



ISSN 1984-5634

ARTIGO

ESTUDO COMPARATIVO ENTRE ROTIMI FANI-KAYODE E ROBERT MAPPLETHORPE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MASCULINIDADE NEGRA

A comparative study between Rotimi Fani-Kayode and Robert Mapplethorpe on the representation of black masculinity

JONATHAN MACHADO DA FONSECA¹

RESUMO

A presente pesquisa tem como ponto disparador a associação negligente, comumente adotada pelas lentes coloniais, entre o fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode e o norte americano Robert Mapplethorpe. A partir da análise semiótica, o trabalho tem como objetivo, a investigação comparativa entre ambos os fotógrafos a fim de compreender a política representacional acerca da masculinidade negra e do homoerotismo. Convidando autores como Stuart Hall, Cristina Sharpe e entre outros, o artigo elabora uma discussão visual onde a representação de homens negros e gays são posta em análise afim de compreender como Rotimi Fani-Kayode e Robert Mapplethorpe exprimem, em suas fotografias, os significados sobre a masculinidade, homossexualidade e negridades.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; Homossexualidade; Negridades.

ABSTRACT

This research has as its triggering point the negligent association, commonly adopted by colonial lenses, between the Nigerian photographer Rotimi Fani-Kayode and the North American Robert Mapplethorpe. Based on semiotic analysis, the work aims to conduct a comparative investigation between both photographers in order to understand the representational politics regarding black masculinity and homoeroticism. Inviting authors such as Stuart Hall, Cristina Sharpe and others, the article elaborates a visual discussion where the representation of black and gay men is put under analysis in order to understand how Rotimi Fani-Kayode and Robert Mapplethorpe express, in their photographs, the meanings about masculinity, homosexuality and blackness.

KEYWORDS: Representation; Homosexuality; Blackness.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 05/05/2024

ACEITO: 22/10/2024

COMO CITAR:

FONSECA, J. M. Estudo comparativo entre Rotimi Fani-Kayode e Robert Mapplethorpe sobre a representação da masculinidade negra. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 38, p. 98-116, jan.-jun., 2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Pedagogo (UERJ), Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ), mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF) e bolsista CAPES. Integrante dos grupos de pesquisa Afrovisualidade: estética e política do corpo negro, e GIRAS Fabulosas. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-1398-786X>. Email: jonathan.fonssecca@gmail.com

INTRODUÇÃO

A manchete de um artigo do site *Actuphoto* (HORVATH, 2015), um portal francês de fotografia, anunciou em agosto de 2015, uma grande retrospectiva solo do “Mapplethorpe Africano”. Ela se referia ao fotógrafo nigeriano de matriz yorubana Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), numa alusão direta ao fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe (1946-1989) por ambos apresentarem em suas produções artísticas uma grande proximidade no emprego da técnica surrealista em suas fotografias aliadas ao teor homoeróticas.

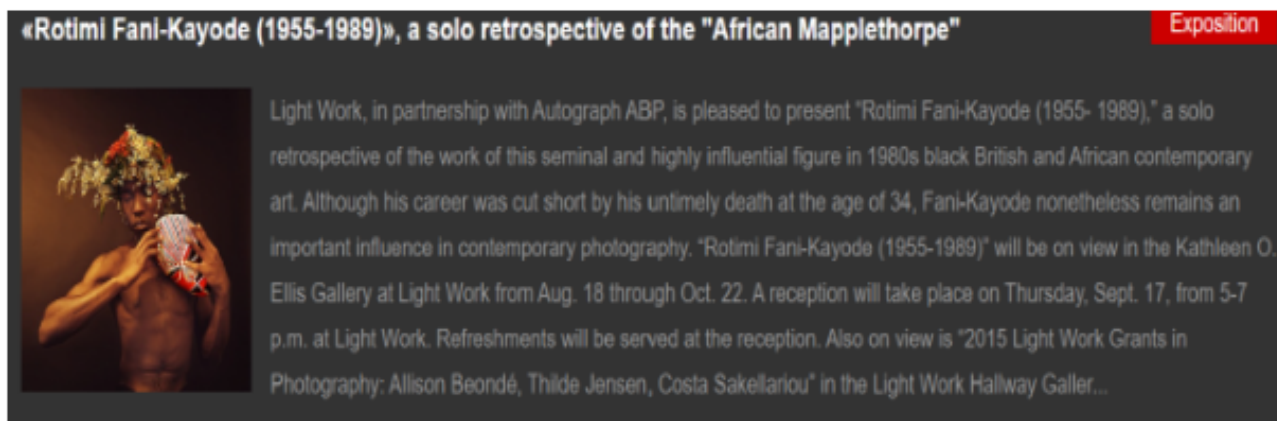


Figura 1. Captura da tela do Google, 2023. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

À primeira vista, a comparação entre ambos passa despercebida ou soa como algo até menor, sem nenhuma característica problemática em tal atitude. Mas refinando bem o olhar, semicerrando-os frente a tal fato tão “mínimo” percebe-se a então tradicional e comum postura ocidental de invisibilização da produção negra e, principalmente, em como isso reverbera na manutenção da infraestrutura branca no poder, ao esconder o Rotimi na sombra de Robert Mapplethorpe.

Porém, ao analisar o discurso estético de Rotimi Fani-Kayode, suas provocações enquanto fotógrafo e os recursos culturais visuais que ele convida para a composição de suas imagens, que encontramos tanto em suas fotografias quanto em seu manifesto *Traces of Ecstasy*, pode-se chegar ao rápido entendimento de que Rotimi Fani-Kayode não cabe dentro do espectro de Robert Mapplethorpe e a sobreposição de Robert sobre Rotimi evidencia mais um tentáculo da “mecânica colonial” (BONA, 202, p. 33) de ocultamento de um artista negro encaixando-o, a todo custo, dentro de um parâmetro estético que na verdade o mesmo sempre quis implodir, segundo o que está explicitado em seu manifesto. Mesmo sendo contemporâneos, do que vale essa associação e como ela soa perigosa para a vitalidade e continuidade da proposta estética do Rotimi Fani-Kayode?

Qual parece ser o real significado da irresponsável sobreposição de ambos? Será que mesmo se aproximando e inspirando-se, tecnicamente, na proposta visual de Robert Mapplethorpe, parece ser louvável essa associação frente às diferenças discursivas imprimidas nas fotografias de ambos os artistas? Os questionamentos aqui levantados partem de uma insatisfação com relação a essa associação e como essa invisibilização oportuniza um regime visual que em nada contribui para a dignidade de grupos historicamente sub-representados.

Considerando tais questionamentos, o texto se movimenta em direção a analisar e comparar algumas fotografias de ambos para explicitar a inconsistência da comparação, expondo os abusos visuais de estigmas sociais por parte de Robert Mapplethorpe, ao passo em que desejo demarcar a “distância estética” (SONTAG, 2004, p. 17) de Robert Mapplethorpe, reafirmando assim, a singularidade do trabalho artístico de Rotimi Fani-Kayode e sua proposta de recusa a manutenção da “violência visual” (SHARPE, 2023, p. 44). Com esse estudo comparado, o artigo objetiva desacoplar Rotimi Fani-Kayode do fantasma colonial de ser “o Mapplethorpe Africano” ou como “Mapplethorpe Negro” alcunha essa, designada em 1995, quando uma exposição conjunta entre Rotimi Fani-Kayode e Seydou Keita foi exibida no 3º mês Internacional da Fotografia, ocorrido na Pinacoteca de São Paulo.

O DESEJO NEURÓTICO DOS FOTÓGRAFOS OCIDENTAIS

Alguns fotógrafos ocidentais têm mostrado que eles podem desejar homens negros – ainda que de um modo neurótico.

(KAYODE; HIRST, 1997, p.106)

No manifesto, *Traces of Ecstasy*, escrito em 1987, Rotimi Fani-Kayode expõe de forma categórica a sensação de estranhamento ao se deparar com a visualidade ocidental; as suas intencionalidades artísticas e seus desejos de desmoroamento de um “regime estético” (BRADLEY, 2023, p. 19) que cumpre a função colonial de subordinação visual de grupos sociais estigmatizados. O manifesto atravessa vários pontos sensíveis da sua subjetividade e produtividade artística, além de alertar sobre o perigo de uma imagem única sobre territórios e grupos sociais.

O trecho que abre caminhos para essa discussão relaciona-se intimamente com o que se configurou enquanto um dos símbolos representacionais da masculinidade negra no regime estético ocidental: o pênis negro. Em suma, as imagens correspondentes a esse grupo, a partir da ótica colonial, representam enquanto sujeitos hipersexualizados, hipervirilizados, em alguns registros visuais, até mesmo próximo da categoria animalesca. O imaginário colonial condicionou a figura da masculinidade negra na exploração de seus atributos físicos e nas suas supostas medidas “avantajadas”. A recorrência desse tipo de visualidade replica um único tipo de discurso e imaginário que legitima o olhar reduzido para esses sujeitos, ordenando assim uma gestão dos estereótipos que nebulam sobre homens negros, enquadrando-os em uma imagem única que impede a expansão de outras formas representacionais, discordantes da ótica colonial.

O ingrediente questionador para analisar a associação entre Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode é justamente a compreensão, acerca da limitação ou expansão, na visualidade, dos significados representacionais empregados nas fotografias. Compreendendo a fotografia enquanto um ato de “atribuição de importância” (SONTAG, 2004, p. 21) aponto os seguintes questionamentos: o que é valorizado a partir da visão fotográfica de Robert Mapplethorpe? ou seja, qual é a direção do olhar apresentada por esse fotógrafo acerca das masculinidades negras? E o que é acentuado e/ou reforçado em suas representações? Levando em consideração a ética do olhar e como esse ponto de vista auxilia na materialização de representações, que espectros da masculinidade negra são tornados visíveis em suas fotografias? Para além da compreensão da imagem como ato de atribuição de importância, a partir dos estudos de Susan Sontag acerca da fotografia e seus significados, também considero, para a fruição

dos argumentos desse texto, a compreensão da fotografia enquanto uma forma interpretativa do olhar de quem aponta a câmera. Logo, as fotografias, a partir dessa perspectiva, revelam a maneira como os fotógrafos encaram determinados grupos sociais e territórios. Segundo a autora:

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, 2004, p. 10).

Diante das reflexões postas, com base na argumentação da autora, o texto questiona, a partir da análise fotográfica, se de alguma forma há um reforço do discurso racista nas fotografias, ou se tem uma recusa na conservação da posição desprivilegiada da masculinidade negra. A partir da análise iconográfica podemos colher informações que servirão de base para compreender se há uma fertilização da visão estereotipada ou a interrupção com o extenso acervo visual e colonial da masculinidade negra no ocidente. Dentre os vários exemplos, trago para a construção do meu argumento algumas descrições fotográficas que cristalizam a distinção entre ambos os artistas. Por um posicionamento ético, não trago as fotografias de Robert Mapplethorpe e sim as descrições de suas fotografias, por acreditar que ao expô-las, mais uma vez significa, mesmo que involuntariamente, contribuir para a circulação da violência visual que os trabalhos dele, em alguma medida, reforçam. Ao invés dessas fotografias, trago imagens do filme biográfico do fotógrafo onde é possível visualizar, inclusive com falas do próprio artista, seu posicionamento sobre modelos negros e a busca incessante pelo mítico elemento erótico do homem negro: o seu pênis. Para a exemplificação das representações do fotógrafo norte-americano, trago a descrição de duas, das principais obras do artista, que contém elementos disparadores para a análise e argumentação do texto.

Um homem com um terno de poliéster e um pênis não ereto para fora da calça. A fotografia enquadra o torso desse homem. É um homem negro vestindo um terno com seu pênis à mostra. Essa é a descrição de uma das fotografias mais emblemáticas de Robert Mapplethorpe: *Man in Polyester Suit* (1980). Olhando para seu acervo, diga-se de passagem, interessantíssimo e importante para a historiografia da arte, registra-se essa exploração visual da corporeidade negra.

Compreendendo o caráter homoerótico de seus trabalhos artísticos, e o registro de vários modelos em diferentes situações eróticas, tanto homens brancos quanto homens negros, torno explícito uma indagação: dada a circunstância do longo costume ocidental/colonial em explorar a corporeidade negra masculina e hipervirilizá-la, ao ponto de tornar-se algo “normal”, onde estaria o desejo do fotógrafo com relação ao corpo negro? Demonstrar a poética e sensibilidade da nudez negra masculina ou na vontade desenfreada da captura colonial do que já se preconiza de um homem negro dentro de uma conjuntura racializada? Essa primeira interrogação serviu de motor para o questionamento sobre a associação entre ambos os fotógrafos e perceber como o jogo de intencionalidade representativa pode operar para nutrir uma ótica conservadora nos parâmetros raciais/coloniais ou quebrar com esse pacto.

Em 1992, Essex Hemphill escreve em seu livro *Ceremonies: Prose and Poetry* um poema que dentre os vários assuntos abordados traz uma forte contestação sobre essa imagem em específico e sobre como o estigma tornado valor, tanto comercial quanto artístico nessa fotografia, expõe esse desejo neurótico dos fotógrafos ocidentais pelo homem negro (KAYODE; HIRST, 1997). Esse desejo neurótico pelo pênis, em torná-lo um estandarte da representação de um homem negro – ao mesmo

tempo que designa e emoldura um tipo específico de papel social que esse indivíduo negro exerce nessa sociedade colonial: um papel hipersexualizado, diminuído ao valor (tamanho) de seu pênis.

Sobre o uso em demasia do pênis como recurso visual para representação de homens negro, Hemphill afirma “o pênis se torna a identidade do homem negro, que é o clássico estereótipo racista recriado e representado como arte no contexto de um olhar branco” (HEMPHILL, 2000, p. 101, tradução minha). Ness imagem, assim como em outras do fotógrafo, a figura central parece não ser o homem negro, a sua humanidade, dignidade, afetividade, poeticidade ou qualquer outra forma de representação de homens negros fora do quadro colonial, mas sim as “expectativas projetadas da branquitude sobre homens negros” (KILOMBA, 2019, p. 22), os estigmas sociais inventados para a subordinação da masculinidade negra ao sujeito branco. Quando convido à argumentação Grada Kilomba e as expectativas brancas sobre corpos de pessoas negras, nesse caso, homens negros, significa que devido ao extenso sistema representacional massificar esse tipo de discurso visual, as imagens dele parecem não revelar poéticas desalinhadas ao status visual ocidental. Muito pelo contrário, o corpo do homem negro nessa, e em outras fotografias, soa como uma plataforma para reforçar a negatização desse indivíduo. A inscrição dos estigmas sociais nessa e em outras fotografias do artista operam no campo simbólico da representação estereotipada de homens negros e na forma como a sociedade ocidental irá encarar esse homem, associando-o e recorrendo sempre a esses signos para então reconhecê-lo como um “dito” homem negro.

A utilização dos estigmas sociais, enquanto recursos visuais, funcionam para o status branco-ocidental, como meio de anúncio de uma sub-humanidade desses sujeitos, ao mesmo tempo em que reafirmar a super-humanidade da população branca, pois o uso extensivo dos estigmas nas imagens, por exemplo, produzem um acervo de significados que influenciam nossas subjetividades e criam imagens e imaginários de homens negros dentro dessa condição colonial. Isso só é possível por causa da articulação branco ocidental na sistematização e categorização de humanidades na sociedade colonial. Tal categorização branco europeia de humanidade, deslocou para a população negra o status de sub-humanidade enquanto o homem branco europeu ficou na posição privilegiada de humanidade.

A partir dessa cisão, atributos de normalidade *versus* anormalidade e comum *versus* exótico, caminham lado a lado enquanto adjetivos de ambas as “humanidades”. Nesse sentido, os estigmas sociais inventados nessa lógica correspondem ao desejo de estratificação desses homens, conferindo valores distintos para homens brancos e negros, sendo os primeiros desvencilhados de estigmas sociais, enquanto os homens negros são congelados, fixados nesses papéis: os animalizados, os exóticos, os primitivos, os com desejos sexuais infundáveis, com pênis superavantajados e dentre outros estigmas sociais violentos que posiciona o homem negro num lugar desdenhoso. Nessas condições, o estigma, é “um atributo profundamente depreciativo” (GOFFMAN, 1975, p. 87), que funciona a partir do acionamento de visões racistas sobre o corpo de homens negros.

Devido à violência colonial, consequentemente racista, os imaginários refletidos em fotografias no ocidente estão dentro de um programa de objetificação/estereotipagem desse corpo, um programa pedagógico que inscreve nos corpos desses sujeitos-símbolos estigmatizados e que são projetados a cada reprodução dessas imagens. A multiplicação desse tipo único de imagem se torna assim responsável pela desvalorização desse homem negro e pela validação ficcional de um grupo estacionado nesse discurso racista.

Uma outra fotografia do artista insere-se nesse programa pedagógico-visual colonial. A fotografia é *Jack Walls* (1982), onde podemos ver um homem negro de perfil vestido com uma camisa branca e uma calça preta, com o pênis ereto e acima desse pênis está a mão desse homem empunhando uma arma na mesma direção em que seu pênis está apontando. A provocação que estala ao olhar essa imagem é questionar com qual propósito se fundamenta essa aproximação do pênis desse homem negro com arma? Muito certamente a aceitabilidade do uso desse tipo de recurso se dá devido aos adjetivos negativados para homens negros. Semioticamente é possível relacionar a ereção do pênis desse homem negro com a arma em riste. As armas representam perigo, morte e violência, logo, esse artefato está relacionado a um valor negativo. Comumente, a tônica representacional de homens negros, pela ótica ocidental, recorre a violência, ao perigo e outros estereótipos para então ilustrá-lo. Sendo assim, a junção desses dois elementos, a arma e o valor representativo do homem negro no ocidente, nessa fotografia, auxilia na fomentação da contínua estigmatização desse homem na lógica colonial.

Tomando o conjunto dessa imagem, é perceptível não só a associação do pênis do homem negro com a arma, simbolizando que esse mesmo pênis pode oferecer perigo, mas também compreender como há o reforço de uma visão violenta do homem negro. Apoiado na reflexão posta anteriormente, considero que involuntariamente, o fotógrafo acreditou que há uma potência erótica nessa associação. Mas algo que tenha passado despercebido é que também há um discurso racial/colonial vigente nessa composição que permite a naturalização da relação da ereção do pênis desse homem negro com a arma. Sendo o artista um consumidor e produtor desse regime visual colonial, as suas fotografias executam a propagação de uma visão deturpada e poluída sobre homens negros, dando continuidade, mesmo que mecanicamente e involuntariamente, a um projeto visual nada disruptivo com o plano racial/colonial.

A associação do pênis desse homem na fotografia, elabora um significado do desejo sexual de homens negros como um crime, uma propensão ao ato violento, assim como a arma. Essa imagem cumpre a função de reforçar o discurso racial de estigmas sociais. Essa fotografia, a partir da compreensão semiótica colonial, está implicada no reforço do estereótipo que cria desvantagem e subordinação para o homem negro nesta sociedade. O artista ao criar essa fotografia auxilia memórias visuais que em nada contribuem para a criação ou recuperação da dignidade e poética do homem negro. A supervalorização de estereótipos em suas imagens eróticas contribui e expõe o pacto assinado, com a sociedade ocidental em manter as manchas disfarçadas de qualidades vivas e circulantes. A proposta visual do fotógrafo norte-americano se aproxima, dadas as circunstâncias aqui debatidas, de aprisionar ainda mais o imaginário sobre masculinidade negra nas expectativas sociais dos estigmas brancos.

Consciente ou inconscientemente, o artista projeta, em suas representações, os homens negros enquanto produtos desse discurso colonial de esteriotipação, hiperssexualização e entre outras estratégias de representação minorizadas, que configura um “regime de representação” (HALL, 2016, p. 54) onde a figura do homem negro permanece talhada por estigmas sociais.

No documentário “Mapplethorpe: Olhem as fotografias” (2016), um filme biográfico sobre a trajetória profissional/íntima do artista, os seus comentários e de alguns outros profissionais do campo da arte que se debruçam ou tiveram contato próximo com o mesmo e com seu acervo visual, expõem uma visão reduzida e poluída sobre masculinidades negras. O filme inicia abordando o pânico moral de deputados estadunidenses com as fotografias homoeróticas e exposições do artista. Passeia sobre a sua vida íntima e profissional, mas há momentos importantes para a argumentação deste texto que

exemplifica o pacto colonial na visualidade e em como o fotógrafo compactua com a legitimação da exploração visual de estigmas sociais de homens negros. Em um dado momento da sua carreira, o artista preferia modelos negros em relação a modelos brancos para seus registros homoeróticos, o que pode ser absolutamente normal a escolha por determinados modelos, mas quais seriam os critérios de preferência à modelos negros? Meramente técnico, ou essa escolha revela a veia racial e estigmatizada com a qual ele encara a masculinidade negra? Questionado sobre seu interesse por modelos negros, ele declara a passividade do corpo negro como critério para a sua escolha.



Figura 2. Captura do filme: *Mapplethorpe: Olhe as Fotografias* (2016). Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Esse posicionamento do fotógrafo, o hiper desejo por modelos negros e encará-los como “estátuas de bronze”, serve enquanto arguição para a comprovação da intencionalidade da operação dos estigmas sociais no corpo do homem negro. Considerando-os como estátuas, imobilizando-os e congelando-os num quadro representativo delimitado pela colonialidade, ele enxerga a possibilidade de manejo nesse corpo e paralelamente nas fotografias ao seu bel prazer, da “manipulação dos estereótipos” (CAIUBY, 1993, p. 66) e os significados presentes nessas fotografias. Olho o comentário tecido pelo artista à luz das reflexões de Susan Sontag, quando a mesma afirma sobre o uso da câmera e a intencionalidade, que tanto pode ser positiva ou negativa, no registro do outro. Segundo a autora “a câmera pode ser leniente; ela é também uma especialista em crueldade” (SONTAG, 2004, p. 61). O comentário de Robert Mapplethorpe é uma maneira ilustrativa da reflexão de Sontag, quando a autora atribui o valor sobre a câmera e a direção que o fotógrafo dá a sua imagem. Com esse fragmento, é notório que, a autora tem o bom entendimento sobre o poder e a autoridade que as imagens exercem na nossa comunicação e construção subjetiva sobre grupos e territórios. Nesse caso em específico, o fotógrafo, utilizou a sua câmera para a captura de seu modo de ver a masculinidade negra, uma forma reduzida e

pré-determinada pelo caráter colonial. Uma representação imobilizada num fragmento histórico, onde a consideração sobre a masculinidade negra é atravessada pela violência racial e colonial.

Tomando a analogia em que o mesmo afirmou, ele seria o escultor que reescreve no corpo do homem negro, dos seus modelos negros, os códigos e signos sociais racistas enquanto esse homem negro é tornado passivo e sem agência nessa relação pelo histórico de objetificação e estereotipação em que sempre foi alvo. A manutenção dos estigmas sociais através das fotografias, considerando sua afirmação no documentário, soa enquanto uma de suas propostas estéticas: imprimir no homem negro os discursos racistas presentes na sociedade ocidental.

Em outra passagem do documentário, onde é possível ver uma fotografia de sua autoria ao fundo, que performa a mesma condição de representação de homens negros adotada por ele para satisfazer os desejos coloniais: o perfil de um torso onde o pênis, mais uma vez, é o grande destaque da imagem. Fica evidente a recorrência visual estereotipada do fotógrafo ao dirigir todo o foco sobre esse elemento mítico desejado pelo ocidente. A imagem dialoga com a intencionalidade de constantemente colocar a figura do homem negro num papel social objetificado. Em seus trabalhos visuais, o sentido erótico do homem negro se minimiza ao pênis. Nenhum outro elemento erótico é demonstrado para argumentar sobre o *eros* negro, muito pelo contrário, há uma pobreza erótica em só explorar tamanhos e valores do pênis quando se poderia ampliar essa discussão e apresentar a potência erótica negra a partir de outros elementos, como o toque, o beijo, o olhar e entre outras afetações.



**Robert estava procurando
o pênis negro perfeito.**

Figura 3. Captura do filme *Mapplethorpe: Olhe as Fotografias* (2016). Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A tradução confirma o desejo do fotógrafo em encontrar um mítico “pênis perfeito” do homem negro. Essa e outras declarações, presentes nesse filme, põem o homem negro nesse jogo de representação, nessa sinuca de bico, em que sua importância é reduzida aos seus atributos físicos e a essas manchas racistas camufladas de “qualidades”. Nesse fragmento do filme, fica exposto duas questões: em como as qualidades designadas ao homem negro, dentro da perspectiva colonial, é uma grande fantasia branca sobre o corpo do outro e como a câmera explicita a busca incessante por esses elementos míticos que subsidiam a fantasia colonial sobre homens negros. Esse recorte do filme, recorda-me do apontamento de Susan Sontag sobre a direção fotográfica e como a observação criteriosa dessa direção pode revelar o desejo, que nesse caso, pode ser apontado como vício. Para a autora, “como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante” (SONTAG, 2004, p. 14). Nessa analogia, Susan Sontag localiza como a direção fotográfica, através das câmeras, são produtoras e, em certa medida, legitimadoras, de representações estereotipadas e reduzidas sobre o outro. Quando localizo a condição “legitimante” da fotografia dentro de um projeto colonial fantasioso sobre o masculino negro, considero em como as imagens, construídas a partir do olhar ocidental, buscam constantemente confirmar, através da representação, os desejos fantasiosos da branquitude pelo corpo do homem negro, e paralelamente sobre seu desejo.

Tendo em vista as reflexões apresentadas até o momento, questiono-me: onde fica o valor estético e sensível do homem negro nas fotografias ocidentais, exemplificadas aqui, no acervo de Robert Mapplethorpe? Em seus pênis? Em seu corpo hipervirilizado? A direção sádica do olhar em busca de estereótipos no corpo negro é a única forma de representar esse grupo? Ou essa forma foi escolhida por atender a pretensa suposição branca de um devir homem negro?

As suas fotografias servem de munição para a propagação de um adotado “comum racista” de representação. Essas imagens únicas, imagens que performam um único tipo de discurso, fixa e restringe o homem negro num papel cruel de exercitar, de ser o correspondente de uma suposição branca do que ele pode ser. Essas fotografias articulam um território previsível do que se espera de um homem negro, seja ele gay ou não, e apostam nesse tipo de modelo como a única forma de representação possível para esse grupo. Em oposição a essa postura, temos Rotimi Fani-Kayode, contrariando a posição de objeto dessa cilada ocidental e propondo formas poéticas que divergem do status colonial de representação de homens negros e gays, criando assim, espaços para o registro afetivo, cuidadoso e digno de homens negros e gays.

IMPLODINDO AS IMAGENS OCIDENTAIS

“Minha realidade não é aquela que frequentemente nos é apresentada nas fotografias ocidentais.”
(KAYODE; HIRST, 1997, p. 106)

Rotimi Fani-Kayode foi um fotógrafo negro, gay e nigeriano de uma família tradicional yorubana que na década de 1980 produziu fotografias que dialogam com discussões acerca da diáspora, homoerotismo e como ele afirmou em seu manifesto, criou fotografias contrárias ao regime visual ocidental, em que se via majoritariamente – e ainda se vê – estigmas enquanto marcadores sociais de distinção entre grupos na sociedade. Em seus registros, a poética visual se concentrava na desarticulação do quadro colonial enquanto moldura sobre corpos negros e gays. Os elementos culturais presentes em sua visualidade nos

convidam a nos sensibilizarmos para uma discussão mais ampla sobre negridades, homossexualidades, espiritualidades e diásporas, negando conscientemente signos e símbolos representacionais que engessam esse debate num ciclo representacional ditado pela matriz cultural ocidental colonizada e assentada numa perspectiva racializada dos corpos. Em suma, as suas fotografias direcionam para uma leitura diversa sobre corpos e territórios sem a necessidade de hierarquizar ou categorizar, como bem faz o regime visual ocidental. A funcionalidade das imagens que o fotógrafo nigeriano propõe dialoga com a intencionalidade anticolonial impressa em seu discurso estético. Negar e problematizar o já comum adotado, visualmente, é a grande estratégia estética do artista para expandir a representação de grupos tornados minorizados, mas também sugerir novos quadros estéticos a partir de um compromisso visual com a dignidade negra, diaspórica e homossexual.

As camadas estéticas no trabalho de Rotimi Fani-Kayode apresentam uma série de ebulições sociais emergentes no momento, em que ele passa a insuflar uma argumentação sobre a tradicionalidade histórica e visual com novas narrativas de quem saiu do papel de objeto e passividade das lentes coloniais e contribuiu para a diluição da autoridade de imagens que mantêm as estratificações sociais bem demarcadas. Em seus trabalhos, dois elementos são importantes: o incômodo visual com o que se estabeleceu como norma representacional sobre masculinidade, negridade, homossexualidade e erotismo; e a presença da cosmopercepção² yorubana como recurso estético para seus trabalhos visuais.



Figura 4. *Rotimi Fani Kayode* (1983). Fonte: Sunil Gupta/Pace Gallery.

2 O uso do termo “cosmopercepção” no texto alinha-se a perspectiva cultural yorubana do fotógrafo Rotimi Fani-Kayode. No texto “A invenção das mulheres” a intelectual yorubana Oyèrónkẹ Oyèwùmí localiza a distinção entre o termo cosmovisão, que para a autora está designada ao aparato cultural ocidental e o termo cosmopercepção que está alinhado a matriz cultural yorubana. Para a autora: “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 42). Logo, a escolha pelo termo cosmopercepção está implicada no alinhamento com a perspectiva yorubana e o aguçamento dos sentidos, para além da visão, quando lidamos com a fotografia de Rotimi Fani-Kayode.

A década de 1980 é importante para a contextualização dos seus trabalhos fotográficos. Por ter transitado entre Inglaterra e Estados Unidos, ele assistiu a uma série de provocações teóricas fervilhantes acerca das identidades, representações e teoria queer. Esse panorama de formulações teóricas auxiliou na fortificação política e social do incipiente movimento LGBTQIAPN⁺ e de outros grupos identitários em ebulição nessa década. Nesse mesmo momento, Stuart Hall, intelectual de origem Jamaicana, chega à Inglaterra e adiciona, como discussão aos estudos culturais, a proposta de identidade na pós-modernidade, uma identidade não fixa, modulável e múltipla. Esse ambiente de profundas modificações epistêmicas, contorna o trabalho do artista, que rapidamente imprime em suas visualidades, discussões pautadas por uma nova ética epistêmica e visual que avançava no debate sobre representação.

O questionamento às imagens dominantes acerca da masculinidade negra, homossexualidade e erotismo dá subsídio para a construção de um contravisualidade, ou seja, na “reivindicação do direito ao olhar” (MIZOERF, 2016, p. 746) e de produzir imagens a partir de outras perspectivas que contrariem a normativa colonial sobre as representações de homens negros. Flertando com as ambiguidades e mexendo com os pilares da moralidade cristã, os traços singulares nas fotografias de Rotimi Fani-Kayode funcionam enquanto uma plataforma para elaborar discussões pertinentes acerca da representação de homens negros e gays. Em linhas gerais, esse é o cenário em que o fotógrafo produziu as suas imagens: um horizonte onde se estava criando um território fértil para suas propostas visuais, onde a homossexualidade, a negridade, a diáspora e as múltiplas identidades que atravessam um corpo, estivessem presentes de forma a exercer força frente aos estereótipos que tão fortemente marcam as narrativas visuais ocidentais, desafiando assim a autoridade das imagens colonias. São essas as características em que ele vai operar para trazer para esse ocidente, poluído imageticamente por imagens negativadas sobre esses grupos, outras narrativas visuais em que homens negros e gays, possam existir sem a necessidade de corresponder ao imaginário colonial.

Em suas imagens, Rotimi Fani-Kayode opta por registrar afetividades entre homens negros e gays. Diferentemente de Robert Mapplethorpe que, em certa medida, registrou imagens que reiteram estigmas sociais sobre esse grupo, ele pretendeu ressaltar a afetuosidade entre homens negros e gays, perdida e/ou diminuída para dar espaço à hipermasculinidade nociva, na qual o homem negro precisa corresponder para se legitimar enquanto homem na sociedade ocidental. Segundo o próprio fotógrafo, “homens negros do terceiro mundo ainda não revelaram, nem para seu próprio povo, nem para o Ocidente um fato chocante: eles podem desejar um ao outro” (KAYODE; HIRST, 1997, p. 107).

Uma fotografia que recusa o quadro colonial de representação violenta de homens negros e demonstra afetividade é *Kiss* (1988), em que o fotógrafo registra um momento de afetuosidade entre Essex Hemphill, poeta negro, gay e norte-americano, com seu namorado. Na foto, ambos estão sem camisa. Essex Hemphill abraça seu companheiro por trás e beija sua nuca. Possivelmente, ambos estejam nus, porém o foco central dessa imagem não é a nudez, essa “fabulosa” nudez do homem negro, usada em demasia nas imagens de Robert Mapplethorpe com o propósito de buscar o “pênis perfeito do homem negro”, mas sim seus rostos, suas emoções. Os seus olhos estão fechados, profundamente entregues ao momento de intimidade.

O olhar de seu companheiro soa como distante, talvez preocupado, mas essa simples atitude, tornada pública nessa fotografia, já configura uma quebra de paradigma visual ao se tratar de homens

negros e gays. A fotografia registra um cotidiano poético de um casal de homens negros e gays. Ao intitular a fotografia de *Kiss*, ele nos chama a atenção sobre um ato pequeno entre casais: um beijo. Nesse momento do beijo, é como se eles abandonassem essa hipervirilidade e todo o conjunto colonial de hombridade negra, para serem apenas dois sujeitos que se amam, que se desejam. Ao trazer esse registro poético da homossexualidade negra, faço referência à provocação de Susan Sontag quando ela afirma sobre como a fotografia funciona enquanto ferramenta de exposição de histórias e pontos de vistas. Segundo a autora “as fotos oferecem histórias instantâneas” (SONTAG, 2004, p. 46). Nesse comentário, ela credibiliza o poder das imagens como expoentes de narrativas relatadas de forma visual (fotografia) e como nesse registro específico é ofertada outra narrativa, não hegemônica sobre a masculinidade negra e gay. Diante dessa reflexão, podemos considerar em como as fotografias, dentro de um “regime de representação” (HALL, 2016), estão alinhadas a uma escolha narrativa que podem, ou contribuir para a continuação da estereotipação de determinados grupos sociais e territórios, ou expandir os significados sociais, a ponto de desafiar o status quo das imagens ditas como dominantes. No caso específico da fotografia *Kiss*, o registro coloca-se enquanto questionadora da supremacia das narrativas que tangenciam a ideia sobre a masculinidade negra e gay.



Figura 5. *Kiss* (1988). Fonte: Rotimi Fani-Kayode/Autograph.

As fotografias do Rotimi Fani-Kayode podem ser lidas a partir da prática da recusa ao enquadramento ocidental dado à representação de homens negros e gays e da diáspora negra. É uma forma bem explícita que ele encontrou para negar a visualidade canônica. É uma contravisualidade que busca preencher um espaço visual inabitado, propositalmente, por homens negros e gays, um espaço onde sua integridade, sua humanidade são conservadas. Habitualmente as imagens dentro da lógica ocidental, são também recursos para a criação e legitimação do Outro, uma posição desvantajosa inventada no ocidente, onde homens negros e gays estão localizados. Essa outridade (KILOMBA, 2019, p.22) caracteriza-se pela invenção de um outro, um oposto que está distante da matriz de “normalidade” ocidental (ser homem branco, heterossexual e europeu). Sendo assim, criam-se várias estratégias de depreciação desses ditos “outros” e as fotografias são uma dessas munições.

Quando ele afirma que essas imagens, produzidas no Ocidente dentro da lógica de outridade, não representam o que pode ser o continente africano, ou o que podem ser os homens negros, ele identifica as estratégias de outridade que as lentes ocidentais produzem e propõe alternativas visuais que neguem tanto essas imagens únicas quanto problematiza a condição de representação dessas imagens para o ocidente. Sua contravisualidade articula uma série de argumentações sobre o que se fortalece enquanto uma verdadeira imagem desses outros territórios e povos justamente como meio de desmentir o que a história visual e colonial outorgou. Ao desafiar esse sistema visual, assentado numa perspectiva racializada e colonizada, o artista refuta a tradição ocidentalista de diminuição do continente africano e estereotipação de corpos negros conforme desenha uma estética singular que dispensa signos e símbolos estigmatizados para dar espaço a novas narrativas visuais desalinhadas de um compromisso estético colonialista.

Na fotografia *Golden Phallus* (1989), Rotimi Fani-Kayode destrava uma discussão justamente sobre esse jogo posicional da outridade, onde homens negros e gays estão submetidos a esse fascínio do ocidente entorno do pênis do homem negro – carro chefe das fotografias de Robert Mapplethorpe. Aqui ele traduz o seu diálogo com as pinturas barrocas do pintor italiano Michelangelo Merisi Caravaggio, principalmente, *João Batista* (1602) onde se percebe nitidamente a similaridade da pose de ambos os modelos e o conjunto de cores. Profundamente inspirado pelo tom homoerótico representado nas pinturas barrocas do pintor, ele absorve essa influência e transforma em potência ao chamar a atenção sobre a tradição colonial de hiperssexualização do corpo negro. O título da fotografia, nada mais do que uma ironia, joga com esse desejo racista em torno do pênis negro de forma a torná-lo em único atrativo sobre esses homens. Diferentemente de Robert Mapplethorpe, ele problematiza esse comum colonial do jogo representacional, trazendo para a pauta pública o que se estabeleceu enquanto normal quando se pensa em homens negros: seus pênis, seus desejos infundáveis e seus corpos insaciáveis.

Em *Golden Phallus*, o fotógrafo além de expor uma discussão incipiente para o momento histórico, a hipervirilização do homem negro, revela seu poder de utilização de códigos culturais afim de tencionar as imagens-autoridades que legitimam a subalternização visual de corpos marginalizados. As camadas dessa fotografia apresentam a forma atenta com que ele constituiu sua estética afim de criar pontes com diferentes sujeitos, mas que pudesse chamar atenção para o perigo de uma imagem que performa a violência visual sobre os que historicamente não tiveram o poder de se representar. A fotografia opera no campo da contravisualidade justamente por ridicularizar a obsessão ocidental por esses signos representacionais eleitos para descrever esteticamente homens negros. De uma forma geral, Rotimi

com essa fotografia propõe uma discussão sobre o falocentrismo que circunda o imaginário ocidental sobre homens negros e a invocação sistemática desse signo como meio de comunicação visual para abordar masculinidades negras. A imagem convoca o olhar atento sobre a performatividade do desejo colonial pelo corpo negro e como esse desejo é atravessado pelos signos racistas de percepção desse corpo. Nessa fotografia fica evidente em como há uma espetacularização do falo negro pelas lentes ocidentais e como isso performa uma violência simbólica que está profundamente encadeada no histórico de violências raciais empreendidas pelo ocidente.



Figura 6. *Golden Phallus* (1989). Fonte: Rotimi Fani-Kayode/Autograph.

A imagem traz um homem negro nu, vestindo uma máscara branca, que em muito remete as máscaras de carnavais venezianos, enquanto posa com seu pênis pintado de dourado sustentado por uma corda. Esse artefato torna o pênis dele evidente, coloca-o na cena: o falo dourado. Esse “instrumento” tão almejado pelo ocidente, nessa imagem, está entregue, de bandeja. O pênis manipulável do homem negro. Uma imagem que pode ser olhada do ponto de vista satírico, pois coloca em xeque o repertório visual do ocidente.

A máscara funciona como a lente dos fotógrafos ocidentais: tampam, descartam, escondem o rosto desse sujeito negro. O rosto não importa tanto quanto o pênis desse homem. A singularidade e a identidade deste homem não importam. O que importa é o seu corpo, seu falo e com ele toda a fantasia erótica herdada do colonialismo impregnado de estigmas. A fotografia reencena um quadro colonial de visualidade sobre homens negros em que o pênis cumpre o papel identificador deste homem. A partir dessa perspectiva, a fotografia lança um olhar criterioso sobre os mecanismos ocidentais de representação, nas “estratégias de estereotipagens” (HALL, 2016, p. 50) em que homens negros e gays são enredados, assim como outros grupos sociais que estão fora do clube seletivo de “humanos”. Tais estereótipos apresentam um descuido intencional desse regime de visualidade ao passo em que retroalimentam os arquivos coloniais de imagens harmonizadas a aquilo que se inventa sobre o homem negro.

Em oposição a essas poluições visuais ocidentais, ou seja, imagens que contêm como discursos todo o estigma e estereótipo racista do ocidente que criam uma atmosfera visual deturpada sobre homens negros e gays, nota-se em seus trabalhos um cuidado, uma ética representacional, um descortinar dessa atmosfera, ao tratar de assuntos sobre a negritude e suas existências. São formas de inscrições visuais que escolhem pela integridade dessas vidas. No seu pouco tempo de produção, ele elaborou trabalhos visuais que questionou a normalização desse regime visual violento, trazendo outros pontos de vistas para tratar de temas como masculinidades negras, homoerotismo e também diáspora.

Em *Cargo of Middle Passage* (1989), Rotimi Fani-Kayode traz uma representação sobre o processo diaspórico, porém, não registrado num regime visual de exposição de dor e sofrimento desse processo migratório forçado, muito acionado para a visualidade numa perspectiva colonial. A escolha consciente pela renúncia a uma certa espetacularização do horror colonial nessa imagem além de estar nítida revela a sua sensibilidade ao criar um registro que nos encaminha para uma leitura atenta sobre esse momento histórico considerando a violência, sem necessariamente expor esses corpos em martírio. É como se ele descortinasse essa penumbra colonial de representação que envolve a experiência negra no ocidente e revelasse camadas capazes de despertar o nosso olhar para a violação dos corpos sem a necessidade de remontar a cena colonial para “ilustrar” o que está sendo dito. Nesta fotografia, a experiência traumática da diáspora é colocada num lugar sensibilizado onde a narrativa inverte a lógica discursiva e convida para a cena as vozes desses que foram atravessados por esses momentos históricos.

Olhar para esse registro estético é a possibilidade de encarar a mudança histórica sobre a representação da travessia forçada do atlântico. É olhar para essa imensidão de água e encará-la como um grande palco, não só de violências, mas de memórias. Mas não são só memórias de dor e sofrimento, mas sim memórias de resignificação cultural, de transformação histórica e da confluência diaspórica desse momento. Mesmo representando um evento doloroso, nota-se com essa fotografia, uma “ética do ver” (SONTAG, 2004, p. 08) e do registrar, com devido cuidado, esse evento histórico, para não

reforçar a violência empreendida pela maquinaria colonial e toda a carga negativa construída a partir desse momento. O fotógrafo nos convida a olhar para outras linhas historiográficas da travessia do meio: o valor sentimental da separação forçosa de famílias, a interrupção de vidas e a valoração do corpo negro enquanto mercadoria para o ocidente, afim de expandir a discussão sobre reparação histórica e a maneira como podemos olhar para eventos histórico sem propagar uma única visão. Essa mudança de paradigma histórica, através da fotografia, auxilia na expansão de narrativas que consideram vozes negras e as novas formas de fazer pesquisa, que se alicerçam na ética oposta ao sujeito canônico. Essa fotografia, em específico, é uma forma de visualização histórica da maneira como tem sido debatido a travessia do atlântico, abordando não só em sentidos numéricos a travessia e os prejuízos materiais posteriores a esse evento, mas considerando também o valor subjetivo e extramaterial que esse evento catalisou. É a possibilidade de fabulação visual da representação desse momento histórico, distante esteticamente dos parâmetros coloniais representativos adotados para ilustrar esse momento.



Figura 7. *Cargo of Middle Passage* (1989). Fonte: Rotimi Fani-Kayode/Autograph.

Na imagem vemos um homem negro nu centralizado com um fundo preto, tampando seus próprios olhos. O título da fotografia é uma ótima ferramenta para analisarmos a imagem: a carga da travessia do meio. O termo “travessia do meio” é muito comum entre intelectuais norte-americanos e ingleses para denominar a travessia do oceano atlântico, a travessia responsável pela escravização e desumanização do corpo negro. Esse atravessamento forçado, comumente também chamado de diáspora, revela o requinte de violência para a operação dessa mudança. O corpo negro como esse elemento diaspórico alvo desses deslocamentos degradantes empreendidos por homens brancos que os tomam como produto, como uma mercadoria, sem sentido nenhum humanístico nessa passagem. O artista nessa fotografia convida para a discussão a reflexão sobre a comoditização do corpo negro ao afirmar que esse mesmo corpo é o produto dessa travessia arbitrária da passagem do meio. Esse corpo negro diaspórico espalhado forçosamente pelo mundo através dos navios escravagistas comandados por homens brancos ávidos pelo valor comercial dessa travessia. A mercantilização da vida negra.

Majoritariamente, as imagens que retratam esse evento expõem o corpo negro numa condição desumana pois exibem e reforçam as violências empregadas para que a travessia ocorresse. Ao reproduzi-las massivamente, as lentes ocidentais e seu poder de alcance, reencenam uma paisagem onde a violência contra o corpo negro torna-se aceitável, normalizada, já que o regime visual sobre a população negra paulatinamente, escolhe a violência, a dor, o sofrimento para representá-la. Rotimi Fani-Kayode contorna esse panorama e traz um homem negro com olhos tampados, fora de uma condição violenta, por justamente se negar a operar num pilar ocidental de construção imagética. Na travessia do meio, o paradeiro não era dito para essas então “mercadorias”. Para onde se ia, não era importante ser anunciado para esses corpos. Eles são “produtos” dessa travessia, e por serem “produtos” são manejados como bem quer os negociantes escravagistas. Sem apelar para os castigos físicos empregados contra corpos negros nessa travessia como forma de representação da diáspora, o que vem à tona nessa imagem é essa real violência desse evento: a desumanização, o roubo desses corpos, a interdição dessas vidas e o não direito a escolha, a destruição de laços familiares e territoriais. A mercantilização desse corpo é a violência em si que a imagem toca e que nos chama a atenção.

Ao elaborar essa visualidade, ele dialoga com uma primária discussão calorosa nesse momento nos EUA e Inglaterra, que é a forma como se escolhem a representação e como essa visualidade irá circular. Pensando nesse poder de alcance, na formulação de imaginários e como isso reverbera na leitura do expectador, ao comunicar, a partir dessa imagem, o artista aciona outros sentidos para essa discussão sobre a travessia do meio que se alinha com a tentativa de resgate de humanidade a partir da visualidade. Uma série de fotografos e cineastas negros, principalmente diaspóricos, estavam, na década de 1980, em grandes centros ocidentais (leia-se Europa e EUA), propondo discussões sobre alternativas visuais que não alimentassem a sádica impulsividade colonial de representar a população negra de forma minorizada. Essa ética representacional proposta por esses agentes visuais e que ele se incluía nela, ajuda na reformulação de um imaginário sobre fatos históricos que são retratados com o intuito de perpetuar a violência. *Cargo of midlle passage* se coloca diante da máquina visual racista justamente para romper com esse ciclo de violência nas imagens. É uma mensagem bem explícita sobre a interrupção da violência desumanizadora e a contraproposta visual que ajuda a remontar e a recontar a travessia do Atlântico de forma a não dar margem para uma ótica colonialista sobre essa história.

CONCLUSÃO

Diante da discussão de algumas imagens, tanto de Robert Mapplethorpe quanto de Rotimi Fani-Kayode, percebe-se a insustentável e leviana associação entre ambos os fotógrafos. Mesmo tendo aproximações no que diz respeito ao uso da técnica de luz e sombra (surrealismo) e a perspectiva homoerótica enquanto principal força de seus trabalhos, o discurso visual de ambos é totalmente distinto. Enquanto que Robert Mapplethorpe alimenta, consciente ou inconscientemente, a ótica colonial com suas representações reduzidas de homens negros e gays aos seus “pênis”, Rotimi Fani-Kayode recusa tal proposta e elabora uma contravisualidade que não só questiona as imagens vigentes sobre homens negros e gays como expande possibilidades de representações distantes dos estigmas sociais. Dentro de uma conjuntura racista, elemento comum que delineia o ocidente, o apagamento de um fotógrafo negro e nigeriano frente a um fotógrafo branco norte-americano, evidencia as estratégias e forças racistas que escolhem levianamente super expor um trabalho visual recheado de estereótipos raciais que está de acordo com o imaginário colonial do que apresentar imagens de um fotógrafo que contraria esse estado colonial nas imagens.

A falaciosa associação entre Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode não só coloca em destaque o interesse de ocultar discursos visuais que refutam os estigmas sociais herdados do Ocidente racista como também evidencia a superficialidade de leitura sobre o trabalho do próprio Rotimi. A alcunha de “Mapplethorpe Africano” ou “Mapplethorpe Negro” nada mais é do que a forma de escamotear a visualidade potente do Rotimi Fani-Kayode. Diante disso, Rotimi não pode e nem cabe na moldura dos trabalhos de Robert Mapplethorpe. Ambos estão em completo desalinho em suas proposições imagéticas e a associação revela uma falta de profundidade no projeto estético de Rotimi Fani-Kayode. A persistência nessa associação opera para a manutenção de uma tutela colonial que não concebe a agência de um fotógrafo negro e gay comprometido com outros regimes de visualidades que desagrade aos olhos coloniais.

Em seu manifesto Rotimi sinaliza seu compromisso com uma fotografia homossexual, negra e africana. Ao localizar seu ponto de vista e seu interesse enquanto proposta estética, Rotimi estabelece suas intencionalidades e a maneira como isso irá interferir em suas produções. Donna Haraway tece o conceito de saberes localizados (1995) quando aborda a crítica a objetividade e a suposta “imparcialidade” na perspectiva científica masculinista ocidental. Nesse texto, Donna Haraway alimenta a ideia de uma corporificação da objetividade, desse olhar em contraposição a esse truque de deus do homem branco ocidental de se camuflar numa suposta ideia de “imparcialidade” e “objetividade” para assim “fazer” ciência. A corporificação desse ponto de vista nada mais é do que nomear quem está falando, produzindo e como isso reflete na lente desse olhar. Quando trago essa reflexão de Donna Haraway para o encerramento desse texto, enxergo nesse compromisso que o Rotimi estabelece em sua carreira como uma assinatura desse saber localizado à forma como Donna Haraway pontua. Rotimi em suas fotografias, corporifica sua subjetividade, transforma suas visualidades em *fotografias localizadas*, onde estão expostas não só a simples autoria das imagens, mas sim, em como essa posição de ser um homem negro, africano e gay reverbera em suas produções fotográficas. Em oposição ao Robert Mapplethorpe, Rotimi Fani-Kayode localiza a sua lente a partir desse lugar e captura outras formas e performatividades que se alinham com a poética de ser negro e gay não emoldurado pelo olhar colonial e racista.

REFERÊNCIAS

- BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRADLEY, Rizvana. *Anaesthetics: Black Aesthetics and the Critique of Form*. California: Stanford University Press, 2023.
- CAIUBY, Sylvia. *Jogo de espelhos – imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GUPTA, Sunil. *Rotimi Fani-Kayode*. Pace Gallery. 1983.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2016.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p.7-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773> >. Acesso em: 2 maio.2024.
- HEMPHILL, Essex. *Ceremonies: Prose and Poetry*. Cleis Press, 2000.
- HORVATH, Louise. Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) a solo retrospective of the “African Mapplethorpe”. *Actuphoto.com*, França, 21 ago. 2015. Disponível em: <<https://actuphoto.com/33230-rotimi-fani-kayode-1955-1989-a-solo-retrospective-of-the-african-mapplethorpe.html>>. Acesso em: 01 fev. 2023.
- KAYODE, Rotimi Fani; Hirst, Alex. *Photographs*. França: Editions Revue Noire, 1997.
- KAYODE, Rotimi Fani. *Cargo of Middle Passage*. Autograph. 1989.
- KAYODE, Rotimi Fani. *Golden Phallus*. Autograph. 1989.
- KAYODE, Rotimi Fani. *Kiss*. Autograph. 1988.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MAPPLETHORPE: Olhe as fotografias. Direção: Fenton Bailey e Randy Barbato. Estados Unidos: Film Manufacturer, 2016. 104 min.
- MAPPLETHORPE, Robert. *Man in Polyester Suit*. Robert Mapplethorpe Foundation. 1980
- MAPPLETHORPE, Robert. *Jack Wals*. The Allan Chasanoff Photographic Collection. 1982.
- MIZOERF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>>. Acesso em: 02 mai. 2024.
- OYEWŪMÍ, Oyèrónke. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Brasil: Bazar do Tempo, 2021.
- SHARPE. Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2023.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Brasil: Companhia das Letras, 2004.