

A POLISSEMIA DO REFERENTE FOTOGRÁFICO

Diana de Abreu Dobranszky, MSc.
tuca25br@yahoo.com.br

Resumo:

Uma possível “estética” fotográfica inevitavelmente teria que tratar da semelhança com o real; com isso, seria central a discussão do referente, visto que nesse meio expressivo ele nunca é imaginário. Ao longo de sua história, os fotógrafos trabalharam esse referente de inúmeras maneiras, estendendo a compreensão do meio como arte. A fotografia brasileira contemporânea nos dá exemplos extremos de abordagens desse referente.

O que faz da fotografia um meio distinto das demais artes visuais existentes até sua invenção é seu referente real, nunca imaginário. E foi ao esclarecer o processo de formação da imagem, o momento de impressão e contrução da representação, que determinou-se a importância desse referente na investigação acerca do meio fotográfico. Assim sendo, o estudo da ligação com o visível é primordial para a compreensão da natureza da imagem fotográfica e das suas possibilidades estéticas. Ao longo do século XX, principalmente, as experimentações e o diálogo da fotografia com as artes fizeram com que a investigação estética do referente revelasse o potencial artístico dessa nova forma de expressão genuína. Aliás, os sinais de sua polissemia já revelavam-se desde do século XIX.

A união do aparelho fotográfico com as pesquisas com substâncias fotossensíveis, que resultou na fotografia que conhecemos hoje, foi pensada quase simultaneamente por várias pessoas em diferentes países entre as décadas de 1820 e 1840. Já nessa fase a fotografia foi utilizada de maneiras distintas revelando as potencialidades do meio: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), na França, uniram a química fotossensível à *câmera obscura* com o intuito de registrar paisagens e fazer retratos (a eternização e congelamento do referente); Hércules Florence (1804-1879), no Brasil, estudou substâncias sensíveis à luz na procura de uma forma de impressão de textos e desenhos mais rápida e barata por estar longe de grandes centros urbanos (ou seja, como meio de divulgação e de tornar presente o referente o ausente), e William Henry Fox Talbot (1800-1877), na Inglaterra, desenvolveu o processo negativo/positivo e fez a impressão por contato de plantas para catalogá-las em seus mínimos detalhes em seu livro “Pencil of Nature”, revelando a aptidão da fotografia como auxiliar das ciências (o referente como

registro a prova de existência). Com os avanços devidos, a fotografia poderia também mostrar o que o homem a olho nu não pode observar como outros planetas, pequenas células ou um movimento em um milésimo de segundo.

Ainda no século XIX, o primeiro movimento artístico da fotografia foi o Pictorialismo. Na procura do reconhecimento como meio artístico, fotógrafos manipulavam os negativos e utilizavam diferentes técnicas de ampliação acreditando que mais interferência no processo fotográfico livraria a fotografia da pecha do registro mecânico. Os ingleses Oscar Gustav Reijlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), por exemplo, imitavam composições vitorianas. O referente dessas obras é descontextualizado e semanticamente reestruturado com a montagem. Outra técnica, a revelação com goma bicomatada (gum-print), destituía a fotografia de sua nitidez com o efeito chamado *flow* em obras que em sua maioria reproduzia o ambiente bucólico e romântico das pinturas. Surpreendentemente, a referência dessas obras nos parece amenizada e suavizada.

A goma-bricomatada foi assimilada por Alfred Stieglitz (1864-1946) e levada para os Estados Unidos na virada do século. Ele, Edward Steichen (1879-1973) e Alvin L. Coburn (1882-1966) entre outros fotógrafos, encontraram, no entanto, outra paisagem: a crescente Nova York. Os temas bucólicos foram substituídos pelos retratos e pelas ruas da cidade. O referente urbano se impôs e a imagem então registra de maneira nostálgica as paisagens em transformação.

As décadas de 1910 e 1920 foram férteis no campo da fotografia. Na Europa, as vanguardas artísticas apropriaram-se da imagem fotográfica e incorporaram-na às suas obras, assimilando-a como recurso de criação. O Dadá e o Surrealismo recriaram a fotomontagem e desenvolveram uma nova linguagem. A fotografia objeto era recortada e seu referente era destituído de seu contexto e significado originais e, agregado às palavras, formava uma sintaxe inesperada e caótica ao gosto dos dadaístas – Hannah Rösch (1889-1978), Raoul Hausmann (1886-1971), John Heartfield (1891-1968) e Man Ray (1890-1976), entre outros -, que encontraram na colagem a contestação e o novo como veículo de expressão. Os Surrealistas aprofundaram a fotomontagem ao recriar, apenas com fotografias, a representação-como-realidade. Ao produzir imagens fantásticas como os sonhos que emergem do inconsciente, denunciaram o próprio real como representação construída. Max Ernst (1891-1976) foi um dos mais importantes representantes do movimento em cujas obras os referentes são reagrupados precisamente, sem brancos do papel, de forma a dar a impressão de realidade e de registro mesmo sendo isso impossível.

Outro campo de experimentação com a representação fotográfica foi a abstração. Fotógrafos europeus e americanos, nesse mesmo período do início

do século XX, alteraram a percepção quanto a fotografia ao utilizarem a dupla exposição, ao fotografar de ângulos inusitados e em *close-ups* impossibilitando ou ao menos dificultando a identificação do referente. Aqui, a fotografia liberta-se do registro ao qual é associada e entra no mundo das formas e tons. Podemos citar Paul Strand (1890-1976) e Alexander Rodchenko (1891-1956) dentre os artistas que produziram abstrações.

Expostas algumas formas de expressão fotográfica e de tratamento de seu referente, podemos agora apresentar as experimentações de seis fotógrafos brasileiros contemporâneos cujas obras expõem e utilizam o referente de formas diferentes. Ao mesmo tempo em que eles possuem o legado da história da fotografia, procuram novos horizontes. São eles : Rosângela Rennó, Cássio Vasconcellos, Kenji Ota, Juliana Stein, Avani Stein e Evelyn Ruman.

Apesar de ser a fotografia o instrumento de trabalho artístico escolhido por Rosângela Rennó, ela decidiu, em algum ponto de sua produção, não mais fotografar. Essa atitude, que, segundo ela, não foi motivada por preguiça ou por política, foi tomada em 1988, quando conheceu as idéias de Andreas Müller-Pohle sobre o que ele chamou de “ecologia da informação. Juntou-se a isso o hábito de Rennó em colecionar imagens de todos os tipos: do lixo, de álbuns e de arquivos. Ao resgatar e, assim, apropriar-se dessas imagens, a artista direciona-se contra o fluxo contemporâneo de produção e consumo contínuo de imagens as quais não temos tempo de ler além da sua superfície. As fotografias que resgata são sempre de anônimos cuja imagem não impediu que fossem esquecidos, “(...) a artista opta enfaticamente por trabalhar sobre a idéia da ‘história dos vencidos’, contra a história dos vencedores”, diz Paulo Herkenhoff baseado em depoimento de Rennó (RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp: 1998, 123).

Em *Humorais*, de 1993, a artista utiliza 5 fotografias 3x4 dispensadas por casas fotográficas, colocando-as em suportes de acrílico iluminado por trás (cada uma por uma cor) que deformam as fisionomias. Juntamente com as imagens estão 5 cilindros, também de acrílico, que mantêm um texto em movimento de rotação iluminados pelas mesmas cores das imagens. Esses textos são as definições de comportamento baseadas em cinco humorais – remete-se aqui aos quatro humores das teorias da medicina grega descritos por Galeno - , que deram nome a cinco tipos de crime que integravam um antigo Código Civil Brasileiro. São muitos os casos em que a fotografia auxilia essas classificações, estereotipagens e catalogações. A questão que coloca-se aqui é a da incapacidade dos documentos de representar o ser humano, que é ordinariamente sua função social.

Os referentes anônimos de todas as suas obras têm importante função significativa na aproximação artista/imagem fotográfica/espectador. O refe-

rente é anônimo porque é “mais fácil para o espectador projetar-se nele ou projetar nele o personagem que lhe aprouver. Mas, principalmente, porque posso [Rennó] projetar-me nele e projetar nele o personagem que quero apresentar ao espectador: alguém que tem um nome que desconheço”¹.

Como diz Herkenhoff, Rosângela Rennó reintegra no plano simbólico, no qual a artista acredita que a fotografia também se faz, imagens de arquivos de todos os tipos, que estavam imersas na saturação e abundância e que, com isso, perderam toda e qualquer significação. Nascidas do real, as obras da artista se destinam, então, ao simbólico, questionando as funções e os usos da imagem fotográfica e mostram a possibilidade de sua renovação social.

*

O trabalho pessoal de Cássio Vasconcellos é muito variado em termos de técnicas de criação. Para cada um de seus ensaios é desenvolvida uma técnica de acordo com o tema abordado para criar a atmosfera adequada às imagens produzidas. Essa elaboração da atmosfera conveniente tem como finalidade atrair o espectador através de seu imaginário como observamos nos vários conjuntos de obras do fotógrafo.

Em *Noturnos*, um ensaio em que Vasconcellos não interfere no registro original, a própria imagem possui uma atmosfera sombria e às vezes futurista, de estranhamento. A coloração das fotografias em polaroid utilizadas por ele contribui para isto, já que esse equipamento produz imagens notadamente “pastosas”. A intenção do fotógrafo foi oferecer ao observador o mínimo de informações possível para que ele não pudesse identificar o local ou quando a imagem foi produzida. Apresentam-se estruturas urbanas que não identificamos no tempo e no espaço. As cores intensas em tons escuros criam um ambiente que assemelha-se ao que vimos em muitos filmes de ficção científica, cujos retratos esboçados do futuro são tenebrosos e tecnológicos. O referente nas imagens, apesar de reconhecível, é de grande plasticidade.

Outro ensaio, *Rostos*, de 1991, são fotografias de rostos em filmes de televisão. Vasconcellos procurou rostos no momento em que piscavam, saturou as imagens de cor e desfocou a fotografia para que não houvessem vestígios de que eram fotografias de monitores. O resultado são rostos iluminados cujo referente se esvai no processo de reproduzir a reprodução e passa a ser a luz que deu origem à imagem.

O que Vasconcellos busca em seus ensaios é criar imagens fotográficas que confundam o observador. Para isso, subtrai o máximo possível de informações da fotografia e cria processos que tornam a imagem próxima ao irreal.

¹ Em entrevista à pesquisadora, 2002.

Desta forma, a imagem se encontra entre o real e o imaginário, desvencilhando-se do papel de documento e registro, de forma a libertar a fruição.

*

Por sentir-se limitado pelo processo fotográfico tradicional, Kenji Ota passou a pesquisar outros materiais como suporte e outros processos de revelação da imagem fotográfica. Para criar suas obras, o fotógrafo utiliza-se de papéis artesanais e processos de revelação históricos da fotografia, ou seja, processos não industriais e experimentais, que acabam por determinar os vieses da recepção de suas obras.

Em suas séries *Orelha de Elefante*, *Casa de Marimbondo* e *Folha*, de 1985, Ota utilizou as técnicas *Vandyke Brown* e *Cianótipo*, nas quais o papel emulsionado é colocado em contato com o negativo e, em seguida, é exposto à luz. O aspecto das fotografias é o de um material sensível e perecível, que o tempo deteriorou, o que faz com que as imagens pareçam ser arqueológicas. Para o fotógrafo, isso ocorre pelo fato de que processo empregado – incontrolável – confere à elas certa materialidade. Ao apreciá-las o espectador percebe que a impressão arcaica é proposital, e associa a “falta” de nitidez às imagens antigas, conferindo-lhes a característica de um vestígio de algo que se desfez e cujo registro também deteriora-se. Como se as fotografias fossem o registro remanescente de um objeto antigo, um fóssil em forma de representação.

O fotógrafo diz exercitar a materialização da imagem, o que torna patente a aderência do referente fotografia. Desta forma, a presença do referente é tão intensa que a imagem parece carregar o objeto materialmente, e torna-se também objeto. Para ele, a temporalidade de suas fotografias não é mais a do objeto, e sim a de sua materialização/impressão. Então, o registro do referente passa a ser o foco principal da imagem e não mais o referente que o originou. Contribui para essa nova temporalidade a escolha de composição do artista, que isolou os objetos de qualquer outro referencial. Como uma catalogação metódica de objetos que, se não pudessem perdurar no tempo, teriam em sua imagem um atestado de existência. Como resultado, o referente transborda na imagem e sua presença é marcante, mesmo que ilusória.

*

Juliana Stein frequentou durante cerca de um ano asilos da cidade de Curitiba para realizar sua série *Éden*, de 1998-1999, nos quais fotografou não apenas seus internos, mas também o ambiente em que vivem, de corredores a ralos, colecionando imagens que pudessem expressar sua relação e impressões do

lugar. Para evitar a linguagem documental, ela agrupou estas imagens em duplas ou trios, criando uma única imagem horizontal na qual as pessoas, seus fragmentos e reflexos estão sempre à esquerda, e os objetos com os quais a fotógrafa as relaciona à direita – formação predominante. Ao olhar as imagens o observador identifica essa organização e percebe que existem cores e formas semelhantes entre as fotografias associadas, o que faz com que o observador busque entre elas uma ligação não só dessas cores e formas, mas também de significado, investigando a maneira como a artista percebe seus referentes: investiga-se uma lógica na associação. A imaginação é utilizada para ligar as imagens e criar uma imagem mental resultante de sua fusão. É nesse entrelaçamento de significados que faz-se e que encontra-se a visão da artista.

Segundo Juliana, a fotografia “é fruto de uma linguagem codificada culturalmente, e uma fotografia só vai se tornar verdadeira quando alcança alguma verdade interna. (...) Fundamentalmente a fotografia representa o movimento que vai do lá fotografado até o aqui espectador”². Então, o papel do observador é essencial para que a verdade interna de suas obras sejam encontrada, pois é na fruição, ou no que ela chama de “jogos do olhar”, que a significação da obra constrói-se. Pela fruição o observador encontra aquilo que a imagem aponta mas não diz – a função dêitica da fotografia da qual Barthes fala, que está na imagem e ao mesmo tempo fora dela. Através da associação que se faz as imagens adquirem sentidos diferentes dos que possuem separadamente, cria-se uma outra imagem na mente do observador: “Quando justapostas ao lado de outras, as imagens têm seu sentido alterado. Cria-se, então, um novo campo de significados, diferente daquele da imagem isolada”³ – assim como acontece com as fotomontagens. Nesse processo o referente também se modifica: “O contexto no qual o referente estava incluído, se relativiza. O diálogo passa a se estabelecer, então, entre as imagens justapostas”⁴, diz a fotógrafa. Por conseguinte, a subjetividade do espectador, ou sua interpretação é balizada pela justaposição.

Ao perceber o domínio das imagens digitais em 1995, Avani Stein iniciou seu trabalho artesanal com fotografias após décadas como fotojornalista, e perdeu o medo que tinha de tocar e mexer nelas. A maioria das fotografias que faz para intervir são sobre seu cotidiano em casa e em outros lugares onde morou, longe dos grandes acontecimentos e da correria da imprensa diária. Seus instrumentos de trabalho são variados: a tinta, o bordado, a cola, a impressão em tecido, e certa técnica pessoal que a artista criou e mantém segredo

² Idem.

³ Idem.

⁴ Idem.

sobre, que chamaremos aqui de “luz”, por ser este o seu efeito e por ser em tons de cores quentes. A utilização dessa técnica pessoal é a que mais perdura e é através dela que pode-se investigar o desenvolvimento desse trabalho autoral.

Um exemplo de seu trabalho inicial é sua obra *Anônimos*, imagem de um centro urbano representado por uma multidão circundada de edifícios. Todos os rostos estão pintados, o que mantém o anonimato das pessoas. A intervenção que impede a identificação, transforma a multidão e a cidade em representações icônicas da sociedade contemporânea. Já as cores escolhidas para cobrir o céu tornam o ar irrespirável. Entretanto, através de sua técnica pessoal - ou da “luz” -, Avani confere à imagem a luminosidade que a equilibra, oferecendo fôlego ao espectador. Com relação a esse trabalho e a outros da mesma fase, Simonetta Persichetti⁵ observa que suas “pinceladas” remetem aos pintores impressionistas. Assim como os pintores, Avani, transforma suas fotografias - que tem a carga da presença do real - em imagens que aproximam o espectador de sua percepção das coisas e de seu olhar. Ao fazer isso, transforma a própria maneira com o real apresentado é percebido. O mais marcante é que tem-se a impressão de que a intervenção é da mesma natureza da luz que criou a fotografia, e que, dessa forma, suplementa-a naturalmente.

Cálice Violeta, mais recente, evidencia como a intervenção da artista transformou-se com o tempo de trabalho. As intervenções tornaram-se mais brandas e suaves, ao mesmo tempo em que mais direcionadas. Com essa mudança, o olhar de Avani é pontuado ainda mais em suas obras, fazendo-as, assim, mais eloqüentes. Para a artista, sua arte se faz no olhar, no deter-se, na busca de algo que as pessoas vêem e não enxergam. Com sua intervenção a artista direciona o olhar do espectador para que esse se encontre com o seu. Ao fazer isso, a fotógrafa leva esse receptor de suas obras ao seu imaginário.

No início de sua produção artística, Avani encobre o referente na procura de uma identidade estética, experimentando as possibilidades de intervenção plástica nas fotografias e fazendo das linhas da imagem que delineiam a representação bordas para a intervenção, como um desenho pronto no qual o preenchimento é feito pelo interventor. Nessa fase, a fotografia transformava-se praticamente em uma pintura. As intervenções através de sua técnica pessoal nas obras mais recentes são mais sutis, ainda que a fotografia continue sendo encoberta, agora principalmente pela pintura. Avani faz com que o observador atente para certos detalhes na imagem com cores e sua técnica pessoal. Sua linguagem, suas técnicas e o referente complementam-se e

equilibram-se ao mesmo tempo em que o imaginário da artista é exposto ao espectador.

*

Para Evelyn Ruman, a imagem fotográfica é próxima de qualquer pessoa, independente de sua situação sociocultural, visto que todos têm acesso a ela e que já tenham utilizado-a algumas vezes. Isso faz com que, para a fotógrafa, ela possa, e seja, um instrumento através do qual “a arte pode ter relevância”⁶. Isso porque a intervenção e interação com a imagem fotográfica faz parte do cotidiano do homem contemporâneo; ela é recortada, rasgada, guardada, tocada e criticada – inclusive esteticamente - sem receios.

Desde 1993, Ruman vem trabalhando principalmente com mulheres e meninas internas de centros psiquiátricos e de reabilitação com o objetivo de fazê-las perceberem-se enquanto indivíduos. É através da imagem fotográfica que estas mulheres e meninas vêem-se, percebem e trabalham sua individualidade e sua auto-estima. Dois grupos com que trabalhou são as internas do *Instituto Psiquiátrico Dr. José Barack Howitz* (entre 1993 e 1995), e as meninas do *Centro de Diagnósticos para Meninas em Risco Social* (em 1997). Ambos os estudos foram realizados no Chile e fazem parte do livro fotográfico “Autoimagem Marginal: fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997”, publicado pela fotógrafa no país em que fotografou.

O trabalho de Ruman com cada grupo de mulheres durou, no mínimo, 3 meses. Após ampliar as imagens que fez de cada uma dessas pessoas, a fotógrafa entregou a elas suas próprias imagens juntamente com canetas, tintas e pincéis, e pediu para que elas interviessem nas fotografias da forma que quisessem. A fotógrafa percebeu que entre as meninas a maior preocupação na intervenção foi estética: pintar os cabelos, os lábios e a roupa. Com o tempo de trabalho ela percebeu que cerca de 80% das mulheres com quem trabalhou apresentou mudança real de atitude com relação a aparência e higiene.

A tese de Ruman, após estes anos de trabalho, é que a fotografia pode ser usada como *instrumento de intervenção psicossocial* (termo e tese criados pela fotógrafa), ao trabalhar a individualidade e a percepção do eu: “Entregar sua foto para a pessoa fotografada é permitir que ela intervenha, é dar a ela o poder sobre sua auto-imagem”⁷, diz a fotógrafa. O padrão e as regras que regem as instituições para pessoas com “distúrbios sociais” dificultam a expressão individual e afetam a auto-estima e a auto-percepção. Segundo a fotógrafa, seu pro-

⁵ Simonetta Persichetti, disponível em <http://www.fotosite.com.br/revista/portfolios/portfolios1.asp?cod=9>, acessado em setembro de 2001.

⁶ Em entrevista à pesquisadora, 2001.

⁷ Idem.

cesso de trabalho com a fotografia impulsiona o redescobrimto da individualidade que é reprimida pela maioria das instituições que abrigam essas mulheres.

Através desse trabalho, Ruman vivencia de forma específica as possibilidades da fotografia. A mudança concreta que o meio acarreta faz com que a fotógrafa perceba o meio como transformador. Ao permitir a intervenção, a fotógrafa faz do referente um agente ativo na construção da imagem, perdendo, assim, parte de seu controle sobre a representação. Nesse processo não é apenas a imagem do fotografado que está presente, também estão rastros de sua personalidade, seus anseios e entendimento de sua condição através da sua manipulação; o que Ruman definiu como auto-imagem. As fotografias permitem ao espectador a aproximação com o referente, nos instantes em que o primeiro tenta compreender a intervenção, mesmo que o retratado seja anônimo para ele. O que vemos então, é um referente ainda mais presente, que não apenas adere à imagem, como igualmente se fez aderir através dessa intervenção.

Temos, assim, como extremos as obras de Kenji Ota, nas quais o referente é sobreposto pela própria fotografia através de sua materialização, e de Evelyn Ruman, em cujas obras o referente se impõe. Acreditamos então que ao invés de inclausurar a fotografia ao real - como muitos julgam - o referente é mais um recurso com o qual o fotógrafo trabalha que enriquece sua arte e confere ao meio características e plasticidades próprias.

Diana de Abreu Dobranszky. Doutoranda em Multimeios /IA/ Unicamp

O CULTO MARIANO E OS VITRAIS DA CATEDRAL DE CHARTRES (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)

Elias Feitosa de Amorim Júnior
hidalgoelias@yahoo.com.br

“Alegra-te, cheia de graça, o
Senhor está contigo” Lucas 1, 28

Este artigo tem o objetivo de apresentar algumas considerações iniciais referentes a minha pesquisa em andamento, na área de História Medieval, para o mestrado em História Social na Universidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, um dos motivos para pesquisar os vitrais de Chartres é o interesse de pensar a Idade Média a partir de um de seus principais elementos: a importância do conhecimento das imagens, principalmente na tradição cristã e na transmissão desta através de imagens, as quais eram um dos veículos para atingir a maioria de iletrados¹.

No entanto, não é possível limitar a função das imagens somente aos interesses doutrinários do clero com os iletrados, haja vista que muitas imagens estavam colocadas em lugares pouco visíveis ou mesmo inacessíveis e neste último caso, muitos dos vitrais. Dessa forma, há também a relação das imagens com o clero e que papel elas desempenhariam nos espaços destinados exclusivamente aos membros da igreja, os quais por exemplo, ficavam separados dos fiéis durante a missa.²

Sobre as ruínas de um templo pagão remanescente do período galo-romano na cidade de *Autricum*, atual Chartres, foi erguida uma igreja dedicada à Virgem Maria, prédio que passou por várias intervenções, pois sofrera um desmoronamento em 743 e foi reconstruído tornando-se a sede do bispado. A fachada românica da catedral foi construída por volta de 1024, mas sofreu um incêndio em 1134, sendo reconstruída e destruída novamente em 1194 por outro incêndio e mais uma vez reconstruída, percebendo-se por exemplo a manutenção do pórtico original de 1134, mas com um plano uniforme das torres, pois a torre esquerda corresponde ao estilo românico, enquanto a direita é mais alta e tem como padrão estético o gótico *flamboyant* (flamejante).

¹ A explicação funcional das imagens na Idade Média como instrumento pedagógico (*litteratura laicorum*) é oriunda dos áridos debates entre correntes da própria Igreja, favoráveis ou não ao uso das imagens, tendo como eixo a defesa da função doutrinária e pedagógica, o pensamento do papa Gregório Magno. Verbetes “Imagem”, SCHMITT, Jean-Claude em LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Bauru/ EDUSC; São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

² Verbetes “Imagem” Idem op. cit.