falecido em decorrência da mesma Aids aos 34 anos, em 1989.

74 ■

### 3. Azimute

Em 1966, quando Fani-Kayode contava onze anos de idade, sua família se mudou para a Inglaterra, refugiando-se da violenta Guerra Civil de Biafra (estado secessionista nigeriano existente entre 1967 e 1970) e tirando de seu pai a posição de liderança e proeminência política iorubá, na qual “os variados domínios vêm coexistindo, negociando e casando entre si por séculos” (ARGENTI, 1992, p. 197)<sup>3</sup> (tradução nossa). Fani-Kayode completou seus estudos na Inglaterra e partiu para um período de graduação universitária em Artes e pós-graduação em Fotografia nos Estados Unidos, retornando à Inglaterra depois disso. O trauma da desterritorialização e da mobilidade colabora para que faça parte de uma geração de artistas que, em meados da década de 1980, forçavam o registro da sua presença no mundo da Arte, geração que se concentrava e ainda se concentra nas metrópoles ocidentais. Eles pagavam esse ingresso com a diversidade de seus sujeitos e de suas práticas, diversidade que “narra aqueles dentro de suas histórias e sob seus termos” (JEGEDE, 2013, p. 349)<sup>4</sup> (tradução nossa). A diversidade era e

<sup>3</sup>No original: “the various chiefdoms have been coexisting, trading and intermarrying for centuries” (ARGENTI, 1992, p. 197).

<sup>4</sup>No original: “narrates whom into whose history and on whose terms” (JEGEDE, 2013, p. 349).

(mais) ainda é foco de alimentação do circuito artístico, constitutivamente ambicionado no pesquisar, no inventariar e no proporcionar visibilidade cultural e visual a narrativas e experiências que são tradicionalmente excluídas e obscurecidas pelas práticas historicistas e visuais oficiais. Fani-Kayode centralizava essas questões (FIG. 3) ao concluir que “um testemunho histórico tem sido de fundamental importância para o desenvolvimento da minha criatividade. A história da África e da raça negra tem sido constantemente distorcida” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado) (tradução nossa).<sup>5</sup>



■ 75

Figura 3. Rotimi Fani-Kayode, “Under the surplice”, fotografia, 35,4 x 19,8 cm., 1987. Fonte do autor.

Fani-Kayode, “um time transnacional de um homem só cuja carreira notável abrangeu continentes” (JEGEDE, 2013, p. 361) (tradução nossa)<sup>6</sup>, contextualiza a si mesmo sem as aparas simbólicas etnográficas ou o reducionismo iconográfico colecionista ocidental, inclinados ambos a hierarquizar a arte de matriz africana em seus próprios termos, e não nos termos dela, numa “disjunção que resulta de uma análise de artefatos não-Ocidentais baseada em valores Ocidentais” (ARGENTI, 1992, p. 206)<sup>7</sup> (tradução nossa), uma espécie de biopolítica de exotismos para o

<sup>5</sup>No original: “an awareness of history has been of fundamental importance in the development of my creativity. The history of Africa and of the Black race has been constantly distorted” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado).

<sup>6</sup>No original: “a one-man transnational team whose remarkable career spanned continents” (JEGEDE, 2013, p. 361).

<sup>7</sup>No original: “disjunction that results from analyzing non-Western artefacts according to Western values” (ARGENTI, 1992, p. 206).

produto de arte. Nesse recuo, Fani-Kayode triangula a diáspora: “Em três pontos eu sou um forasteiro: nas questões da sexualidade; nos termos do deslocamento geográfico e cultural; e no senso de não ter tido a sorte do respeitável casamento arranjado que meus pais esperavam” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado)<sup>8</sup>. O êxodo nunca se resolveu. Entre aqueles que, por um lado, aparentam certa solidez de sua cidadania, de seu estatuto no mundo como seres sociais e políticos; e aqueles, por outro lado, que ocupam lugares de menor certeza, de certa precariedade, as tensões históricas permanecem.

Diáspora Africana é usada aqui para significar a dispersão dos africanos em direção ao Novo Mundo através do comércio escravocrata atlântico. Em décadas recentes, essa expressão tem sido utilizada para encampar africanos (e seus descendentes) que migraram para os EUA ou Europa por razões educacionais ou para aumentar seu poder aquisitivo e melhorar seus padrões de vida (JEGEDE, 2013, p. 349) (tradução nossa).<sup>9</sup>

Contando poucas exposições individuais enquanto vivo, Fani-Kayode tem uma curta carreira de meros seis anos, que culmina no extenuante processo de dissolução mental e falência física, processo costumeiro naquela década de explosão exponencial da Aids, que se cunhou como a década da ‘primeira onda de pânico’ repercutente à enfermidade, e que gerou uma igualmente exponencial explosão de preconceitos e acusações que estavam então parcialmente silenciados. Observe-se naquele momento, da mesma forma que hoje, o quanto situações de crise impulsionam a renovação de vozes autoritárias e de construções comunitárias excludentes. Mas também impulsionam, ato contínuo, a criação de mecanismos de urgência e de resistência – que tradicionalmente abraçam e são abraçados por sujeitos e veículos artísticos e culturais. Observe-se ainda que essa mecânica dá foro a Fani-Kayode, justamente por sua posição diaspórica em assentamento europeu, menos suscetível à “religião como uma fonte de controle social” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20) (tradução nossa)<sup>10</sup>, mais aceite para inscrever a sexualidade de si e de sua arte distante da “vergonha de ser declarado impuro [...] como um freio efetivo para excessos sexuais” (Id., Ibid., p. 20) (tradução nossa)<sup>11</sup> – freio que, ao cabo, a doença vai reclamar para si de todo modo.

Além de dar-lhe o distanciamento crítico para melhor compreender e dizer de sua terra, o refúgio que evade o corpo nigeriano de Fani-Kayode também evade embaraços que afetariam em algum grau a produção ou a recepção de sua obra se em Nigéria tivesse sido gerada e gerida: “homens negros do Terceiro Mundo ainda não revelaram, nem para seu próprio povo, nem para o Ocidente, um fato chocante:

<sup>8</sup>No original: “On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectably married professional my parents might have hope for” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado).

<sup>9</sup>No original: “African Diaspora is used here to mean the dispersal of Africans to the New World through the Atlantic slave trade. In recent decades, this term has been used to encompass Africans (and their descendants) who migrated to the USA or Europe in pursuit of education or to boost their earning power and improve their standards of living” (JEGEDE, 2013, p. 349).

<sup>10</sup>No original: “religion as source of social control” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20).

<sup>11</sup>No original: “shame of being declared impure [...] as an effective curb to sexual excesses” (AKPOMUVIE, 2013, p. 20).

eles podem desejar um ao outro” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado) (tradução nossa)<sup>12</sup>, escreve em 1987 em seu manifesto, “Traces of ecstasy”. Havia e ainda há, na quase totalidade dos países africanos, diferentes graus de favoritismo heteronormativo, que coadjuvam para a prevalência da crise da Aids no continente mesmo com um crescente inevitável de afluências científicas e especialistas, que repercutem em enxertias culturais, com exemplo nas novas máscaras alusivas a órgãos sexuais masculinos com preservativos, como as *Marutu*, apresentadas na edição de 2015 da *Likumbi Iya Mize*, cerimônia da etnia Luvale, do Alto Zambeze.

Ao seu trânsito da marginalidade para o centro do reconhecimento artístico somam-se, além da condenação irreversível de sua saúde, também e portanto o ponto focal na nudez do corpo e nas narrativas dionisíacas, a miscigenação cultural e a homoerotização, além da predominância do preto e branco na fotografia, que para ele “é a ferramenta com a qual me sinto mais confiante para expressar-me. É a fotografia, assim sendo – fotografia negra, africana e homossexual – que preciso usar não apenas como um instrumento, mas como uma arma para resistir a ataques à minha integridade e, de fato, à minha existência em meus próprios termos” (Id *apud* SUMMERS, 2004, p. 141).<sup>13</sup>

■ 77



Figura 4. Rotimi Fani-Kayode, “White bouquet”, fotografia, 20,1 x 35,5 cm., 1987. Fonte do autor.

<sup>12</sup>No original: “black men from the Third World have not previously revealed either to their own peoples or to the West a certain shocking fact: they can desire each other” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado).

<sup>13</sup>No original: “It is photography, therefore – Black, African, homosexual photography – which I must use not just as an instrument, but as a weapon if I am to resist attacks on my integrity and, indeed, my existence on my own terms” (FANI-KAYODE *apud* SUMMERS, 2004, p. 141)

Nesse reverso, Fani-Kayode reposiciona a “Olympia” de Édouard Manet (1863), invertendo as raças e os gêneros (quicá as orientações) de suas figuras (FIG. 4), evoca os contrastes dramáticos de Caravaggio (FIG. 5), ou o consciente exotismo das obras taitianas de Gaughin: “eu fiz meu dever de casa. Eu li sua história da arte. Isso é o que eu quero fazer com esse conhecimento – inverter, subverter e apropriar – para acomodar minhas próprias considerações e experiências” (Id. *apud* SEALY, 2018, não paginado) (tradução nossa)<sup>14</sup>. Evoca e reposiciona, principalmente, o pensamento comum ocidental de fetichização do corpo negro masculino, do qual ele já antecipara a presença em obras de fotógrafos europeus tais como Leni Riefenstahl, atestando a continência de um desejo “algo neurótico” (Id., *Ibid.*, 2014, não paginado) (tradução nossa)<sup>15</sup> pelo homem negro, uma “mitificação exploratória da virilidade masculina” (Id., *Ibid.*, 2014, não paginado) (tradução nossa)<sup>16</sup> (FIG. 6) e “uma objetificação vulgar da África” (Id., *Ibid.*, não paginado) (tradução nossa)<sup>17</sup>. Sua obra buscou uma reapropriação dessas imagens, buscou transformá-las através das visões do êxtase presentes e eminentes na tradição artística iorubá, construindo “um universo fotográfico em que o corpo constitui o ponto de partida para uma exploração da relação entre a fantasia erótica e os valores espirituais ancestrais” (MERCER, 2016, p. 34)<sup>18</sup> (tradução nossa), ao mesmo tempo que revisa de dentro a sexualidade do Ocidente daquele momento, observada em obras que baterão de frente com a pandemia, como as do norte-americano Robert Mapplethorpe, também fotógrafo, também esteado no preto e branco, e também vítima da Aids. Fani-Kayode fundamenta essa revisão percorrendo uma secularidade imagética, e nela transpondo em símbolos do sadomasoquismo certo resíduo dos antigos sacrifícios rituais, enquanto a arte ocidental que visita tais temas tende a agir exatamente ao contrário.



<sup>14</sup>No original: “I have done my home work. I have read your art history. This is what I want to do with that knowledge – invert, subvert and appropriate it – to suit my own concerns and experiences” (FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado).

<sup>15</sup>No original: “rather neurotic” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

<sup>16</sup>No original: “exploitative mythologizing of black virility” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

<sup>17</sup>No original: “vulgar objectification of Africa” (FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado).

<sup>18</sup>No original: “in the sense that the body serves as a site to exploring the relationship between the sexual and the spiritual, it is crucial to address the question of Fani-Kayode relationship to his Yoruba sources” (MERCER, 2016, p. 34).

Figura 5. Rotimi Fani-Kayode, “Every moment counts”, fotografia, 121 x 121,8 cm., 1989.

Figura 6. Rotimi Fani-Kayode, “The golden phallus”, fotografia, 51 x 61 cm., 1989. Fonte do autor

#### 4. Considerações finais: êxtase e passagem

Sua obra não desenraíza erotizações sadomasoquistas, sacrificiais, do corpo masculino, que estão na origem do Cristianismo crucífero; ela até as mapeia algumas vezes, mas apondo outra carga simbólica e outro reduto para o desejo, que se direciona ao desencontro e ao desencanto. Ao não ser, ao esvanecimento, ao impossível. O momento em que a espiritualidade etérea suscitada em suas fotografias não pode ser somente atribuída ao claro e escuro, à luz e sombra, é quando Fani-Kayode tangencia simbolismos religiosos cristãos para representar sofrimento e esperança – um olhar entendendo a si mesmo, assíduo no gradual assentamento da pertença diaspórica em solo anglo-saxão. Estando pleno o entendimento, Fani-Kayode mescla a esses simbolismos as inspirações em divindades e cosmologias iorubás, para reforçar a transitividade do lugar de fala, desvinculando-se da tipificação ocidental da melhor forma: dentro dela. Mais uma vez, sua posição particular ambivalente, entre mundos, permite esse movimento, permite trazer a Nigéria ao Ocidente, sem destituí-la ou moldá-la neste ou para este: “como um africano trabalhando num meio ocidental, eu tento trazer a dimensão espiritual em minhas obras, então estes conceitos de realidade tornam-se ambíguos e abertos à reinterpretação” (FANI-KAYODE, 1987, não paginado) (tradução nossa)<sup>19</sup>. Ao reposicionar atos e atitudes, Fani-Kayode enfrenta sua cultura material (FIG. 7) com a deferência e a interioridade de “significar atribuições de *status* ou outras associações na estrutura social” (ARGENTI, 1992, p. 198) (tradução nossa)<sup>20</sup>, formatadas através da pertença, pouco contaminadas por – ou mesmo resistentes a – taxonomias externas com as quais convive cotidianamente na diáspora.

É Exu que preside, não devemos esquecê-lo. É ele o senhor da artimanha e das encruzilhadas, alterando por vezes a sinalização nos caminhos para nos desorientar. Está presente em todas as mascaradas (hoje em dia, por vezes, designadas por Carnaval, uma despedida da carne durante o período de jejum), exibindo o seu falo, num momento, e contorcendo-se no seguinte como se fosse dar à luz. Zomba de nós, tal como nós zombamos de nós mesmos nas mascaradas. Mas, enquanto que a nossa chacota é alegre, a de Exu é potencialmente sinistra. No Haiti, ele é conhecido e temido como o Barão Samedi... E agora receamos que, influenciadas pela maldade de Exu, as nossas crianças envolvidas nesse ritual tenham um nascimento difícil ou nasçam com deficiências. Talvez sejam abiku – nascidas para morrer. Talvez voltem em breve para junto dos seus amigos no mundo dos espíritos, para junto daqueles que não conseguiram esquecer. Encontramo-las na bolsa amniótica ou no cordão umbilical enrolado à volta do seu pescoço ou do seu pulso. Assistimos à sua luta pela sobrevivência face a forças superiores. O

falo de Exu penetra no cérebro como se este fosse um orifício anal. Dá à luz, através de uma corrente pendente do seu próprio reto. É este o teor dos seus gracejos. São estas as imagens que agora oferecem a Exu, a divindade que preside atualmente. Talvez o renascimento se dê através dele (FANI-KAYODE *apud* SMITH; LOVE, 1988, não paginado) (tradução nossa).<sup>21</sup>

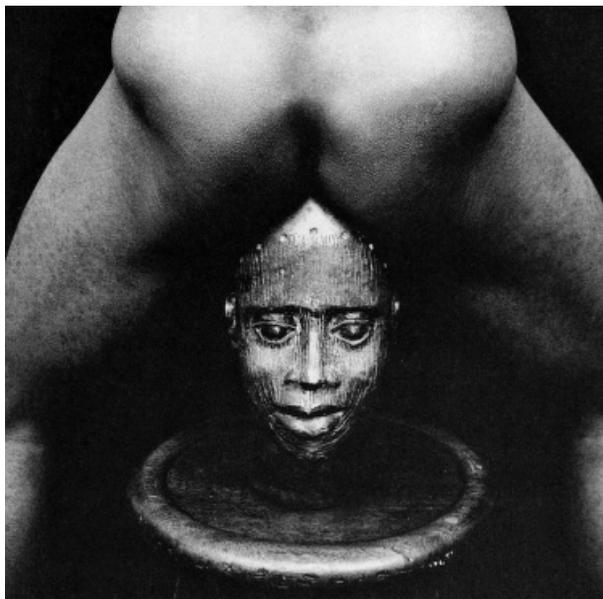


Figura 7. Rotimi Fani-Kayode, “Bronze head”, fotografia, 25,9 x 25,1 cm., 1987. Fonte do autor.

O drama de sua vida muito encurtada pela Aids, na catástrofe daquele extremo da pandemia e na fissura entre biopolítica e necropolítica, é também um nascer para morrer, com um intervalo entre um e outro hábil para, como Exu, abrir passagens, espacializar sucessões. O êxtase da obra de Fani-Kayode encruza dogmas de fé e de humanidade: vias do espiritual a vias do corporal, e vice-versa. Inaugura uma confluência para a qual depois poderão assomar novas gerações de artistas que circuitam réguas semelhantes de corpo imanente, alteio negro e equanimidade na arte, no exemplo recente da fotografia do estadunidense John Edmonds, que lhe parabeniza e referencia para si mesmo na negociação entre pessoal, político e espiritual. “Mesmo sem pretender idealizar a questão da relação

<sup>21</sup>No original: “Esu presides here, because we should not forget him. He is the Trickster, the Lord of the Crossroads, sometimes changing the signposts to lead us astray. At every masquerade (which is now sometimes called Carnival, a farewell to flesh for the period of fasting) he is present, showing off his phallus one minute and crouching as though to give birth the next. He mocks us as we mock ourselves in masquerade. But while our mockery is joyful, his is potentially sinister. In Haiti he is known and feared as Baron Samedi... And now we fear that under the influence of Esu's mischief our masquerade children will have a difficult birth or will be born sickly. Perhaps they are abiku – born to die. They may soon return to their friends in the spirit world, those whom they cannot forget. We see them here beneath the caul of the amniotic sac or with the umbilical cord around their neck or wrist. We see their struggle for survival in the face of great forces. Esu's phallus enters the brain as if it were an asshole. He drags birth from the womb by means of a chain gangling from his own rectum. These are examples of his 'little jokes'. These images are offered now to Esu because he presides here. It is perhaps through him that rebirth will occur” (FANI-KAYODE *apud* SMITH; LOVE, 1988, não paginado).

complexa de Fani-Kayode com as suas origens iorubá, podemos apreciar o modo como seus 'traços de êxtase' abrem um portal dentro do mistério universal da ligação indissociável entre sexo e morte" (MERCER, 2016, p. 46) (tradução nossa)<sup>22</sup>, celebrando a homossexualidade negra ao mesmo tempo que retrata a sua perseguição (FIG. 8), que se triangula: perseguição à homossexualidade, perseguição à negritude e, próximo ao fim, perseguição à enfermidade. Nos três casos, é a busca de fontes de renovação que conduz ao erótico. Nos três casos, encontra-se a morte como consequência, mas uma morte que Fani-Kayode trabalha respeitosamente, dentro da imageria visual, da iconografia e da espiritualidade iorubá, pensando a esperança de um renascimento, corporizado na memória de sua vida e na sua obra, e evocado no orixá das passagens, onde acercam-se os territórios, onde cruzam-se os caminhos e encontram-se os caminhantes.

■ 81



Figura 8. Rotimi Fani-Kayode, obras da série "Abiku, born to die", fotografias, 29 x 29 cm. (esq.), 39 x 39 cm. (dir.), 1988. Fonte do autor.

## Referências

AKPOMUVIE, Orhioghene Benedict. Art, religion and symbolic beliefs in traditional african context: a case for sculpture. **Review of history and political science** – journal of American research institute for policy development, Madson, V. 1, N. 1, jun. 2013. ISSN: 2333-5726.

APEL, Dora. **Imagery of lynching**: black men, white woman, and the mob. New Brunswick Rutgers University Press, 2004.

ARGENTI, Nicolas. African aesthetics: moving to see the mask. **JASO** – Journal of Anthropological Society of Oxford. Oxford, V. 23, N. 3, p. 197-215, 1992. ISSN: 0044-8370.

<sup>22</sup>No original: "without seeking to romanticize the issue of Fani-Kayode's complex relationship to his Yoruba origins, we can appreciate how his chosen 'techniques of ecstasy' open a portal into the universal mystery of indissociable connection of sex and death" (MERCER, 2016, p. 46).

CHAN, Michele. A life between worlds the photography of Rotimi Fani-Kayode – in pictures. **ArtRadar**. Disponível em: <<http://artrarjournal.com/2014/09/19/a-life-between-worlds-the-photography-of-rotimi-fani-kayode-in-pictures/>>. Acessado em 14 set. 2019.

DOY, Gen. **Black visual cultures: modernity and postmodernity**. Londres I. B. Tauris Publishers, 2000.

FANI-KAYODE, Rotimi. Abiku – born to die. In: SMITH, Kate; LOVE, Kate (Eds.). **The invisible man** [catálogo]. Londres: Goldsmiths Gallery, 1988.

\_\_\_\_\_. **Black male / white male**. Londres: GMP, 1988.

\_\_\_\_\_; SEALY, Marc. **Communion: Rotimi Fani-Kayode, 1955-1989**. Nova Iorque: Impressions, 1995.

\_\_\_\_\_. Traces of Ecstasy. In: **Writing in relation** – interviews, essays and dialogues about art. Londres, 1987. Disponível em: <<https://writinginrelation.wordpress.com/2014/10/06/rotimi-fani-kayode-1955-1989-traces-of-ecstasy/>>. Acessado em: 07 maio 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

82 ■

KJELLÉN, Johan Rudolf. **Grundriss zu einem system der politik**. Leipzig: Rudolf Leipzig Hirtel, 1920.

JEGEDE, Dele. **Visual expressivity in the art of the black diaspora - conjunctures and disjunctures**. In: SALAME, Gitti; VISONÀ, Monica Blackmun (Ed.). A companion to modern african art. Nova Jersey: Jon Wiley & Sons, 2013.  
<https://doi.org/10.1002/9781118515105.ch18>

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MERCER, Kobena. **Travel & see - black diaspora art practices since the 1980's**. Durham: Duke University Press Books, 2016.  
<https://doi.org/10.1215/9780822374510>

SEALY, Marc. **Portfolio Rotimi Fani-Kayode** – desire in exile. Londres: Tate Modern, 2018. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/portfolio-rotimi-fani-kayode-desire-exile-mark-sealy>>. Acessado em: 09 out. 2019.

SUMMERS, Claude (Ed.). **The queer encyclopedia of the visual arts**. Jersey City: Cleis Press, 2004.

Recebido em 17/10/2019 - Aprovado em 19/08/2020

Como citar :

Schneedorf Ferreira da Silva, J. R. (2021). Abiku, nascido para morrer: a fotografia de Rotimi Fani-Kayode. OuvirOUver, 17(1), 67-83. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-51481>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.