

2.

Um Jaguar chamado Manzon

“Chegam ao Rio sobreviventes da Batalha de Flandres”. A primeira página do jornal carioca *O Globo*, no sábado 10 de agosto de 1940, saúda o jovem - mas já experiente - fotógrafo francês Jean Manzon, que desembarcava do navio inglês Highland Brigade após três longas semanas cruzando o Atlântico. Chegava ao lado de um grande contingente de refugiados vindos diretamente de Londres, que experimentava os duros efeitos da Segunda Guerra Mundial. A capa traz ainda grande retrato do fotógrafo e de seu companheiro, o também francês Pierre Daninos. Diz o texto: “Ao centro aparecem [sic] Jean Manzon e Pierre Charles Daninos, repórteres do ‘Paris-Soir’, que combateram em Flandres e tomaram parte na retirada de Dunkerque.”

Aos 25 anos, Manzon chegava ao Brasil após uma importante atuação na imprensa européia e também na documentação dos conflitos de guerra, servindo como cinegrafista da marinha francesa. Anos antes, pelas mãos de um tio materno, como ele mesmo narra¹, Jean Manzon fez sua entrada no jornalismo pelo vespertino *L’Intransigeant*, trabalhando com aprendiz de redação, integrando uma equipe de jornalistas não especializados, num cenário o qual o próprio Manzon chamaria de “um olimpo vagabundo”. Ali, atuaria mais tarde no laboratório fotográfico, em uma função que ele mesmo descreveria entre o químico e o alquimista. Ainda carregava, voluntariamente, material para os fotógrafos, o que lhe conferia maior familiaridade com a técnica e equipamentos da época.

Com a chegada da primavera daquele ano, Manzon teve sua primeira missão fotográfica: registrar um canteiro de flores na primeira hora, do primeiro dia da nova estação. “Então... você vai fotografar um jardim de flores às primeiras horas da manhã. E faça tudo para que não chova se quiser guardar o seu lugar’. (...) Não choveu. Com a precaução de um desarmador de minas, registrei meu primeiro clichê. Não deixei depois de olhar o jornal... Era a glória!”²

¹ As passagens sobre suas experiências na imprensa européia têm como referência o livro *Le regard du jaguar*, uma compilação de depoimentos do fotógrafo sobre sua própria vida feito ao amigo Henry Rebatel e publicado em primeira pessoa, em 1991, um ano após a morte de Manzon. Não foram encontradas outras referências dessa atuação do fotógrafo nos livros sobre fotografia/fotojornalismo europeu da época.

² REBATEL, H., *Le regard du Jaguar*, p.13. (tradução minha)

Logo depois, incursionou pela agência *Meurisse*, que àquela altura encontrava-se em processo de franca decadência. Ganhando abaixo da tabela, Jean Manzon se dividia entre o laboratório e as reportagens de rua. A primeira matéria fotográfica no novo emprego foi feita no Norte da França, documentando incidentes nas minas de carvão da região. Em seguida, é convocado para nova reportagem: procurar o líder russo Trotsky nas florestas de Barbizon, depois de sua expulsão do território soviético por Stalin – “uma experiência malograda, pois não se viu nem os rastros de Trotsky”³.

Pouco depois, chega o convite que definiria sua carreira: a revista francesa *Vu*⁴, lançada em 1928 pelo progressista Lucien Vogel e que contava com os melhores fotógrafos da época, como Robert Capa e André Kertész, apresentando ao mundo uma nova maneira de fazer fotografia. Buscava o sensacional, a face escondida do mundo, o pitoresco, o extraordinário, priorizando, pela primeira vez na imprensa francesa, o papel da imagem. “Notre culture est devenue visuel”, declarava o redator-chefe da revista, Carlos Rim⁵.

Compondo os quadros da *Vu*, Manzon cobriu o atentado, em 1934, contra o rei Alexandre da Iugoslávia e o ministro da relações exteriores francês Georges Monnet; denunciou, já em 1935, a propaganda nazista na Alsácia. Ele próprio foi capa da revista em uma edição de 1938. “O que ele vê?” [*Que voit-il?*], perguntava a manchete, sob um close do fotógrafo propositadamente distorcido, para falar sobre a capacidade da fotografia de deformar imagens, de criar novas realidades. A fotografia, ela própria, se transformava em tema na imprensa. Um texto publicado na *Vu* tenta explicar para os leitores esse novo poder visual.

“Nós podemos dizer que ao longo de oito anos *Vu* tem feito uma exposição semanal de fotos viva que permanecem como um dos mais importantes testemunhos de nosso tempo (...) nós preferimos os clichês que têm um viés mais inesperado, aqueles que, por caminhos particulares, cientificamente, por vontade estética e por

³ REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 14.

⁴ A *Vu* seguia a fórmula de revista ilustrada praticada com êxito na Alemanha desde o início dos anos de 1920, outorgando grande privilégio às imagens. Lucien Vogel associava fotografias de qualidade a textos de qualidade. “De fato, com a *Vu* inicia-se um processo de utilização massiva e até espetacular das fotografias (...), de tal modo que, no final do primeiro ano da revista, Lucien Vogel mostra-se orgulhoso de um feito, à época, ímpar: a *Vu* tinha publicado 3.324 fotos. Sem a *Vu*, como tarde reconhecerá o fundador da *Life*, Henry Luce, esta última revista não teria existido (pelo menos, não teria sido o que foi)”.

⁵ LEDO ANDIÓN, M., *Documentarismo fotográfico contemporâneo. Da inocência à lucidez.*, p. 51. Apud SOUSA, J. P., *Uma História crítica do fotojornalismo ocidental*, 2000.

acaso, nos conduzem para além da imagem pura, rumo a revelações do fantástico ou da beleza que nossos olhos fracos, não podem perceber sem a ajuda da objetiva”⁶.

De fato, a imprensa européia descobria o poder da imagem fotográfica. Já o havia feito, pioneiramente, a imprensa alemã, no contexto da República de Weimar (1918/1933), nos anos de 1920, fazendo o fotojornalismo ganhar vulto, importância e destaque. O ambiente na Alemanha, após a Primeira Guerra, experimentava, em atmosfera liberal, o florescimento das artes, das letras e das ciências⁷, efervescência que repercute na imprensa. Como resultado, o país vê a proliferação de revistas ilustradas (*Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), *Münchener Illustrierte Presse* (MIP) são alguns exemplos de publicações de forte prestígio na época), onde irão nascer os fotojornalistas modernos. Além da agitada atmosfera artística e da própria solidificação dos meios de comunicação de massa impulsionada pelo desenvolvimento econômico, algumas inovações técnicas são determinantes para o desenvolvimento da fotografia de imprensa.

Primeiramente, a aparição de flashes de lâmpada (o primeiro é inventado em 1925 por Paul Vierkötter) e, mais significativo, o lançamento, em fins dos anos de 1920, da câmera que revolucionaria o mercado: a Leica, em pequeno formato e que daria ao jornalismo o gosto pelo flagrante: fotografar sem ser notado – com silêncio, versatilidade e velocidade. Coisa que o alemão Erich Salomon fez de maneira pioneira, nos anos em que atuou na imprensa, a partir de 1928, até ser enviado ao campo nazista de Auschwitz. “A atividade de um fotógrafo de imprensa que queira ser mais que um artesão é uma luta contínua pela imagem. Do mesmo modo que o caçador vive obcecado por sua paixão pela caça, o fotógrafo vive a obsessão pela foto única que deseja obter”⁸.

Os repórteres fotográficos modernos nasceram, de fato, nos anos vinte, destacando-se nomes como Erich Salomon⁹, Felix H. Man, André Kertész, Brassai e Robert Capa. Com

⁶ “La photographie, image de la vie”. *Vu*, 05 fev 1936, pp. 155-157. *Apud* COSTA, H., *Um olho que pensa*., p. 93.

⁷ Alguns exemplos desse cenário pungente é a fundação da Bauhaus, em 1919, pelo arquiteto Walter Gropius; o lançamento de *A montanha mágica*, por Thomas Mann, em 1924; a premiação do Nobel a Einstein, em 1921; a movimentação de Freud e seus discípulos em torno da psicanálise; nas artes destacavam-se Kandinsky e Franz Marc.

⁸ SOUSA, J. P., *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*., p. 78.

⁹ “Erich Salomon é, de algum modo, considerado o progenitor do atual fotojornalismo, porque é principalmente com ele que nasceu o conceito da *candid photography* (*candid camera* foi a expressão usada pelo diretor da revista londrina *The Graphic* para se referir ao novo estilo), a fotografia não posada, não

eles o jornalismo ganhava novos contornos e o fotojornalismo seus primeiros expoentes. “A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da ‘nova vaga’ [sic] permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o ‘mosaico’ fotográfico com que se tenta contar a ‘estória’, não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou classificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso”¹⁰. Essa valorização da fotografia no campo do jornalismo e a caça pelas melhores imagens também guiam as célebres *Time*, lançada em 1929, e *Life*, que chega ao mercado em 1936¹¹. Estas iriam, pouco tempo depois, influenciar também, pelas mãos de Jean Manzon, a imprensa brasileira, sendo um “vetor de transmissão de um determinado modelo de fotojornalismo europeu”,¹² como veremos adiante

Jean Manzon conhece o ritmo frenético da cobertura diária integrando a equipe do jornal *Paris-Soir* (mais tarde denominado *France-Soir*). Desde o início dos anos de 1930 os jornais populares europeus, como *Daily Mirror*, *Daily Mail*, *Sunday Graphic* e o *Paris-Soir* passam também a prestigiar a fotografia em suas edições, o que até então era monopólio das revistas ilustradas. Assim, como analisa o pesquisador Jorge Pedro Sousa, em sua profunda pesquisa sobre o fotojornalismo ocidental, “o número de fotógrafos aumenta, a demanda por fotos também. E isto levou a uma certa rotinização e massificação da produção fotográfica. Assim, uma corrente paralela, mas de sentido oposto, à fotografia de autor (concentrada nas revistas), instala-se com relativo à vontade no campo da imprensa. É a corrente do sensacionalismo, do *scoop* (o grande furo, acontecimento), da velocidade e da exploração da verosimilitude [sic]. É dentro dessa linha que Prouvost, editor do *Paris-Soir*, anuncia que os leitores do periódico vão encontrar fotos *recentes* (põe em evidencia a velocidade) e *raras* (põe em evidência o *scoop*)”¹³.

Parte da equipe do *Paris-Soir*, Jean Manzon encontra no novo trabalho, segundo seus próprios relatos, sua grande missão: seguir para a Espanha, em 1936, nos ensaios da

protocolar, em que o fotógrafo não consegue preparar para o ser. (...) Uma fotografia que procura retratar o cotidiano”. SOUSA, J.P., *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.*, p. 77.

¹⁰ Ibid, p. 72.

¹¹ É importante destacar aqui o papel fundamental desempenhado pelas agências de fotografia nesse movimento de estabelecimento da reportagem fotográfica como narrativa na Europa. Elas iriam ainda ajudar na formação e solidificação de um mercado próprio para o fotojornalismo, atendendo uma enorme demanda da imprensa ilustrada. Ver COSTA, H., *Um olho que pensa*, pp. 53-54. e SOUSA, J.P., op. cit., Capítulo VII.

¹² COSTA, H., op. cit.

¹³ SOUSA, J.P., op. cit, p. 85.

Guerra Civil. Lá, vestido elegantemente com um mantô felpudo e quente, contrastante com o que relata como um cenário de misérias humanas, o fotógrafo testemunha na Vila de la Junqueira, em terra catalã, a cena memorável: uma derradeira missa dos republicanos antes da chegada dos nacionalistas. O mesmo cenário, poucas horas depois, recebe a bandeira vermelha e dourada da tropa franquista, que em frente ao mastro, ajoelha e reza. Com sua câmera revela o curso dos acontecimentos e se orgulha em fazer parte de um time de repórteres e fotojornalistas que, trabalhando para diferentes veículos, se encontravam na Espanha, como Ernst Hemingway, George Orwell, André Malraux, Georges Bernanos e Robert Capa¹⁴.

Mas Jean Manzon prefere abdicar do frenesi da cobertura jornalística diária e segue, em 1938, para a revista *Match*¹⁵ - título comprado do suplemento esportivo do *L'Intransigeant* por Jean Prouvost¹⁶ nesse mesmo ano e transformado na maior revista francesa do período -, com expectativas de “preparar melhor suas fotografias, de tratá-las, com um intuito de um fazer artístico”. Mas não se distanciaria dos “flagrantes”, do *scoop*. Um dos mais notáveis registra um momento improvável: há quase duas décadas prostrado em um sanatório na suíça, o bailarino russo Vaslan Nijinski recebe a visita do amigo, o também bailarino Serge Lifar. Ao som da valsa de Weber, trilha sonora de grandes balés encenados por Nijinsky, Lifar dança e encara o companheiro, provocando um milagre: calvo e gordo, o gênio da dança refaz um salto vertical prodigioso. O último, antes de recair na demência total. O registro foi publicado em quatro páginas da *Match* e as fotografias rodaram o mundo e se transformaram num marco do fotojornalismo mundial.

Pela *Match*, que nitidamente se inspirava no modelo da *Life*, unindo um olhar humanista sobre questões sociais e políticas, entretenimento com grande apelo visual, Jean Manzon segue acompanhando acontecimentos da Europa, como as movimentações que

¹⁴ Robert Capa ficou conhecido como o mais notável fotógrafo de guerra do século XX. São dele fotografias históricas, como a da morte do soldado republicano na Espanha, em 1936, flagrado no momento em que é atingido, ainda no ar; e ainda os registros únicos da entrada dos aliados no Dia D, na Normandia, publicados pela revista *Life* e a cobertura da fundação de Israel. Ficou conhecida a sua frase “Se a foto não é boa suficientemente, é porque você não está suficientemente perto”. Por ironia, Capa morreu, em 1954, vítima de uma mina na Indochina francesa.

¹⁵ A *Match* alcançou uma circulação maciça a partir de finais dos anos de 1930. No início de 1940 a tiragem da revista ultrapassava a marca dos 2 milhões de exemplares. Em junho desse mesmo ano foi fechada pelos nazistas, voltando a ser publicada somente em 1949 com o nome *Paris-Match*.

¹⁶ Jean Prouvost foi proprietário de diversas importantes publicações como o vespertino *Paris-Soir* e a revista *Marie Claire*, lançada em 1937.

antecediam a Grande Guerra em diferentes cenários: na França, na Itália e na Polônia e registra em 1936 o líder nazista Adolf Hitler em trajes civis no festival de Salzburg. Logo depois, o fotógrafo passaria de espectador à personagem. Convocado pelo serviço de cinema da marinha francesa, é destacado para uma missão na Noruega. “A marinha compreendeu a importância da informação e da propaganda. Tudo que fosse feito de importância no mar deveria servir de matéria para o serviço fotográfico”¹⁷. Desembarcaram às 5h em porto geograficamente estratégico para as forças do Eixo. Ali, Manzon escolhe o campanário de uma igreja para abrigar materiais e para ter uma visão de campo mais ampliada. Não demora para que tenham início as primeiras explosões. Do alto, ele registra a chegada dos alemães e logo as consequências do ataque: casas destruídas, ruas cobertas por destroços, uma cidade em chamas. Sob o abrigo ilusório da câmera, Manzon documenta tudo e, menos de quinze minutos após deixar a torre da igreja, segundo conta, vê a construção voar pelos ares - mas consegue salvar heroicamente o material recolhido. “A ‘croix de guerre’ que lhe dão, e uma citação do Estado Maior recordam-lhe o feito”¹⁸.

Jean Manzon produzia no *front* um retrato vivo daquele *décor* de fim de mundo. “Ser fotógrafo é o ofício contra a anestesia”, dizia o francês. Assim, ainda na Noruega, vê de longe um contratorpedeiro inglês, o Briten II, ser bombardeado e naufragar. Com outros três companheiros se lança ao mar numa pequena embarcação e resgata seis marinheiros britânicos, o que lhe vale uma calorosa recepção, logo em seguida, no porto escocês de Greenok, como narraria mais tarde em suas memórias.

Em Greenok conhece o brasileiro Alberto Cavalcanti, há 25 anos na Inglaterra, e então diretor de cinema e documentários do serviço cinematográfico de guerra inglês. Cavalcanti está interessado no material que Manzon teria recolhido em suas recentes incursões. Mas Manzon precisa voltar à França; Em Paris só há tempo para uma rápida visita a redação da *Paris-Soir* e *Match*, pois precisa seguir numa tentativa oficial de chegar a Dunquerque, região no Nordeste da França (onde um contingente britânico e francês ficara encurralado pelas tropas alemãs). Mas as vias já estavam bloqueadas.

Em seguida, Paris é declarada cidade aberta e os reforços de guerra se concentram no reduto bretão. Com a invasão alemã na região, Manzon parte para o porto de Brest, na

¹⁷ REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 109.

¹⁸ Origenes Lessa na abertura do livro *Flagrantes do Brasil*, que reúne uma série de imagens de Jean Manzon, publicado em 1950. O texto enaltece as características de herói e aventureiro do fotógrafo.

Bretanha, onde cobre a evacuação da esquadra francesa no Atlântico. De volta à Inglaterra, atracam em Liverpool e uma suspeita de cólera no navio confina uma legião de franceses num hipódromo inglês em quarentena. Manzon se revolta com o tratamento dado pelos ingleses - “como se fôssemos pestilentos” - e resolve fugir com alguns amigos. Junto com Madru, ex-combatente da primeira guerra e chefe-operador da Paramount em Paris, e outros três cinegrafistas e fotógrafos, vão ao encontro do general Charles de Gaulle, em Londres. Em linha de formação, depois de uma hora de espera pela audiência, falam do espírito de luta francês, da importância dos registros de guerra e se oferecem ao combate. Jean Manzon conta que De Gaulle refutou imediatamente. “Não precisamos de fotógrafos, mas de soldados de infantaria”, teria tido o general, dispensando o grupo. Sem missão oficial e com a guerra se alastrando pela Europa, Jean Manzon precisava de uma nova aventura.

Ainda em território inglês, graças a Alberto Cavalcanti, consegue vender reportagens para revistas londrinas. O amigo brasileiro lhe acena com a idéia do Brasil. Então ali, sobre o gramado do Hyde Park, ao lado de Pierre Daninos (companheiro que vinha da retirada de Dunquerque, redator da *Match* e que se tornaria um bem-sucedido humorista francês), Manzon abre o mapa mundi e coloca o indicador sobre um ponto do Atlântico Sul. “Voilà!”¹⁹. Está pronto para seu êxodo tropical. Alberto Cavalcanti consegue ainda o visto brasileiro e as autoridades britânicas liberam sua saída. Antes da partida, vende a câmera cinematográfica Bell-Howell, sua Leica, e segue com a Rolleiflex. “Melhor seria que levasse arco e flecha”, haveria dito ironicamente o amigo Madru.

Do cais de Liverpool Jean Manzon segue diretamente para a Praça Mauá. A chegada ao Rio de Janeiro, como conta Pierre Daninos, é, à primeira vista, inteiramente frustrante. Por conta de sérios problemas com a caldeira do navio em que viajavam, uma espessa fumaça encobria a visão de todos. Assim, o fotógrafo não viu a entrada da Baía de Guanabara, nem os contornos das montanhas, nenhuma imagem que lhe lembrasse os trópicos que povoavam os contos de aventura.

¹⁹ A cena é narrada por Pierre Daninos no posfácio de *Le regard du Jaguar*. REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 248.

Já na primeira noite se dedicou a uma incursão pelo baixo meretrício, à dança que movimentava o Assirio, no Centro da cidade, e descobriu o poder do “álcool de cana-de-açúcar”, após se encantar *in loco* com as paisagens do Rio de Janeiro.

“Era um magnífico cartão-postal, mas eu tinha outras preocupações na cabeça. Para exorcizá-las recorri a uma outra especialidade local, a cachaça, um álcool de cana-de-açúcar. (...) Eu não queria me embriagar. Me contentaria com uma euforia passageira. Atravessamos a Lapa, a Montmartre carioca, pelas vielas bordadas de pequenos cafés. É o *rendez-vous* dos intelectuais, artistas, poetas. Nós desembocamos na ‘Conde de Lage’, cheia de admiráveis construções de estilo colonial”.²⁰

Os caminhos que levam à biografia de Jean Manzon antes de sua chegada ao Brasil são todos eles oriundos de suas próprias memórias, reunidas no livro publicado em 1991 (um ano após a morte do fotógrafo) *Le regard du Jaguar* (“*O olhar do Jaguar*”), escrito por Henry Rebatel após recolher depoimentos de Manzon, de quem se tornou amigo durante o período em que ele próprio morou no Brasil. O livro narra a trajetória de Manzon em tons épicos²¹.

Vale destacar esta mitologia heróica que se criou em torno dos fotojornalistas a partir dos anos de 1930 - geração da qual faz parte Jean Manzon -, muito devido aos cenários das guerras, retratados com proximidade e, portanto, com coragem, pelos repórteres fotográficos. Helouise Costa sublinha esse movimento da mídia que “transformaria o repórter fotográfico no grande herói de seu tempo. O reflexo disso nas páginas dos periódicos seria muito claro: fotos sempre creditadas, no caso dos fotógrafos mais conceituados; referências às dificuldades das condições de tomada das imagens nos textos das reportagens; publicação de matérias específicas sobre fotojornalismo, enfocando trabalhos de fotógrafos e suas opiniões. O ‘caçador de imagens’, como era freqüentemente intitulado na época (...)”²².

²⁰ REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, pp. 136-137.

²¹ A imagem da capa mostra três índios nus, de costas, com braços para o alto em perspectiva que faz suas mãos encontrarem as asas de um avião. Na contra-capla estão estampadas duas fotografias: a primeira da abertura de uma estrada de ferro, com cortadores de cana ao lado; e a impactante imagem dos índios xavantes com arcos e flechas apontados para a objetiva de Manzon – fruto de uma reportagem que seria o grande marco na carreira do fotógrafo e de seu companheiro David Nasser em *O Cruzeiro*, em meados dos anos de 1940.

²² COSTA, H., *Um olho que pensa.*, p. 59.

O próprio subtítulo de *Le regard du Jaguar* diz: “Jean Manzon (1915-1990), franco-brésilien, chasseur d’images, fut um des plus lucides trouble-fête de l’actualité. Recueillis par son meilleur ami de São Paulo, ses souvenirs éclatent aix mille feux sensationnel”.

O livro serve, é importante ressaltar, como uma espécie de auto-retrato de Jean Manzon (tendo, portanto, certa visão parcial), ora narrando fatos, ora revelando suas impressões sobre acontecimentos. A narrativa de sua trajetória ganha a ajuda de Pierre Daninos, em um posfácio, e de Blaise Cendrars, que no epílogo se concentra mais no período em que Jean Manzon se dedicaria à produção de documentários, após seu afastamento da mídia impressa. Mas pontos fundamentais de sua biografia estão comprovados em imagens e reportagens, que revelam a sua efetiva participação em algumas das mais importantes e inovadoras publicações ilustradas européias do período. Assim, consolida-se um apanhado de informações a partir do qual é possível afirmar que Manzon participou diretamente do processo de consolidação do sistema de comunicação de massa, numa trajetória exemplar de fotógrafo de imprensa dos anos de 1930 na Europa. Tendo ainda uma formação técnica apurada em laboratórios e prática em campo, fazendo destacadas reportagens. E ainda que, “do ponto de vista da linguagem, Jean Manzon tinha ao seu alcance todo um repertório formal da fotografia de vanguarda, assim como acesso fácil aos trabalhos de fotógrafos como Salomon, Kertész, Brassai e Capa, que atuavam para as mesmas revistas ilustradas com as quais ele viria a colaborar”²³.

Assim, verificamos que é com uma privilegiada bagagem - no que toca à experiência prática e ao vocabulário estético moderno - que Jean Manzon chega no país. Mas é diretamente no seio do Estado Novo (o regime autoritário implantado por Getúlio Vargas em 1937), no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que ele se encontra com o Brasil. E através de suas reportagens fotográficas feitas durante quase uma década na revista *O Cruzeiro* (de 1943 a 1951) – durante muito tempo a de maior circulação nacional – que o Brasil encontraria a si mesmo.

²³ COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 141.