



Da sombra ao inacabamento: (auto)retrato e estética da desaparição em Evgen Bavcar e Donizete Galvão

From shadow to unfinished: (self)portrait and aesthetics of disappearance in Evgen Bavcar and Donizete Galvão

Rangel Gomes de Andrade

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

rangel.g.andrade@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-1324-9422>

Resumo: O poeta mineiro Donizete Galvão abre o livro *O homem inacabado* (2010) com um poema-dedicatória intitulado “Para Evgen Bavcar”, em que estabelece um diálogo com o trabalho e o pensamento do fotógrafo e filósofo esloveno Evgen Bavcar. A partir da menção explícita ao fotógrafo cego, propomos analisar os autorretratos de Bavcar em comparação com os poemas de Galvão em que, embora elíptica, é possível notar uma prática (auto)retratista. Na poesia de Galvão, o (auto)retrato é vincado pelo *inacabamento*, enquanto que, na fotografia de Bavcar, pela *sombra*. Ambos os recursos produzem o que denominamos de uma *estética da desapareição*, isto é, procedimentos que elidem o objeto de representação e jogam com as noções de presença e ausência do eu no poema e na imagem.

Palavras-chave: Donizete Galvão; Evgen Bavcar; poesia brasileira contemporânea; fotografia; autorretrato.

Abstract: Donizete Galvão, poet from Minas Gerais, opens the book *O homem inacabado* (2010) with a dedication-poem entitled “Para Evgen Bavcar”, in which he establishes a dialogue with the work and thought of the Slovenian photographer and philosopher Evgen Bavcar. Based on the explicit mention to the blind photographer, we propose to analyze Bavcar’s self-portraits in comparison with Galvão’s poems in which,

although elliptical, it is possible to notice a (self)portrait practice. In Galvão's poetry, the (self)portrait is marked by *incompleteness*, while in Bavcar's photography, by *shadow*. Both resources produce what we call an *aesthetics of disappearance*, procedures that elide the object of representation and play with the notions of presence and absence of the self in the poem and in the image.

Keywords: Donizete Galvão; Evgen Bavcar; contemporary Brazilian poetry; photography; self-portrait.

1 Introdução

Donizete Galvão (1955-2014), poeta mineiro natural de Borda da Mata (MG), autor de, entre outros, *Mundo mudo*, de 2003, *Ruminações*, de 1999, e *A carne e o tempo*, de 1997, abre *O homem inacabado* (2010), seu último livro publicado em vida, com um poema dedicado ao fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar (n. 1946).

O poema-dedicatória, intitulado “Para Evgen Bavcar”¹, estabelece um diálogo com o trabalho e o pensamento do fotógrafo, que também é filósofo e teórico da arte. No ensaio “O corpo, espelho partido da história” (2003b), Bavcar reflete sobre a relação entre corpo e história em uma perspectiva na qual o corpo deficiente é pensado como espaço em que, se, por um lado, estão inscritas as cicatrizes do progresso, por outro, pode constituir o local da utopia, ao possibilitar um novo modo de perceber o mundo: “A deficiência é, portanto, o desnível entre a percepção do mundo tal como é e tal como poderia ser.” (BAVCAR, 2003b, p. 190). Em trabalho anterior (ANDRADE; VICENTE, 2017), dedicamo-nos a explorar, tomando como ponto de partida o poema de Galvão dedicado a Bavcar, as interrelações entre as reflexões do fotógrafo no referido ensaio e as figurações do corpo que perpassam *O homem inacabado*, enfocando principalmente o recurso à estética expressionista presente no livro. No

¹ O poema em questão não será objeto de análise, mas para que o leitor tome conhecimento, seguem-se os versos: “que o anjo distraído de Klee / proteja aqueles de corpo incompleto / sacrificados à máquina / mutilados pela guerra / jogados de encontro às rochas // zele pelo corpo ferido / oculto pelas palavras / preso em próteses / coberto por máscaras // que o anjo distraído de Klee / guarde aqueles colhidos na engrenagem / produtora de ruínas” (GALVÃO, 2010, p. 7).

artigo em questão, apontamos para a identificação do poeta com o fotógrafo com base na percepção que ambos compartilham do corpo deficiente, enquanto resultado da violência perpetrada pelo progresso, mas também pelo modo com que ambos refletem sobre a possibilidade de experimentar o mundo por meio da câmera e da escrita enquanto próteses, isto é, artifícios técnico-artísticos que moldam o modo com que o corpo mutilado percebe a realidade ao mesmo tempo que possibilita transfigurá-lo.

O paralelo entre Bavcar e Galvão, no entanto, restringia-se apenas a aspectos gerais de suas obras e de questões trazidas à tona pelas reflexões ensaísticas do fotógrafo, mas a referência explícita a Bavcar no poema que abre o livro de Galvão nos impele a refletir sobre a existência de pontos de contato mais profundos entre o trabalho do fotógrafo e os poemas de *O homem inacabado*. Em razão disso, neste trabalho procuramos propor um diálogo entre fotografia e poesia, tomando como ponto de aproximação e comparação entre os dois artistas fotos e poemas em que estão presentes o autorretrato fotográfico e poético.

Na série de fotografias de Bavcar (2003a) intitulada “auto-retratos” assim como nos poemas em que Galvão figura um sujeito marcado pela cisão e pelo inacabamento podemos observar uma prática (auto)retratista, mais explícita no primeiro caso, mais velada no segundo, vincada por um olhar circunstanciado e oblíquo sobre o eu, que preza mais pela representação vaga e incerta que pela exatidão de formas e imagens. Os autorretratos de Bavcar que elegemos para análise são marcados pela *sombra*, noção tomada de empréstimo do estudo de Rodrigo Baroni (2020), enquanto que os de Galvão são marcados pelo que denominamos, com base no adjetivo presente no título *O homem inacabado*, de *inacabamento*.

Ambos os elementos constituem efeitos que criam um jogo entre revelação e ocultamento, entre figuração e desaparecimento do eu, a que denominamos, de modo geral, de *estética da desapareição*.

2 Estética da desapareição: do (auto)retrato fotográfico ao poético

Nascido na antiga Iugoslávia, Evgen Bavcar perdeu a visão ainda na infância, após uma sequência de acidentes. Mais tarde, durante a adolescência, começou a fotografar e, anos depois, tornou-se um fotógrafo reconhecido principalmente pelo uso da técnica do *light painting*, de lanternas para fotografar no escuro, assim como pelos ecos surrealistas presentes em sua obra.

Bavcar (2003b, p. 186) afirma, em reflexão sobre sua prática fotográfica, que “fotografar é escrever com a luz”. Tratar-se-ia, então, de um gesto que inscreve formas luminosas sobre uma tela preta, tela esta que constitui o próprio universo no qual está imerso o fotógrafo enquanto sujeito privado da visão. A obra de Bavcar (2003b, p. 187), segundo o próprio, visa a um apagamento do mundo exterior para dar lugar ao mundo interior, o que o leva a considerar-se “exteriormente iconoclasta e interiormente iconófilo”. Em outras palavras, Bavcar se considera um demolidor das imagens visíveis e um cultor de imagens invisíveis; daí ver-se menos como fotógrafo que “iconógrafo”, alguém que capta as imagens por um “ato mental” (BAVCAR, 2003b, p. 187). Através de tal ato, Bavcar (BAVCAR, 2003b, p. 187) procura revelar uma realidade oculta e transcendente:

Deficiente da imagem visual física, tento exprimir, por meio da máquina fotográfica, as aparições que se formam dentro de mim e que, como tais, se tornam um pouco as imagens da transcendência invisível.

A filosofia estética de Bavcar (2001), como exposta no ensaio “A luz e o cego”, passa mesmo pela ideia de uma luz engendrada nas trevas, nascida do interior da câmara obscura onde se forma a imagem fotográfica, a qual, por sua vez, é convertida em reflexo das projeções internas do artista:

A câmara obscura é um método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer. Na minha própria experiência, o aparelho fotográfico não é mais do que um acessório técnico com o qual eu tento exprimir minha situação existencial. (BAVCAR, 2001)

Pode-se dizer que a tela preta de Bavcar é uma espécie de negativo do papel em branco onde o poeta inscreve as palavras do poema. Mas a poesia moderna, como demonstra o clássico estudo *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1978, p. 19–21), opera a partir da negatividade e da obscuridade, tanto em termos temáticos como formais. Trata-se de uma poesia que nasce da relação conflituosa entre o poeta e o mundo, em particular o mundo urbano moderno.

A poesia de Donizete Galvão, embora situada em um contexto histórico diferente do enfocado por Friedrich, também está imersa em negatividade, como aponta Eduardo Sterzi em posfácio à *Poesia reunida* de Galvão². Para o crítico, há uma “dominante obscura” que atravessa

² No momento em que este texto foi redigido, a *Poesia reunida* de Donizete Galvão encontrava-se no prelo, com publicação prevista para setembro de 2023 pela editora

toda a obra do poeta, levando Sterzi a falar em uma “ontologia negativa” que prevalece na poética de Galvão. De livro em livro, segundo o crítico, o poeta mineiro parece “encarar, sem descanso, a treva, e sempre mais de frente.” *O homem inacabado*, enquanto livro derradeiro da obra de Galvão, pode ser visto, então, como a culminação desse processo, no qual a carga opressiva da vida na metrópole encharca de trevas a lírica do poeta.

De todo modo, o que convém reter aqui, pela via da negatividade, é a íntima correlação entre o gesto poético e o fotográfico. Susan Sontag (2004, p. 112), no ensaio “O heroísmo da visão”, enfatiza essa proximidade ao contestar a ideia preconcebida de que o paralelo da fotografia moderna se encontraria na pintura, que tornou-se, ao longo do século XX, cada vez mais conceitual, enquanto que a poesia moderna, ou ao menos uma certa linhagem dela, tendeu mais à visualidade. Trata-se, neste caso, da imagem absoluta, autônoma, em geral estática, tal como a imagem congelada no tempo captada pelo obturador da câmera fotográfica.

A poesia e a fotografia modernas, portanto, percorreram uma trilha semelhante ao longo do século XX, distanciando-se do realismo e enveredando pelas trilhas do onirismo, da fratura imagética e da metáfora abstratizante, percurso que na poesia foi demonstrado pelo mencionado estudo de Friedrich (1978), enquanto que, na fotografia, o ensaio de Sontag (2004) é exemplar ao demonstrar o modo com que a fotografia, resultado do desenvolvimento técnico alcançado no final do século XIX, afasta-se gradativamente da reprodução mimética da realidade, à qual parecia condenada, e passa a operar uma metamorfose estética do real pelo uso de modos de composição inventivos, ângulos inusitados e efeitos disruptivos.

Para a ensaísta norte-americana, o compromisso da poesia moderna com a autonomia da linguagem alcançado na virada do século XIX para o XX equipara-se ao compromisso com a autonomia da imagem na fotografia que passa a ser produzida a partir da segunda década do século XX:

Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade. (SONTAG, 2004, p. 112)

Com efeito, as fotografias feitas por Bavcar operam esse gesto de deslocamento destacado por Sontag. Algumas delas assemelham-se a imagens extraídas de sonhos, um sonho no qual o sonhador pode ser visto a tatear os objetos com que está a sonhar.

À guisa de exemplo, na imagem a seguir (Imagem 1) é possível ver a mão do fotógrafo tocando a máscara de um pierrô cujos olhos estão encobertos por uma mancha negra. A mesma mancha encobre também a ponta dos dedos da mão que o toca, como se a metaforizar uma cegueira, isto é, uma escuridão compartilhada entre o sujeito e o objeto. A máscara branca e as franjas de cetim ao redor do pescoço, no entanto, ao formar uma espécie de auréola em torno da face melancólica, parecem sugerir uma luz que irradia para fora da escuridão. O retratado torna-se, assim, uma projeção do retratista, uma figuração onírica de seu eu.

Imagem 1 - Sem título



Fonte: (CENTRO DE FOTOGRAFIA, 2020.)

O gesto de Bavcar de introduzir a si mesmo em suas fotos configura, segundo Fernanda Magalhães (2004, p. 76), um ato performático. Ao fazer de sua existência física parte integrante da obra, Bavcar elide a distância entre o artista e o mundo representado. Seu olhar – o toque, a que ele mesmo denomina “olhar de perto” (BAVCAR, 2003b, p. 182) – não se mantém friamente distante da realidade a sua frente, mas integra-se a ela, como se a incorporar o gesto criador à criação no duplo ato de revelar o mundo para si, por meio dos sentidos, e para nós, através da

imagem fotográfica. O olhar aproximado do fotógrafo descortina uma nova realidade, dando a ver o invisível. Como forma de retribuição, Bavcar tem o costume de solicitar aos que veem que descrevam as imagens feitas por ele, num gesto de partilha em que o visual serve ao verbal e vice-versa. Imagem e palavra, portanto, solicitam um ao outro na prática fotográfica de Bavcar.

Em artigo dedicado aos autorretratos do fotógrafo esloveno, cujas considerações fundamentam as análises das fotografias empreendidas nas próximas páginas, o pesquisador Rodrigo Baroni (2020, p. 34, itálicos no original) desenvolve o conceito de “*imagem-mancha*”, um elemento de indeterminação presente nos autorretratos de Bavcar que, ao impor resistência à identificação imediata do referente, devolve o olhar ao observador, denunciando sua própria cegueira diante da imagem.

A isso acrescentaríamos aquilo que denominamos de uma *estética da desapareição*, um efeito produzido por procedimentos pictóricos (no caso do fotógrafo) e verbais (no caso do poeta), que elidem o sujeito representado, transformando-o em rastro ou vestígio.

Nesse sentido, podemos remeter a Jacques Derrida (2010, p. 66–67), em suas considerações sobre o autorretrato. Segundo o filósofo, o autorretrato nasce do olhar do pintor que retrata a si mesmo diante de um espelho cujo ponto focal é substituído pela imagem imaginária do espectador que observa o retratado. Autorretratar-se é, desse modo, retratar um outro, duplicar-se. Ao se retratar, o retratista desaparece diante de si mesmo. Assim, para Derrida (2010, p. 70–71), o autorretrato já se constitui como ruína antes mesmo de ser concebido; ele é uma máscara na qual o signatário se vê desaparecer quanto mais tenta se recapturar. A condição existencial do autorretrato constitui, portanto, uma “*ficção performativa*” (DERRIDA, 2010, p. 70), isto é, produz e mobiliza efeitos de ilusão referencial.

As questões levantadas por Derrida e Baroni podem ser observadas na foto seguinte (Imagem 2). Nela, mais ao fundo do quadro, é possível ver um homem de costas rente a uma parede iluminada por um holofote na qual a sombra de uma planta, que se encontra em primeiro plano, é refletida. O homem, que sabemos ser o retratista, estende a mão para tocar a sombra na parede, como num gesto de apreensão do mundo pelo seu negativo.

Imagem 2 - Sem título, série “Auto-retratos”



Fonte: (BAVCAR, 2003a)

A sombra adquire uma existência particular na fotografia: é a sombra de uma sombra, visto que a representação fotográfica em si mesma já enseja um duplo daquilo que representa. Pode-se dizer, portanto, que a luz da câmera dá vida a uma sombra (o ícone fotográfico) enquanto que a luz que incide sobre a planta – elemento da natureza que parece imergir das trevas – produz uma segunda forma de vida negativa: a sombra na parede que, por meio do gesto de BAVCAR, adquire estatuto de real. O ícone, parece sugerir o fotógrafo, é mais real e mais vivo que o seu referente. Também o capote e o chapéu escuros criam a ilusão de que o corpo do retratado está fundido com a mancha negra na parede, dirimindo sua existência concreta e deixando no lugar apenas sua sombra, que adquire volume, corpo e existência própria.

Essa ideia é reforçada pela próxima foto (Imagem 3), em que o efeito em negativo, pela inversão que produz, faz com que a sombra da bicicleta projetada no chão de asfalto irradie halos de luz nos aros e em todo o seu contorno, conferindo-lhe mais vitalidade e radiância que a imagem real do fotógrafo. Em contraste com a estaticidade da imagem de Bavcar em pé ao lado da bicicleta, a sombra parece deter movimento, efeito reforçado pela leve inclinação no eixo da fotografia.

Imagem 3 - Sem título, série “Auto-retratos”



Fonte: (BAVCAR, 2033a)

A sombra dá a impressão de que Bavcar de fato está montado sobre a bicicleta em movimento, opondo o homem estático à sua contraface cinética. O que a foto nos sugere é que a existência do fotógrafo acontece pelo negativo, isto é, o negativo fotográfico possibilita que ele realize o que a realidade física lhe impede: colocar-se em movimento livremente sobre uma bicicleta. O verdadeiro retrato, portanto, é o da própria sombra, este duplo que é, para Bavcar, o verdadeiro eu que a imagem fotográfica é capaz de revelar e trazer à tona.

Note-se que, tanto nesta quanto na foto anterior, ao ocultar ou distorcer os traços fisionômicos do rosto, Bavcar subverte as normas do retrato, retraindo os marcadores de identidade individual e tornando sua presença na imagem meramente alusiva. Através desse gesto de desaparecimento, o que prevalece nos autorretratos é o negativo do ser, que adquire existência plena.

Da *sombra* que vinca os autorretratos do fotógrafo esloveno, passamos ao *inacabamento*, à incompletude, ao eu fraturado que é o aspecto central dos dois poemas de Galvão que analisaremos a seguir.

O primeiro deles, intitulado “O corpo desdobrado” (GALVÃO, 2010, p. 8), é o poema que vem logo a seguir ao poema-dedicatória a Bavcar que abre o livro:

O corpo
do homem velho
e feio
esconde um outro corpo
imaturo
dividido
entre a aceitação da derrota
e a teia dos desejos
que ainda o enredam.
O homem velho
e feio
é duplamente culpado
por ter gasto,
sem se dar conta,
sua quota de juventude
e invejar agora
o corpo
alheio.

Tanto neste como no poema que analisaremos a seguir, “Fachada”, não há o uso da primeira pessoa do singular, o “eu” que permitiria estabelecer uma relação mais objetiva entre o sujeito empírico e o poético. Nos dois poemas o sujeito é referido apenas como “o homem”, um ser prototípico, um tipo humano genérico desprovido de individualidade. No entanto, como aponta Derrida (2010, p. 70), a identificação entre retrato e retratado não constitui um dado objetivo da obra, mas sim uma conjectura externa a ela, o que torna o estatuto do autorretrato, de acordo

com o filósofo, sempre hipotético. Nesse sentido, podemos pensar “o homem” presente nos poemas de Galvão como uma projeção do poeta ao mesmo tempo individualizada e universal, singular e coletiva, um ser consecutivamente concreto e abstrato. Em suma, uma figuração da condição humana. E que condição é esta que os poemas nos oferecem? De modo geral, a do inacabamento, de um ser que vive a angústia da falta.

Em “O corpo desdobrado”, mais especificamente, há uma cisão entre dois corpos que habitam um mesmo invólucro: de um lado o homem, demarcado por uma adjetivação depreciativa (“velho” e “feio”) e pela resignação diante do mundo (“a aceitação da derrota”); de outro lado, um corpo dito “imaturo”, oculto na sombra do corpo velho. Esse outro corpo, espécie de reminiscência da juventude perdida, encontra-se ainda enredado na “teia dos desejos”, sustenta um resquício de vigor e ímpeto de autorrealização, embora fadado à degradação e ao ostracismo.

Há, ainda, uma leve conotação erótica: tratar-se-ia de uma potência não realizada de um eu de outrora ou de uma potência desejada – e invejada – do corpo de outrem? O afastamento gráfico desse corpo “alheio” reforça a ideia de distância e alienamento, assim como de um corpo que se desdobra em outro. Seria o corpo de um(a) amante? De fato, o poema permanece em uma linha muito tênue entre a identidade e a alteridade, entre o eu e o outro. Há esse movimento de duplicar-se e desdobrar-se que o perpassa, seja pela divisão dos versos, cindidos em dois períodos completos – embora não haja divisão de estrofes –, formando um díptico; seja pela repetição anafórica no início e na metade do poema.

Ao final, o retrato que o poema nos oferece é o de um ser cindido entre uma existência resignada e um latente desejo reprimido que se manifesta sob a forma de ressentimento, uma figura disfórica em cuja sombra reside uma vitalidade potencial (a “quota de juventude”), mas que fora perdida. Parece haver mesmo uma cisão e uma falta originária que vinca a existência desse eu poético desde os tenros anos, impressão reforçada pelos versos de outro poema presente em *O homem inacabado*, intitulado “Resposta”: “Na infância, o que se grava na carne permanece. / O sentimento de humilhação por se sentir / torto / fraco / desastrado / quatro-olhos. // Aprende-se a viver inacabado, / a esconder, constrangido, o corpo / nas penumbras.” (GALVÃO, 2010, p. 29). A imagem que fica é a de uma sina existencial, de alguém fadado a um destino inexorável e que carrega em si uma falta essencial. Trata-se, em suma, de um retrato melancólico.

Já o poema “Fachada” (GALVÃO, 2010, p. 9), ainda que também opere sobre um sentimento de falta congênita, detém uma percepção ainda mais profundamente desencantada e mórbida a respeito de qualquer possibilidade de realização existencial. A ruína é, aqui, inerente ao ser. Leia-se:

Logo vai terminar o prazo
para o homem construir sua fachada.
Ele continua em andaimes.
Provisório.
Exibe máscaras cambiantes.
Sua face inconclusa,
sustentada por ferragens,
parece esconder que,
em todos esses anos de obra,
ergueram-se inúteis plataformas
para edificar um escombros.

O léxico arquitetônico do poema solicita a ideia de um edifício (o corpo), cuja “fachada”, metáfora para o rosto, está em permanente e indefinido processo de construção. O rosto, enquanto superfície superior frontal do corpo que carrega em si as marcas da individualidade humana, é o responsável por singularizar e conferir identidade ao homem. Mas o rosto do eu poético não encontra uma face definida, está em constante transformação, permanentemente instável, alternando diferentes máscaras, meros artifícios, formas ilusórias que exhibe para ocultar sua verdadeira condição existencial: o escombros. A imagem que o poema parece sugerir é a de um edifício condenado, mas cuja fachada, palavra que em sentido figurado remete a algo que só existe em aparência, ilude aqueles que o veem de fora.

Não há, então, o que edificar; esse ser figurado pelo poema já se encontra, de antemão, em ruínas. Há nele apenas vazio, desolação, uma existência provisória e condenada ao isolamento, aspecto sugerido pelo afastamento gráfico do próprio vocábulo “provisório”. Qualquer sentido positivo de construção do eu é aqui subtraído pela perspectiva negativa de que esse eu não passa de uma farsa. Daí seu desaparecimento na anonimidade de um “homem” que segue uma vida de operário de si mesmo até o vencimento do “prazo”, eufemismo cruel para a morte, visto sugerir, pela associação com a ideia de um “prazo de validade”, a imagem de um indivíduo reduzido à condição de mercadoria descartável; um sujeito, portanto, reificado.

O poema compõe, desse modo, um retrato da ruína, um rosto sem forma definida cuja face proporciona uma visão do homem como ser incompleto por natureza, preso a uma existência cambiante, instável, cerceada pelo vazio e sem qualquer perspectiva de transcendência espiritual.

Note-se também que, tanto no caso de “O corpo desdobrado” quanto de “Fachada”, mas especialmente neste último, o senso de vazio e desolação presente nos poemas é enfatizado tanto pela composição poética desprovida de rimas, como pelo ritmo seco, áspero e sem musicalidade dos versos. Nesse sentido, os dois poemas afastam-se de uma forma mais tradicional de lirismo não só pela mitigação da subjetividade individual, mas também pela composição descompassada, beirando, com isso, o antilírico.

Enfim, entre os poemas de Galvão e a fotografia de Bavcar, pode-se observar que a noção de autorretrato, enquanto modo de composição que produz uma imagem do eu a partir do enfoque na face do artista que retrata a si mesmo, é diluída e desconstruída pelos procedimentos mobilizados pelo poeta e pelo fotógrafo. Do eu o que resta é o rastro, o resíduo, a sombra; a face é substituída por um corpo que é sentido mais como ausência que presença, ou talvez, poderíamos dizer, como a presença de uma ausência.

3 Considerações finais

Enquanto que a *incompletude* marca os (auto)retratos poéticos de Galvão, nos dois autorretratos de Bavcar a *sombra* constitui o seu aspecto central. Se o fotógrafo opera um ocultamento pela deformação ou elipse do rosto na imagem, o poeta produz um apagamento elocutório do eu ao ocultar-se e diluir-se em um tipo humano prototípico cujas dimensões físicas são demarcadas por uma adjetivação disfórica que reforça a condição de falta, de cisão e fratura existencial. Ambos os artistas, portanto, lidam com a imagem do corpo em uma chave elíptica e alusiva, elidindo os elementos de representação e figuração até os limites do desaparecimento.

A negatividade que perpassa e envolve o corpo nas obras de Bavcar e Galvão finca seus fazeres fotográfico e poético, mas enquanto que, no primeiro, a negatividade é abraçada como potência capaz de possibilitar a superação da limitação física, em Galvão essa negatividade é angustiada e dolorosa, ainda que possibilite produzir uma relação de

cumplicidade e fraternidade entre o poeta e outros indivíduos – a legião de “homens” anônimos – que experienciam o mundo pelo avesso, envolto pelo que nele há de trevas, como é o caso do próprio Bavcar.

Portanto, consideramos que aquilo que denominamos aqui de *estética da desapareição*, em que o eu ao mesmo tempo está presente e ausente na obra por meio de diferentes modos de composição poética (o *inacabamento*) e fotográfico (a *sombra*), constitui o ponto de contato que vincula o trabalho do poeta ao do fotógrafo, iluminando assim, como a sombra na parede, a referência a Bavcar no poema inaugural de *O homem inacabado*.

Referências

ANDRADE, R. G.; VICENTE, A. L. Expressionismo e reificação: o corpo como espaço de resistência em *O homem inacabado* de Donizete Galvão. *Texto Poético*, v. 13, n. 23, p. 485–507, 2017. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/423>. Acesso em: 6 jun. 2023.

BARONI, R. F. Evgen Bavcar: autorretratos e as imagens-mancha. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, v. 5, n. 1, 24 ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/163196>. Acesso em: 27 mai. 2023.

BAVCAR, E. A luz e o cego. *Benjamin Constant*, n. 19, 2001. Disponível em: <http://revista.ibc.gov.br/index.php/BC/article/view/580>. Acesso em: 28 mai. 2023.

BAVCAR, E. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

BAVCAR, E. O corpo, espelho partido da história. Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, A. (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b. p. 175–190.

CENTRO DE FOTOGRAFIA. Evgen Bavcar: O que há entre o fotógrafo e a fotografia? 2020. Disponível em: <https://foto.espm.br/evgen-bavcar-o-que-ha-entre-o-fotografo-e-a-fotografia/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

DERRIDA, J. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian., 2010.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GALVÃO, D. *O homem inacabado*. São Paulo: Portal, 2010.

MAGALHÃES, F. O corpo performático de Evgen Bavcar. *Revista de Educação*, n. 16, p. 73–78, jun. 2004. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reeducacao/article/view/287/270>. Acesso em: 6 jun. 2023.

SONTAG, S. O heroísmo da visão. In: SONTAG, S. *Sobre fotografia: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 99-128.

Data de submissão: 25/07/2023

Data de aprovação: 21/08/2023