

ESPECIARIA

Cadernos de Ciências Humanas,
v. 23, ano 2026 | ISSNe: 2675-5432
Editor-chefe: **Dr. Ademar Bogo**

Rotimi Fani-Kayode: o fotógrafo do Atlântico yorubano

Jonathan Machado da Fonseca

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1398-786X>



Recebido em: 10/11/2025
Aprovado em: 20/03/2026
Publicado em: 12/06/2026

Declaração de uso da inteligência artificial

Durante a redação deste artigo, não foram utilizadas ferramentas de inteligência artificial em nenhuma etapa do processo. Todas as ideias, análises e interpretações são de autoria dos(as) pesquisadores(as), que assumem integral responsabilidade pelo conteúdo. Esta prática está em conformidade com os princípios de integridade acadêmica e das boas práticas editoriais.

Rotimi Fani-Kayode: o fotógrafo do atlântico yorubano

Jonathan Machado da Fonseca¹

Resumo

As fotografias, para além do caráter poético e subjetivo, exercem uma função histórica e política que torna visíveis trânsitos, mudanças e transformações. Nesse sentido, o presente artigo propõe uma análise semiótica apurada de duas fotografias do artista yorubano Rotimi Fani-Kayode, a fim de discorrer sobre a presença reificada da yorubanidade no Atlântico e a forma como essa dimensão é convocada como recurso estético em suas imagens. Para tanto, são analisadas também duas fotografias do multiartista afro-baiano Ayrson Heráclito, de modo a evidenciar o diálogo entre as duas margens atlânticas, Nigéria e Bahia.

PALAVRAS-CHAVE: Atlântico; Yorubá; Rotimi; Fotografia.

Abstract

Photographs, beyond their poetic and subjective character, perform a historical and political function

¹ Pesquisador do Oeste do Recôncavo da Guanabara (Duque de Caxias-RJ). Pedagogo (UERJ-FEBF); Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ); Mestre em Cultura e Territorialidades (PPCULT-UFF) e Doutorando em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEDUC-UFRRJ). As minhas pesquisas inclinam-se para a racialidade, gênero, sexualidade nos âmbitos educacional e cultural. Integro o grupo de pesquisa Afrovi-sualidade (Política estética da imagem negra no Brasil e no Mundo) e CELEC (Coletivo de estudos sobre letramentos contemporâneos).

that makes visible various movements, changes, and transformations. In this sense, the present article proposes a refined semiotic analysis of two photographs by the Yoruban artist Rotimi Fani-Kayode, in order to discuss the reified presence of yorubaness in the Atlantic and the way this dimension is summoned as an aesthetic resource in his images. To this end, two photographs by the Afro-Bahian multidisciplinary artist Ayrson Heráclito are also analyzed, so as to highlight the dialogue between the two Atlantic shores, Nigeria and Bahia.

KEYWORDS: Atlantic; Yoruba; Rotimi; Photography.

Introdução

Oluwarotimi Adebisi Wahab Fani-Kayode, ou simplesmente Rotimi Fani-Kayode, foi um homem nigeriano, nascido em 1955 em Lagos, descendente de uma família tradicional iorubana, altamente influente na vida política e social da Nigéria, sobretudo em função do alto cargo de seu pai, *Chief Babaremilekun Adetokunboh Fani-Kayode*, um advogado e importante diplomata nigeriano. Seu pai vivenciou a deflagração da guerra civil nigeriana, a Guerra de Biafra (1967-1970), fato que impulsionou a saída da família Fani-Kayode do país para a Inglaterra. A proximidade dessa família com o processo de independência da Nigéria é evidenciada por Bourland, ao afirmar que “Os *Kayodes* também faziam parte de uma estrutura de governo partilhada de uma Nigéria que conquistou a independência do domínio britânico em 1960” (Bourland, 2019, p. 4).

O peso político e social que essa família exerce, inclusive nos dias de hoje, é notável a partir da alcunha com que Siollun (2009) designa esse império familiar. Esse grupo também é reconhecido como “Fani-Power” (Siollun, 2009, p. 46), devido à autoridade e à capilaridade dos integrantes dessa família em assuntos políticos, sociais, diplomáticos e culturais nigerianos. Para além

dessas condecorações relacionadas ao caráter profissional de Chefe Babaremilekun, o pai de Rotimi era um Balogun² do culto tradicional de Ifá (Bailey, 2008), e esse posto lhe conferia status privilegiado, o que reforçava a imponência de sua atuação na vida política e social iorubana.

Nessa conjuntura religiosa, não era apenas o cargo que definia a relação da família com o culto tradicional. O próprio sobrenome Fani já era esse elemento que estabelecia conexão com Ifá. “O *Fani* em seu nome refere-se a Ifá, o orixá da adivinhação na cosmologia iorubá, associado à leitura do destino e à atração do axé para o mundo” (Bourland, 2019, p. 4). No âmbito nigeriano, o sobrenome Kayode também explicita uma relação íntima com o caráter espiritual ifaniano. Como afirma Bailey (2008, p. 57): “A família Kayode de Ifé tradicionalmente detém o título de *Akire* (Guardiões do Santuário das Divindades Iorubás e Sacerdotes de Ifá, o espírito oracular)”.

Figura 1 - Oluwarotimi Adebisi Wahab Fani-Kayode



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Rotimi_Fani-Kayode

² Balogun é um cargo sacerdotal designado ao culto ao orixá Ogum. É responsável por conduzir as práticas ritualísticas a esse orixá.

Devido ao contexto sociopolítico nigeriano na década de 1960, marcado pela Guerra de Biafra, a família Fani-Kayode transferiu-se para a Inglaterra. Foi nesse país que Rotimi Fani-Kayode cresceu e passou a lidar com as narrativas escritas e visuais que o Ocidente construiu sobre os “outros”, ou seja, aqueles e aquelas que se encontram fora da imagem e semelhança do sujeito dito “universal” (homem, branco, heterossexual e cisgênero).

No processo de desenvolvimento de Rotimi Fani-Kayode como homem e fotógrafo em trânsito entre a Inglaterra e os Estados Unidos, o artista diálogo com uma série de questionamentos políticos e sociais acerca da diáspora africana, racialidade, gênero e (homo)sexualidade. Esses temas funcionam como disparadores para a sua proposta estética, que se constrói a partir do aspecto cultural e espiritual iorubano, uma vez que sua linhagem familiar é proveniente do culto tradicional de Ifá.

Em linhas gerais, Rotimi Fani-Kayode formou-se como artista, deslocando-se entre os EUA e a Inglaterra. Em 1980, formou-se em Belas Artes pela *Georgetown University* e posteriormente, em 1983, formou-se em fotografia no *Pratt Institute*, ambas as formações realizadas nos Estados Unidos. A década de 1980 é o período histórico em que se concentram as produções artísticas de Rotimi. Localizar esses territórios por onde o artista se deslocou e, paralelamente, se formou, é fundamental para a melhor compreensão de suas produções artísticas, pois elas revelam um diálogo profundo com discussões sociais e políticas, acerca de assuntos que já eram relevantes para o próprio fotógrafo.

Cabe salientar que na década de 1980, principalmente nesse eixo entre os Estados Unidos e a Inglaterra, as discussões e reivindicações acerca de uma política sexual, racial e de gênero cresciam exponencialmente, e isso, de certo modo, refletia-se no âmbito político, social e cultural. Coletivos de artistas negros e negras, *queers*, entre outras categorias identitárias, pleiteavam novas formas de políticas representativas no que se refere

às sexualidades dissidentes, às diásporas, às negridades, dentre outras experiências identitárias.

Esse contexto social é de extrema relevância no que se refere aos trabalhos artísticos de Rotimi Fani-Kayode, pois o fotógrafo estava justamente transitando por esses territórios na década de 1980, atuando inclusive na expansão dessas discussões. O fotógrafo esteve em diálogo, por exemplo, com Marlon Riggs, importante cineasta negro e gay estadunidense e autor do célebre filme “Línguas Desatadas” (1989) e com outros cineastas que expunham outras historicidades sobre a população negra e LGBTQIAPN+ norte-americana.

Na Inglaterra, dialogava e produzia em conjunto com Sunil Gupta, importante fotógrafo canadense-indiano que residia em Londres e também propunha novas formas de representação da diáspora e da dissidência sexual, especialmente a indiana, com o coletivo *Gay Black Group*, um núcleo de homens gays asiáticos, africanos e caribenhos que se formou em Londres em 1981. Figuravam nesse grupo não apenas os dois fotógrafos, mas também o historiador de arte norte-americano Kobena Mercer, que acompanhou de perto a profícua produção de artistas negros e gays na cena londrina e relatou esse percurso investigativo em seu livro *Welcome to the Jungle* (1994).

Nesse momento, a Inglaterra também era tensionada pela chegada de Stuart Hall aos tradicionais estudos culturais ingleses, adicionando à esfera cultural essa temática identitária e diaspórica. Essa nova dobradura estendia a discussão, a qual antes era muito centralizada na esfera econômica e pouco considerava os aspectos raciais e/ou identitários para a leitura crítica da cultura.

Ainda na cena londrina, John Akomfrah e o *Black Audio Film Collective* (1982) pensavam, em conjunto com outros pesquisadores visuais, em uma cinematografia negra e diaspórica capaz de posicionar a narrativa negra em um campo de disputa, de modo a ampliar o repertório do que se pode chamar de *cenário afrovisual*, que era construído por homens e mulheres, negros e negras, queer,

dissidentes, diaspóricos e diaspóricas, exaustos e exaustas de um regime visual que contribuiu significativamente para a pavimentação de uma visão deturpada e enviesada sobre populações negras, queers e diaspóricas.

A apresentação desses eventos pulsantes a partir da década de 1980, para compor um cenário de compreensão de como as fotografias de Rotimi Fani-Kayode, ao lado dessas outras passagens, é importantíssimo para a leitura política, social e cultural de um período efervescente. Isso é sinalizado por Oguibe (1999, p. 35), ao afirmar que “Fani-Kayode ajudou a moldar os discursos de raça e sexualidade nas artes visuais na Inglaterra no final da década de 1980”.

Por mais que seja possível navegar pelo caráter político e social em suas fotografias, há algo fundamental neste texto: embarcar no aspecto cultural e espiritual iorubano em suas obras, aspecto que praticamente compõe todo o acervo do artista. Para Rotimi Fani-Kayode, a yorubanidade foi um valioso recurso estético, como é anunciada pelo próprio artista em seu manifesto: “Como um africano trabalhando no meio ocidental, eu tento dar uma dimensão espiritual às minhas fotografias” (Kayode; Hirst, 1997, p. 107).

Essa dimensão espiritual e cultural, nessa passagem, adquire uma função estratégica, mas, como foi dito anteriormente, esse uso da espiritualidade iorubana remete aos fundamentos familiares do próprio artista. Por mais que Rotimi recorresse a essa dimensão como meio de “tornar ambíguos o conceito de realidade e fazendo com que eles estejam abertos à reinterpretação” (Kayode, Hirst, 1997, p.107), a fundamentação para essa prática estética se deve ao convívio íntimo com esse aspecto.

O uso estratégico da dimensionalidade iorubana é notado por Moffitt (2015, p. 77), quando o autor afirma que “No espaço do estúdio, o processo extático de Fani-Kayode reproduzia essa relação espiritual, permitindo ao fotógrafo transcender um mundo que negava seu direito de agir de acordo com seus desejos”. Nessa afirmação,

Moffitt empreende uma análise que coaduna os aspectos sociais e espirituais. No plano social, o autor trata, por meio de metáforas, das barreiras que ele, enquanto um homem negro e homossexual, encontrava na vida cotidiana, e de como o exercício fotográfico, por meio da *Técnica do Ecstasy*, constitui a possibilidade de romper esses bloqueios sociais e assim agir plenamente com seus desejos.

Nesse sentido, a *Técnica do Ecstasy*, empregada pelo artista, é o fio catalisador que possibilita olhar suas fotografias pela perspectiva atlântica. A espiritualidade yorubana é explicitamente demarcada pelo artista em seu manifesto, como elemento estético em suas obras. É justamente por essa perspectiva que se propõe esta leitura, considerando também os fatos históricos e as trocas culturais no período da travessia, para embasar a categoria de fotógrafo atlântico, qualidade que indica a relação triangular entre Rotimi Fani-Kayode, yorubanidade e Atlântico.

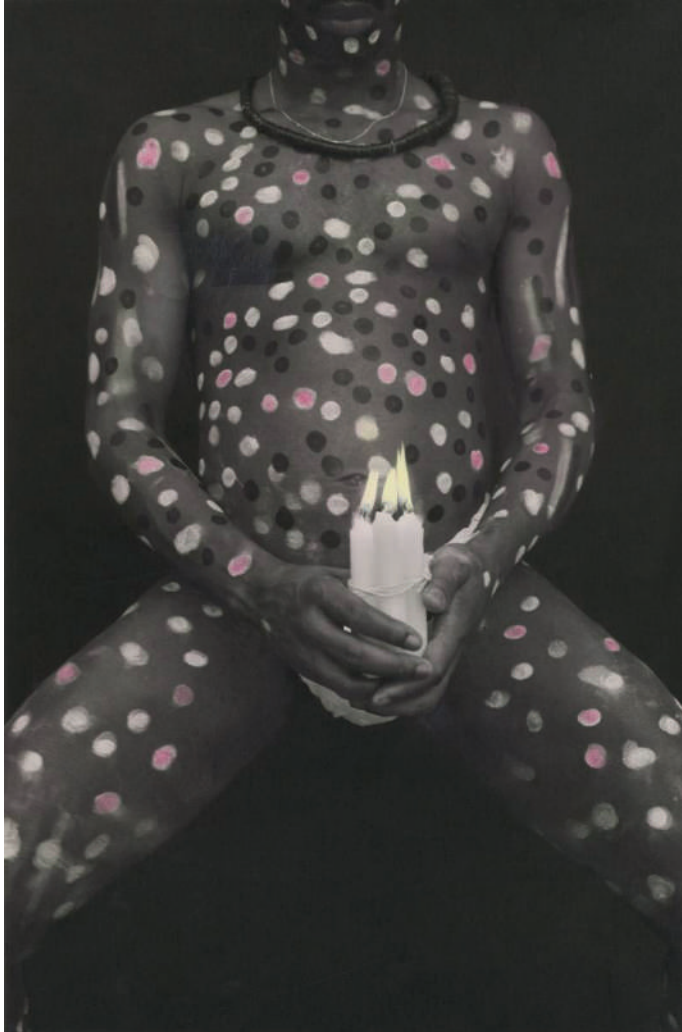
Fotografias atlântico-iorubanas

Rotimi Fani-Kayode, enquanto fotógrafo iorubano, elabora uma consciência estética (Abiodun, 1994, p. 311) e política acerca da dimensão iorubana que possibilita a construção de trânsitos atlânticos a partir de sua fotografia. Em diversas obras visuais, Rotimi Fani-Kayode conflui críticas relacionadas ao caráter racial, sexual e de gênero, ao passo que demarca uma posição muito singular ao convocar a yorubanidade como fundamento visual em seus registros fotográficos.

Essa localização da presença iorubana em suas fotografias opera como catalisador para compreender, por exemplo, as transformações, reformulações e reconstruções atlânticas de divindades afro-americanas-iorubanas; a importância da presença negra na construção do tecido cultural e espiritual afro-atlântico-diaspórico; e a sofisticação estética de um fotógrafo negro que elaborou

proposições estéticas de modo a expandir as fronteiras territoriais e deixar registrada a presença reificada iorubana em territórios atlânticos. Como primeiro exemplo desse diálogo atlântico-iorubano, apresenta-se a fotografia *Sonponnoi* (1987), na qual Rotimi Fani-Kayode representa de forma homoerótica uma divindade iorubana.

Figura 2 - *Sonponnoi* (1987).



Autor: Rotimi Fani-Kayode . Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fani-kayode-sonponnoi-t14352>

Sonponnoi é descrito como o Senhor da Terra, aquele que é responsável pelo cuidado, pela representação da morte simbólica, mas também física, que precede a transformação e atua como força motora que nos encoraja a olhar as nossas feridas como um ato modificador das nossas atitudes e caminhos da vida. Essa complexidade de atribuições também se manifesta nas diferentes formas pelas quais essa divindade é nomeada em distintos contextos culturais e religiosos.

Durante a pesquisa bibliográfica, foram identificados diversos nomes para essa divindade, tais como *Sonponnoi*, *Sonponno*, *Shoponoi*, *Shopona*, *Choponó*, *Shapona*, *Sòpòna*, *Xapanã*, que expressam diferentes qualidades associadas à sua diversidade, a qual está intimamente relacionada à pulverização de seu culto entre grupos diversos. Essas variações indicam que diferentes comunidades reconhecem facetas específicas dessa divindade, como aponta Buckley (1985, p. 187): “O deus *Sonponno* é dividido em dezessete nomes e indica que cada nome corresponde a um grupo de culto diferente, vários dos quais são compostos por apenas um único indivíduo. Cada um desses grupos reconhece facetas distintas da personalidade do deus”.

Muitos desses eufemismos utilizados para referir-se a *Sanponnoi* remetem a outras particularidades reconhecidas nessa divindade. Ao observar essas denominações, percebem-se também qualidades apontadas por essas nomenclaturas que revelam uma posição de prestígio e respeito em relação a ele. Como aponta Morgan (1979, p. 2), “Sanpono é mencionado em termos abafados ou não, ou indiretamente, sendo o deus chamado de Baba ou ‘Paí’; Oluwa, ‘O senhor da terra’; ‘Olode’, ‘O senhor do aberto’; ou termos similares ou ainda como ‘Filho do Senhor’; ‘O senhor Outsider’ e ‘Ile-Gbonon’” (Thompson, 1993, p. 216).

Em linhas gerais, os traços característicos dessa divindade e toda a carga simbólica de sua representação estão na fotografia homoerótica *Sonponnoi* (1987), de Rotimi Fani-Kayode. Ao absorver esses aspectos que

orbitam em torno de *Sonponnoi*, como as contradições morte e vida, doença e cura, Rotimi Fani-Kayode traz, na década de 1980, a fotografia de um homem negro nu, adornado com pintas em seu corpo, que segura um conjunto de velas na altura de seu pênis, para uma representação ocidental, assim como ocorre nas representações divinas de *Sonponnoi*. Essa imagem representa um enredo erótico, comum em seus trabalhos, que aos olhos conservadores pode soar como uma profanação, já que esses elementos coexistem com o teor espiritual.

Ao propor essa leitura, defende-se uma perspectiva oposta à matriz cultural e estética ocidental que, devido ao conjunto simbólico da fotografia, pode levar a esse tipo de entendimento. Contudo, considerando os pilares culturais e estéticos de Rotimi Fani-Kayode, homem iorubano, essa associação entre uma “suposta” profanação da divindade e a referida representação é uma leitura limitada, ao passo que restringe a possibilidade de expansão que a fotografia pode alcançar. Com essa imagem, propõe-se atravessar uma fronteira estética e cultural ocidental para criar outras conexões com imagens atlântico-yorubanas, principalmente com o vetor espiritual e cultural, e, assim, ampliar a discussão e construir um arco conectivo com as Américas, demonstrando, por meio da imagem, relações diaspóricas.

Parte-se do pressuposto de que o aspecto iorubano que Rotimi Fani-Kayode traz para a fotografia, acerca da divindade *Sonponnoi*, é um elemento basilar para o desabrochar da investigação que se estrutura a partir desses traços estéticos. As dimensões cultural e espiritual, bem como o título da obra, são componentes disparadores para a análise semiótica que dá sustentação à compreensão das fotografias de Rotimi Fani-Kayode enquanto confluências estéticas atlânticas, fundamentadas nessa dimensão iorubana em seus registros visuais.

A partir de uma observação atenta do caráter cultural e da descrição das qualidades da divindade *Sonponnoi*, propõe-se uma leitura dessa fotografia como possibilidade de compreensão da contribuição do povo

iorubano, em primeiro plano, nos sistemas espirituais e culturais afrodiaspóricos que têm, em suas bases organizacionais, presença de distintas tradições, dentre elas a própria cosmo percepção iorubana, que contribui para a formação do tecido cultural e espiritual afro-atlântico.

Os elementos dispostos na fotografia são motores que propiciam, a partir de uma leitura histórica e racializada, a compreensão dos diálogos diaspóricos entre África e Américas e a identificação dos traços espirituais africanos ressignificados nas Américas, em razão da travessia do Atlântico. Devido à confluência de povos e tradições nesses novos territórios, os sistemas simbólicos, espirituais e culturais foram negociados entre diferentes matrizes culturais africanas, consolidando uma poderosa influência negra nos pilares socioculturais e espirituais atlânticos. Como sinaliza Leda Maria Martins:

Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias (Martins, 2021, p. 31).

A leitura de *Sonponnoi* (1987) evidencia o fenômeno espiritual afrodiaspórico e revela a forma como essa dimensão espiritual se transformou na travessia atlântica. No contexto americano, essa divindade transformou-se, assumindo outros nomes e, paralelamente, outros símbolos. *Sonponnoi*, pela chave diaspórica, pode se relacionar com Omolu/Obaluaiê, Babalú-Ayé, Sakpatá/Sapatá e outras variações devido à proximidade de suas descrições simbólicas.

A variabilidade de nomes designa uma expansão do culto a terra e no considerando o fator diaspórico, significa uma expansão e pasteurização cultural africana nos territórios americanos. A confluência de várias dessas culturas nesse novo território pode ser analisada a partir dessas nomenclaturas: sapata,

omolu, babalu-aye. Isso aponta a agência de diferentes nações na criação desses sistemas espirituais nas américas (Matos, 2017, p. 37).

Para Matos (2017), as constantes e intensas trocas culturais entre as nações presentes nesse contexto auxiliaram na pulverização e nos ajustes dos cultos relacionados ao “Senhor da Terra”. Essas negociações absorveram características dessas múltiplas tradições, favorecendo a manutenção do sagrado e criando novas formas, a partir desses encontros, de cultos e divindades.

As diversas deidades que podem ser relacionadas com *Sonponnoi* são cultuadas em lugares físicos ou simbólicos que foram atravessados, seja no próprio território africano ou nas Américas. Novas qualidades e modalidades foram agregadas, conforme eram reformuladas por outras tradições. Nesse sentido, destaca-se a questão da variabilidade de nomes, pois é uma forma de visualizar os trânsitos e as trocas estabelecidas nesses encontros.

Sendo assim, toma-se o trânsito cultural e espiritual como ferramenta para realizar a análise da fotografia e, assim, percorrer o Atlântico, a fim de compreender as novas representações e sentidos acerca dessa divindade, ao passo que *Sonponnoi* é tomado como referência analítica para apreender a dialogicidade diaspórica proposta por essa investigação.

Levando em consideração a importância do aspecto espiritual nessas novas formulações, esses *contatos diaspóricos* abarcam diversas tradições e matrizes culturais, que no novo mundo ajudaram a construir as religiosidades afro-americanas, indo ao encontro do que Roberto Strongman afirma ser uma “comunidade espiritual afro-atlântica” (Strongman, 2019, p. 1) devido à partilha de conhecimentos fundamentais, bem como à centralidade da perspectiva africana como estrutura fundante e elo dessas novas práticas religiosas.

Ao analisar a fotografia *Sonponnoi* (1987), tomando a espiritualidade como vetor para o estabelecimento

de conexões atlânticas, é possível estabelecer conexões com o candomblé e suas distintas nações. Nesse sentido, ao se considerar para o panteão de orixás - como são denominadas as deidades do candomblé Ketu e Nagô -, *Sonponnoi* pode ser associado a Omolu (tradição Ketu), Obaluayê (tradição Ketu ou Nagô), ou, ainda, a Afomam (tradição Nagô).

A relação entre Sànpònná (uma das variações de *Sonponnoi*) e Omolu/Obaluayê é descrita por Verger (1981, p. 212). “Obalúaye (“Rei Dono da Terra”) ou Omolu (Filho do Senhor) são os nomes geralmente dados a Sànpònná”. Essa divindade afro-brasileira também possui, enquanto descrição, qualidades e características próximas a *Sonponnoi*, o que justifica o recurso à contribuição de Verger (1981) para evidenciar as conexões que podem ser estabelecidas entre esses territórios atlânticos a partir da fotografia.

Seja nas estátuas ou nos relatos históricos, Omolu/Obaluaiê é frequentemente descrito por essas marcas corporais que, em determinadas narrativas, são cobertas por uma indumentária feita de palha da costa (Azeré ou Azé), com o intuito de ocultá-las. O ato simbólico do uso dessa indumentária, que num primeiro plano camufla as marcas corporais, também funciona como metáfora para a atmosfera transformativa na qual essa divindade se relaciona.

O fato do “Velho” cobrir-se com a “palha da costa” revela que esta divindade é possuidora de um axé extraordinário, relacionado com a morte, cujas propriedades destruidoras são de difícil controle. Assim, Omolu é portador de algo misterioso, que deve ser coberto, isolado e protegido. O azé de Obaluaiê encerra mistérios profundos e incompreensíveis para os mortais e desvelar a sua indumentária seria o mesmo que descobrir os mistérios e o enigma da morte (Matos, 2017, p. 192).

No que se refere às ritualísticas envolvendo Omolu/Obaluaiê, a pipoca constitui um ingrediente central em seu culto. Seja em forma de banho ou em seu preparo,

ela é carregada de axé nos ritos dedicados à divindade. Associada às qualidades de Omolu/Obaluaiê, a pipoca simboliza o poder regenerativo da morte simbólica como processo de transformação. O desabrochar do milho estourado como pipoca, em termos de rituais, representa uma metáfora do processo de morte e renascimento. Durante seu preparo ao som de Opanijé, ritmo característico de Omolu/Obaluaiê no candomblé Ketu/Nagô, os sacerdotes fazem os seus pedidos e agradecimentos, articulando-se o preparo do alimento à circulação do axé.

A pipoca, enquanto elemento sagrado para Omolu, é registrada por Ayrson Heráclito no trabalho “*Flor de Chagas*”. A obra de Heráclito é aqui mobilizada por dois motivos. O primeiro diz respeito à sua relação com a pipoca, elemento fundamental quando se pensa ritualisticamente em Omolu/Obaluaiê e em processos de cura. O segundo diz respeito à sua relação simbólica com a fotografia de Rotimi Fani-Kayode, *Sonponnoi* (1987), devido à composição e organização das pipocas sobre o corpo do modelo. Nesse registro, as marcas de Omolu/Obaluaiê, representadas no trabalho de Fani-Kayode por pintas corporais, são ressignificadas e substituídas metaforicamente pelas pipocas, conhecidas como “flor de velho”.

O buruburu ou doburu, como também é reconhecida a pipoca nos candomblés brasileiros, é o principal símbolo de Obaluaiê/Omolu. Em seus momentos de culto, principalmente no mês de agosto, o banho representa, para seus filhos, o poder da cura, o afastamento de males, de energias e doenças nefastas. Segundo Matos:

Ritualmente, as pipocas são chamadas pelos nomes de duburú, doburú, gugurú ou, ainda, buruburú, e consistem na principal oferenda para Obaluaê. Como tudo que envolve esse Orixá, a pipoca possui um sentido ambíguo, pois representa a vida, a multiplicação e a abundância, mas também ilustra o significado dos ciclos. O milho fechado, quando aquecido, estoura, tornando-se uma pequena e vistosa “flor branca”, e, depois, essa pequena flor torna-se murcha e ressequida, não mais possuindo a integridade e a inteireza

de antes. A pipoca revela também, assim, a regência de Omolu sobre a deterioração, a decomposição e a transformação da matéria (Matos, 2017, p. 123).

Figura 3 - Flor de Chagas (2013)



Autor: Ayrson Heráclito Fonte: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/narrativas-afro-brasileiras/flor-de-chagas/>

Os processos ritualísticos e as simbologias apresentadas até o momento sobre Omolu/Obaluaiê podem ser compreendidos como a “presença reificada e reproduzida da matriz iorubana” (Matory, 1998, p. 269) no Novo Mundo, bem como resultado das confluências produzidas a partir das confluências de distintos braços culturais que integram esse aspecto espiritual negro atlântico. Ao se ampliar essa discussão para outras matrizes, como a Jeje/Ashanti/Ewe, dinastias étnicas do antigo reino de Daomé, atual Benin, observa-se a existência de outras agências culturais e espirituais específicas desses territórios, configurando um novo prisma religioso afrodiaspórico no qual

diferentes deidades podem partilhar significados próximos aos de *Sonponnoi*. Nesse sentido, ao se considerar o povo Jeje e as configurações afrorreligiosas dele derivadas, aborda-se o candomblé de nação Jeje, no Brasil, e o Voodoo haitiano.

A partir dos elementos simbólicos presentes na fotografia de Rotimi Fani-Kayode e de Ayrson Heráclito, estabeleceram-se diálogos com a matriz iorubana a partir do candomblé Ketu/Nagô aqui no Brasil. Ao se ampliar o olhar para as matrizes Jeje/Ashanti/Ewe, que se baseiam nos Voodooos haitianos e na linha de candomblé Jeje, com predominância na Bahia e no Maranhão, elaboram-se outras conexões afro-espirituais, que evidenciam esses arquivos vivos das matrizes culturais africanas, bem como a partilha de elementos na reorganização espiritual e religiosa afro-atlântica, tendo a deidade *Sonponnoi* como eixo estruturante.

Sob a perspectiva Jeje, *Sonponnoi* pode ser compreendido a partir do Voodoo Sakpatá ou Sapatá, como expressa Mateus Aleluia no projeto musical *Afro canto das Nações* (2021), cujo primeiro volume concentrou-se nos cantos religiosos provenientes da cultura daomeana. Com base nos estudos de Azevedo (2023), as descrições desse voodoo consideram suas complexidades e a forma como essa divindade assume posições prestigiosas em meio a outros voodooos. Sem sacramentar *Sapatá* numa posição fixa, Azevedo explicita informações históricas sobre a divindade que evidenciam seus trânsitos e ações.

O Vodum ou entidade Sakpatá é o chefe dos Ayi-Vodum, o Rei do Mundo, Senhor da Terra, mas também o Dokunon (Possuidor de toda a riqueza) e Jexosu (Rei das pérolas). Governador e Gerente da Terra, Sakpata é antes de tudo uma força benéfica, responsável pela fertilidade em todas as suas formas, mas também representa uma força capaz de destruir aqueles que não possuem bom caráter moral. A sua arma de destruição, individual e/ou coletiva, é a doença da varíola, que o simboliza. Sakpata é uma divindade dupla, tanto macho como fêmea e os seus adeptos (Sakpatasi), nas

suas representações artísticas desse Vodum, apresentam-no sob a forma humana com atributos femininos, como brincos nas orelhas (marca simbólica), saias curtas (Valaya), bíceps e tornozelos cingidos de pérolas e búzios (Azevedo, 2023, p.6).

Sakpatá é o vodum centralizador da família que carrega esse termo amplo que engloba voduns que estão associados à terra e dentre eles os voduns *Avimaje*, *Azwane*, *Djó* e *Azansú*. Este último designa as pessoas que são iniciadas ao vodum *Sakpatá* e também é um eufemismo para *Sakpatá*. Sobre o termo *Azansú* e suas formas variadas para designar os voduns da família *Sakpatá*, Matos elucida que a palavra:

Azansú é a junção das palavras *azon* + *sú*, significa “homem enfermo” ou “homem da enfermidade”. Azonsi é o termo usado nos Candomblés Jeje Mahi para designar pessoas consagradas a Azansú. O termo *azon* nos Candomblés Jeje, está inteiramente relacionado com a família de *Sapatá*, como *Azonso*, ou as suas variantes fonéticas (*Azonze*, *Azunzu*, *Azunsum*), bem como *Azoani*, *Ajonsu* e *Azonodo* (Matos, 2017, p. 47).

A descrição de suas indumentárias e as formas comuns de representação desse voodoo são, em certa medida, também próximas às representações da matriz iorubana do orixá *Omolu/Obaluaíê*, o que as diferencia são as disposições das cores das palhas que revestem o corpo da divindade. Contudo, a simbologia e o caráter performático do uso da vestimenta nesse vodum não está distante da perspectiva iorubana.

Esse vodum também se apresenta com o corpo coberto de palha da costa e a cabeça revestida por uma espécie de capuz do mesmo material, chamado de *azé*. Contudo, as palhas que constituem as indumentárias de *Azansú* são sempre trançadas e tingidas na cor vermelho terroso, diferente das palhas dispostas em franjas soltas e na cor natural que constituem o *azé* de *Omolu* e *Obaluaê* (Matos, 2017, p. 47).

A partir da discussão sobre o voodoo Sakpatá, é possível compreender a complexa arquitetura espiritual afrodiaspórica que atravessa o território brasileiro, representado pelos candomblés (e suas distintas linhas) e o território haitiano, representado pelo voodoo. Ao ampliar esse escopo analítico para outros contextos, observa-se a presença de Cuba, na qual a *Santería* cubana e o orixá *ocha* Babalú-Ayé constituem um importante eixo de leitura, permitindo evidenciar, nesse espaço, reflexos dos trânsitos afro-atlânticos-diaspóricos.

A partir da análise da fotografia, é possível percorrer distintos territórios afro-diaspóricos, como o Brasil, com suas tradições de candomblés Ketu e Jeje; e o Haiti, com o Voodoo; e Cuba com a *Santería cubana*, ou como é comumente chamada pelos *santeros*, “La regla de Ocha” (A regra do Orixá), já que Ocha é uma contração da palavra Orixá. A *santería* cubana, assim como os candomblés brasileiros e o Voodoo haitiano, constitui-se, a partir das contribuições de diferentes nações africanas, especialmente no que se refere às suas matrizes religiosas. Nesse contexto, como explicita Castro (2016, p. 28), “A regra de Ocha ou *Santería*, em Cuba, tem origem no culto aos orixás ou divindades iorubás, grupo de maior influência entre as etnias de escravos assentados em Cuba”.

Cabe ressaltar, nessa pesquisa, a grande influência dos povos *Lucumí*, denominação atribuída aos iorubás em Cuba, e dos povos Congo, de origem Bantu, na constituição das “reglas” cubanas. Mais uma vez, nota-se a influência iorubana na criação de novos complexos afro-religiosos na diáspora, fato esse ressaltado por Alfonso (1994), ao identificar, na travessia do Atlântico, a importância cultural iorubana na *Santería* cubana, bem como em outros espaços afroreligiosos nas Américas. Segundo Alfonso (1994, p. 191 e 192), “Vieram também os iorubás, pertencentes aos povos de oyó, epons, iyésá eggua-do, mossi etc., conhecidos indistintamente na Venezuela como Lucuminos, no Brasil como nagôs, e em Cuba como lucumís”.

Com base nisso, pode-se observar que a *Santería* cubana resulta da confluência do panteão *Lucumí*, denominação atribuída aos povos iorubás em Cuba, e das culturas bantas. Ao tratar dos *Lucumís* e de sua importância para a “*regla de ocha*”, Jorge e Isabel Castellanos (1992) destacam o caráter oral dos conhecimentos religiosos e culturais, que foram fundamentais para a formação do sistema religioso afro-cubano, bem como para a difusão desses saberes por meio dos *patakies*, termo que designa os contos mitológicos dos orixás na *Santería*. Segundo os autores, “A cultura *Lucumí* possui um rico corpus de mitos que foram transmitidos de geração em geração tanto oralmente quanto nos cadernos dos *santeros*. Essas histórias religiosas são chamadas de *patakies* ou *appatakís*” (Castellanos, 1992, p. 63-64).

Diante desse breve panorama da *Santería* cubana e considerando a presença significativa dos *Lucumís* nas “*reglas*”, é possível analisar *Babalú-ayé*, divindade afro-cubana considerada o orixá das enfermidades. Além dessa denominação, *Babalú-ayé* também é reconhecido como “Choponó, Agroningá-Omobiritá, Asajuano-Asyoricha e Yankó” (Alfonso, 1994, p. 198). No caso de *Babalú-Ayé*, em função de suas características físicas e históricas, essa deidade está relacionada ao poder da cura e da transformação. Na descrição de Jorge e Isabel Castellanos (1992), com base em um *patakíe* tradicional cubano, *Babalú-Ayé* é uma deidade de procedência daomeana, dotada de poderes curativos. Segundo os autores:

Tanto na África como em Cuba, Chopono (*Babalú-Ayé*) é considerado de origem Dahomeana ou profundamente ligado a esse território. Num mencionado *patakí*, que narra o roubo dos cães de Ogún por Changó e sua entrega a *Babalú*, acrescenta-se que o deus do fogo o aconselhou a ir para o Daomé, onde se tornaria soberano. O conselho revelou-se correto: Chopono/*Babalú-Ayé* foi muito bem recebido após curar um jovem leproso e os Dahomeianos o proclamaram monarca. De acordo com esta lenda, Changó e *Babalú* são meio-irmãos (Castellanos, 1992, p. 57).

Na passagem anterior, é explicitada a relação entre Babalú-Ayé e Chopoño, variantes de *Sonponnoi*, permitindo a observação do vínculo diaspórico entre Cuba e Nigéria, a partir dessa divindade. Em outro trecho, Jorge e Isabel Castellanos (1992, p. 22) demarcam ainda mais essa associação ao afirmar que “Sonponá (em Cuba, Babalú-Ayé ou Chopoño) é associado às varíolas”. Reforça-se, assim, a intrínseca relação entre as tensões simbólicas de doença e cura, vida e morte, presentes na figura de *Sonponnoi*, na tradição iorubá, na Nigéria, que atravessaram as reconfigurações do orixá afro-brasileiro *Omolu/Obaluaiê* e do voodoo *Sakpatá*.

A atmosfera que circunda as descrições de *Babalú-Ayé*, em certa medida, retorna a esse campo semântico que marcou as representações de *Sonponnoi* na Nigéria, de *Omolu/Obaluaiê* no Brasil e de *Sapatá* no Haiti, aspectos que, mais uma vez, delineiam o relato de Alfonso:

Por ser considerado milagroso, é um dos orixás mais venerados. Devido a ser protetor das enfermidades da pele, do sangue e dos ossos, é tido como o orixá da lepra, da varíola e de todas as epidemias e enfermidades venéreas. Uma das características de seu culto são as dolorosas e cansativas promessas que os crentes cumprem, em pagamento a seus favores (Alfonso, 1994, p. 198).

Assim, a partir das considerações sobre *Babalú-Ayé*, é possível observar que a caracterização dessa deidade é atravessada por complexidades que também permeiam *Sonponnoi*, *Omolu/Obaluaiê* e *Sakpatá/Sapatá*, demonstrando as proximidades entre essas deidades, dadas as circunstâncias culturais e espirituais. No que se refere às vestimentas e às performances dessa deidade, percebe-se também uma recorrência de elementos materiais na sua composição, sejam do culto ou das vestimentas.

Nos relatos sobre o orixá *Omolu/Obaluaiê* e o voodoo *Sakpatá*, a presença das palhas e a utilização desses elementos nas vestimentas também são reafirmadas no

ocha Babalú-Ayé com funções semelhantes, auxiliando assim na performatividade dessa divindade. Conforme afirma Johnson (2007, p. 205): “O espetáculo dramático do oricha Baba-Luaye (o rei da terra e *ocha* da varíola, que, quando manifestado em transe, usa um vestido de corpo inteiro feito de capim ráfia).” Segundo Johnson (2007), a carga dramática das manifestações de Babalú-Ayé também pode ser atribuída ao uso desses elementos simbólicos que remetem às divindades, como pipocas, palhas e outros elementos representativos dessa deidade.

Diante do trânsito territorial, cultural e espiritual, e com base nos elementos simbólicos presentes em *Sonponnoi* (1987), que são utilizados como recursos estéticos pelo Rotimi Fani-Kayode, é possível observar como a leitura dos signos presentes nessa imagem possibilita visualizar e estabelecer pontes entre algumas religiões diaspóricas (Johnson, 2007) e notar como elas compartilham práticas e perspectivas comuns dentro desse horizonte espiritual afro-atlântico. A investigação começou a partir da matriz iorubá e, posteriormente, se espalhou por outras nações, demonstrando as recorrências e proximidades entre diferentes perspectivas espirituais.

A análise das fotografias, com todos esses processos de trocas e deslocamentos, evidenciou o caráter diaspórico e espiritual nos territórios negros das Américas. O traço espiritual, enquanto um meio de ligação entre as nações e territórios, articula-se a partir da Nigéria, estendendo-se por Brasil, Cuba e Haiti. A fotografia, além de ser considerada aqui como um horizonte possível para visualizar as camadas afro-diaspóricas espirituais, funcionou como uma ferramenta analítica dos princípios fundantes das espiritualidades diaspóricas, permitindo compreender as fronteiras simbólicas atravessadas, os acordos estabelecidos e as memórias evocadas e ressignificadas, assim como a sagacidade desses povos na configuração ritualística dos candomblés, voodoo e santería.

Outro exemplo imagético da obra de Rotimi Fani-Kayode que permite estabelecer conexões afro-atlânticas

é a fotografia *Golden Phallus* (1989). Para além da crítica à hipersexualização e hipervirilização do homem negro, tendo como elemento central o *phallu* na fotografia homoerótica de Rotimi Fani-Kayode, a metáfora fálica extrapola a crítica à estereotipação do homem negro pelas lentes ocidentais e conecta-se ao elemento fálico exusíaco do tríptico de Ayrson Heráclito, *Sangue, Semen e Saliva* (2005). Diante dessa conexão afro-atlântica entre Nigéria e Bahia, é possível discorrer sobre Exu, falocentrismo e desejo, de modo a situar a discussão a partir do campo da visualidade.

Figura 4 - Golden Phallus (1989)

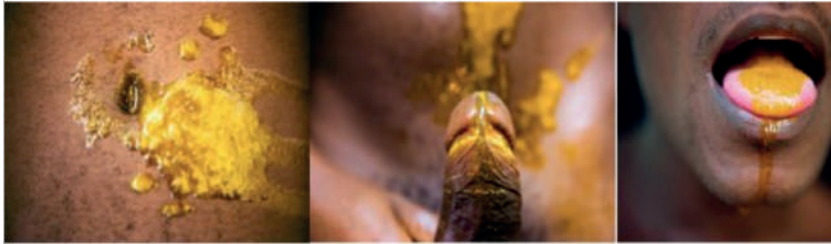


Autor: Rotimi Fani-Kayode . Fonte: <https://autograph.org.uk/exhibitions/rotimi-fani-kayode-works-on-loan-to-new-art-exchange>

Em Ayrson Heráclito, artista afrobaiano que tem produzido trabalhos fundamentados na matriz afro-brasileira, as temáticas de sensualidade, desejo, erotismo e fertilidade aparecem no tríptico fotográfico *Sangue, Sêmen*

e *Saliva* (2005), em que são representados metaforicamente os fluidos corporais que nomeiam a obra, por meio da coloração alaranjada que remete ao azeite de dendê.

Figura 5 - Sangue, Sêmen e Saliva (2005).



Autor: Ayrson Heráclito Fonte: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/dende/sangue-semen-saliva/>

Esse tríptico de Ayrson Heráclito é influenciado pelos estudos de Raul Lody (2006) no qual o autor elabora uma etnografia do dendê na culinária e no cotidiano religioso afro-brasileiro. Nesse estudo, o autor ressalta a importância desse fruto no trânsito atlântico e formula a ideia da diáspora do dendê em conjunto com a diáspora africana, a ponto de esse grande mar ser chamado metaforicamente de *Grande Mar de Dendê*. Esse processo é acentuado em outro trabalho de Ayrson Heráclito, *Yorùbáiano* (2021).

A partir dessas evidências, a relação se torna tão íntima que o dendê é concebido metaforicamente como o sangue/fluido vegetal negro. De acordo com Lody (2006, p. 10): “O dendê pode também ser visto como o sangue africano, ou aquele esperma alaranjado que jorra do profícuo e magnífico pênis de Exu-orixá essencialmente afeito à fertilidade e ao movimento-movimento das coisas da natureza e das relações homens e natureza”.

Retornamos à figura fálica apresentada por Rotimi Fani-Kayode, mas em outra conjuntura, para refletirmos sobre o *phallu* numa perspectiva atlântica. A partir desse tríptico de Ayrson Heráclito, é possível olhar para esses fluidos, desejos e erotismos numa visão exusíaca, já que o

dendê, material utilizado como metáfora para esses fluidos, remete a uma qualidade de Exu, o *Exu Elepô*, o dono do dendê, o agente do dendê (Lody, 2006). Sobre a designação dessa qualidade exusíaca, Lima afirma que:

Exu se processa na palmeira dendezeiro (*Elaeis Guineensis* L; palma *Spnosa* Misller da família das palmáceas) e por esse motivo é-lhe atribuído o título honorífico de Exu-Elepô, dono-do-azeite, razão pelo qual seu assentamento, ferramentas, estátuas de argila são embebidos no óleo, além de ser o tempero fundamental de suas comidas litúrgicas: vatapá, xinxim, abará, acarajé e outras iguarias” (Lima, 2014, p. 28).

A figura de Exu é convocada neste texto a fim de pensar o *phallu* de uma forma desacoplada do que comumente é atribuída na perspectiva patriarcal e ocidental, algo problematizado na fotografia de Rotimi Fani-Kayode. O fluido corporal, ao ser ressignificado como azeite de dendê, além de considerar essa qualidade de Exu como o “Dono do Dendê”, sinaliza também o papel histórico e cultural que essa iguaria absorveu na diáspora africana.

O falo alaranjado, em Ayrson Heráclito, aponta para a fertilidade exusíaca e para a potência de vida e de movimento relacionada à figura desse orixá. Diferente da fotografia de Rotimi Fani-Kayode, em que se elabora uma crítica contundente sobre o uso fálico como meio representacional da masculinidade negra, na fotografia de Ayrson Heráclito a metáfora fálica sob a ótica exusíaca substitui o desejo hiperssexualizador do falo patriarcal para dar lugar a esse “símbolo libidinal” (Wescott, 1962, p. 348) como uma expressão de fertilidade, de erotismo completamente dissociada de uma visão ocidentalista.

A associação de Exu ao falo, à fertilidade e ao erótico é comum entre os adeptos das religiões de matriz africana. A característica fálica, em algumas de suas representações, associa-se a essas qualidades, que nas fotografias de Ayrson Heráclito são retomadas. Segundo Souza (2017, p. 16):

Exu está associado à fertilidade, o falo é um grande símbolo de representação deste orixá desde sua origem na África. Outros objetos que são utilizados inclusive na indumentária do orixá incorporado nos seguidores do candomblé, fazem essa ligação com a fertilidade. Como ogô, um instrumento esculpido em madeira na forma de um pênis que ele carrega nas mãos e utiliza para castigar, a cabaça que tem ligação com os testículos e os búzios que simbolizam o sêmen.

Figura 6 - Ogó de Exu



Fonte: <https://www.youtube.com/shorts/vnynaQVsUSw>

As representações fálicas de Exu se aproximam de uma abordagem que contempla as atividades relacionadas a esse orixá e outras leituras sobre a dimensão fálica surgem com a cisão dessa concepção patriarcal que o falo assume na sociedade colonizada. A mudança de status da qualidade fálica entre a perspectiva ocidental e a perspectiva exusíaca mobiliza outros pontos de sensibilidade adormecidos por uma visão estigmatizada do falo. Nesse sentido, de acordo com Soares e Nascimento

(2020, p.16): “Esta dimensão pode nos encaminhar para uma atividade sexual voltada para o prazer deste próprio corpo no qual Exu se inscreve. Este corpo que goza como dança, uma dança que, ao mesmo tempo dá prazer, ensina e narra eventos”.

A extrapolação de um sentido de erotismo, prazer e gozo para atividades além do cunho sexual, procriador e afins é o que estabelece uma conexão entre Exu e o falo. Na ótica exusíaca, o falo tem seu poder fertilizador, procriador, mas não se restringe a esses aspectos. O sentido de erótico e de prazer que o falo exusíaco representa abarca atividades cotidianas, nos prazeres que emergem em momentos não simplesmente sexualizados.

As características fálicas de Exu relacionam-se com o sexo, mas não da forma habitual como é tradicionalmente compreendido. Essa relação conecta-se ao sexo enquanto potencialidade, como o transbordamento de vigor e uma forma de reorganizar o universo a partir dessa energia criadora. O *phallu* exusíaco representa vida, abundância e fertilidade que jorram das encruzilhadas para todos os sentidos da vida humana.

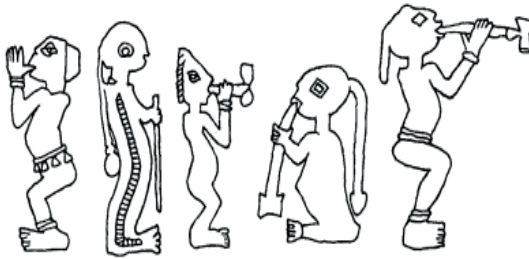
Por ser o senhor dos caminhos e o primeiro a ser reverenciado, a relação de Exu com o tempo também se constrói de forma singular. Por habitar as encruzilhadas, a noção de tempo para Exu não é cartesiana nem linear. A espiralidade das atividades exusíacas o faz percorrer tempos e lugares, de forma a estar presente aqui, ali, lá, no ontem, no hoje e no amanhã.

Essa mobilidade, que permite percorrer tempos e lugares, tem relação com o aspecto fálico de seus utensílios e com as propriedades que habilitam esse trânsito. De acordo com Silva (2015, p. 24), “O falo de Exu corresponde na mitologia iorubá a ‘voar’, para que Exu ‘voasse’ para vários lugares instantaneamente. Significa ‘aquele que salta’, ‘voa’, ‘se desloca’, ‘aponta’ em todas as direções e que ao mesmo tempo está ‘fincado’ na terra”.

A metáfora fálica exusíaca exprime sentidos nos objetos simbólicos, de forma a sacramentar as atividades e

qualidades de Exu. Para além dos instrumentos sagrados, a figura fálica também aparece na ornamentação desse corpo. Em algumas representações, os penteados ou gorros assumem uma projeção fálica.

Figura 7- Figura de Exu nas tábuas e portas de templos iorubás (1968).



Autor: Leo Frobenius Fonte: <https://encurtador.com.br/mnoa>

Elaborar esse trânsito fálico entre essas duas representações atlânticas possibilitou analisar o *phallu*, na perspectiva exusíaca, como elemento de conexão entre Nigéria e Bahia, dadas as circunstâncias culturais e espirituais que aproximam esses dois territórios. Recorrer ao trabalho artístico de Ayrson Heráclito para dar forma a esse outro ponto de vista contribui para expandir a discussão sobre Yorubanidade, Atlântico e Negridade, analisados sob uma perspectiva cultural e espiritual.

Com esses desdobramentos, o *phallu* é o elemento central de uma perspectiva exusíaca relacionada à força, potência e também libido. A transformação e ampliação do significado fálico com a perspectiva exusíaca permitiram explicitar a relação diaspórica e tornar palatáveis as evidências que aproximam esses territórios atlânticos. A possibilidade de operar esse trânsito com a fotografia de Rotimi Fani-Kayode está na expansão do sentido erótico que pode passar pelo *phallu*, mas que não estaciona nele e, mesmo atravessando esse elemento, não o considera como o único balizador erótico para homens negros. Nesse sentido, olhar para esse trânsito atlântico significa conceber o desejo, o eros, na ótica exusíaca,

enquanto constitutivo de uma prática cultural e espiritual afro-atlântica que remete às bases filosóficas negras nesse Novo Mundo.

Considerações Finais

Esta investigação atlântica, a partir das fotografias de Rotimi Fani-Kayode, baseia-se nos estudos de Omidire (2005), nos quais o autor propõe uma chave de análise étnica para pensar a travessia ao Novo Mundo, ao formular o termo “Atlântico Yorubano” (Omidire, 2005, p. 28), utilizado para descrever a presença yorubana nessa travessia, bem como sua agência cultural e espiritual no Atlântico.

A escolha das obras de Ayrson Heráclito como exemplo de conexão deve-se ao fato de possibilitar a identificação de fortes marcas visuais yorubana em ambas as produções, bem como da representação, em certa medida, da orixalidade como tônica estruturante. As fotografias de Rotimi Fani-Kayode constituem um registro territorial e poético da yorubanidade atlântica, e sua aproximação com Heráclito evidencia os “laços espirituais e culturais” no Atlântico.

As fotografias de Rotimi Fani-Kayode, para essa pesquisa, constituem-se como campo de análise da yorubanidade no Atlântico, tendo como princípio a *técnica do ecstasy*, ferramenta criada pelo artista visual para tornar propositalmente ambíguas as representações e, assim, expandir as possibilidades de significação. Ao propor a alcunha de “fotógrafo do atlântico”, evidencia-se o aspecto cultural e espiritual yorubano em Rotimi Fani-Kayode, que se expande pelo Atlântico, em diálogo, por exemplo, com os registros do artista Ayrson Heráclito. Essa aproximação evidencia que a expressão estética yorubana está presente como um espectro que desenha e articula a confluência entre esses territórios Atlânticos.

Essa estratégia estética de Rotimi Fani-Kayode, ao abordar as dimensões cultural, espiritual e erótica como

meios de “transgredir as formas de desejo” (Avilez, 2020, p. 12), constituiu o modo pelo qual o artista encontrou mecanismos para romper com a captura colonial (Bona, 2020) e expandir a compreensão dos laços atlânticos. O devir ambíguo em suas imagens, em grande medida ligado ao caráter cultural e espiritual iorubano, ganha um novo contorno a partir da incorporação de uma dimensão crítica, estética e política ao regime visual, sem perder de vista o debate da diáspora negra. A partir dessa consideração, as fotografias, tanto de Rotimi Fani-Kayode quanto de Ayrson Heráclito, representam as duas margens atlânticas da yorubanidade, que, embora separadas pelo oceano, mantêm-se em comunicação, preservando os valores civilizacionais iorubanos no Atlântico.

Odé Kayodê!³

Referências

Abiodun, R. (1994). Àṣẹ: Verbalizing and visualizing creative power through art. *Journal of Religion in Africa*, 24, 309-322. <https://www.jstor.org/stable/1581339>

Alfonso, J. L. H. (1994). Santería: Uma religião cubana de origem africana. In C. E. M. Moura (Ed.), *A senhora do pássaro da noite: Escrito sobre a religião dos orixás* (pp. 189-212). Editora Edusp.

Avilez, G. (2020). *Black queer freedom: Spaces of injury and paths of desire*. University of Illinois Press.

Azevedo, E. (2023). O estado de transe de um corpo adepto de Vodum no Benin, como inspiração num processo criativo. *Revista Estud(i)os de Dança*, 2(1), 1-16. <https://ojs.fmh.ulisboa.pt/index.php/red/article/view/54>

³ Expressão de origem Ketu para o orixá Oxossi, que significa “o caçador que traz alegrias”.

Bailey, D. B. (2008). Photographic animateur: The photographs of Rotimi Fani-Kayode. *Third Text*, 5, 57-62. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829108576290>

Bona, D. T. (2020). *Cosmopoéticas do refúgio*. Editora Cultura e Barbárie.

Bourland, I. (2019). *Bloodflowers: Rotimi Fani-Kayode, photography, and the 1980s (The Visual Arts of Africa and its Diasporas)*. Duke University Press Books.

Buckley, A. D. (1985). The god of smallpox: Aspects of Yoruba religious knowledge. *Africa: Journal of the International African Institute*, 55, 187-200. <https://www.jstor.org/stable/1160301>

Castellanos, I., & Castellanos, J. (1992). *Cultura afrocubana 3: Las religiones y las lenguas*. Ediciones Universal.

Castro, Z. L. P. (2016). *La iyalocha dentro de los espacios religiosos en la santería cubana o regla de ocha* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia.

Johnson, P. C. (2007). *Diaspora conversions: Black Carib religion and the recovery of Africa*. University of California Press.

Kayode, R. F., & Hirst, A. (1997). *Photographs*. Editions Revue Noire.

Lima, F. (2014). Exu Elepô – elemento de identidade negro-africana ou luso-afro-brasileira. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, 2, 27-34.

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/643>

Lody, R. (2006). *Tem dendê, tem axé: Etnografia do dendezeiro*. Editora Pallas.

Mateus Aleluia. (2021). *Sapatá* [Música]. Produção Independente. <https://www.youtube.com/watch?v=63JYqYJOoCo>

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.

Matos, D. A. B. de. (2017). *A casa do “velho”: O significado da matéria no candomblé* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia.

Matory, J. L. (1998). Yorubá: As rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. *Horizontes Antropológicos*, 4, 263-292. <https://www.scielo.br/j/ha/a/gXdf3gXQczbgGVRzWPMjq7f/>

Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle: New positions in Black cultural studies*. Routledge.

Moffit, E. (2015). Rotimi Fani-Kayode's ecstatic antibodies: Libidinal politics, race, and desire. *Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University*, 118, 74-86. <https://muse.jhu.edu/pub/3/article/595022>

Morgan, R. W. (1979). The Sopono cult and smallpox vaccinations in Lagos. *African Studies Center Working*, 11, 1-26. <https://open.bu.edu/handle/2144/40410>

Oguibe, O. (1999). Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world. *Art Journal*, 58, 30-41. <http://homework.sdmesa.edu/drogers/Art%20113/oguibe%20finding%20a%20place.pdf>

Omidire, F. A. (2005). *Yorubanidade mundializada: O reinado da oralitura em textos yorubás-nigerianos e afro-baianos contemporâneos* (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

Silva, V. G. da. (2015). *Exu – O guardião da casa do futuro*. Editora Pallas.

Siollun, M. (2009). *Oil, politics and violence: Nigeria's military coup culture (1966-1976)*. Algora Publishing.

Soares, E. L. R., & Nascimento, W. F. do. (2020). Exu, corpo e sexualidade. *Revista da ABPN*, 12, 11-26. <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/836>

Souza, M. R. A. de. (2017). Entre o sêmen e o dendê: Aproximações do orixá Exu na fotografia de Ayrson Heráclito. *Revista Arterias*, 3, 112-119. <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5527>

Strongman, R. (2019). *Queering Black Atlantic religions: Transcorporeality in Candomblé, Santería and Vodou (Religious Cultures of African and African Diaspora People)*. Duke University Press Books.

Thompson, R. F. (1993). *Face of gods: Art and altars of Africa and the African American*. Prestel.

Verger, P. (1981). *Orixás: Deuses iorubá na África e no Novo Mundo*. Editora Corrupio.

Wescott, J. (1962). The sculpture and myths of Eshu-Elegba, the Yoruba trickster: Definition and interpretation in Yoruba iconography. *África*, 32(4), 336-354. <https://www.cambridge.org/core/journals/africa/article/abs/sculpture-and-myths-of-eshuelegba-the-yoruba-trickster-definition-and-interpretation-in-yoruba-iconography/6C5E2A210CFB5858572279419C-C705BB>