

O TEXTO BÍBLICO E MITOLÓGICO – O DITO E O VISTO
(THE BIBLICAL AND MYTHOLOGICAL TEXTS – THE SAID AND THE SEEN)

Coordenadora: Nelyse Aparecida Melro SALZEDAS
Maria Luiza Calim de Carvalho COSTA – PG- UNESP/Bauru
Léa Sílvia Braga de CASTRO SÁ – PG- UNESP/Bauru
Elza Ap. A. CARRENHO – PG – UNESP/ Araraquara
Guiomar Josefina BIONDO– UNESP/ Bauru
Clarice Zamonaro CORTEZ – UEM/ Maringá

ABSTRACT: This group of work studies text and image's relations. The biblical and mythological texts and painting of italian artists as Fra Angelico's Deposition; Masaccio's fresco The Tribute; The Man's Creation by Michelangelo; Ticiano's Annunciation; Susan and the Old Men by Tintoretto and Born's Venus of Botticelli.

KEYWORDS: reading; gesturity; text; image; painting.

Tanto Martine Joly (1994) como Michel Rio (1992) pesquisam e analisam a relação texto/imagem. Joly cita Godard “Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser sentar à mesa, precisa de ambas”. Rio fala das relações fundamentais entre a palavra (o dito) e a imagem (o visto), vistas em diferentes níveis, precisamente quatro.

O primeiro tipo de relação pensa a visão de mundo, a cosmologia, o conjunto de conceitos que organiza uma sociedade, dos quais resultam modelos icônicos e simbólicos refletidos nos planos temáticos e óticos.

O segundo tipo pode ser encontrado quando palavra e imagem coexistem em uma mensagem. Comparando a proposta de Joly, há nesse momento três possibilidades de enfoques: complementaridade, interação e exclusão.

Em um terceiro tipo, a imagem apodera-se do discurso, não tem função ilustrativa, é uma narrativa em si, com seus próprios códigos, sem apoiar-se na narrativa do texto correspondente.

Já, no quarto tipo, a posição de independência da imagem reverte-se. O discurso domina e tenta apoderar-se da imagem.

Seguindo a proposta de Rio e Joly, vamos fazer a leitura de textos verbais e plásticos, detendo-nos, sobretudo, no gestual, e embasados também nas teorias de Arasse (1981) e Cosnier (1997).

Para dar unidade à leitura, delimitaremos pinturas de um determinado período, iniciando a galeria por Fra Angelico, Masaccio, Michelangelo, Ticiano, Tintoretto, chegando a Botticelli. Os textos verbais, seguindo a mesma ordem, são bíblicos e mitológico: Deposição; O Tributo; A Criação; A Anunciação; Susana e os Velhos e Nascimento de Vênus.

A palavra criadora: do conceito ao objeto.

“A superfície pictórica é uma dobradiça onde a ótica espontânea, empírica e a ótica codificada encontram-se. Na pintura opõe ao visível natural, visíveis significantes,



culturais, míticos” (Zemsz,1967), criando um espaço simbólico ou metafórico. Isto porque, concebeu que um espaço tridimensional, através da percepção empírica, poderia ser transportado a um outro bidimensional – a tela, desde que fosse codificado, sistematizado. Tal operação permitira a representação do mundo nesse espaço simbólico, por meio da linha e da cor.

A obra *Deposição* de Fra Angelico (1435) é uma atualização do texto bíblico. O tema é a morte de Cristo na cruz e sua deposição por um homem piedoso chamado José de Arimatéia que obtém a autorização para sepultar os restos mortais em uma tumba. Quatro evangelistas concordam em relatar essa passagem – Matheus 27,57-61; Marcos 15,42-47; Lucas 23,50-56; João 19,38-42; os três primeiros mencionam também a presença de Maria Madalena e a “outra” Maria, mãe de Joset e Santiago.

Darcy Penteado, em ilustração para *Revista Status- Especial de Literatura (1976)*, extrai da obra de Fra Angelico três elementos (o Cristo, José de Arimatéia que o ampara e Maria Madalena que beija seus pés) , que representam os personagens (Rodrigo, Olímpio e a aeromoça) do núcleo narrativo do conto de Autran Dourado. Temos duas imagens que interagem (Fra Angelico e D. Penteado) e dois textos (o bíblico e o conto de Autran Dourado).

Martine Joly (1994) cita Louis Marin “A imagem atravessa os textos e muda-os; atravessados por ela, os textos transformam-na”. É essa relação texto/ imagem que ora se complementam, ora se integram, por vezes se excluem, que podem ter uma independência ora do texto, ora da imagem e que se atualizam trazendo a visão de mundo, que nos instiga e se torna nosso objeto de reflexão.

A imagem produzida por Darcy Penteado para o conto *Três Coroas* de Autran Dourado é, em sua materialidade, um artefato – produto da interpretação do autor – e detém características específicas quanto ao código utilizado, contém uma estrutura formal e traz em seu bojo o tempo de sua produção. Darcy Penteado, para compor sua ilustração, utiliza-se de fragmentos da obra *Deposição* de Fra Angelico. A ilustração de Penteado é um intertexto pois é a aplicação de sua interpretação do conto e da obra pictórica. Os índices intertextuais estão presentes, explicitamente, pelo título do conto sobre a ilustração e a frase *usando fragmentos de Fra Angelico* abaixo da assinatura de Darcy Penteado no canto inferior esquerdo da ilustração. No entrelaçamento, no embricamento dos dois textos (conto e obra pictórica) surge o intertexto – a ilustração. Houve um processo de superposição de textos: o conto *Três Coroas* de Autran Dourado, a *Deposição* de Fra Angelico, o texto bíblico e por fim a ilustração de Darcy Penteado.

O conto de Autran Dourado, *Três Coroas*, tem como cenário um bar onde Alfredo (o dono do bar) e o narrador dialogam. Através do diálogo de ambos, toma-se conhecimento de um terceiro personagem Olímpio – o qual também era freqüentador do bar e preferia ser chamado de Rodrigo, nome que adotara após a morte de um comandante que fora seu amante. Olímpio deificava Rodrigo até que em viagem a Belém conhece uma aeromoça e descobre que ambos foram amantes do comandante. Desesperados com a revelação os dois se beijam com sofreguidão. Finalmente, já em São Paulo, ficam no mesmo quarto, amam-se violentamente e se suicidam usando gás.

Na ilustração, o espaço simbólico construído por Fra Angelico e Darcy Penteado inicia-se por uma relação metafórica: a cruz e o avião. A partir dessa figura ambígua, Darcy Penteado constrói a relação texto-imagem, intertextualizando o conto



de Autran Dourado com o texto bíblico e desconstruindo o retábulo de Fra Angelico, recortando e superpondo fragmentos simbólicos correspondentes ao conto *Três Coroas*.

O Cristo partido é a representação da dupla vida amorosa do comandante. O Cristo é composto com o corpo inclinado e seus braços abertos na diagonal oposta e representa o centro da atenção da ilustração. A mão de Cristo extrapola o retângulo e toca o divino. É a representação do espaço mítico. A cabeça do Cristo tombada para o ombro esquerdo em posição horizontal indicia o abandono, a derrota, a perda.

O gesto de José de Arimatéia é de amparo e se repete na atualização do personagem ampliado e agora o mesmo gesto remete a outro significado, a tentativa de um toque não mais possível. Maria Madalena na *Deposição* está de joelhos, gesto de humildade, ela beija os pés de Cristo reiterando a mensagem de humildade, mas também de adoração, veneração, amor e submissão. Esse gesto se repete na personagem ampliada, mas a mão nada toca, não há o que adorar ou tocar. Essas figuras ampliadas estão em um espaço temporal diverso dos outros três elementos recortados da obra pictórica. Seu gestual, apesar de ser o mesmo, atribui significados diferentes.

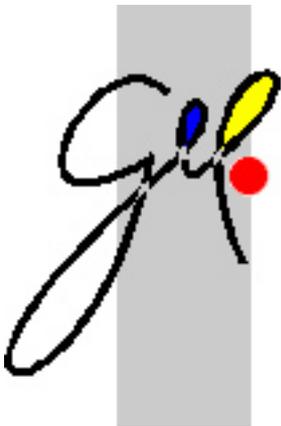
Os efeitos poéticos do código da gestualidade ampliam as possibilidades de leitura, pois trazem em seu bojo um espectro simbólico. A imagem iconográfica está vinculada a valores culturais. A ilustração de Darcy Penteado é polifônica - dialoga com textos verbais e não-verbais -, desloca o tempo e o espaço, rompe com a ordem dos textos com os quais dialoga desconstruindo-os para deles emergir.

A narrativa bíblica de *O Tributo*, com toda sua temporalidade e transformação, pode ser representada em um espaço metafórico ou simbólico. Passou-se do conceito (o dito) ao objeto (o visto) – o afresco de Masaccio.

Porém, o dito bíblico, dentro da temática do tributo, foi atualizado e inserido na cultura florentina que, na época, vivia a atmosfera de pagamentos de impostos. De certa forma, o visto persuadia os espectadores a cumprirem o dito, sob a ideologia do dever: a César o que é de César, a Deus o que é de Deus. Se Jesus pagou, por que você, espectador, não haveria de pagar.

Desse afresco resultam dois planos: o temático, do qual a imagem é interação, e o ótico, onde se cruzam o empírico (contido no discursivo) e o codificado (contido no estético).

No afresco de Masaccio coexistem o texto bíblico e a imagem como sua apresentação. Há aí uma relação lingüística, icônica, na qual a palavra bíblica fixa o significado da imagem. O título (a palavra) pode exercer a função de ancoragem da imagem. Em frente ao afresco, o espectador poderá perguntar: O que é isto? O que representa? Conhecendo o título, sua leitura poderá ilustrar o plano temático e até o ótico, contribuindo para melhor compreensão. Logo, o título pode ancorar o sentido da tela, marcá-la, direcioná-la, conjugando-o com a forma e com a ótica codificada. Aquela, além de funcionar como ancoragem, pode funcionar como ligação de modo que palavra e imagem tenham relações complementares, pois o que a imagem não mostra, a palavra diz. Isso não acontece com o afresco em questão: ele, através do gestual e das expressões de espanto dos personagens, diz mais do que a palavra contida no texto bíblico. Pode-se afirmar que o afresco é competente para construir a narratividade do texto bíblico. Mais, que mantém com ele só uma relação temática, pois a imagem tem polissemia e caráter dialógico. Fecha-se sobre si mesma, criando a função poética. É



uma narrativa icônica integral, pois fornece toda a informação prescindindo do texto bíblico.

Se observarmos toda a sucessão dos afrescos da Criação do Mundo e do Homem, retratada por Michelangelo Buonarroti (1475-1564) no teto da Capela Sistina, do Vaticano, percebemos a alternância ritmada de dois gestos criadores: *a mão espalmada* (em separação da luz e das trevas, separação das águas e criação de Eva) e *o indicador* (em criação dos astros e criação de Adão).

O rigor desta sucessão indica que se trata manifestadamente de uma ótica codificada, de um código gestual muito precisamente colocado para compor a “*dispositio*” (disposição) e para caracterizar claramente as etapas ou fases da criação. O gesto é um signo que participa do enunciado total, o gesto pintado é integrado ao conjunto codificado da representação figurativa. Michelangelo retoma a técnica da expressão gestual pois, desde o fim do século XII, o gestual figurado ou iconizado já aparece em uma estátua representando Moisés sentado, segurando as Tábuas da Lei.

Dentre os aspectos da Capela Sistina, enfocamos o da Criação do Homem (1508-1512) uma leitura do florentino da Gênese.

Gênesis, 1-27: “E criou Deus o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, e criou-os varão e fêmea”.

Gênesis, 2-7: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um sopro de vida, e o homem tornou-se alma (pessoa) vivente”

O visto – o afresco de Michelangelo – é reforçado pelo dito – a palavra bíblica. A palavra bíblica – o dito – fixa o significado da imagem – o visto. O que a imagem não mostra, a palavra diz. Onde está a “fêmea” no painel de Michelangelo? Se o texto não afirmasse “criou-os varão e fêmea”, não seríamos instigados a procurar a mulher. No entanto, o verbal, indicando o nível correto da leitura, faz-nos encontrar a “fêmea” enlaçada pelo braço esquerdo do Criador que a protege, como se na visão platônica ela existisse no mundo da essência.

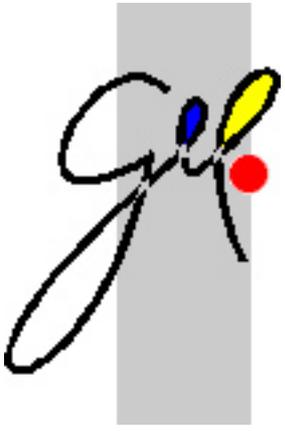
Deus, com a mão esquerda, segura a mulher; com o indicador da direita transmite vida ao homem.

O diálogo gestual define quem detém o poder, a autoridade e quem está sendo digno de receber o dom da vida. Estabelece a relação criador-criatura: / o gesto de dar/ vs/ o gesto de receber /; /o indicador do criador / vs / a mão sem vida da criatura /; /o ato de dominar /vs/ o ser dominado/.

A mão espalmada, símbolo da autoridade, e o dedo indicador, símbolo do poder, pela gestualidade conseguem transmitir vida.

O indicador apontador corresponde à criação de um corpo que, anteriormente a este gesto, não existia materialmente; é a imagem do *Logos* performativo, do Verbo. É o traço de um discurso de ordem, ou do ato incluído no discurso performativo, é o gesto da criação divina.

O braço destacado do resto do corpo, o gesto do Criador, corresponde à emissão de uma ordem, é o índice de um discurso performativo.



Desde a Criação de Adão, Michelangelo coloca em evidência a transparência mítica do divino e sua irremediável perda, a ausência, a distância que, eternamente e desde a origem, separa a criatura do Criador, o homem da Criação.

Há um espaço entre o plano do Criador e o plano da criatura. E é justamente neste espaço simbólico, metafórico, que o dedo indicador da mão direita do Criador tenta tocar a mão esquerda da criatura. A mão inerte, sem vida, de um ser que contempla o poder, a energia da transformação. Os dois indicadores (do Criador e da criatura) estão, intimamente e infinitamente, separados; da mesma forma que simetria e espelho obrigam: à direita de Deus deve responder a esquerda de Adão. O efeito do espelho instaurado pela simetria Deus – Adão magnifica a criatura “à imagem do Criador” e a participação do homem à essência divina.

A posição do homem em um plano inferior e o busto de Deus maior que o corpo inteiro de Adão salientam a autoridade do ser superior, capaz de criar alguém a sua imagem e dar-lhe vida.

Entre o visto e o dito, há relações de complementaridade e de interação. Interação com a palavra bíblica e complementaridade em relação ao gestual: o encontro da mão de Deus com a mão do homem.

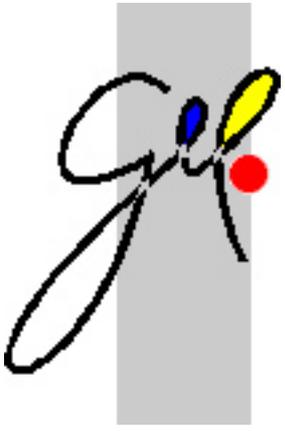
Ticiano (1485-1576) em sua Anunciação (1540) constrói, como os demais pintores citados, a relação texto/imagem partindo do texto bíblico de São Lucas (cap.1): “...Deus te salve, cheia de graça; ...eis que conceberás no teu ventre, e darás à luz um filho, a quem, porás o nome de Jesus...Então disse Maria: eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra”.

Tal tela de Ticiano que se encontra na Grande Escola de São Roque, em Veneza, edifica o espaço metafórico do momento da anunciação à Maria e concepção de Jesus através de duas situações narrativas simultâneas nas quais dois sujeitos destinatários, Gabriel e o Espírito Santo, relacionam-se com um mesmo sujeito destinatário, Maria. Isso se dá através da comunicação gestual dos personagens, e da luz.

Gabriel, em movimento discensional, com os dois braços separados do corpo e a mão direita apresentando o indicador e o polegar abertos. Segundo Arasse (1981) somente o indicador teria uma função performativa mas o polegar junto ao indicador abrandava a ordem, transformada num convite. Simultaneamente o braço esquerdo carrega um ramo de lírios brancos, construindo com Maria uma relação de pureza, justificando o gesto convidativo. A imagem faz uma interação com o texto bíblico “*Maria cheia de graça.*”

Maria, até então na sombra, tem as mãos cruzadas sobre o peito e o rosto iluminado. Aqui novamente Ticiano faz a interação texto/imagem: “Faça-se em mim segundo a tua palavra.”

Contudo, nesse processo de leitura, o ato de concepção é a consecução da anunciação, onde o triângulo bíblico Pai/Filho/Espírito Santo fecha o enunciado pictórico. Do lado esquerdo da tela, em diagonal, a pomba, ícone do Espírito Santo, lança raios de luz sobre Maria enquanto do lado direito outros raios se encontram formando um vértice do triângulo onde estaria o Filho, naquele momento gerado pela fusão dos dois focos de energia: a do Espírito Santo e de Deus Pai.



Contrastando com a luz que incide sobre o Anjo está Maria à sombra, começando a ser iluminada no rosto e mãos. Marca-se aí a oposição divino/humano que pode ser vista se traçada uma diagonal sobre a cabeça de Maria. No plano inferior, bem menor que o superior, está o humano, enquanto no plano superior da tela, envolto em luz, está o divino. Tal oposição é marcada igualmente pela luz artificial que invade o espaço inferior, estando o espaço superior dominado pela luz divina, a concepção. Criase assim uma redundância opositiva entre o humano e o divino através da luz.

A Anunciação de Ticiano é uma imagem que, como foi dito, interage com o texto bíblico mantendo a função de complementaridade na relação das partes com o todo no texto pictórico.

Susana e os Dois Velhos pintada pelo artista veneziano Tintoretto (1555-1556) encontra-se Museu de Viena e relê o texto bíblico do profeta Daniel: "Joaquim; o qual casou com a mulher chamada Susana, filha de Helcias, formosíssima e temente a Deus. Joaquim era rico, e tinha uma horta ajardinada junto de sua casa... Naquele ano tinham sido constituídos juizes dois velhos dentre o povo,... Eles, pois, estavam ambos feridos do amor de Susana. Aconteceu, pois que, aguardando eles uma ocasião oportuna, entrou ela, como de costume, acompanhada somente de duas donzelas, e quis banhar-se no jardim... Disse, pois, Susana às donzelas: Trazei-me os óleos e os perfumes, e fechai as portas do jardim, pois quero banhar-me e elas fizeram o que lhes tinha mandado. Fecharam as portas do jardim e saíram por uma porta escusa, para trazerem o que lhes tinha mandado; e não sabiam que os velhos estavam dentro escondidos".

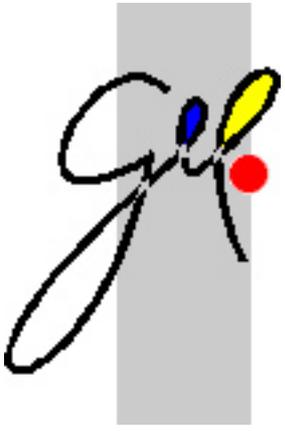
Nessa tela há similitude entre o verbal (dito) e o não-verbal (visto) tendo em comum três personagens que desempenham o mesmo papel no Evangelho. O cenário dessa atuação *Susana e os Dois Velhos* é um jardim. Os personagens, os objetos, a sebe, estão no espaço metafórico que o artista situou na tela, com cores, volume, superfície, dimensão, distância seguindo a ótica codificada do Maneirismo.

Ler *Susana* na pintura é participar da organização sígnica através de uma rede relacional, onde o seu olhar permite interpretá-la, pois os gestos nessa pintura são cenas de olhares que compõem a comunicação.

Susana integra-se ao grupo pela postura do seu corpo: cabeça e tronco de perfil, com o olhar dirigido ao espelho, os braços estendidos; porém o antebraço se flexiona para segurar as pernas, que se dobram para frente e soltam-se n'água, formando as ambigüidades.

No rosto e corpo todo, manifestam-se os signos como meio de expressão dos sentimentos, idealização do homem, palco de codificações gestuais, formas que brilham pelo corpo. Assim, a fala que o artista sistematiza é uma integração de vozes propagadas por vetores de todo o corpo os quais, enlaçados sob a dinâmica de uma das partes emissoras, constroem a fala gestual que ouvimos ao ver uma imagem sígnica.

Tintoretto montou a tríade do olhar, retirando daí a tensão que é revelada num corpo de revolução espacial por um poliedro irregular, havendo nela uma comunhão de grupo, uma rede de relações estruturais, de ir e vir ideal, de um tempo abrangente dinâmico, sempre na diagonal. O julgamento, o olhar masculino, o feminino e a salvação.



Observamos que estamos diante de duas vertentes do olhar, uma materialista, que se encontra no velho deitado, rigorosamente mais sensualista e outra, uma vertente idealista do ver como buscar. Em *Susana e os Velhos* o jogo de olhares cria mais tensões que os gestos. De uma certa forma, além do dito, o visto, ora cupidinoso, ora malicioso, ora esguelhado também compartilha do dito/visto.

No texto mitológico, Vênus foi tida entre os antigos como deusa dos amores, da formosura e de todas as graças e delícias. Os autores fazem menção de quatro delas, como Cícero, no livro *Natura Deorum*, mas os poetas costumam confundir uma com as outras, porém todas vêm a reduzir-se a que nasceu da espuma do mar (...), de onde, possivelmente, foi levada a Chipre, pelas ondas, em uma concha.

Sandro Botticelli (1445-1510) criou um espaço simbólico em sua tela, partindo dos textos de Agnolo Poliziano (1454-1459), *O Nascimento de Vênus* (1484-86). Tal como o poeta florentino, o pintor, pela *inventio* e *dispositio*, constrói um poema lírico, uma vez que, segundo Michel Rio (1987), a imagem apodera-se do discurso e não tem uma função ilustrativa, edificando-se sobre o seu próprio sistema. Nesse caso, a ótica codificada é a do Renascimento.

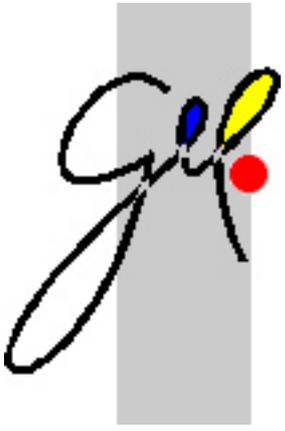
O pintor passou do dito - a narrativa sobre o nascimento de Vênus - para o visto - *O Nascimento de Vênus*. A representação do mundo mítico nesse espaço simbólico (a tela) foi feita por meio da linha e da cor. A temática do nascimento da deusa grega do amor, Afrodite, foi inserida na cultura florentina da época. A tela de Botticelli, hoje no Museu Uffizi, é uma figurativização das esculturas gregas e do texto mitológico. Comunica-se por meio da cinésica, a ciência da gestualidade.

Segundo Julia Kristeva (1992), a gestualidade é uma prática e, como tal, o gesto que transmite uma mensagem num quadro é mais do que linguagem - é elaboração da mensagem - o trabalho que precede na comunicação, a constituição do signo e do sentido. Portanto, o estudo mais rico não seria aquele da gestualidade como comunicação, mas a realidade apresentada, representada e representável. O gesto pintado ou esculpido não é somente um gesto, integra-se no conjunto codificado da representação figurada, permitindo falar-se em gestual figurado ou em uma gestualidade iconizada.

Em se falando de escultura, o gesto de Vênus torna-se um ícone para escultores e pintores que retomaram a estética clássica sob a perspectiva de uma ótica codificada, remontando a fontes distantes, o que não impediu historiadores de perceber como ele foi reutilizado através dos tempos, tanto por personagens femininas como masculinas.

Arasse (1981) faz um levantamento do gestual na Vênus de Médicis (Uffizi) e na Vênus Capitolina (Roma, Museu do Capitólio), ambas da Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média e chegando ao século XVI. Na Idade Média, marca o gesto da Vênus semelhante àquele que Giovanni Pisano (1278-1314), paradoxalmente, transformou a temperança esculpida no púlpito da Catedral de Pisa, na deusa do amor. Em pleno *Quatrocentos* o ensaísta focaliza a tela de Botticelli, analisando o gestual: "A mão direita, com o indicador separado do polegar, oculta o seio direito, direcionando-o e avançando-o em direção ao busto, enquanto que a mão esquerda recolhe os cabelos para ocultar, pudicamente, o sexo."

Todo esse processo da gestualidade cria um ritmo e um movimento para variar "a *dispositio*." A elegância da figura feminina que nasce das águas e navega sobre uma



concha impelida pelos ventos, de olhar contemplativo e melancólico metamorfoseou a sensualidade de Afrodite em gestos pudicos da Virgem. No seu gesto de cobrir-se com as mãos, identificou-se com a figura de Maria, que na estatuária religiosa também é encontrada numa concha, representando o amor, a vida e a pureza. A linguagem gestual, como diz Kristeva, constitui-se na própria mensagem.

Concluindo, podemos considerar que as leituras realizadas, semiologicamente, conferem um método de análise sob a perspectiva de teóricos como Joly, Arasse, Barthes, Kristeva, Cosnier, Rio. Outrossim, a relação texto/imagem – o dito e o visto – fica evidenciada tanto no processo enunciativo como no enunciado. O gesto que emana do texto verbal e do texto plástico, por si só, pode construir a mensagem, através da complementaridade e da interação.

RESUMO: *Este grupo de trabalho estuda a relação texto/imagem existente entre os textos bíblicos e mitológicos com obras dos pintores italianos: Deposição de Fra Angelico; o afresco de Masaccio O Tributo; A Criação do Homem de Michelangelo; A Anunciação de Ticiano; Susana e os Velhos de Tintoretto; Nascimento de Vênus de Botticelli.*

PALAVRAS-CHAVE: *leitura; gestualidade; texto; imagem; pintura.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARASSE, Daniel. L'index de Michele-Ange. in *Communications* 34. Paris: Seuil,1981.
BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. in *Communications* 4. Paris: Seuil,1964.
COSNIER, Jacques. *Geste, Cognition et Communication. Nouveaux Actes Semiotiques.* Pulim, Université de Limoges, 1997.
JOLY, Martine. *Introduction L'Analyse de l'Image.* Paris: Nothan, 1994.
KRISTEVA, J. in GRUPOMU. *Traité du Signe Visuel: Pour une Rhétorique de L'Image.* Paris: Seuil,1992.
RIO, Michel. Le Dit et Vu. in *Degrés* 49-50. Bruxelles:1987
ZÉMSZ, A. Les Optiques Coherentes in *Revue d'Esthetiques*,1967.

