

PERSPECTIVAS INTERMIDIÁTICAS EM *ARTEMÍSIA*, DE MERLET

Dra. Miriam de Paiva Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte. Minas Gerais, Brasil.
(miriamvieira@gmail.com)

Resumo: De acordo com Griselda Pollock (2005), a indústria de ficção sobre artistas – romances e filmes sobre obras de arte e seus autores – é um fenômeno crescente desde a última década do século XX. Muitos são os produtos culturais inspirados pela vida e obra da pintora caravagista italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652). Apesar da qualidade de suas telas, o ponto de partida da grande maioria desses enredos é o fato de que ela foi estuprada por seu tutor, Agostino Tassi. O objetivo deste artigo é discutir o cruzamento de fronteiras entre a pintura e o cinema no filme do tipo *biopic Artemisia* (1997), dirigido por Agnès Merlet. Para tal, vou me valer dos estudos teóricos propostos por Clüver, Diniz, Moser e Pethő.

Palavras chave: Artemisia Gentileschi. *Biopic*. Intermidialidade.

Artigo recebido em 01 jun. 2016.
Aceito em 10 jul. 2016.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermidiáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

INTERMEDIAL PERSPECTIVES IN MERLET'S *ARTEMÍSIA*

Abstract: According to Griselda Pollock, there has been “a growing industry in the fictions about artists – novels and films about paintings and their painters” (POLLOCK, 2005, p. 177) since the 1990's. There are several cultural products based on the life and *oeuvre* of the Caravaggisti Artemisia Gentileschi (1593-1652). Despite the high quality of her paintings, the plot's bottom line of the great majority of these fictions is the fact that she was raped by her tutor Agostino Tassi. The aim of this article is to discuss the crossing borders between painting and film in the biopic *Artemisia* (1997) by Agnès Merlet. For doing so, I will count on theoretical works by Clüver, Diniz, Moser, and Pethő.

Keywords: Artemisia Gentileschi, Biopic, Intermediality.

Primeira mulher a ser aceita pela prestigiada Academia de Arte de Florença, a italiana Artemísia Gentileschi (1593-1652) é alvo de vários produtos culturais inspirados em sua vida e obra. Apesar de ter gerado uma obra significativa, ela costuma ser mais lembrada por ter sido violentada, como pontuado na apresentação biográfica do livro *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*, gerado pela exposição *Caravaggio e seus seguidores*¹, na qual foi a única pintora com trabalho exposto:

Seguidora de Caravaggio. Demonstrou predileção por temas dramáticos que evocam figuras femininas de forte protagonismo,

1 A coletânea, que apresentou seis telas do mestre Caravaggio ao lado de 14 obras de seus discípulos, chamados *caravaggescos*, foi exibida na Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte; no Masp, em São Paulo; e no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, entre maio e dezembro de 2012.

oriundas da história, da mitologia e de textos bíblicos, principalmente aqueles voltados para as chamadas “mulheres fortes” da Bíblia: *Giuditta che uccide Oloferne*, do Museo di Capodimonte, de Nápoles, realizada provavelmente entre os anos de 1612 e 1613; pouco depois de Artemísia ter sido estuprada pelo pintor Agostino Tassi. (VODRET; LEONE; MAGALHÃES, 2012, p. 194)

Praticamente ignorada pelos estudiosos da arte barroca, Artemísia Gentileschi foi redescoberta pela crítica feminista nos anos 1970 quando foram lançados vários livros e críticas sobre a artista no campo da História da Arte (BAL, 2005, p. ix-xi). Muitos desses estudos diminuíam o mérito artístico da pintora, fazendo dela apenas uma heroína; outros atribuíam seus melhores trabalhos a Orazio Gentileschi, seu pai, ou a outros pintores seguidores de Caravaggio. Mieke Bal organizou a coletânea de ensaios críticos *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People* (2005) com o intuito de possibilitar um olhar sobre a obra da artista sem escândalo ou sensacionalismo.

De acordo com Elizabeth Cohen, o evento do estupro, assim como o julgamento do agressor, tornou-se tema central na literatura a respeito de Artemísia Gentileschi na virada do século XXI. Como as imagens de sexo, violência e vulnerabilidade feminina são temas recorrentes na obra da pintora, a interpretação recai sobre esse violento e traumático acontecimento (COHEN, 2000, p. 47). Especula-se que a artista tenha representado o semblante de Tassi como Holofernes e o dela como Judite nas duas versões de *Judith decapitando Holofernes* – a de Nápoles, c. 1612-1613, e a da Galeria Uffizi, c. 1620 (FIGURA 1).

A historiadora Mary Garrard oferece, em dois volumes lançados respectivamente em 1989 e em 2001, uma rica contribuição para a obra de Artemísia Gentileschi e enfoca também os dramas pessoais da pintora, como a tortura sofrida durante o julgamento de seu ofensor, Agostino Tassi. A transcrição desse julgamento, que serviu de fonte para vários produtos culturais, é encontrada no apêndice do volume publicado em 1989. Entre essas ficções,

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediárias em *Artemísia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

destacam-se os romances *Artemisia* (1947), da italiana Anna Banti, que traz prefácio de Susan Sontag na tradução para o inglês, lançada em 1988; *Artemisia: un duel pour l'immortalité* (1998), da francesa Alexandra Lapierre; e *The Passion of Artemisia* (2002), da norte-americana Susan Vreeland, traduzido para o português por Beatriz Horta como *A paixão de Artemísia* (2010); os roteiros de peça teatral *Life without Instruction* (1994), da canadense Sally Clark, e *Lapis Blue Blood Red* (1995), da norte-americana Cathy Caplan; o livro de poemas *All the God-Sized Fruit* (1999), da canadense Shawna Lemay; e o filme *Artemisia* (1997), com roteiro original escrito e dirigido pela francesa Agnès Merlet.



Figura 1 – Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes*, versão da Galeria Uffizi, c. 1620. Pintura a óleo, 199 cm ×162,5 cm. Uffizi, Florença. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*. Fonte: <<http://goo.gl/omippu>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

O objetivo desse artigo é discutir os procedimentos intermediários utilizados no cruzamento de fronteiras entre a pintura e o filme do tipo *biopic* intitulado *Artemisia*. Minha hipótese é que a escolha da diretora e roteirista Agnès Merlet, em alterar o foco do

crime de estupro para um caso amoroso, oferece ao espectador novas perspectivas provocadas por mudanças internas da focalização da protagonista, assim como diferentes ângulos de seu processo criativo. Ao cerrar um sentido, como sugerido pelo tutor de perspectiva, além de outros canais criativos serem abertos, a pintora supera suas próprias limitações. Para tal, examinei algumas possibilidades de retomada da pintura pelo cinema, à luz das propostas de Ágnes Pethó, Claus Clüver, Thaïs Diniz e Walter Moser.

Uma obra literária em que “a obra de arte, ou a figura de um artista – pintor, escultor, músico, não importa – aparece como elemento estruturador” (OLIVEIRA, 1993, p. 40) é considerada um *Künstlerroman*, ou “romance de artista”. Seu co-relato no cinema é conhecido como *biographical movie picture*, ou simplesmente *biopic*. A partir de um evento histórico ou imaginado, a história de uma lenda, uma figura mítica ou heroica é narrada. Thaïs Diniz define um *biopic* como um filme que dramatiza a vida real de um indivíduo, geralmente famoso, ligada à sua arte ou profissão. A maioria dos filmes do tipo *biopic* enfatiza grandes eventos acontecidos ao longo da vida do protagonista, incluindo cenas de sua vida profissional. O acesso ao processo criativo do artista aproxima os espectadores à vida de seus heróis (DINIZ, 2009, p. 76-78); por isso, cenas sobre a rotina desses indivíduos nos levam a conhecê-los melhor. Griselda Pollock (2005) explica que essa indústria de ficção sobre artistas – romances e filmes sobre obras de arte e seus autores – é um fenômeno crescente desde a última década do século XX. Walter Moser enfatiza o desenvolvimento desse “verdadeiro gênero filmico de ‘filmes sobre a pintura’, que tem tido sucesso certo” (MOSER, 2006, p. 53). Apesar de essas ficções sobre artistas, em geral, se basearem em pesquisas acadêmicas documentais para construir suas personas históricas (POLLOCK, 2005, p. 177), Merlet optou por uma leitura, no mínimo, irreverente da vida de sua heroína.

O enredo do filme trata da iniciação de Artemísia, ainda na adolescência, nas artes e no amor. O pai, Orazio Gentileschi, pintor de

afrescos, retira-a da vida no convento para torná-la sua assistente, porém a jovem tem maiores ambições artísticas. Ela tenta entrar na Academia Local de Artes, mas o máximo que consegue é uma oferta de trabalho como modelo, o que não a faz desanimar. A obsessão em superar as próprias habilidades artísticas leva a personagem a concluir que não tem mais nada a aprender com o pai, principalmente depois de observar o mestre em perspectiva, recém-chegado de Florença, Agostino Tassi, trabalhando em um estúdio montado ao ar livre. Ao descobrir que Agostino domina técnicas inovadoras, Artemísia decide ser ele a única pessoa que pode oferecer-lhe um novo panorama do mundo e começa a persegui-lo. Ela chega a espreitá-lo pela janela do bordel onde artistas e modelos se divertem à noite. A pintora provoca Agostino, mostrando desenhos de nus masculinos, e consegue assim convencê-lo a tomá-la como pupila. Ele fica intrigado pela maneira como aquela jovem capta tantas sutilezas da materialidade do corpo humano, o que o leva a inferir que ela é sexualmente ativa. Essa falsa inferência leva ao clímax do filme: a cena do estupro, cujas consequências são tratadas como uma história de amor, e não como um crime. Orazio fica indignado ao descobrir o relacionamento entre o parceiro de trabalho e sua filha e faz uma denúncia formal de crime de estupro. Agostino é indiciado e preso. Mesmo sendo torturada e humilhada durante o julgamento, a pupila continua apaixonada pelo tutor. O desfecho do filme mostra uma Artemísia, ainda que muito jovem, amadurecida tanto como artista quanto como mulher.

Apesar de não ter obtido sucesso em sua terra natal, França, o filme causou um enorme *frisson* no lançamento em Nova York, em 1998. As historiadoras de arte Mary Garrard e Gloria Steinem distribuíram aos espectadores o relatório disponibilizado na internet como “Now You’ve Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi”² (GARRARD; STEINEM, 1998, [s.p.]). Juntamente com

2 Em português: “Agora que você assistiu ao filme, conheça a verdadeira Artemisia Gentileschi”.

Simon Schama, elas organizaram um simpósio em torno das controvérsias históricas do filme e promoveram uma exposição para que os espectadores tivessem a chance de ver a obra real dos Gentileschis e de Tassi. Os historiadores conseguiram que a distribuidora Miramax retirasse do cartaz promocional original a informação de que o filme era baseado em uma *história real*. De acordo com Griselda Pollock, “todo esse burburinho contribuiu para esquentar uma interação pouco comum entre o cinema e o mundo da arte”³ (POLLOCK, 2005, p. 173-174). Apesar de a natureza do filme ser controversa, não se pode negar que Merlet prestou um bom serviço às artes, não somente promovendo a obra de Artemisia Gentileschi, mas também criando uma boa interação entre diferentes artes e mídias.

A natureza controversa do filme *Artemisia* e seu roteiro original dirigido e escrito por Merlet é inegável. Afinal, mesmo quando os produtores distorcem ou dramatizam os fatos, uma certa verossimilitude é esperada de um *biopic*, como explica Thaís Diniz (2009, p. 77). As deturpações e imprecisões históricas do filme tiram a atenção, distraem o espectador. É preciso superar tais imprecisões para que haja uma apreciação do potencial intermediático do filme. Ao reverter um crime sexual em história de amor, o roteiro original escolheu trabalhar a história de forma erótica, o que é também inverossímil. Entre as imprecisões históricas questionadas pelos estudiosos está o fato de que o nu masculino não faz parte do repertório da artista; no entanto, no filme, a pintora é simplesmente obcecada por formas masculinas, por exemplo, a cena em que ela observa a musculatura do corpo nu de um jovem pescador. A linguagem corporal da jovem deixa sempre uma dúvida a respeito de sua vida sexual, dúvida que é reforçada ao longo do filme. Outro fator marcante é a inversão ocorrida durante o julgamento de Agostino

3 No original: “all this contributed to an usual and heated interaction between cinema and the art world”. Todas as traduções de citações apresentadas neste artigo são de minha responsabilidade, salvo menção contrária.

Tassi: de acordo com os registros encontrados na obra de Garrard, Artemísia Gentileschi foi torturada porque insistiu que havia sido estuprada; no filme, ela foi torturada por negar o crime. Nos registros, Tassi jura que ela mantinha relacionamento íntimo com outros homens; já no filme ele está completamente apaixonado pela pupila e assume o crime para que ela não seja mais torturada. Pollock chama a atenção para outras imprecisões, como a falta de cronologia da produção da artista: o filme retrata somente a iniciação à arte da pintora ainda adolescente; no entanto ela aparece pintando seu autorretrato *Alegoria da pintura* (FIGURA 2), reconhecidamente produzido quando ela já era uma mulher madura (POLLOCK, 2005, p. 195).

Deixando de lado o conteúdo histórico em favor de uma análise dos processos de transposição midiática, a figura da artista e seu fazer artístico são, como pontuarei nas análises a seguir, parte intrínseca da construção do enredo do filme, em forma de *close-up*, *voice-over*, remediação, jogo com as diferentes noções de perspectiva e écfrase. Para tal, vou me valer das relações entre a pintura e o cinema sugeridas por Ágnes Pethő e Walter Moser, e da noção de écfrase proposta por Claus Clüver.

Em discussão acerca da arqueologia da intermedialidade, Walter Moser investiga a retomada da mídia pintura pela mídia cinema, uma vez que “a pintura, enquanto arte visual, pode genealogicamente ser considerada como um ancestral do cinema” (MOSER, 2006, p. 54). Na bem-sucedida indústria de filmes sobre pintura, são vários os filmes que “abordam a pintura pelo viés narrativo e dramático da biografia de um pintor”, e outros “em que o relato biográfico serve frequentemente de quadro e muitas vezes de pretexto para a criação do filme” (MOSER, 2006, p. 55). Moser utiliza o conceito de remediação proposto por Jay Bolter e Richard Grusin (2000) para investigar a relação entre pintura e cinema, e propõe quatro maneiras diferentes de o cinema **re-medi**ar a pintura: (a) a vida de um pintor é contada por meio da mostra cronológica de sua obra; (b) um quadro é transposto para a mídia filme por meio da

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemísia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

história de sua fabricação, que pode culminar na filmagem do ato de pintar; (c) a história narrada em uma determinada tela é transferida de modo narrativizado para um determinado momento da vida do pintor; (d) éfrase filmica, ou a estratégia de dar vida a personagens de pinturas que se tornam personagens do filme, como que em um *tableau vivant* (MOSER, 2006, p. 55-57). Ou seja, a éfrase pode ser, para Moser, um dos procedimentos de remediação da pintura no cinema. Concordo com a categorização de Moser, mas prefiro chamar a última de *tableau vivant*.

Ainda que James Heffernan (2015) aceite a representação verbal de cenas de filmes, como acontece no romance *O beijo da mulher aranha* (1991), de Manuel Puig, como instância de éfrase cinematográfica, Claus Clüver resiste em aceitar o cinema – seja a mídia de origem, seja a mídia alvo – como forma de expressão da éfrase. Em artigo recente, com intuito de excluir a mídia cinema dos estudos sobre éfrase, Clüver redefine o termo como “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética” (CLÜVER, 2016). Para mim, a éfrase deve fazer presente um artefato ausente através de palavras. Apesar de concordar com a noção proposta por Clüver, acredito que, em casos bastante específicos, a verbalização de uma pintura ausente possa acontecer no cinema em forma de éfrase.

Pethó, por sua vez, explica que a noção de éfrase cinematográfica pode ser complementada pelo fenômeno de remediação. Para evitar generalizações, ela não concorda que os dois termos sejam intercambiáveis. No caso da remediação, uma mídia é incorporada e ressignificada por outra mídia, enquanto, na éfrase, além do valor estético dos textos em questão, é importante que haja algum tipo de representação tanto como significante – representação verbal – quanto como significado – representação visual – (PETHÓ, 2011, p. 294-295). Logo, no caso do uso de mídias em geral (por exemplo, o uso da linguagem escrita ou verbal dentro de um filme), remediação é o termo mais apropriado. Ao contrário, se algum tipo de

arte é representada no cinema, o conceito mais adequado seria então a *écfrase*. Para Pethő, a *écfrase* cinematográfica acontece quando: (a) a representação de uma obra de arte extrapola a função de representação diegética; (b) existe a tentativa de transformar uma sequência de imagens em uma sequência de pinturas em movimento; e (c) o cinema age como o mediador de um “impulso *ecfrástico*” (PETHŐ, 2011, p. 295-196). No entanto, para mim, mesmo no cinema, é preciso que, para ser considerada como tal, a *écfrase* atenda a um princípio básico – ser a resposta imaginativa visual desencadeada por um impulso, ou provocação, verbal. Ou seja, diferentemente de Pethő, não considero o *tableau vivant* como *écfrase* cinematográfica, mas concordo com sua sugestão de que o cinema aja como mediador de um *impulso ecfrástico*.

A abertura do filme revela o ponto de vista pelo qual a diretora e roteirista – que claramente não está preocupada com coerência histórica – irá mostrar a obra e contar a história da vida de uma jovem, no caso a pintora Artemísia Gentileschi. Sob os créditos iniciais (FIGURA 2) surgem em *close-up* detalhes fragmentados – a pupila, a íris, a esclera rajada com filetes de sangue, a pálpebra e os cílios –, que não são reconhecidos imediatamente, de um enorme olho.

A proporção do olho é perturbadora. A câmera se afasta e dá lugar a uma tela preta, em que nada é mostrado. Ouvimos uma descrição de um afresco do *Último julgamento* sussurrada em *voice-over*: “Um dedo apontando, um tecido drapeado, uma mão levantada, uma perna que não é perna mas um braço, um balé confuso de corpos gigantescos, um movimento completo de seus membros”⁴ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 1). O afresco só será mostrado momentos depois. Esse recurso de fazer ver e ouvir os pensamentos da protagonista adentrando seu olhar pode, inicialmente, provocar no

4 No original: “Un doigt pointé, un tissu qui se drape, une main qui se lève, une jambe qui n’est pas une jambe, mais un bras, un ballet confus de corps gigantesques, le mouvement de leurs membres, tout entier”. Os trechos do filme *Artemísia* foram transcritos e traduzidos por Maria Angélica Amâncio.

espectador um estranhamento, mas irá estabelecer a focalização do narrador, que é a da jovem e curiosa pintora.



Figura 2 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 1.

A tela preta dá lugar às mãos em prece que cobrem o rosto da jovem artista enquanto ela observa, durante uma cerimônia religiosa, o afresco na parede da capela. Fragmentos dos corpos nus do afresco são agora revelados ao espectador. As partes do corpo previamente verbalizadas em *voice-over* – rostos, dedos, pernas e mãos – surgem gradualmente em *close-up*. Ao final da cerimônia, a jovem rouba uma vela para iluminar seu próprio corpo nu a fim de desenhá-lo à noite, em seus aposentos.

A cineasta utiliza, de modo recorrente, essa técnica peculiar de filmagem para que a descrição de determinada imagem visual seja primeiramente narrada em *voice-over* e somente depois de a narração ser concluída a imagem venha a ser mostrada na tela. Algumas dessas passagens são investigadas por Belén Vidal como “monólogos

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

evidentemente poéticos”⁵ (VIDAL, 2007, p. 80). A crítica analisa as passagens em que a voz da personagem “estabelece um contraponto ao seu olhar móvel”,⁶ que abre “espaço tanto dentro como fora da realidade diegética” (VIDAL, 2007, p. 80). Para Pollock, a cena apresenta “o olho faminto⁷ [da artista], desejoso de ver, de saber, de participar daquele emaranhado de expressivos corpos nus, inerentes aos mistérios da representação”⁸ (POLLOCK, 2005, p. 198-199). Para Vidal, esse “olho faminto” é uma “poderosa metáfora não somente para a visão da artista, mas também para a sexualização da experiência estética. O desejo de Artemísia em entender o corpo humano está misturado à curiosidade sexual adolescente”⁹ (VIDAL, 2007, p. 79). A crítica ainda afirma que esse “olho faminto” é “implicitamente cego, e o contemplar é localizado em outro tempo, lugar e modo de consciência”¹⁰ (VIDAL, 2012, p. 147). Para mim, a desproporção do olho revela o que se passa na mente inquieta da personagem, a jovem Artemísia.

Depois de ver Agostino trabalhando em um estúdio montado a céu aberto, Artemísia não mais quer ser mera ajudante do pai e

5 No original: “overtly poetic monologues [wherein] the artist’s voice is figured as an anachronistic, modern intervention, creating an interval between the moment of vision and (historical) reflection – between the closeness of the eye and the power to see. [...] free-floating voice occurs [...], establishing a counterpoint to her mobile eye, but also producing a space both inside and outside diegetic reality”.

6 No original: “establishing a counterpoint to her mobile eye [...] producing a space both inside and outside diegetic reality”.

7 Conforme explica Jonh Corrington, a expressão “olho faminto” (*hungry eye*) é usada por Lawrence Ferlinghetti, pintor e poeta, para falar que aquilo que o pintor assimila não é simplesmente reproduzido na tela ou enquadrado por meio de palavras. Assim como alguns poetas chamam seus poemas de “pinturas”, alguns pintores “dizem” coisas com seu pincel (CORRINGTON, 1965, p. 114).

8 No original: “hungry eye, desiring to see, to know, to participate in the jumble of expressively naked bodies, in the mysteries of representation”.

9 No original: “powerful metaphor not just for the artist’s vision, but for the sexualization of aesthetic experience. Artemisia’s desire to understand the human body is mixed with adolescent sexual curiosity”.

10 No original: “The huge eye is implicitly blinded, and the gaze is located somewhere else, in a different time, space and mode of consciousness”.

monta um estúdio no jardim de casa. A personagem é então mostrada no ato da execução de seu autorretrato (FIGURA 3), observando seu próprio reflexo no espelho.



Figura 3 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 5.

Enquanto a artista executa a pintura da tela *Alegoria da pintura*, seu processo criativo é verbalizado em *voice-over*: “uma consistência vigorosa em carne e sangue. Uma brancura se abre até o limite em que sua fragilidade se anula”¹¹ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 5).

Essa é a primeira cena em que Artemisia se distancia para contemplar um objeto observado, no caso ela mesma. A cena ilustra o que Walter Moser sugere como um caso de remediação da pintura no cinema, ou seja, a história da fabricação de um quadro culmina na filmagem do ato de pintar. Esse processo é aquilo que Pethő denomina *écfrase cinematográfica*. Uma vez que, dentro do meu entendimento, é preciso que haja verbalização para que ocorra uma *écfrase*, leio essa

11 No original: “Une consistance vigoureuse de chair et de sang. Une blancheur qui s'épanouit jusqu'à la limite où sa fragilité s'anéantit”.

cena tal como Moser, ou seja, como uma remediação do autorretrato no cinema.

A cena em que a personagem Artemísia tem sua primeira lição com o mestre Agostino é provavelmente a mais controversa do filme. Agostino concorda em ensinar a Artemísia os mistérios da técnica inovadora de perspectiva. Ele a leva para o estúdio montado ao ar livre, próximo ao mar, e lá lhe apresenta um aparato feito de madeira e tela conhecido como perspectógrafo¹² (FIGURA 4).



Figura 4 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 9.

A princípio a pupila não se mostra convencida pela nova técnica. Agostino pede que ela desconsidere seu sentido predominante, a visão, para favorecer a audição. Ela se surpreende com o pedido do tutor, mas obedece:

Tassi: Mais terra, menos céu [para os ajudantes]. Muito bem!

Artemísia: Quer partir o mundo em pedaços?

12 Perspectógrafo é um aparato composto por uma tela quadriculada emoldurada em madeira desenvolvido para o desenho de perspectiva. Foi criado pelo artista renascentista Albrecht Dürer (1471-1528).

Tassi: Você tem o hábito de desenhar os objetos a menos de um metro. Mas o mundo é muito vasto. As relações entre as coisas são mais complicadas. O ponto de referência organiza a *visão* que temos da paisagem. Cortar a tela assim em pedaços iguais nos dá a relação exata. Repare na quantidade de coisas afastadas que estão contidas nos quadrados superiores e como são poucas coisas nos inferiores.

Artemisia: Tudo o que *vejo* é terra e água.

Tassi: Não olhe! Feche os olhos!

Artemisia: Tenho que *aprender a pintar com os olhos fechados*? Mas que professor é esse!

Tassi: *Feche os olhos*! Confie em mim! A terra invade a composição. Ela ocupa quase toda a parte central. Ela afasta o céu até quase os dois terços superiores. No horizonte, a terra circunscreve a água, ela a retém. A própria água, verde-escuro ao longe, é mais azul perto de nós. E o sol! O sol dança sobre na água formando um caminho refletido que vem a nosso encontro onde quer que estejamos. *Agora abra os olhos!*

Artemisia: Sim, a água muda de cor! [*ela sorri e abre os olhos*] E o sol abre um caminho refletido na água que aproxima de nós! É verdade!

Tassi: Muito bem! Agora podemos juntar ali seus personagens queridos, se quiser¹³ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 9 – ênfase acrescentada).

No desenrolar do diálogo, a câmera enquadra Artemisia em uma *mise-en-abyme* de telas sucessivas. Esse enquadramento, com o auxílio da trilha sonora, enfatiza como o sentido do tato também entra

13 No original: “Plus de terre, moins de ciel. C’est bien!/Vous coupez le monde en morceaux?/Vous avez l’habitude de dessiner les sujets à moins d’un mètre. Mais le monde est plus vaste! Les rapports entre les choses sont plus compliqués. Le cadre ordonne la vision qu’on a du paysage. En divisant la toile de la même manière, on obtient des rapports exacts. Vous voyez quelle quantité de choses lointaines sont contenues dans les carrés par rapport, d’objets proches qui entrent au-dessous?/Je ne vois que de la terre et de l’eau./Vous ne regardez pas! Fermez les yeux!/Vous voulez m’apprendre la peinture en fermant les yeux? Quel professeur!/Fermez les yeux. Faites-moi confiance. La terre envahit la composition. Elle occupe presque toute la partie centrale. Elle repousse le ciel presque aux deux tiers supérieurs. À l’horizon, la terre borde de l’eau, elle la retient. L’eau, elle même, vert sombre au loin, est plus bleu près de nous. Et le soleil! Le soleil danse sur l’eau, formant un chemin miroitant, qui vient à notre rencontre où on soit. Ouvrez les yeux maintenant!/Oui! L’eau change de couleur! Et le soleil, on dirait un chemin miroitant qui vient chez nous... C’est vrai!/Très bien! À présent, nous pourrions y ajouter vos chers personnages, si vous voulez”.

em ação: o movimento da brisa vinda do mar faz com que os cabelos toquem suavemente o rosto da aluna.

Sem se referir a um quadro específico, Tassi ensina a sua pupila que, por meio dos sentidos, ela pode alcançar o distanciamento físico necessário para a contemplação dos objetos a serem representados. Ao anular um dos sentidos – o da visão –, como sugerido por seu tutor, a artista aprende a abrir outros canais criativos, de modo a superar suas limitações – a audição, pela voz do tutor, e o tato, pelo contato do cabelo no rosto. Mieke Bal afirma que existem três sentidos envolvidos na percepção do espaço: a visão, a audição e o tato, e explica que “o espaço no qual a personagem está inserida, ou precisamente em que não está inserida, é visto como a moldura”¹⁴ (BAL, 1985, p. 94). Como que em uma epifania, Artemisia percebe que é capaz de alcançar maior e melhor percepção do todo ao mudar sua “atitude psicológica em relação ao objeto”¹⁵ (BAL, 1985, p. 100). Essa epifania seria o que Tamar Yacobi (1995) chama de momento fértil¹⁶, uma vez que é seguida da célebre cena do estupro, o clímax do filme.

São muitas as leituras críticas dessa cena do filme, como a de Vidal, que afirma que Artemisia teria sido enfeitiçada por Agostino (VIDAL, 2007, p. 84-85). Para a ensaísta, parece que a jovem artista está aprisionada em uma arapuca. Já Susan Felleman chama a atenção para o fato de que, no filme, nem Artemisia nem Agostino utilizam o aparato para observar a paisagem marítima em frente a eles. A crítica argumenta que a personagem Agostino “ensina

14 No original: “there are three senses which are especially involved in the perception of space: sight, hearing, and touch”. [...] the space in which the character is situated, or precisely not situated, is regarded as the frame”.

15 No original: “psychological attitude towards the object”.

16 O termo “momento fértil”, tomado emprestado de G. E. Lessing, diz respeito ao momento que precede o clímax do romance e estimula a participação do leitor em um movimento de mão dupla entre a obra-fonte e seu alvo verbal.

Artemísia a ‘ver’ por meio da sedução verbal”¹⁷ (FELLEMAN, 2006, p. 142-143). Felleman ainda argumenta que Agostino ocupa a mesma posição que nós, espectadores, de modo que Artemísia, que seria supostamente a observadora, torna-se o objeto observado. Os argumentos de Vidal e Felleman são consistentes, mas concordo com eles apenas parcialmente, uma vez que, para mim, Artemísia não está aprisionada; ela está ali, em frente ao perspectógrafo, por vontade própria, devido à sede de aprender. Ainda que observada pelos espectadores, e pela personagem Agostino, ela continua na posição de observadora durante sua epifania ecfástica, em que os mistérios representacionais da pintura são a ela revelados por meio da fala do tutor de perspectiva: “Cortar a tela assim em pedaços iguais nos dá a relação exata. Repare na quantidade de coisas afastadas que estão contidas nos quadrados superiores e como são poucas coisas nos inferiores” (ARTEMISIA, 1997, capítulo 9). É através do perspectógrafo que a personagem Artemísia percebe a importância da contemplação do objeto a ser representado em uma composição pictórica para a assimilação de suas sutilezas.

A fala de Agostino apresenta características do que Liliane Louvel (2006) chama de descrição pictural¹⁸ através de marcadores de picturalidade – a linha do horizonte; o mar e o espelhamento provocado pelo reflexo do sol na água; a profundidade pontuada através de uma mudança de cores do mar, verde para longe e azul para perto: “A terra invade a composição [...] No horizonte, a terra circunscreve a água, ela a retém. A própria água, verde-escuro ao longe, é mais azul perto de nós. [...] Sim, a água muda de cor!” – e de marcadores de enquadramento – a evocação de sentidos que fazem a

17 No original: “poetic, sensuous descriptive language to evoke a radiant image of a seascape in her mind’s eye. [...] Tassi teaches Artemisia to ‘see’ through verbal seduction”.

18 A descrição pictural, que acontece quando “o texto se põe a sonhar com a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 217), requer do leitor uma capacidade de decodificação da linguagem das artes. Na descrição pictural, efeitos “de mistura entre as duas mídias” são observados.

aluna enxergar a paisagem através da audição da descrição verbal feita pelo professor (notar ênfase em: “visão”, “vejo”, “aprender a pintar com olhos fechados”, “feche os olhos”, “agora abra os olhos”; “ela sorri e abre os olhos) –; e ainda as pausas do diálogo que reforçam o modo como a protagonista sente o vento ao anular a visão. A próxima lição de perspectiva será dentro do estúdio, e também residência, do mestre, o que irá favorecer a intimidade entre mestre e pupila.

Na cena que dá início ao clímax do filme, Agostino ensina a Artemísia como utilizar o perspectógrafo em ambientes fechados, porém a aluna inverte os papéis e pede ao tutor que pose para ela. Ele concorda.



Figura 5 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 10.

Ela o instrui a posar como o general Holofernes na tela *Judite decapitando Holofernes*, versão da Galeria Uffizi (FIGURA 1). O momento da encenação da decapitação é remediado atrás do perspectógrafo (FIGURA 5).

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

Surge uma grande tensão sexual entre eles, e nenhum sinal de crime iminente. Como um casal apaixonado em sua primeira relação íntima, ambos se acariciam e se beijam. Ela demonstra uma resistência pertinente a sua idade, mas ele a conduz até a cama e diz para ela se deixar levar. Ela aceita, mas no momento exato da penetração grita e o empurra. Agostino se afasta imediatamente. Ela se toca e mostra os dedos cobertos de sangue. Ele pede desculpas e alega não saber que ela era virgem, e ainda explica que ela conseguiu controlar sua mente como ninguém e diz que a ama. Ela o estapeia, veste-se e sai aos prantos. Em casa, tem pesadelos com os dedos ensanguentados. Artemísia chora e desenha freneticamente, em um misto de desespero, mágoa e arrependimento.

A cena é cortada para Agostino, nu, coberto com um lençol branco e um veludo vermelho, posando novamente como Holofernes, como se o crime nunca tivesse acontecido. A protagonista o desenha e sussurra em *voice-over*: “O amante exaltado apertou a jovem contra ele, entrou em seu sexo e suas tetos, em uma mistura confusa de formas e sonhos. Tão materialmente distante e, agora, tão milagrosamente próximo”¹⁹ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 10). Esse relato não é uma representação verbal da tela *Judite decapitando Holofernes* (FIGURA 1), mas sim o desabafo de uma vítima.

Ao final do relato, a protagonista inesperadamente sobe em cima de Agostino e o conduz ao ato sexual. Esse modo de lidar com a violação sofrida vai contra todas as outras interpretações das demais reapresentações da vida da pintora Artemísia Gentileschi. O suicídio nos moldes romanos²⁰ não é de forma alguma esperado em um filme

19 No original: “L’amant exalté serra contre lui la jeune femme. Il entra par le sexe et par les traits, dans le mélange confus de formes et de rêves. Ainsi loin tel matière, miraculeusement devenu proche”.

20 De acordo com a historiadora Mary Garrard (1989), as leis da Roma antiga não distinguiam claramente estupro de adultério. O suicídio após o estupro, no contexto daquela época, era ação justificada e compatível com o conceito romano de virtude, tanto para homens quanto para mulheres. Para os romanos, o suicídio não era um ato moralmente errado, mas uma escolha racional de pôr fim de modo honrado a uma vida.

lançado no final do século XX, mas a dor causada por um abuso sofrido tornar-se amor ao próprio violador é uma solução inconsistente. Essa contraditória cena do clímax do filme passa, de acordo com Moser, por um procedimento de remediação da pintura no cinema. Ou seja, a história contada na tela *Judite decapitando Holofernes* é transferida de modo narrativizado para a vida da personagem pintora, compondo um *tableau vivant*.

Em um outro momento do filme, Orazio fica indignado ao descobrir o relacionamento entre o parceiro de trabalho e sua filha e decide fazer uma denúncia formal de crime de estupro. Assim como relatado nos registros históricos documentados pela historiadora Mary Garrard, Agostino vai a julgamento, durante o qual Artemísia é torturada e humilhada. No entanto, diferentemente dos registros históricos, em vez de ser simplesmente banido de Roma, ele é indiciado e aprisionado.

O recurso *voice-over* é novamente utilizado quando Artemísia encara o espectador e exprime toda sua ira e dor – deflagradas pela tortura e pela humilhação sofridas durante o julgamento e a frustração por ter sido afastada de seu amado, agora na prisão (não obstante a leitura inverossímil da cineasta). Na cena, a câmera alterna fragmentos da pintura que foca o olho de Holofernes e os pingos de sangue no lençol com *close-ups* do rosto de Artemísia a pintar a tela *Judite decapitando Holofernes* (FIGURA 1).

Nós, espectadores, que seríamos parte da composição da tela que ela está a pintar, ouvimos em *voice-over*: “Pernas abertas, músculos tencionados, rosto invertido, retorcido; e o braço que se estende, e o pulso que se levanta; e os seios arredondados que escapam ao corpete; e a espada que abate cortando ao longo de toda sua lâmina; e o olho que se fixa; e a cor vermelha que jorra pela tela”²¹ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 14).

21 No original: “Jambes ouvertes, muscles tendus, visage renversé, tordu, et le bras qui s’étresse, et le poing qui s’élève, et les seins rond qui s’échappé du

Diferentemente da cena em que o tema de Judite é remediado através de um *tableau vivant*, essa representação verbal da composição visual convoca a obra da pintora Artemísia Gentileschi como que em um lampejo na mente do espectador, e a pintura ausente se faz presente verbalmente. Ainda que Clüver não concorde, essa narração em *voice-over* configura-se, para mim, como um caso (bastante específico) de um texto verbal em interação com o texto fílmico, ou seja, uma *écfrase* no cinema.

A personagem Artemísia paga um guarda para poder visitar o tutor na cadeia durante a noite. Dentro da cela escura, ela pergunta o que Agostino vê através da janela quadriculada da cela, evocando a técnica do perspectógrafo aprendida na primeira lição. Ele relata com os olhos cerrados:

Duas colinas. Uma a seguir a outra. Num dos lados, próximo da colina que está mais afastada, posso ver uma árvore. Os nossos olhos seguem os seus ramos em direção ao céu. No início da tarde, a sua sombra verde escura quase alcança uma formação rochosa, de um branco surpreendente [...] um branco puro demais para ser pintado, pois pareceria fulgurar fora da tela. À noite, quando a luz começa a desvanecer, minhas colinas se tornam um cinzento esverdeado e perdem sua profundidade, como se fossem recortes de papel.²² (ARTEMISIA, 1997, capítulo 14)

Surge a imagem da paisagem atrás das barras de ferro em uma malha quadriculada, como no perspectógrafo (FIGURA 6). Enquanto Agostino fala sobre a profundidade da paisagem, a câmera vai se

corsage, et l'épée qui la frappé taillaient de tout son tranchant et l'oeil qui se fixe, et la couleur rouge qui giclée sur la toile”.

22 No original: “Deux collines. Dans l'une se loge l'autre. D'un côté, près de la colline la plus lointaine, je vois un arbre. Les branches tendues mènent doucement le regard vers le ciel. Tôt dans l'après-midi, son ombre, d'un vert sombre, atteint presque un affleurement de rochers d'un blanc saisissant, d'un blanc trop pur pour être peint, ainsi, car il paraîtrait jaillir hors de la toile. Le soir, quand la lumière commence à faiblir, mes collines deviennent gris vert et perdent de relief, comme le papier découpé”.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemísia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

aproximando da janela até que a malha de ferro desapareça e dê lugar somente à paisagem formada pelas colinas. A cena é abruptamente cortada para um acalorado diálogo entre os dois personagens. A pintora acusa seu tutor de violador e mentiroso. Ele justifica que a mentira foi para protegê-la e que faria qualquer coisa para apagar o passado. A pintora afirma que nada pode apagar o fato de que ele agora faz parte dela. A (inverossímil) cena termina com Artemísia declarando seu amor a Agostino.



Figura 6 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 14.

Na última cena do filme, uma Artemísia amadurecida, apesar de ainda muito jovem, revive a última representação verbal proferida por seu tutor. Na praia, separada do mar pelo perspectógrafo, a personagem lembra em *voice-over* o que foi dito por Agostino:

Duas colinas. Há duas colinas. Duas colinas se encontrando. Próximo, uma árvore isolada cujos galhos conduzem o olhar pelo céu. À tarde, sua sombra verde escura quase alcança uma formação rochosa mais branca que qualquer outra coisa,

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

branca demais para ser pintada, pois parecia fulgurar fora da tela.²³ (ARTEMISIA, 1997, capítulo 16)

O enredo deixa claro que a aprendiz não precisa imitar seu tutor para se firmar como artista. Apesar de similares, as duas verbalizações de uma tela fictícia apresentam indicadores da individualidade de cada artista através de marcadores de picturalidade. Ambos os artistas guiam o olhar do espectador através do movimento da árvore na imagem, que é enquadrada pelo céu e pelas colinas. O contraste é dado pela profundidade da sombra esverdeada e pela pureza do branco que, ao representar a pureza da personagem Artemísia, parece jorrar pela tela, talvez de modo a representar a repetição do ato sexual. Nos dois trechos, o tempo é marcado em função da intensidade da luz solar. Apesar de se sentir culpado por ter corrompido a pureza de Artemísia, a fala de Agostino – “*Deux collines. Dans l’une se loge l’autre*” – sugere que foi Artemísia quem o procurou. Já ela só fala da cena diurna, não mencionando a escuridão que faz a colina parecer um recorte em papel, e sugere que, apesar de tudo, o ato foi de comum acordo – “*Deux collines. Il y a deux collines*”. Ela reinterpreta a mesma cena descrita por Agostino, porém de maneira mais concisa e objetiva. De acordo com Vidal:

essa cena final sugere que, mesmo que o filme favoreça o romance em detrimento da História, Artemísia alcança a “perspectiva” necessária para efetivamente enxergar, com olhos bem abertos, a ilusão artificial cuidadosamente produzida pelo perspectógrafo. Essa é uma paisagem de memória, não é a realidade, é uma paisagem que não foi vista, mas sim interpretada ao longo do tempo²⁴ (VIDAL, 2007, p. 88).

23 No original: “*Deux collines. Il y a deux collines. Dans l’une se loge l’autre. Non loin, un arbre solitaire dont les branches conduisent notre regard par le ciel. Dans l’après-midi, son ombre vert sombre rejoint presque un affleurement de rochers, plus blanc que tout, trop blanc pour être peint, ainsi, car il paraîtrait jaillir hors de la toile*”.

24 No original: “this final scene suggests that, even if the film favours romance over history, Artemisia has now gained the necessary ‘perspective’ actually to see with eyes wide open the carefully contrived illusion produced

As verbalizações da mesma tela inexistente soam, para mim, como a maneira em que cada uma das personagens visualiza o amor por eles vivenciado: para ele, um jogo de sedução, para ela, apesar da falta de consentimento, um ato de amor.

Na cena final do filme, a câmera fecha no rosto de Artemísia novamente atrás do perspectógrafo. Porém, não tão de perto como na cena de abertura (FIGURA 7).



Figura 7 – Fotograma do filme ARTEMISIA, 1997, capítulo 16.

A personagem enquadra um dos olhos, formando um triângulo com os dedos das mãos, o que lembra uma frase de Louvel: “Em torno do olho, o universo parece se ordenar, de modo a se organizar”²⁵ (LOUVEL, 2010, p. 174). O olho faminto foi alimentado. Artemísia,

by the grid. This is a landscape of memory, not reality, a landscape not seen, but interpreted through time”.

²⁵ No original: “Around the eye, the universe seems to be ordered, to organize itself”.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemísia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

agora completa como artista, alcança a almejada nova perspectiva de um mundo a ser conquistado.

Um relato preciso do que aconteceu com a pintora surge na tela depois da última cena, o que confirma o status de *biopic*. Ao transformar o episódio do estupro em um ato de amor, Merlet oferece ao espectador um ângulo diferente do processo criativo da personagem Artemisia. Pollock afirma que o “desejo sexual no corpo criativo feminino leva à tragédia, e [nesse filme] a mulher é punida por seus desejos transgressores: a ambição profissional e o amor”. Para Pollock, o filme de Merlet apresenta características que são “tão próprias quanto excepcionais”²⁶ (POLLOCK, 2005, p. 194). Ao mudar “a focalização ou ponto de vista da história adaptada”²⁷ (HUTCHEON, 1995, p. 11), o *biopic* de Merlet revela diferentes formas de retomada da pintura pelo cinema e, principalmente, resulta em uma versão única do processo criativo da pintora Artemisia Gentileschi.

Apesar da alteração na cronologia, algumas telas da pintora são transpostas para a mídia filme por meio da história de sua fabricação e culminam na filmagem do ato de pintar. A história contada em algumas delas é transferida de modo narrativizado para a história de como teria sido a iniciação artística, e sexual, em sua juventude. A diretora tira proveito da estratégia de dar vida a personagens das pinturas, como que em um *tableau vivant*. A representação da obra da artista Artemisia Gentileschi extrapola a função de representação diegética. As várias sequências de imagens são transformadas em sequências de pinturas em movimento. O cinema age como o mediador de um impulso efrástico, de acordo com a proposta de Pethó. E ainda, através do recurso *voice-over*, a diretora verbalmente reapresenta pinturas ausentes.

26 No original: “sexual desire in the creative female body leads to tragedy, and [this film punishes] the woman for both her transgressive desires: ambition and love. Merlet’s film is here both typical and exceptional”.

27 No original: “the focalization or point of view of the adapted story”.

Em suma, a análise do filme *Artemisia*, de Agnès Merlet, auxilia na ampliação na percepção de como ações tomadas em função do filme, por exemplo, a exibição montada e simpósios que aconteceram com o intuito de *educar* o espectador não especialista em relação aos fatos verídicos da vida e à credibilidade da obra da pintora, ajudaram a rejuvenescer a obra da pintora. Além da constatação da maneira como a diretora brinca com a noção de perspectiva na pintura e na narrativa do filme, a análise dos procedimentos intermediáticos contribui para um maior entendimento e aprofundamento dos estudos da presença da pintura no cinema.

REFERÊNCIAS

ARTEMISIA. Direção: Agnès Merlet. Produção: Lilian Sally, Patricia Allard e Daniel Wuhrmann. Intérpretes: Michel Serrault, Valentina Cervi, Miki Monojlovic e outros. Roteiro: Agnès Merlet e Christine Miller. Música: Krishna Levi. Estados Unidos: Miramax Films, 1997. DVD (96 min), son., color.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BAL, Mieke. *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

BANTI, Anna. *Artemisia*. Trad. Shirley Caracciolo. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2000.

CAPLAN, Cathy. *Lapis Blue Blood Red*. New York: Playscripts, 2004.

CLARK, Sally. *Life without Instruction*. Vancouver: Talonbooks, 1994.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2016. Forthcoming.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

COHEN, Elizabeth. The trials of Artemisia Gentileschi: a Rape as History. *Sixteenth Century Journal*, v. 30, n. 1, p. 47-75, 2000.

CORRINGTON, John W. Lawrence Ferlinghetti and the Painter's Eye. In: STANFORD, Donald E. (Ed.). *Nine Essays in Modern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965. p. 107-116.

DINIZ, Thaís. Biopics/filmes biográficos: um gênero em expansão. In: VIEIRA, André; MONTEMEZZO, Luciana; VIANNA, Vera Lúcia (Org.). *Mediações do fazer literário: texto, cultura & sociedade*. Santa Maria: PPGL-UFSM, 2009. p. 75-86.

FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

GARRARD, Mary D. Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton: Princeton University Press, 1989.

GARRARD, Mary D. Artemisia Gentileschi Around 1622: the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2001.

GARRARD, Mary D.; STEINEM, Gloria. Now You've Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi. Disponível em: <http://goo.gl/5QBxfl>. Acesso em: 8 jul. 2013.

HEFFERNAN, James A. W. *Ekphrasis: Theory*. In: RIPPL, Gabriele (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. p. 35-49.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LAPIERRE, Alexandra. Artemisia: um duel pour l'immortalité. Paris: Robert Laffont, 1998.

LEMAY, Shawna. *All the God-Sized Fruit*. Québec: Macgill Queen University Press, 1999.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2006. p. 191-220.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemisia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.

LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana L. L. Reis. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 40-63, jul.-dez. 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PETHŐ, Ágnes. *Intermediality in Film: a Historiography of Methodologies*. *Film and Media Studies*, n. 2, p. 39-72, 2010.

PETHŐ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2011.

POLLOCK, Griselda. Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem. In: BAL, Mieke (Org.). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 169-206.

VIDAL, Bélen. Feminist Histographies and the Woman Artist's Biopic. *Screen*, v. 48, n. 1, p. 69-90, Spring 2007.

VIDAL, Bélen. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

VIEIRA, Miriam. *Dimensões da éfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. 215f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VODRET, Rosella; LEONE, Giorgio; MAGALHÃES, Fabio. *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

VREELAND, Susan. *A paixão de Artemísia*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, v. 16, n. 4, p. 599-649, 1995.

VIEIRA, Miriam. Perspectivas intermediáticas em *Artemísia*, de Merlet. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 179-206.

Curitiba, Paraná, Brasil.

Data de edição: 31 jul. 2016.