

O grito surdo: entre Maria Judite de Carvalho e Edvard Munch

Rayane Pontes Barbalho*

Resumo: Baseado na noção de intermedialidade como uma relação entre mídias, presente nas configurações em que há o cruzamento entre as fronteiras das mídias (RAJEWSKY, 2012), este artigo pretende analisar a referência intermediária presente no conto “O grito”, escrito pela autora portuguesa Maria Judite de Carvalho, ao quadro expressionista *O Grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch. A aproximação das obras objetiva reavaliar os sentidos da narrativa levando em conta a relação intermediária entre a mídia, pintura e a literatura, a fim de compreender a motivação dessa referência intermediária e a sua contribuição à unidade narrativa e a significação do conto. Nesse sentido, os métodos à construção desta investigação foram a análise do conto e a interpretação da pintura de Munch, baseada no contexto da corrente vanguardista expressionista.

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho; Edvard Munch; Referência intermediária; Intermedialidade.

Abstract: Based on the notion of intermediality as a relationship among media, present in configurations in which there is a crossing among media borders (RAJEWSKY, 2012), this article intends to analyze the intermedial reference present in the short story “O grito”, written by the portuguese author Maria Judite de Carvalho, to the expressionist painting *The Scream* (1893), by the norwegian painter Edvard Munch. The approximation of the works aims to reassess the meanings of the narrative, taking into account the intermedial relationship among painting and literature, in order to understand the motivation of this intermedial reference and its contribution to the narrative unit and the meaning of the story. In this sense, the methods for building this investigation were the analysis of the short story and also the interpretation of Munch’s painting, based on the context of the avant-garde expressionist current.

Keywords: Maria Judite de Carvalho; Edvard Munch; Intermedial reference; Intermediality.

* Acadêmica do curso de Letras com habilitação em língua portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Este artigo foi produzido para a disciplina de Estudos em Literatura Comparada de Língua Portuguesa.

1. Introdução

A relação entre literatura e pintura pode ser entendida como um vínculo de irmandade, tendo em conta que elas se relacionam desde as primeiras manifestações culturais do homem, que representava seus mitos religiosos em imagens, fato observável das pinturas egípcias aos vitrais de templos católicos do período medieval. O elo de fraternidade entre arte literária e visual é destacado também na famosa máxima do poeta latino Horácio, que afirmou que a poesia é como uma pintura com palavras: “*ut pictura poesis*” (apud MOSER, 2006, p. 40). Apesar das mudanças por que passou essa relação, a literatura e a pintura ainda se fazem em uma constante interação, principalmente no contexto da prosa contemporânea.

No que diz respeito à prosa escrita por mulheres portuguesas, Maria Judite de Carvalho é considerada como uma grande expoente. Com as coletâneas de contos *Seta Despedida* (1995) e *Tanta Gente, Mariana* (1959), a prosista moderna abordou em suas narrativas os sentimentos de perda, desespero e melancolia, trazendo a mulher como entidade central dessas experiências. O ato de manipular narrativas com protagonistas femininas, sendo a própria escritora uma mulher, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta que a autora o faz a partir de personagens que estão ou passam por um processo de marginalização social, cultural, política, etária ou mesmo existencial-sentimental. A sua abordagem da figura da mulher se dá de modo a fazer justiça aos esquecidos, como aponta Lélia Parreira Duarte (2022), baseada na noção de esquecidos do filósofo Giorgio Agamben (1999). Nesse caso, a mulher, que vive como o outro nas relações sociais dominadas pelo androcentrismo: “Fazer justiça ao esquecido será, portanto, falar de seres desprovidos de importância e mesmo de existência, marcados pelo vazio e pela falta, mergulhados no desespero de suas vidas nuas, como são as personagens de Maria Judite de Carvalho” (DUARTE, 2022, p. 217).

Aberta essa pequena janela à importância da perspectiva de um paradigma feminino presente na obra de Maria Judite, voltando à questão da relação entre literatura e pintura. Esse elo é algo que traz às obras de arte, visuais e literárias, uma riqueza cultural, elevando as criações que exploram tal vínculo a um *status* de reconhecimento e valorização. Um exemplo disso é que a grande parte dos pintores renomados representaram cenas da literatura — como as diversas pinturas inspiradas no Inferno da trilogia *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, produzidas por nomes como Sandro Botticelli, William-Adolphe Bouguereau e Hieronymus Bosch —, mas também, grandes escritores referenciaram famosas obras de arte. Outro ponto é que entender e destacar as referências da pintura dentro de um texto literário é uma ação essencial à produção de sentido, tendo em vista que se pode construir um olhar mais profundo sobre o texto ao questionar o motivo da alusão a uma outra obra.

Considerando a importância das referências visuais da pintura dentro do contexto da literatura, especificamente na prosa de Maria Judite de Carvalho, é relevante investigá-las no quadro da criação dessa escritora tanto para a contribuição dos sentidos do texto quanto para a valorização da escrita de mulheres. Pois ao destacar a profundidade da escrita da autora em questão, existe uma contribuição ao combate do entendimento da literatura de autoria feminina como uma literatura menor. Ademais, o estudo do ponto de vista feminino desenvolvido em Maria Judite também é valioso pois foge à perspectiva tradicional de colocar a entidade masculina como única fonte de representação e olhar universal.

Posto aqui tudo quanto foi levantado, o artigo em questão pretende investigar a relação de referência intermediária do quadro *O Grito* (1893) do pintor norueguês Edvard Munch no conto “O Grito”, de Maria Judite de Carvalho, motivado pela aproximação entre os títulos de ambas as obras, pela dimensão artística explorada no enredo do conto, presente por meio do personagem pintor Salvador Pontes, e, sobretudo, pela temática melancólica e desesperadora presente em ambas as obras. Sabendo que a pintura de Munch é um grande símbolo da melancolia moderna, considerada uma das mais famosas obras do século XIX, sendo admirada ainda hoje no século XXI, tanto por críticos de arte quanto pelo grande público, a sua aproximação com o conto da escritora portuguesa é significativa à interpretação dessa narrativa.

2. O Grito surdo: entre Maria Judite de Carvalho e Edvard Munch

O conto “O Grito”, escrito por Maria Judite de Carvalho e publicado na coletânea *Seta Despedida*, gira em torno do breve encontro da protagonista, Camila, com o pintor Salvador Pontes, e o posterior suicídio da protagonista. Professora de português em uma turma de jovens pelos quais ela nutre uma espécie de frieza e até um sentimento de contrariedade: “Os alunos eram jovens, embora ela detestasse a palavra jovem, exibida a torto e a direito pelos governantes e por eles próprios, moços e moças, como se se tratasse de um partido político importante, com voz na Assembleia” (CARVALHO, 1995, p. 112-113); sem filhos, devido à sua esterilidade, e companheira de José, com o qual ela nunca se casou devido à falta de interesse dele e pela sua acomodação, Camila mostra uma espécie de inércia total em todas as suas relações interpessoais como também intrapessoais, atitude diretamente ligada ao sentimento de melancolia, o qual atravessa o leitor após o fim da leitura.

Para Sigmund Freud (2013), a melancolia pode ser entendida em paralelo ao luto, pois em ambos os sentimentos há a existência de uma sensação de vazio e tristeza motivada pela perda. No entanto, enquanto no luto realmente existe algo que foi perdido, na melancolia não se sabe o que foi perdido, na verdade, nem mesmo se realmente há a perda de algo. Dominado por uma prostração para a qual não consegue encontrar razão ou justificativa, o melancólico se deixa ficar paralisado e quieto na situação em que está, seja

ela qual for: “A melancolia [...] passa a ser entendida como reflexo do caos moderno, um caos mental de um ser perplexo e inerte. Nesse estado o indivíduo perde sua energia, o sentido das coisas e se vê paralisado, incapaz de qualquer ação para reverter essa prostração” (FREITAS, 2011, p. 104). Esse é o caso da protagonista, que enfrenta uma espécie de dificuldade em se conectar com o outro, sendo bastante custoso a ela iniciar ou manter conversas, demonstrando, ainda que veladamente, um certo desconforto sobre o fato de não ter se casado com o seu parceiro:

Camila era professora, não tinha casado porque casar não fora urgente, até se tornara nesse tempo um pouco *demodé*, só (quase só) os pirosos, os novos e os velhos ricos é que festejavam assim de branco e com flores a sua presença neste mundo. Tinha sido, pelo menos, a opinião do José, e também a sua, naturalmente. Companheiros, dizia-se. Ainda o seriam? (CARVALHO, 1995, p. 111).

Sobre o nunca concretizado casamento, no trecho acima a série de justificações do porquê não se casou funciona como uma tentativa de justificar o fato não somente ao leitor, mas para a própria personagem central, dado que essas justificativas nem mesmo são inteiramente de Camila, mas de José. O fragmento também levanta uma dúvida acerca da autonomia das próprias opiniões da protagonista, isso por causa do modo como a professora “naturalmente” concorda com o companheiro, em uma espécie de subordinação tão recorrente que se torna da ordem do natural.

Ocupando um lugar passivo, a protagonista se conserva em um constante estado de inação frente a situações desconfortáveis, como no caso de uma conversa em que ela finge compreender sua amiga Flávia, e em relações que não a fazem feliz, no caso do seu relacionamento amoroso. Os laços sociais que mantém são inconsistentes e sem profundidade, de maneira que Camila vive uma solidão acompanhada, reforçada pela apatia das outras personagens, que também não se importam com ela. Um exemplo disso é convivência com o próprio companheiro, que dos pouquíssimos diálogos travados com Camila todos estão mergulhados em uma atmosfera de desinteresse, em uma espécie de obrigação sem afeto: “À tarde, em casa, o marido perguntou por perguntar se a reunião tinha sido agradável” (CARVALHO, 1995, p. 115).

Além das relações interpessoais, no que tange à esfera intrapessoal, dominada pela melancolia, Camila penetra em uma profunda perda da autoestima, justificando a apatia e a desvinculação dos outros a partir de uma espécie de essência sua: “Sabia que havia pessoas baças e pessoas luminosas, e que ela pertencia à primeira dessas categorias. Passava despercebida, os outros não a reconheciam logo, tinham que pensar duas vezes, era fácil de perceber. Também esqueciam facilmente o que dizia” (CARVALHO, 1995, p. 112). Tal situação vai ao encontro do que aponta Freud (2013, p. 30) sobre a baixa autoestima

do melancólico: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado”. Dominada pela baixa autoestima, a professora aparenta não saber lidar com os seus sentimentos, de forma que os diminui ou ignora, tal como faz com a exclusão que sofre por parte dos outros. Assim, ao falar sobre as situações frustrantes e desagradáveis de sua vida o faz tão desinteressadamente que o seu pensamento e voz se misturam às palavras do narrador a partir do uso de um discurso indireto-livre, de forma que a sua voz some, fica inaudível, diluída:

Tudo aquilo não teria tido a menor importância se não viesse juntar-se a outros passos que ela tentara dar ao longo da vida e que nunca tinham encontrado terra firme. Um livro que não fora aceite pelo editor (mas também, pensava, se o tivesse publicado os leitores eventuais iriam pensar o que é que eu tenho a ver com tudo isto), uma transferência de liceu que não conseguira, uma paixão que não tivera eco, um filho que nunca nasceria porque era estéril. Tanta coisa mais. Às vezes pensava que, se metade das mulheres deste mundo fossem estéreis, não haveria tanta fome nem tanta guerra nem tanta poluição. Mas não adiantava pensar assim. E foi-se tornando cada vez mais vazia e mais só. E um dia ao acordar sentiu que tinha que ser. Porquê não sabia bem, só tinha que ser, que não havia outra saída (CARVALHO, 1995, p. 116-117).

Em relação ao enredo, é possível notar que a monotonia da personagem principal e o desinteresse recíproco entre ela e as outras figuras do conto é refletido na própria estrutura narrativa, pois o conto não apresenta clímax. Todo o enredo caminha em uma calmaria indiferente e morna, na qual os acontecimentos mais desesperadores e importantes para Camila não recebem destaque, sendo tratados trivialmente. Um exemplo é o caso do breve encontro entre Camila e o pintor Salvador Pontes, que compartilha o primeiro nome com o famoso pintor Salvador Dalí, em que esses personagens do conto estabelecem uma conversa breve e fria, muito significativa para a protagonista, mas pouco importante para o pintor. Nesse diálogo, o pintor parece ilustrar o que seria uma pessoa luminosa, ao dominar toda a conversa e atrair a atenção para si. Já a professora uma pessoa baça, reflexão levantada pela protagonista a respeito do contraste entre os indivíduos.

Outro ponto é que o suicídio da personagem central não aparece em cena, nem mesmo descrito pelo narrador, mas em um breve diálogo banal entre Salvador Pontes e Flávia, de forma que o ato mais desesperador da vida da protagonista é insignificante ao narrador, aos conhecidos e até ao próprio conto. Isso põe em xeque o lugar de protagonista de Camila, que não é ouvida pelos outros, percebida pelo narrador ou mesmo quem protagoniza as ações de sua própria história.

A falta de relevância que tudo ganha no nível do discurso desperta uma agonia que é constantemente coberta por um véu de indiferença. O desespero latente torna difícil ao leitor explicar a melancolia que atravessa a leitura, assim como é difícil para o melancólico entender o sentimento de perda sem explicação. Considerando isso, a protagonista vive em uma espécie de banimento e exclusão nas relações interpessoais em que está inserida, nas quais os que a cercam não conseguem ou não querem enxergar o caos em que ela está imersa, ninguém consegue escutar o seu grito, nem mesmo o narrador, que dirige a narração de um lugar distanciado e monótono. Tudo no conto é regido por um completo desinteresse que aproxima o leitor do desinteresse que o melancólico sente pela vida.

Em contraposição a essa completa apatia, o título do conto chama atenção por se distinguir totalmente do que é desenvolvido na narrativa, convergindo com o nome do famoso quadro do pintor norueguês Edvard Munch: *O Grito*. É possível entender a existência de uma referência intermediática a partir da correspondência entre os títulos das duas obras, também ao levar em conta a importância do personagem Salvador Pontes ao desenvolvimento da narrativa, o interesse que a protagonista tem pelas obras de arte de Salvador e o sonho frustrado de Camila de tornar-se pintora: “É certo que não percebia o que tinha a ver com tudo aquilo Salvador Pontes. Porque sonhara em tempos ser pintora e descobrira que era totalmente incapaz de pintar fosse o que fosse, incapaz até de fazer um risco direito” (CARVALHO, 1995, p. 117). Além da importância e reconhecimento d’*O Grito* de Munch no cenário da arte moderna e contemporânea, considerado como grande expoente da vanguarda expressionista, tendo se tornado um ícone explorado pela cultura de massa.

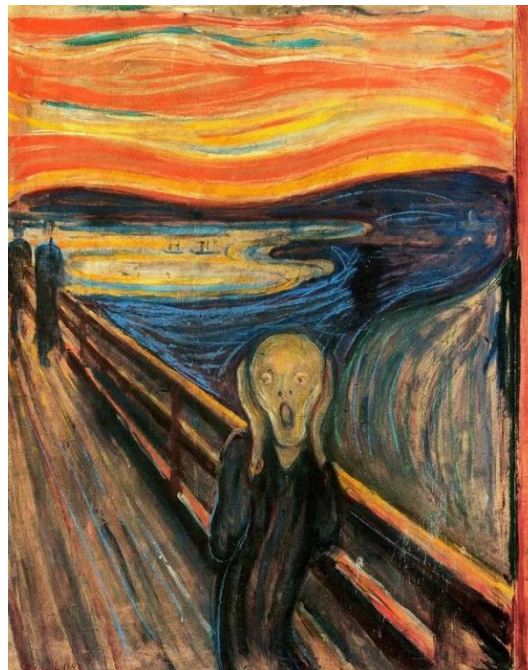
Segundo Irina Rajewsky (2012), a referência intermediática é uma relação entre diferentes gêneros de mídia, marcada pela presença física de apenas uma dessas, que cita, reproduz ou mesmo evoca técnicas de um outro sistema ou configuração midiática específica. Esse tipo relação, uma das mais usuais e recorrentes entre mídias, explorada em razão de seu potencial enriquecedor de significados, que ao interligar diferentes expressões midiáticas, dentro do conto em questão a literatura e a pintura, consideradas dentro da longa tradição clássica como artes irmãs (MOSER, 2006, p. 47), faz o receptor da obra acionar os conhecimentos da outra composição referenciada, o que contribui, altera ou aprofunda a interpretação que se pode fazer de uma criação. Desse modo, a referência intermediática vai além de uma simples alusão estilística, podendo servir como um alargador de possibilidades criativas:

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um

subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Considerando as percepções colocadas acima — embora no conto não exista uma menção explícita ao quadro ou ao nome de Edvard Munch, nem ao expressionismo — a alusão à pintura, mesmo feita de forma não aparente, funciona como modo de escancarar o desespero velado e escondido nas entrelinhas da história de Camila. N’*O Grito* de Munch, diferentemente do sentimento sublime e purificador da *kátharsis*, espécie de prazer contemplativo, o espectador é atingido por um desespero causado pelas cores, formas e técnicas do pintor, além do próprio título, fazendo com que, mesmo surdo, o grito da figura seja sentido.

Figura 1- O grito de Edvard Munch



Fonte: Google Art Project, 2004.¹

Na tela, centralizada em primeiro plano, há uma figura humana, que não é possível distinguir se é feminina ou masculina, de aspecto debilitado, magra, calva, de roupas escuras, com as mãos levadas à cabeça para tapar os ouvidos, no que parece ser uma tentativa de não ouvir o som do grito que ecoa de sua própria boca. Sobre uma ponte ao pôr do sol no fim da tarde, o grito do sujeito debilitado não afeta as duas outras personagens que estão afastadas ao fundo, que parecem impassíveis ao berro da outra. Panorama semelhante se dá com a protagonista do conto, que mesmo se arrastando por uma

¹Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito#/media/Ficheiro:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 24 jun de 2022.

existência melancólica e desinteressada, que culmina em um suicídio, não tem o seu estado identificado e nem assistido por nenhuma das pessoas com as quais se relaciona, não encontrando ouvido ao seu grito, assim como a figura humana da pintura de Munch.

Se as outras personagens não ouvem o urro da espécie de protagonista do quadro, o cenário parece o absorver, ser atingido e moldado por ele: com formas e linhas sinuosas e arredondadas de um céu de cores quentes e luminosas — laranja, vermelho e amarelo — e um curso azul e preto escuro, fluindo do canto inferior direito, como uma espécie de mar, há a impressão de movimento, o que provoca a sensação de que os elementos do cenário estão sendo pressionados e empurrados pelo grito da figura central. Em relação às cores utilizadas, a exploração do contraste entre tons quentes e frios causam um incômodo visual, reforçando e intensificando a agonia do ser que grita. Essa contraposição de cores do quadro pode ser associada à oposição que a protagonista Camila faz dos tipos de pessoas: luminosas, como Salvador Pontes, e baças, como ela.

No que se refere ao semelhante título do conto e do quadro, enquanto na pintura esse atua para completar e direcionar o sentido da imagem, na narrativa ele funciona como um indicador explícito do desespero latente no conto, de forma a ser o ponto escancaradamente mais tenso da obra, quase uma espécie de clímax da narrativa. Nesse sentido, tendo o leitor da história de Camila um contato anterior com a tela de Munch — como em toda referência, é preciso que o receptor tenha uma certa bagagem com o que está sendo referenciado para uma interpretação mais íntegra —, a imagem é trazida à mente e o grito do título ganha uma conotação mais profunda de desespero e solidão da figura feminina no mundo contemporâneo, quando pensada paralelamente à agonia moderna representada na tela expressionista.

O *Grito* enquanto obra de arte plástica visual, ainda que não lide com uma representação realista, estabelece uma relação de analogia com os referentes: às figuras humanas, ponte, pôr do sol, contudo, além de uma mera imitação, os elementos do quadro simbolizam algo além do que está na superfície da imagem. Conforme Roland Barthes (1990), há a existência de mensagens denotativas e conotativas dentro das imagens, sendo denotativo tudo aquilo que poderia ser percebido visualmente pelo observador, e conotativo o compreendido, interligado ou interpretado pelo espectador a partir dessas. É preciso ter em conta que os apreciadores da obra conotam algo tendo como base um determinado contexto histórico-político-social.

Em outras palavras, o contraste de cores e a deformação da paisagem e formas afetam a leitura da imagem, ultrapassando a interpretação de uma pessoa gritando ao pôr do sol, tornando-se a representação do próprio desespero, que, contextualizado na modernidade e contemporaneidade, atua como um símbolo da agonia, melancolia e isolamento do ser humano moderno em uma sociedade onde, mesmo envoltos por diversas

relações, os sujeitos sentem-se incomunicáveis. Tal incomunicabilidade é ainda mais acentuada quando se trata das mulheres, que têm seus sentimentos, necessidades e opiniões constantemente marginalizados e invalidados em função da manutenção da estrutura patriarcal androcêntrica nas relações amorosas, familiares e fraternais.

Ao mobilizar uma leitura conotativa da pintura ao conto de Maria Judite, o título assume um sentido novo, que ultrapassa a ideia de um mero grito, conferindo à narrativa um caráter de símbolo do que seria o desespero, mas aplicado à história de uma mulher — considerando que o sujeito agênero da pintura de Munch normalmente é tomado como uma entidade masculina, dado que o masculino é geralmente posto como ponto de vista neutro para qualquer representação. A escritora vai de encontro a essa perspectiva e representa o sentimento universal da melancolia a partir de uma vivência feminina.

Ademais, o título desmascara o desespero recoberto pela linguagem impassível do narrador, sendo uma espécie de denúncia do que se encontra escondido na narrativa: a situação de solidão e desafeto vivenciada por Camila, mas também por tantas outras pessoas, que assim como a protagonista são ignoradas e apagadas. Desse modo, para quem já teve contato com o famoso quadro, o retrato mental da pintura surge a partir da leitura do título e estabelece o que Mitchell (2006) aponta como uma relação de imagem a favor da palavra, devido à contribuição do quadro ao aprofundamento dos sentidos do conto: “‘palavra contra imagem’ denota a tensão, a diferença e a oposição entre os termos; ‘palavra como imagem’ designa a tendência à união, à dissolução ou à mudança de lugares” (MITCHELL, 2006, p.57).

Todavia, mesmo com a colaboração ao sentido global da narrativa a imagem também estabelece em alguma dimensão uma conexão de contraste com o texto, pois se de um lado o quadro é um símbolo do desespero, retrato gritante da agonia da humanidade moderna, do outro, o conto, com o uso de uma linguagem monótona e ponto de vista afastado e desinteressado do narrador, atua de forma a abafar o grito da personagem central. Essa articulação favorável e, ao mesmo tempo, contrastante entre imagem e texto, permitem uma leitura que desautomatiza e tira o leitor da inércia em que a palavra banhada de frieza o põe. Ao entender esse pequeno choque causado entre a pintura e o conto como uma forma de chamar atenção à absurda forma com que é descrita ali, sem empatia, uma existência desesperadora, Maria Judite denuncia o banimento da mulher enquanto figura esquecida que enfrenta um processo de marginalização social, econômico e emocional, este último o caso da personagem da narrativa.

3. Considerações finais

Em uma narrativa silenciosa, Camila nunca grita a dor e o desespero que sente. Tudo é cercado por uma inércia sonora, a imagem *d'O Grito* expressionista, entretanto, escancara o que a palavra sem ênfase tenta encobrir. A articulação do título do conto à

pintura de Munch confere visibilidade ao grito entalado na garganta da personagem central, manifestado na imagem muda trazida à mente do leitor, combinada à própria incapacidade de se expressar da personagem. Colaborando com isso, atuam a importância do personagem Salvador Pontes e o desejo não alcançado da protagonista de tornar-se pintora, de forma a fortalecer mais ainda a dimensão artístico-visual do conto e a noção de referência intermediária.

Pensando nas questões midiáticas, mesmo que não seja explícito a conexão da narrativa com *O Grito* de Edvard Munch, nem haja uma alusão a algo que deixe clara uma relação mais estreita entre as duas configurações midiáticas, quando pensamos na colaboração de sentido, frisada por Rajewsky (2012), é evidente que a imagem ecoa o grito escondido nas entrelinhas da narrativa, de forma a se ganhar um significado mais profundo para a espécie de silêncio em que a protagonista se encontra presa. Em outras palavras, Camila, assim como a personagem central da tela, parece invisível aos que estão a sua volta e tem suas dores incompreendidas e transformadas em um grito imperceptível, que se une a outros tantos gritos que não alcançam nenhum outro ouvido.

Além disso, o quadro tornou-se alvo da apreciação tanto dos mais letrados no cenário da arte, quanto do público mais afastado do letramento histórico-artístico, transformando-se em um grande símbolo da cultura ocidental. A admiração acabou inspirando diversas outras obras, sendo inegável que essa é uma das telas mais parodiadas e referenciadas do mundo artístico, isso nas mais diversas configurações midiáticas, sendo levada ao nível de produto da indústria cultural de massa, uma vez que foi transportada para telas de cinema, seriados de televisão, capas de livros, charges e utensílios do cotidiano.

Tomando esse aspecto em consideração, é possível destacar mais ainda a ideia de uma referência intermediária à pintura expressionista em questão, tendo em vista que na literatura nada é arbitrário, mas pensado para, como destaca Eugénio Lisboa (1986, p. 19) a respeito da arte moderna, ir além dos limites da palavra para dizer o indizível. Maria Judite, assim como muitos outros artistas, reutiliza esse grande símbolo da arte moderna numa tentativa de denunciar em imagem o que a palavra não consegue ou, nesse caso, não quer denunciar, compondo uma obra que, quase veladamente no nível da palavra, revela o desespero do ser feminino esquecido em uma melancolia devastadora. Esse descortinamento existe, sobretudo, pela associação do título a *O Grito* de Munch, de modo que a referência intermediária serve como ponte a um novo sentido, um que ultrapassa a pele da palavra e chega à imagem psíquica, construindo uma produção dotada de profundidade caótica, que pressentida pelo leitor no texto, faz-se revelada através do ver na tela expressionista.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland (Org.). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEZERRA, Alessandro Paciello de Castro. O Grito e o Mundo Contemporâneo: de Munch aos Emos. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Blumenau, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0649-1.pdf>. Acesso em: 20 de jun, 2022

CARVALHO, Maria Judite. O grito. In: CARVALHO, Maria Judite (Org.). *Seta Despedida*. Mem Martins: Publicações Europa, 1995, p. 111-118.

DUARTE, Lélia Parreira. Maria Judite de Carvalho e a Justiça dos Esquecidos. *Revista do NEPA*, Niterói, v.14, n. 28, 2022, p. 217-230. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/5248>. Acesso em: 20 de jun, 2022.

FERREIRA, Mariana Rodrigues Festucci. *Melancolia, capitalismo e laço social: uma leitura de Edvard Munch*. 2016. Tese (Mestrado) – Curso de Psicologia, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac, 2013.

MUNCH, Edvard. *O Grito*. 1893. Óleo sobre tela, 91 x 73,5 cm. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>. Acesso em: 28 de junho, 2022.

MITCHELL, William John Thomas. Word and image. In: ____ (Org.). *What do pictures want?: The lives and lives of images*. Chicago: University of Chicago press, 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 28, 2006, p. 42-65. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18070>. Acesso em: 20 de jun, 2022.

LISBOA, Eugénio. Orpheu Breve. In: LISBOA, Eugénio (Org.). *Poesia portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1986.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextual e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

Recebido em 10 de janeiro de 2023

Aceito em 14 de fevereiro de 2023