

## PRÓTESE PARA A SENSIBILIDADE: RELIGIÃO E ABSTRAÇÃO EM MURILO MENDES

### *PROSTHESIS FOR SENSITIVITY: RELIGION AND ABSTRACTION IN MURILO MENDES*

Natália DA NATIVIDADE<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra de Murilo Mendes tem como imperativo a busca pelo essencial, mas sua poesia afirma e nega, simultaneamente, essa possibilidade. Em seu projeto, a religião e a abstração dialogam como meios de sistematizar e elaborar o sofrimento humano. O presente artigo entende que ambos funcionam como uma prótese para a sensibilidade, capazes de reenquadrar a percepção do mundo. Para tanto, o poeta adota o paradoxo entre ordem e caos como matéria poética, unindo-se a artistas como Ismael Nery e Maria Helena Vieira da Silva na revisão de valores e na renovação artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Mendes; Religião; Abstração.

**ABSTRACT:** Murilo Mendes' work is guided by the pursuit of the essential, yet his poetry simultaneously affirms and denies this possibility. In his literary project, religion and abstraction engage in dialogue as frameworks for categorizing and articulating human suffering. This article argues that both operate as a prosthesis for sensitivity, reshaping the perception of the world. To this end, the poet employs the paradox between order and chaos as a central poetic element, aligning himself with artists such as Ismael Nery and Maria Helena Vieira da Silva in reviewing values and renewing artistic expression.

**KEYWORDS:** Murilo Mendes; Religion; Abstraction.

### **1 Introdução**

Murilo Mendes apropriou-se do catolicismo à sua maneira, afirmando, por exemplo, que só se sentia católico entre os não-católicos (Guimarães, 1986). Em toda a obra muriliana lemos o evidente desafio ao entendimento convencional da religião, adotando o paradoxo como eixo central, unindo ordem e desordem como forças criativas em constante tensão. Mas, para ele, a religião católica era, por excelência, a lente capaz de reenquadrar o mundo e fazer ver o que antes os olhos não viam. Somando-se a isso, Murilo absorve a abstração das artes em sua poética, pois, como afirma Jean-Claude Lebensztejn (2007, p. 33), ela revela “o ser escondido pelo véu”.

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Letras: Língua Portuguesa e Literaturas na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. O presente artigo é fruto do Projeto Voluntário de Iniciação Científica “Poesia Plástica: Murilo Mendes e a arte abstrata” (2023–2024), sob orientação do Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi. E-mail: [nataliantividade@gmail.com](mailto:nataliantividade@gmail.com).

Ambas — religião e abstração — não se limitam a temas ou referências, mas funcionam como ferramentas estruturais de sua obra. Seu catolicismo, nada dogmático, emerge como uma fonte de questionamentos que desafiam respostas definitivas. Paralelamente, a abstração se apresenta como uma poética do desvelamento, um modo de reorganizar e reinterpretar a realidade por meio da ruptura com as formas fixas, dialogando com correntes artísticas de sua época, em especial o Surrealismo. A interação entre as vias do catolicismo e do abstracionismo permite a criação de um campo fértil de experimentação das complexidades humanas, tais como a condição limite e o mal-estar na civilização. Tal simbiose fica ainda mais evidente em sua parceria intelectual com Ismael Nery e Maria Helena Vieira da Silva, cujas obras buscam ultrapassar os limites da materialidade e do conservadorismo estético.

O presente trabalho propõe investigar a interação entre religião e abstração na obra de Murilo Mendes, compreendendo-as como forças complementares capazes de criar uma poderosa prótese para a sensibilidade<sup>2</sup> que permite ao poeta captar aquilo que, de outra forma, permaneceria inacessível. Através dessa síntese, o poeta não apenas questiona os limites da percepção, mas reafirma a necessidade de um olhar em perpétuo movimento. Sua poesia habita o preciso espaço entre ordem, caos, razão e fé, visível e invisível, onde a busca pelo essencial<sup>3</sup> nunca se sacia — como a fome e a sede que atravessam seus versos.

## 2 Fundamentação teórica

Em sua tentativa de interpretar o desconcerto do mundo, Murilo Mendes encontra na religião uma lente através da qual é possível enxergar uma nova percepção da realidade. Sem se afastar da materialidade mais dura do mundo moderno, a conversão de Murilo ao catolicismo, em 1935, surge como proposição de vida. A religião é, em suas palavras, “a chave do enigma da vida” (Mendes, 2017, p. 177), resposta que ofereceu em 1944 à crítica de Drummond sobre sua religiosidade em excesso. A elaboração desse problema ocupa um espaço considerável em seu projeto poético, em que a busca incansável pelo essencial — o “equilíbrio harmonioso que

---

<sup>2</sup> O termo “prótese” é empregado, neste artigo, em sentido metafórico, designando um dispositivo conceitual. A “prótese para a sensibilidade” resulta da interação entre religião e abstração, constituindo um mecanismo intelectual que estrutura a experiência poética de Murilo Mendes. A fé, segundo o poeta, é capaz de expandir a percepção, permitindo ao sujeito ver através da matéria e fornecendo o impulso necessário na busca pelo essencial. No entanto, a religião não age isoladamente em sua poesia: é possível elaborar essa busca na linguagem visual e poética por meio da abstração — que propõe uma reconfiguração perceptiva não ancorada no objetivo físico, mas nas relações formais, espirituais e simbólicas. A fusão desses princípios é o que faz com que haja uma “prótese para a sensibilidade” capaz de oferecer formas para lidar poeticamente com o absurdo de nossa existência.

<sup>3</sup> Este artigo retoma um problema já abordado em meu projeto, agora explorando novas articulações e desenvolvimentos. Em breve será publicado o texto “‘Quero tudo, ou nada’: A poética da falta em Murilo Mendes”, atualmente em fase de edição, o qual articula-se também à inquietação muriliana. Embora se relacione com temas abordados em outros textos, o presente artigo privilegia o aspecto da prótese para a sensibilidade, tema de inestimável valor para a pesquisa. Desse modo, o texto “Prótese para a sensibilidade: Religião e Abstração em Murilo Mendes” se insere em um conjunto maior de reflexões que dialogam entre si, buscando aprofundar as relações entre a poética de Murilo Mendes e questões estéticas e existenciais mais amplas.

necessariamente deve existir entre espírito e a matéria” (Mendes, 1935, p. 188) — é confrontada pela inacessibilidade do que é único.

Em uma carta de 1939 a Lúcio Cardoso, ao tentar aconselhá-lo e até mesmo catequizá-lo, Murilo escreve que a religião oferece “lentes poderosíssimas” capazes de fazer ver “o que seus olhos não viam” e ouvir “o que seus ouvidos antes não ouviam” (Mendes, 1939 *apud* Guimarães, 1996, p. 15). Para Murilo Mendes, a religião é justamente uma lente que reenquadra o mundo, a vida, o tempo, franqueando ao poeta a percepção daquilo que seus sentidos não conseguiam, antes, captar. Mas o franqueamento de uma percepção anteriormente velada não se restringe ao exercício religioso: ao catolicismo, soma-se a abstração nas artes — mais como poética do que como formalismo —, também vista por Murilo como um modo de desvelamento — ou de extração — de uma nova realidade. É na fusão desses dois princípios que se constitui a prótese para a sensibilidade, capaz de ampliar a percepção do poeta e permitir que este elabore poeticamente a busca pelo essencial.

Em *A Poesia em Pânico* (1994 [1937]), Murilo debate sobre o assunto sob a face da figura andrógina hermética, considerando que esta representa um ser *perfeito* que reuniria em si a justaposição dos polos positivo e negativo, masculino e feminino, em que ocorre a “plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem, quer sejam ainda nada mais do que potencialidade, quer se tenha conseguido sua conciliação, sua integração final” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 52). Na poesia muriliana, a androginia é a reunião de forças e de ideias contrárias enquanto geradoras de vida, pois a condição ambígua do sujeito existe desde o princípio, em que, do primeiro corpo, geraram-se dois: a companheira de Adão é retirada de um fragmento dele mesmo.

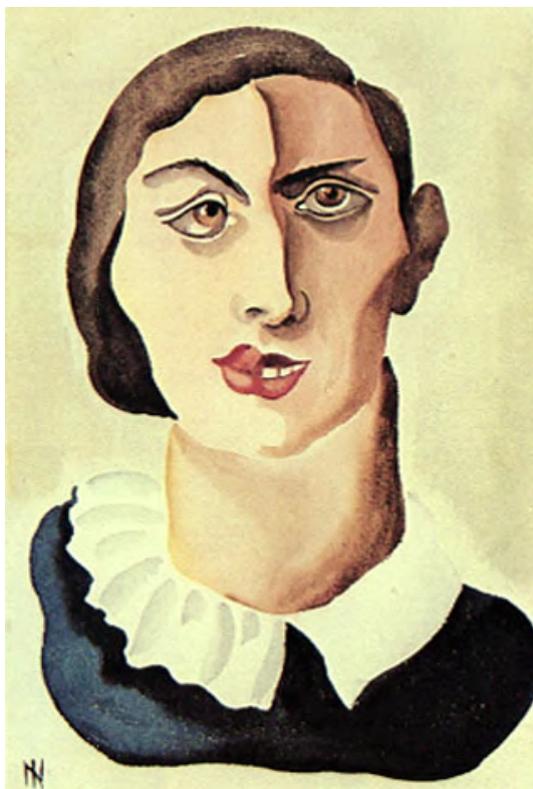
No poema “O Primeiro Poeta”, lemos: “[...] E o criador fizesse nascer uma mulher do meu flanco, / Apresentando-me essa mulher filha da noite. / Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão, esposo e amante” (Mendes, 1994, p. 291). Eis a tentativa de Murilo de burlar as significações unívocas, pois tais papéis não podem — segundo o império da lógica — competir a um mesmo indivíduo simultaneamente. Tanto os versos de “Poema do fanático” quanto os de “A uma mulher” revelam a necessidade do poeta de enxertar-se à amada, como modo de alcançar a unidade das coisas. Tal procura intensa por um objeto perdido, por uma unidade que daria fim à saudade sentida pela continuidade, recebe ainda mais ênfase no poema “O amante invisível”:

Quero suprimir o tempo e o espaço,  
A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,  
Quero que deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti,  
[...] Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,  
Quero me transformar em ti  
(Mendes, 1994, p. 305).

Lemos, aqui, o jogo de paradoxos jamais dissolvidos por Murilo. A hipótese da androginia no mito de Adão e Eva é abraçada tanto por ele quanto por seu inestimável amigo, o poeta e pintor Ismael Nery. Este último explorou o tema da androginia ao

longo de toda a sua breve carreira, especialmente durante a década de 1920. Nesse sentido, é notável o constante paralelismo desse elemento fundador, assim como outros, em suas respectivas expressões artísticas.

Figura 1 — Quadro *Andrógino*



Fonte: Nery (192-)

Tanto Murilo quanto Nery se interessavam pelo Surrealismo, mas eles não podem ser classificados como “surrealistas” no sentido mais rigoroso do termo. Isso porque, ao longo do tempo, sempre se mantiveram em tensão com o movimento e seus ideais estéticos. Assim, quando Nery foi à Europa, em 1927, retornou tendo conhecido Breton, mas marcado pela insatisfação com o que o movimento lhe oferecia. Em virtude disso, no lugar do Surrealismo, Nery idealizou o sistema essencialista, baseado na abstração do tempo e do espaço para atingir a *essência* das coisas, sendo, em última análise, uma preparação para o catolicismo (Guimarães, 1986). Em abril de 1934, a morte de Nery provocou uma crise espiritual em Murilo, levando-o a se tornar católico e a dar continuidade ao Essencialismo. Murilo dedicou sua parte de *Tempo e Eternidade* (1994 [1935]), livro que dividiu com Jorge de Lima com a proposta de restaurar a poesia em Cristo, exclusivamente a Ismael Nery. No poema “Meu novo olhar”, Murilo escreve:

[...] Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do Amigo,  
Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo,  
E aquele que mudou a direção do meu olhar;  
É o de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,

- 25 Esperando a integração do próprio ser definitivo  
Sob olhar fixo e incompreensível de Deus  
(Mendes, 1994, p. 247).

Há o mesmo movimento no poema intitulado “Ismael Nery”:

- Não é do homem que recebes a glória.  
O Verbo te criou desde o princípio  
Para transmitires palavras de vida  
E para que O mostrasses a outros homens.  
5 Em poucos anos percorreste os séculos  
Que medeiam entre o Gênese e o Apocalipse.  
O germe da poesia, essencial ao teu ser,  
Se prolongará através das gerações.  
Eras sábio, vidente, harmonioso e forte:  
10 Mas atrás de ti, que visavas o eterno,  
Se erguiam o tempo e as muralhas da China.  
Morres lúcido aos trinta e três anos,  
Quando se fecha uma idade e se abre outra.  
Morres porque nada mais tens que aprender [...]  
(Mendes, 1994, p. 259).

As palavras que Murilo escreve sobre Nery voltam para ele mesmo, como quem diz a um espelho; pois, tal como Nery, Murilo também carrega consigo a responsabilidade de transmitir palavras de vida e, de modo marcante em *Tempo e Eternidade*, mostrar Deus a outros homens — como tentou com Lúcio Cardoso. O poema “Amor-Vida”, de *A Poesia em Pânico*, assinala: “Eu fui poeta que distribui seus dons / E que não recebe coisa alguma” (Mendes, 1994, p. 285). Para Manuel Bandeira, Murilo “entende que o germe da poesia existe em todos os homens, competindo ao artista ‘desenvolvê-lo nos outros’” (Bandeira, 2009, p. 200–201).

São poucos os homens capazes de enxergar através do véu da aparência natural, e Murilo, em sua missão altíssima de poeta, reconhece a responsabilidade de transpor o que está, ainda, escondido. Nesse processo de ampliação do olhar para o invisível, a religião e a abstração articulam-se ativamente na construção de uma prótese para a sensibilidade. Juntas, elas ampliam a visão do poeta e possibilitam que ele revele, através da poesia, aquilo que, para os sentidos comuns, permanece oculto. É desse modo que o sistema essencialista — que não é somente religioso, nem puramente abstracionista, mas uma fusão dos dois princípios — tenta organizar, sistematizar e elaborar o que outros homens apenas sofrem inconscientemente (Mendes, 1936).

O poeta utiliza-se da via da abstração para tentar chegar a uma forma de expressão em que haja a harmonia entre espírito e matéria. A religião é movida pela fé, pela confiança incondicional no que não se pode ver, nem sequer tocar, sendo a abstração do tempo e do espaço uma possibilidade para o seu entendimento. Para Bosi, Murilo Mendes, em suas obras, é um “poeta cósmico” capaz de objetivar “a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão do caos)” (Bosi, 2017, p. 480), sendo a religião, como Murilo já havia defendido para Drummond, o

modo pelo qual se tenta revelar o sentido de um mundo que se apresenta absurdo. E, para muitos artistas ligados aos primeiros movimentos abstratos do século, a abstração cumpria uma função análoga: diante da crise da representação na modernidade, a figuração (da realidade, das coisas, do mundo) já não parecia dar conta das sensibilidades mais rigorosas; ou seja, para tais artistas, a figuração muito mais esconde (vela) do que mostra (revela), pois “a arte figurativa pinta o véu da aparência natural; a arte abstrata, o ser escondido pelo véu” (Lebensztejn, 2007, p. 33).

No princípio, a busca pela pintura pura era, também, a busca por um mundo ideal, uma realidade autêntica. Por vezes, ela é vista como aquela que não representa nem o real nem o imaginário, mas sim aquela que utiliza a matéria, a linha e a cor por elas mesmas. Paul Gauguin, em carta a Émile Schuffenecker em agosto de 1888, afirmava: “A arte é uma abstração: retire-a da natureza sonhando perante ela e pense mais na criação que no resultado: é o único meio de elevar-se a Deus fazendo como nosso divino mestre, criar” (Gauguin, 1984 apud Lebensztejn, 2007, p. 27). Apenas pela abstração seria possível atingir a noumena — a coisa em si, a essência, que não corresponde a nenhum objeto — dos quadros, mas também da poesia. Se a arte cria mundos, a arte abstrata criaria um mundo sem objeto, em que o homem tocaria as leis cósmicas e, arrisco dizer, o próprio Deus, mas o acesso a Deus se dá somente através do sensível. Ainda, Jean-Claude Lebensztejn afirma que “[...] o aspecto natural das coisas é concebido como um véu, um envelope recobrando uma realidade espiritual, que a pintura abstrata tem por missão desvelar” (Lebensztejn, 2007, p. 32).

Para Kandinsky, na obra *Do Espiritual na Arte* (1991), a linguagem espiritual escapa dos homens, mas o artista é capaz de entendê-la e de responder a seu apelo, para assim transpor para o restante da humanidade. Os visionários — modo pelo qual Kandinsky se refere aos artistas abstratos — são almas raras que “têm um desejo secreto de vida espiritual” e “necessidade de luz” (Kandinsky, 1991, p. 31). Nessa mesma via, o objeto da busca de Murilo é justamente por um alimento espiritual — algo que a arte figurativa, limitada à aparência das coisas, não consegue oferecer plenamente. Trata-se da eterna procura pelo conteúdo/sentido da arte, pela sua essência, que segue escondida. Ao longo de *As Metamorfoses* (1994 [1944]), vemos a repetição de certos núcleos temáticos, como a constante busca pelo alimento, representada pela fome e pela sede. Nos versos de “Jerusalém” — “Morro de sede à beira da fonte, / Morro de fome debaixo da mesa coberta de pães” (Mendes, 1994, p. 316) —, o sujeito se apresenta como alguém que jamais se sacia, incapaz de alcançar o que poderia, finalmente, alimentá-lo.

O sentimento de falta e desejo é tema também dos versos de “Fim”:

Eu existo para assistir ao fim do mundo.  
 Não há outro espetáculo que me invoque.  
 Será uma festa prodigiosa, a única festa.  
 Ó meus amigos e comunicantes,  
 5 Tudo o que acontece desde o princípio é a sua preparação.

Eu preciso assistir ao fim do mundo  
 para saber o que Deus quer comigo e com todos  
 E para saciar minha sede de teatro.

- Preciso assistir ao julgamento universal,  
10 Ouvir os coros imensos,  
as lamentações e as queixas de todos,  
desde Adão até o último homem.

Eu existo para assistir ao fim do mundo,  
eu existo para a visão beatífica  
(Mendes, 1994, p. 328-329).

O poema reflete a vontade de compreender o propósito existencial e a relação do homem com o divino, revelando uma expectativa de que o “fim do mundo” será uma “visão beatífica”, um encontro direto com a verdade última, capaz de conferir significado à existência humana. Os primeiros versos apontam para a grandiosidade deste evento, responsável pela revelação máxima. Aqui, Murilo escolhe enfatizar a celebração deste “espetáculo” ou “festa” e não de sua capacidade de destruição. O sujeito “precisa assistir” e “existe para” o fim do mundo e mais nada. Para ele, a vida ordinária é insuficiente, carecendo de algo sublime. No entanto, o restante dos versos não garante que este estado foi atingido, pelo contrário, o que lemos é a continuidade do movimento de busca.

Para além do poema, mas em uma análise geral de *As Metamorfoses*, notamos que a espera pelo “Grande Fim” não deve ser meramente passiva, pois não parece ser esse o preciso momento de saciedade espiritual. Enquanto existirmos, o vazio persistirá, assim como as lamentações sobre a vida ordinária. Contudo, tais lamentações não indicam resignação, pelo contrário, impulsionam a mudança e a transformação, pois a inquietação edifica. Assim, a fome e a sede do poeta refletem a força criativa, marcada pela recusa à estagnação. É na busca que se encontra o sentido, e não na resposta em si.

A tentativa de elaboração do problema em *As Metamorfoses* não é necessariamente a elaboração de uma resposta, mas sim a elaboração de mais perguntas — perguntas essas direcionadas a outro alguém, como tentativa de elucidar um problema coletivo e não apenas individual. Exemplos disso são as anáforas que aparecem em “Poema bíblico atual” e “Canto amigo”, trazidos respectivamente abaixo, como um questionamento em série:

- [...] Para que semear a árvore que vai dar a madeira do leito do assassino,  
5 Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras,  
Para que alimentar a criança que mais tarde abandonará os pais órfãos?  
[...]  
(Mendes, 1994, p. 323-324).

- [...] Por que aumentas o terror que rodeia o teu lar,  
Por que em vez dos retratos de poetas  
Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade  
10 Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?  
Por que acreditas no julgamento dos chefes transitórios do homem?  
Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas? [...]  
(Mendes, 1994, p. 335-336).

Se viver significa uma eterna busca pelo essencial, seja ele um sentido divino ou o propósito da vida, não é apenas pela percepção passiva que o conhecerá, pois a essência não corresponde a nenhum objeto observável. Não se trata, portanto, de identificar a negatividade da vida e nutrir-se dela, mas, no caso, muito mais reiterar valores que Murilo afirma serem inerentemente católicos — o perdão, a fraternidade, a união —, mas motivados pela inquietação mais mundana. As indagações dos poemas levam a refletir sobre essa realidade *autre*, diante da qual a arte agora funciona como crença e refúgio religioso, levando ao que poderíamos chamar de “respostas temporárias”, pois aqui o poeta reconhece a impossibilidade de ter uma resposta definitiva. São as indagações que permitem o processo da criação artística seguir sempre em expansão e o problema jamais resolvido é, exatamente, o motor da obra poética de Murilo.

Nos versos finais do poema “Marcha da história”, em *As Metamorfoses*, Murilo sugere a possibilidade de desvelar uma nova realidade “onde o homem e a mulher são um, / onde espadas e granadas / transformaram-se em charruas, / e onde se fundem verbo e ação” (Mendes, 1994, p. 332), em que se impulsiona a fusão e aproxima os contrários. Contudo, o poema revela uma ambivalência sobre essa nova realidade: por um lado, aponta para a conciliação transfiguradora dos contrários, alimentando uma esperança que é, por excelência, edificante; por outro, as estrofes iniciais instauram um impossível lógico — “Eu me encontrei no marco do horizonte / Onde as nuvens falam, / Onde os sonhos têm mãos e pés / E o mar é seduzido pelas sereias” (Mendes, 1994, p. 332) —, que reafirma a qualidade impraticável do ato de alcançar, finalmente, o local onde espírito e matéria se harmonizam.

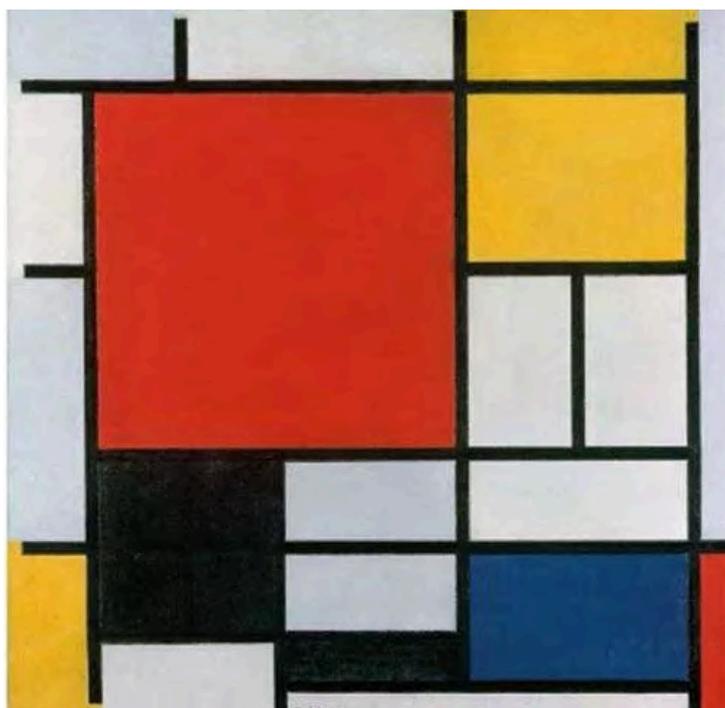
Enquanto a arte figurativa parece elaborar uma tentativa de representação fidedigna da matéria, como uma resposta definitiva e findada da realidade, a abstração é exatamente o trabalho da indagação como modo de organizá-la e não necessariamente o de obter soluções para o problema. A arte abstrata tenta acessar o espírito criador que a matéria esconde, mas “o véu que envolve o espírito na matéria [...] é frequentemente tão espesso que poucos homens são capazes de discerni-lo” (Kandinsky, 1912 *apud* Lebensztejn, 2007, p. 33). A aposta de Murilo em enxergar o que o véu oculta está exatamente na prótese para a sensibilidade formada pela interação das “lentes poderosíssimas” que a religião oferece ao cristão e no rompimento com as formas fixas promovido pela abstração. A questão não se refere, necessariamente, a ir *além* da matéria, mas a ver e rever ela mesma, até que possamos ver *através* dela, como nos diria Piet Mondrian:

Não devemos ver para além da natureza, devemos, sobretudo, ver *através* dela: devemos ver mais profundamente — ver *abstratamente*, e, principalmente, *universalmente*. A natureza *manifesta* o verdadeiro como belo, mas o *exprime plasticamente* em aparências naturais que são sempre *veladas*, e é esse velamento da verdade que inclui o trágico (Mondrian, 1986–1987 *apud* Lebensztejn, 2007, p. 35).

O neoplasticismo de Mondrian revela uma busca pela harmonia universal por meio da arte. Giulio Carlo Argan (1992) afirma que todos os quadros do artista, durante

o período de 1920 a 1940, têm a recorrência do uso das grades de coordenadas, o que fez com que Mondrian ficasse reconhecido tanto por elas quanto pela utilização das cores primárias puras. No entanto, as grades são desenvolvidas em diferentes tamanhos e organizações, formando armações assimétricas, o que faz com que a percepção — e, portanto, a emoção diante da obra — sempre se altere.

Figura 2 — Quadro Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul



Fonte: Mondrian (1921)

Nessa perspectiva, o essencial não poderá jamais se apresentar sob a mimese de formas naturais e, para Mondrian, nem mesmo pela mera percepção delas, mas sim por uma “reflexão sobre a percepção separada da própria percepção: uma reflexão em que a mente opera sozinha, com os meios exclusivos que lhe são fornecidos por sua constituição” (Argan, 1992, p. 409). Se nossa mente é feita de noções elementares, assim Mondrian realiza sua arte. Trata-se de reduzir ao básico: o que antes se tentava imitar, como as formas complexas da natureza — atitude esta que o próprio Mondrian manteve antes de chegar ao neoplasticismo —, se transformou em linhas grossas e pretas, nas coordenadas verticais e horizontais, que delimitam planos retos preenchidos pelas cores puras.

As linhas pretas que emolduram os retângulos da obra *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul* (1921) funcionam enquanto impedimento do toque entre as cores, mas são interrompidas antes de alcançarem a borda, como se o espaço estivesse se expandindo em um “equilíbrio dinâmico”. A construção de sentido da obra se dá, também, pela soma dos espaços em branco — ou sem cor, ou, ainda, com a soma de todas as cores — entre quadrados e retângulos coloridos, que funcionam

como o vazio/pleno necessário para equilibrar o essencial. Do mesmo modo, em Murilo Mendes, podemos ler o vazio deixado pela ausência de respostas como o necessário para alcançar a harmonia das coisas.

Rosalind Krauss (1979) afirma que o uso das grades em Mondrian e outros pintores se refere ao Ser, à Mente ou ao Espírito, sendo essa técnica uma escada ao Universal. Por sua vez, Veronica Stigger (2006) entende, em Mondrian, que a recorrência de um mesmo processo construtivo das obras — a estrutura gradeada e as ações primárias — é um modo em que “o processo passa a importar mais do que o resultado”, o que faz com que o foco seja deslocado “daquilo que é fixo, fechado e imutável (a obra acabada) para o que está em aberto, em constante movimento e mutação” (Stigger, 2006, p. 533). Há, aqui, uma evidente contradição no conceito de equilíbrio enquanto algo estável, sendo ele mesmo instável, dinâmico, que se desloca a todo momento.

A arte abstrata, nesse sentido, também se apresenta enquanto modo pelo qual tenta atender à ansiedade e à perturbação espiritual enfrentada pelo homem frente à realidade do mundo exterior. Percebemos na poesia de Murilo — cuja aproximação com Mondrian se estabelece, apesar da ausência de referências ao pintor em sua crítica — que o processo em si da abstração é mais enfático do que, necessariamente, as imagens e o resultado consequentes. Assim como Murilo tende a entender o abstracionismo e a religião como pontos próximos (senão dependentes), os textos e quadros de Mondrian apresentam uma aspiração em atingir uma transcendência por meio da arte e, em consequência, tocar o essencial.

Em um dos textos escritos por Murilo entre 1960 e 1970, o poeta afirmou que:

Num mundo como o nosso em que tudo se transforma e muda de aspecto, o homem torna-se insatisfeito e procura cada dia atingir novos objetivos. Diante duma tal complexidade de elementos surgiu no espírito de artistas e pensadores a necessidade de se praticar, mais do que em outras épocas, o método da abstração, método que em filosofia consiste em distinguir uma da outra as qualidades singulares dum objeto sensível, pensando uma independente das outras e dando a cada uma existência própria (Mendes, 1994, p. 1320).

A abstração em Murilo sempre esteve ligada aos seus contatos com artistas visuais, como consta em *Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo* (2023). Antes mesmo de se dedicar à crítica de arte, sua poesia já dava sinais das aproximações devido às trocas constantes entre figuras literárias e imagens plásticas. São vários os citados em poesias ou os que receberam dedicatórias; mas, além de Nery, que recebeu poema em sua homenagem em *Tempo e Eternidade*, faz-se necessário nos lembrarmos do poema “Maria Helena Vieira da Silva”, presente em *As Metamorfoses*, retratando a pintora portuguesa que conheceu Murilo Mendes ao buscar exílio no Brasil devido à 2ª Guerra Mundial, dando início a uma amizade frutífera para ambos:

Diurno e noturno  
Longo e breve  
Másculo e feminino  
Onda e serpente

5 Água metálica

Chama rastreante  
É o bicho que habita  
Na escadaria do século  
Entre o sibilar das granadas

10 E a saudade dos minuetos.

Bicho nervoso  
Minucioso  
Tece uma trama há mil anos  
Que se transforma com a luz.

15 Em contraponto às formas  
Da cidade organizada.

E o bicho minucioso  
Pesquisa sua perfeição,  
Bicho diurno e noturno  
(Mendes, 1994, p. 351).

Murilo vê em Vieira da Silva uma arte que expande as imagens do presente e do passado, do real e do imaginário, e ela mesma se definiu como quem pinta o que não existe como se existisse. De saída, lemos associações improváveis de elementos que não podem, por natureza, coincidir: ou diurno ou noturno; ou longo ou breve; ou másculo ou feminino. Mas o poema reúne tais elementos, cuja coexistência num mesmo contexto é, a princípio, inexplicável, para atingir a essência da desordem, que é, na poesia singular de Murilo, o modo pelo qual se chegará à organização.

Tal organização, enquanto modo de se alcançar uma nova percepção da realidade sensível, pode ser lida em Vieira da Silva exatamente pela sua tentativa de pôr em quadros todas as contradições, simultaneamente. Ou seja, é uma “pesquisa” pela “perfeição” que se alimenta do próprio caos. Para Murilo, o trabalho de Vieira da Silva assumia um “caráter de ascese”, algo que a própria pintora poderia ter dito sobre si mesma: “Querida tornar-me tão ágil, tão segura dos meus movimentos e da minha voz que nada me pudesse escapar” (Santos, 2012, p. 7). Em *Janelas Verdes* (1994 [1970]), ele dedica tais palavras a ela:

A maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como irmãos separados mas não inimigos; de ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lenteza da execução resultar em rigor formal (Mendes, 1994, p. 1442–1443).

Sendo assim, a pintora demonstra ser, na mesma medida, minuciosa e nervosa, imperturbável e inquieta, apresentando “uma técnica segura” ainda que suas linhas tenham “aparência hesitante”. A pintora se revela como objeto de análise perfeito para

um poeta que é também crítico e que tem como jogo favorito o paradoxo entre o ser e o não ser.

A obra de Vieira da Silva durante o final da década de 1930 é marcada, também, pelas grades, utilizando-as para organizar a superfície da tela e explorar o potencial de um novo conceito espacial, reavaliando sua relação com o mundo exterior. A influência da 2ª Guerra Mundial em seu trabalho a obrigou a ter um novo olhar sobre as formas, e isso não se difere do próprio Murilo. Lemos em *As Metamorfoses* uma constante preocupação com o coletivo devido à decadência do mundo e dos desastres da guerra. Como resultado, os dois artistas colaboraram na criação da revista de arte abstrata *Arturo* em 1944, com foco na revolução estética, que, em suma, se propunha a reelaborar os debates artísticos internacionais entre guerras via conexões entre artistas latino-americanos.

A urgência do debate também se devia ao fato de que, até meados da década de 1940, havia uma forte resistência por parte dos artistas e críticos à abstração (García, 2012). Nesse interesse pelo desvelamento de uma nova realidade e uma nova percepção, abordagens abstracionistas foram taxadas de “anarquismos modernistas”, reservado apenas àqueles que “amavam a podridão”, nas palavras de Di Cavalcanti (1948 *apud* Couto, 2004, p. 49). Os principais críticos da época proferiram julgamentos peremptórios, postulavam convenções, além de promoverem excomunhões com base em suas próprias diretrizes (Couto, 2004). No caso de Murilo Mendes, por exemplo, nomes como Tristão de Athayde e Álvaro Lins se sentiam pouco à vontade diante das ousadias de seu surrealismo, tampouco estariam abertos a aceitar, sequer tentar compreender, outros modos de renovação das artes plásticas no país.

Havia, no entanto, críticos brasileiros partidários do abstracionismo — valendo citar Mário Pedrosa como defensor incondicional da arte abstrata (Couto, 2004) —, e estes procuravam demonstrar a possibilidade de construir uma percepção e uma arte nova, capazes de atender às necessidades de um país novo. A Bienal de São Paulo, por exemplo, nasce exatamente pela demanda de revisão de valores e atualização artística. A década de 1950, segundo Maria de Fátima Morethy Couto (2004), ficou marcada pela “revolução profunda na produção artística nacional e pela difusão da arte abstrata em todo o país” (Couto, 2004, p. 61).

Na edição única da revista *Arturo*, Vieira da Silva expôs dois quadros datados de 1940, sendo um deles *Le Métro* (ou *Abrigo Anti-aéreo*), obra realizada durante os anos em que viveu no Rio de Janeiro (1940-1947). Vemos, nesta obra, a recorrência do quadriculado e das tramas, aqui representado não por linhas, mas pela separação entre os azulejos. As tramas evocam o labirinto de uma estação de metrô, criando uma sensação de deslocamento e de vertigem. Embora Vieira da Silva não tenha adotado a grade no sentido rigorosamente modernista, como Mondrian, ela nunca a utilizou de forma neutra ou puramente materialista. A pintora usa a fragmentação e a distorção da grade para sugerir a multiplicidade da experiência humana e a complexidade do mundo moderno.

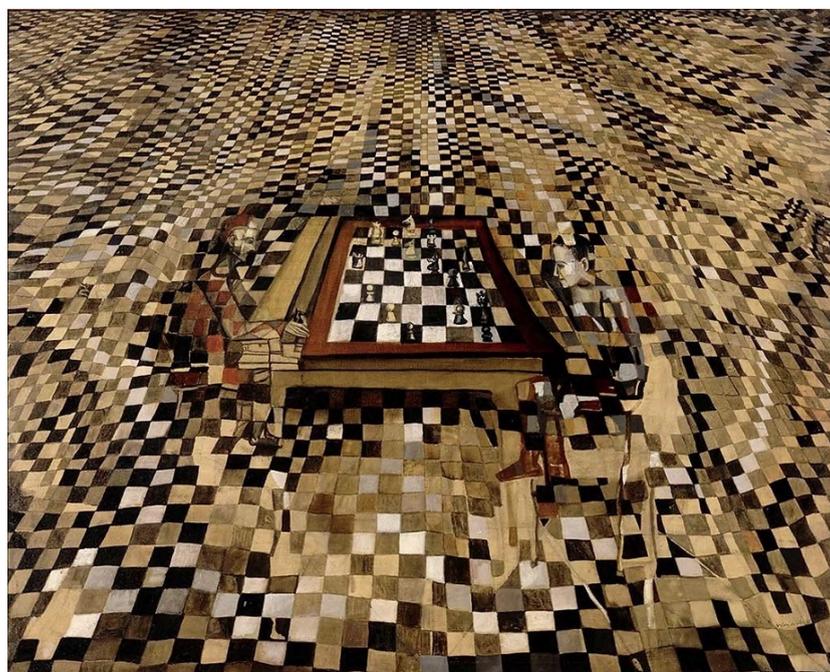
Figura 3 — Quadro *Le Métro*



Fonte: Vieira da Silva (1980)

Mais adiante em sua trajetória, ela produz o *Jogo de xadrez* (1943), que reitera o uso dos planos retos do jogo de tabuleiro para elucidar o campo de batalha. Vieira da Silva subverte a regularidade da grade geométrica rígida original, distorcendo as linhas e dando movimento ao sistema estático. Trata-se de um diálogo entre ordem e caos, em que a grade sugere controle, mas que, em Vieira da Silva, é um campo de incerteza e imprevisibilidade.

Figura 4 — Quadro *Jogo de Xadrez*



Fonte: Vieira da Silva (1943)

E, antes da vinda para o Brasil, a pintora produziu *Les héros* (1939). Aqui, seus desenhos quadriculados ganham significados próprios da época: grades que aprisionam

figuras abstratas, sem identificação e quase apagadas pela pintura e pela história. Trata-se de um espaço simbólico entre a contenção e a liberdade, entre a estrutura fixa e o movimento. Desse modo, a grade é, em Vieira da Silva, o reflexo do impacto de seu exílio, tanto em Paris quanto no Brasil, sendo essa técnica um modo de pensar sua condição-limite e o mal-estar na modernidade, permitindo reinventar a percepção do espaço e, até mesmo, extrapolar as fronteiras do próprio quadro como quem busca incansavelmente pela liberdade.

Figura 5 — Quadro *Les héros*



Fonte: Vieira da Silva (1939)

Na mesma edição da revista *Arturo*, Murilo Mendes colaborou com seis poemas traduzidos para o espanhol: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica” e “La vida cotidiana”. Com exceção de “Homenaje a Mozart”, os outros cinco poemas pertencem à obra *As Metamorfoses*. Desses, destacam-se “Operação plástica” e “A liberdade”. Detenhamo-nos, inicialmente, aos versos de “Operação plástica”:

Álbum do crime, denúncia:  
Maria deixou o rastro na nuvem.

Adeja o pássaro de quatro folhas  
Gritando traição

5 O Ente sem cor nem nome  
Grava sua cor, seu nome.

Para quem telefonar?

Massa de ódio, de intuição,

Liberto-me das faixas de diamante  
10 Para consumir a Poesia:

O vento vem nas minhas asas,  
A tempestade sorri.  
Deixem dormir Eleonora  
No seu quarto onde crescem girassóis  
(Mendes, 1994, p. 340).

Ao longo de *As Metamorfoses*, vemos Murilo se apropriar da imagem da “nuvem” enquanto ser mutante, emigrante por excelência, que ora é contadora de história, ora é trincheira. Mas aqui ela é quem fica com os vestígios de um crime, que só ocorre porque alguma lei superior foi infringida. A operação plástica trai os padrões estabelecidos pela arte figurativa, a qual não atende mais às inquietações do artista. A pergunta nesse poema — “Para quem telefonar?” — nos parece diferente das perguntas feitas nos poemas “Poema bíblico atual” e “Canto amigo”, porque aqui a pergunta é retórica: o eu-lírico reconhece a falta de orientação causada por um mundo sem sentido, em meio ao caos — efeitos da guerra, da crise estética e, até mesmo, espiritual —, e que a mimese das formas naturais não está mais apta a atender tais demandas.

Na terceira estrofe, lemos o “Ente” enquanto figura abstrata ou um ser universal — Deus, quem sabe? — que não tem cor nem nome porque não é uma forma da natureza, é algo de outra ordem, inacessível pelo véu. Trata-se da pura indefinição, que só adquire identidade por meio das ações ou marcações feitas por aqueles que enxergam através do véu com as “lentes poderosíssimas” da religião. Desse modo, torna-os capazes de “gravar sua cor, seu nome” a partir da abstração — princípios que, em sua fusão, operam como prótese para a sensibilidade —, dando forma ao que, de outro modo, permaneceria inapreensível. No entanto, o Ente é, por excelência, mutável, e jamais repetirá sua própria imagem. Gravá-la, portanto, é impossível.

Este poema certamente representa com rigor a proposta invencionista da revista *Arturo*, tendo em vista que os participantes da edição tinham em mente construir uma plataforma de ação estética transformadora. Lemos a fome e a sede dos artistas em “consumir a Poesia” como um desejo não pela verdade, mas por atingir um modo de expressão inventivo, à altura dos desafios da modernidade, por meio da arte. As imagens finais do vento e da tempestade — sinais do movimento e da inquietação — sugerem que as forças naturais, senão as leis cósmicas, interagem com o poeta, alcançando assim um “equilíbrio dinâmico”.

Por sua vez, em “A Liberdade”, as leis cósmicas interagem novamente com o poeta, mas aqui elas estão sob o seu controle, transformando-se à sua vontade:

Um buquê de nuvens:  
O braço duma constelação  
Surge entre as rendas do céu.

O espaço transforma-se a meu gosto,  
5 É um navio, uma ópera, uma usina,

Ou então a remota Persépolis.

Admiro a ordem da anarquia eterna,  
A nobreza dos elementos  
E a grande castidade da Poesia.

10 Dormir no mar! Dormir nas galeras antigas!

Sem o grito dos naufragos,  
Sem os mortos pelos submarinos  
(Mendes, 1994, p. 341).

O crime perante a antiga ordem já foi cometido e agora o artista não é mais um imitador de formas fixas, de tal maneira que a arte abstrata lhe permite assumir múltiplas formas e projetar significados ao espaço, reorganizando-o, expandindo-o e reinventando-o. Mas, ao “admirar a ordem da anarquia eterna”, o eu-lírico reconhece sua passividade em relação ao paradoxo entre ordem e caos, pois a anarquia, princípio elementar para a criação do cosmos, é a negação de qualquer autoridade; enquanto a ordem é, naturalmente, uma determinação de uma lei superior. Portanto, o desejo pelo controle do espaço — seja do divino ou do terreno — não é jamais atendido. Para Murilo Mendes, o mundo é, mesmo que absurdo, governado por outrem. O pânico “é muitas vezes necessário para se chegar à organização” (Mendes, 1943 *apud* Fabris, 2009, p. 241) e só por meio da “nobreza dos elementos” — aspectos primordiais da existência como são as cores primárias e as formas retas de Mondrian — é que se poderá, finalmente, tocar “a grande castidade da Poesia”, sendo ela mesma uma forma pura e sagrada de expressão.

A posição cristã de Murilo, em seu projeto singular, é um de seus “elementos contrários”, sempre confrontada, durante toda sua poesia, pela rejeição do poeta à ideia de que possa haver uma verdade definitiva. Trata-se do paradoxo entre Deus onipotente e o livre-arbítrio que nos é concedido. Para Júlio Castañon Guimarães, a absorção da religião católica — nada dogmática — na poesia muriliana é exatamente o que permite haver um eterno impasse em sua obra poética, porque “a tensão permanente sustenta sua inquietação, sua invenção” (Guimarães, 1986, p. 51). Não há resposta definitiva para o dilema de Murilo, tendo em vista que Deus é, sobretudo, da ordem do invisível e sua forma é, naturalmente, sempre transmutável — uma sarça ardente (Êxodo 3:2), uma densa nuvem (Êxodo 19:9) ou o murmúrio de uma brisa suave (1 Reis 19:12). Sua unidade permanece, assim, inacessível.

Nesse sentido, vale ler as passagens finais de “Olho Precoce”, texto que fecha o livro *A Idade do Serrote* (1994 [1968]):

Deus passou a ser para mim, não o corregedor da moral, o severo guardião da lei, mas o Ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as metamorfoses, criador da imaginação, inspirador da fábula, pai e destruidor de milhões de corpos e almas, único ator que não repete diariamente seus papéis. [...] O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver

coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida (Mendes, 1994, p. 974).

Sendo *A Idade do Serrote* uma obra de 1968, nada impede que o “olho armado” faça referência a um dos objetos sensoriais de Lygia Clark, com o qual Murilo se fez fotografar no mesmo ano da publicação. No catálogo da exposição *Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo* (2023), vemos o objeto ser nomeado como “olho armado”, mas, no arquivo de Lygia Clark e em diferentes exposições, um modelo similar recebe outros títulos: “óculos de proteção”, “goggles”, “óculos – eyes” e “diálogo: óculos”.

Figura 6 — Quadro de Murilo Mendes com o “olho armado” de Lygia Clark



Fonte: Cortesão (1968)

Lygia Clark foi aluna de Arpad Szenes e de outros pintores quando se mudou para Paris em 1950, tendo partido da arte abstrata antes de se aventurar pelos objetos sensíveis de sua produção. As linhas ortogonais de Mondrian e sua forma de organizar o espaço foram fundamentais para influenciar as experiências e as dinâmicas do seu trabalho. Lygia, assim como Mondrian, também sofria da necessidade de verticalizar o espaço e quebrar a moldura. Vale citar seu exímio trabalho, *Descoberta da Linha Orgânica* (1954), que explora o espaço intermediário entre pintura e moldura, revelando o poder da linha em modular a superfície do quadro.

As proposições sensoriais surgem em um momento posterior de sua trajetória, mas continuam reafirmando seu vínculo com a arte abstrata, já que toda a sua poética busca, acima de tudo, superar o suporte, a prótese em si. Em 1968, Lygia Clark produziu uma série de objetos relacionais, sendo o “olho armado” inicialmente chamado apenas

de “óculos – eyes”. Luis Pérez-Orama afirmou em entrevista disponível no site do Museum of Modern Art (MoMA) que os óculos de Lygia trazem consigo “a questão de uma visão única que eventualmente se parte ou se multiplica”. Para Murilo, o “olho armado” é, exatamente, a possibilidade de “ver, rever, ver, rever” o mundo, a matéria, o espaço, a cor e as formas, instrumentalizando o poeta com uma prótese que o faça perceber aquilo que seus sentidos sozinhos não conseguem captar. Trata-se de uma reflexão sobre a percepção separada da própria percepção, como era o projeto artístico de Mondrian, ou também de reinventar a percepção do espaço e a perspectiva das coisas, como era a arte de Vieira da Silva.

Entendemos, portanto, que a harmonia entre espírito e matéria é infinitamente variada na sua unidade, pois, bem como o próprio Deus, o essencial é capaz de todas as metamorfoses. A ambivalência do problema é, justamente, o modo pelo qual Murilo desenvolve sua possível compreensão para o desconcerto do mundo. O paradoxo, desse modo, não se dissolve. Murilo defende a via da abstração para atingir a noumena — a coisa em si, a essência, que não corresponde a nenhum objeto — da poesia, mas não garante seu sucesso, já que o essencial não é nem finito, nem fixo; ele é da ordem do proteiforme e, por isso, não é passível de ser apreendido. Seu dinamismo obriga o poeta a reinventar uma e outra vez a percepção das coisas — “ver, rever, ver, rever”.

O trabalho poético de Murilo, ao longo das obras *Tempo e Eternidade* (1935), *Poesia em Pânico* (1937) e com ênfase em *As Metamorfoses* (1944), parece ter como imperativo, a princípio, a busca pelo essencial. Contudo, sua poesia afirma e nega simultaneamente a possibilidade de acessá-lo. É a sua potencialidade que mantém o processo contínuo de questionamento em movimento, mas Murilo reconhece a condição universal de limitação da compreensão humana. A concretização da revelação máxima causaria uma saciedade ilusória — isto é, um estado de inércia e apatia —, contradizendo a inquietação vital que move o sujeito.

A religião, enquanto prótese para a sensibilidade, surge para Murilo como instrumento para eliminar obstáculos e capaz de aperfeiçoar a visão, fazendo com que o homem, ao aceitá-la, consiga enxergar através do véu. Em contrapartida, a abstração emerge como uma ferramenta estética e filosófica complementar, capaz de transformar o incompreensível em formas visuais e poéticas que ampliam a percepção humana. Ambas dialogam enquanto modos de organizar, sistematizar e elaborar o desconcerto do mundo e o desamparo que interpela o sujeito, mas sem soluções definitivas. A essência de todas as coisas recua toda vez que nos aproximamos, ou metamorfoseia-se por completo, sendo mais uma vez irreconhecível. A prótese para a sensibilidade — oferecida pela junção entre religião e abstração — tão logo torna-se defasada, mas segue indispensável como meio de sustentar a força criativa que dá sentido à nossa existência no mundo.

### **Considerações finais**

As obras de Murilo Mendes, em especial *As Metamorfoses*, nos mostram que reunir religião e abstração em um mesmo projeto estético não se configura como uma justaposição arbitrária. Se a religião funciona como uma “lente poderosíssima” que

aprimora o olhar sobre o invisível, a abstração se apresenta como um método para reorganizar a realidade e revelar o véu que envolve o espírito na matéria. Desse modo, Murilo encontra na religião um modo de enxergar através do véu da aparência natural e, na abstração, o meio artístico para expressá-lo. A fusão desses princípios é o que faz com que haja uma prótese para a sensibilidade que desempenha a função de suprimir o sentimento de impotência diante do absurdo do mundo.

No entanto, a prótese não conduz a respostas definitivas, tendo em vista que tal procedimento não elimina o sentimento de angústia diante do inatingível e da falta de compreensão do mundo, mas oferece formas de lidar poeticamente com ele. Assim sendo, a poética muriliana se estrutura sobre a inquietação e a dúvida, recusando qualquer forma de fechamento interpretativo. A tensão entre ordem e caos, fé e incerteza, presença e ausência mantém sua criação em expansão.

Murilo foi um poeta disposto a se metamorfosear em benefício da poesia, jamais se fixando a rótulos e convenções estéticas. Do Surrealismo, absorveu com excelência a cartilha inconformista. O dinamismo do mundo dá poder à poesia de Murilo, e a ele nada é garantido. O essencial, tão almejado pelo poeta, jamais se deixa apreender de maneira absoluta — pois ele é, certamente, da ordem do proteiforme. Ainda assim, segue sendo perseguido — não como um fim, mas como uma necessidade vital que mantém o sujeito em constante movimento. Portanto, seu projeto artístico e espiritual se alimenta da impossibilidade de síntese definitiva, encontrando no paradoxo não um limite, mas a própria força motriz da criação. Assim, sua poesia permanece como um testemunho de que o essencial não está na resposta, mas no gesto ininterrupto de perguntar.

### Como citar este artigo?

DA NATIVIDADE. N. Prótese para a sensibilidade: religião e abstração em Murilo Mendes. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 23, n. 1, p. 249–269, 2024.

### Referências

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTURO. *Revista de artes abstractas*, v. 1. Redação: Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice, Edgar Bayley. Buenos Aires: Talleres Gráficos Experimentales Domingo F. Rocco, 1944. Disponível em: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/arturo/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BÍBLIA ONLINE. *Bíblia Sagrada*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORTESÃO, M. S. *Murilo Mendes com o “olho armado” de Lygia Clark*. 1968. Fotografia P&B. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/216/goggles>. Acesso em: 19 jun. 2025.

COUTO, M. F. M. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940–1960)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

FABRIS, A. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. 2009, p. 234–244. In: FABRIS, A. *Fotografia e Arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

GARCÍA, M. A. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 38–61, nov. 2012.

GUIMARÃES, J. C. Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. *Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro, n. 27, 1996.

GUIMARÃES, J. C. *Murilo Mendes: A Invenção do Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense S.A., 1986.

LEBENSZTEJN, J.-C. Passagem (Notas sobre as ideologias da primeira abstração). In: FERREIRA, G. Brasil: *Figuração x Abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea - IAC, 2013. p. 20–55.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. 2. ed. Tradução: Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

KRAUSS, R. Grids. *October*, v. 9, p. 51–64, 1979.

MENDES, M. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 43–48, 1936.

MENDES, M. Poemas de Ismael Nery. *A Ordem*, Rio de Janeiro, p. 181-195, mar. 1935. Disponível em: <https://centrodomvital.com.br/nova-serie-no-56-marco-de-1935/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, M. *Poliedro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

MONDRIAN, P. Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul [Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue]. 1921. Óleo sobre tela [Oil on canvas]. 59,5 x 59,5 cm. Coleção [Collection] Gemeentemuseum Den Haag, Holanda. In: ART Unlimited. *Mondrian e o movimento De Stijl*. 2016/2017. Disponível em: [https://issuu.com/marinaayra/docs/mondrian\\_cat\\_logo\\_-\\_design\\_marina\\_](https://issuu.com/marinaayra/docs/mondrian_cat_logo_-_design_marina_). Acesso em: 17 abr. 2024.

DA NATIVIDADE. N.

MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo*. Curadoria de Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023.

NERY, I. *Andrógino*. 192-. Aquarela sobre papel. 27 x 18,5 cm. Coleção de Luis Fernando Nazarian. São Paulo, SP. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1354/androgino>. Acesso em: 17 abr. 2024.

PÉREZ-ORAMA, L. L. C. Óculos (Goggles). 1968. In: THE MUSEUM of Modern Art. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*. 2014. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2428>. Acesso em: 17 abr. 2024.

SANTOS, J. M. O mapa do tesouro. In: FUNDAÇÃO Arpad Szenes. *Vieira da Silva: O espaço e outros enigmas, grandes obras em grandes coleções*. 2012. Disponível em: [https://issuu.com/sistemasolar/docs/issuu\\_vieira\\_da\\_silva\\_fasvs](https://issuu.com/sistemasolar/docs/issuu_vieira_da_silva_fasvs). Acesso em: 17 abr. 2024.

SILVA, M. H. V. *Jogo de Xadrez*. 1943. Óleo e plumbagina sobre tela, c.i.d. 81,00 cm x 100,00 cm. Disponível em: <https://rdpinternacional.rtp.pt/destaques/a-partida-de-xadrez>. Acesso em: 17 abr. 2024.

SILVA, M. H. V. *Les héros*. 1939. Óleo sobre tela, c.i.d. 46,00 cm x 65,00 cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65975/les-heros>. Acesso em: 17 abr. 2024.

SILVA, M. H. V. *Le métro*. 1980. Impressões e múltiplos, litografia colorida original em papel arches. 60,7 x 90 cm. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/maria-helena-vieira-da-silva/le-m%C3%A9tro-a-6QF59zmJkwh152urLlnmQ2>. Acesso em: 17 abr. 2024.

STIGGER, V. Do mito ao rito: novas-velhas categorias para a compreensão da arte moderna. *Encontro de História da Arte*, n. 2, p. 530–536, 2006.