



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 21 - dezembro de 2018**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i21p202-213>

**Diálogos da desintegração: a imaginação da morte e da inexistência na  
vanguarda brasileira e argentina**

**Dialogues of disintegration: the imagination of the death and the non-  
existence in the Brazilian and Argentine *avant-garde***

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa\*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este trabalho pretende ler algumas produções artísticas que se relacionam a práticas de desintegração estética vinculadas a estratégias de vanguarda no Brasil e na Argentina. Esses trabalhos põem em cena formas que apostam na destruição como via de exploração estética e convocam, assim, o imaginário da morte. Por meio da leitura de algumas telas de Ismael Nery, escritos de Aldo Pellegrini e Murilo Mendes, pretendemos analisar as consequências estéticas desses investimentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vanguarda; Surrealismo; Ismael Nery; Aldo Pellegrini; Murilo Mendes

**ABSTRACT**

This paper aims at reading some artistic productions related to practices of aesthetic disintegration associated with to *avant-garde strategies* in both Brazil and Argentina. Such productions present destruction as a means of aesthetic exploration and summon the imaginary of death. These art works present destruction as a way of aesthetic exploration and summon the imaginary of death. Through the critical readings of Ismael Nery, the writings of Aldo Pellegrini and Murilo Mendes, we seek to analyse the aesthetics consequences of these investments.

**KEYWORDS:** Avant-garde; Surrealism; Ismael Nery; Aldo Pellegrini; Murilo Mendes

---

<sup>1</sup> \* Universidade Federal Fluminense – UFF; Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura – Niterói – Rio de Janeiro – Brasil – [barbara\\_nayla@hotmail.com](mailto:barbara_nayla@hotmail.com)

*Rejeitar todas as qualidades do meu eu que levam com demasiada evidência seu caráter circunstancial. Só no não perceptível e no não concebível vejo qualidades eternas do ser. No extremo último deste caminho encontro a única qualidade não transitória do meu ser, que é a INEXISTÊNCIA.  
O fundo real do meu ser é a inexistência.  
Eu persisto como inexistência<sup>2</sup>.  
Aldo Este (pseud. Aldo Pellegrini), *Qué*, 1928.*

A citação de Aldo Pellegrini segue rente à orientação surrealista de crítica ao eu e sua desintegração produtiva na busca utópica de livrar-se das artimanhas da vaidade e da consagração do gênio artístico, presa à volúpia da ideia de criação e dos esquemas de compreensão da racionalidade lógica. Mais além, haveria, também utopicamente, uma fonte de criação a explorar, ali onde o reinado do eu não opera. Junto a essas ideias, outra mais radical, cerne das propostas de vanguarda, aponta a prevalência da vida em relação à arte. O escritor argentino, distante do contexto de reivindicação de uma cultura nacional e formação de um novo público leitor que empreendia a revista de maior alcance do momento na Argentina, a *Martín Fierro*, se lança a escrever e divulgar as ideias surrealistas em inúmeras revistas de vanguarda.

O artista brasileiro Ismael Nery, embora tenha se aproximado das vanguardas de maneira mais crítica e menos panfletária, leva às últimas consequências a prevalência da chamada *praxis* vital. Sua presença na história das artes e da literatura brasileiras se salva, principalmente, pela negativa do amigo à destruição de suas obras. A condenação ao desaparecimento físico de seu trabalho aponta à lição maior que o artista quis legar: o apelo à vivência da poesia<sup>3</sup>. A articulação entre esta e o questionamento da obra artística, ponto radical que malditos como Artaud tocaram, aparece única no contexto em que viveu, marcando sua dissonância. Junto a certo desprezo à posteridade de seu trabalho, está a encenação constante de sua morte. A doença que o leva ao falecimento prematuro, aos 34 anos, aparece em seus trabalhos como a vivência da desintegração na própria pele e se torna verdadeiro laboratório estético:

---

<sup>2</sup> “Rechazar todas cualidades de mi yo, que llevan con demasiada evidencia su carácter de circunstancial. Sólo en lo no perceptible y en lo no concebible veo yo cualidades eternas del ser. En el extremo último de este camino encuentro la única cualidad no transitoria de mi ser que es la INEXISTENCIA. El fondo real de mi ser es la inexistencia. Yo persisto como inexistencia”. Tradução nossa.

<sup>3</sup> Há certa consagração da morte como revelatória: “Comecei a perceber que coisas terríveis me esperavam. Isto me era indicado pela minha tão próxima participação afetiva nos sofrimentos e na morte de Ismael Nery. Ninguém pode ser amigo íntimo de um homem de tal categoria, ninguém pode assistir ao que eu assisti, sem que o mundo assumira uma nova significação, sem que a vida se transforme. [...] “O que eu faço, tu não entendes, mas depois compreenderás [...]”. Ismael Nery preparava-me desde muito o caminho.” (MENDES, 1996, p. 150).

À medida que o tempo avança e a tuberculose se agrava – e ele tendo a crescente consciência da degradação do próprio corpo –, Ismael Nery olha cada vez mais para dentro de si e deixa fluir a angústia numa pintura trágica e literalmente visceral. Pinta corpos abertos, pulmões, cérebros, veias à mostra, pedaços de membros, figuras transparentes cujas auras as envolvem. Constituem as primeiras e impressionantes manifestações, na arte moderna brasileira, da morte como tema. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2000, p. 32).

**Figura 1 – *Morte de Ismael Nery*, Ismael Nery, 1932**



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

A encenação do próprio corpo morto e a escrita de um testamento espiritual mostram, além de sua possível revelação profética, certa frequência da ideia de morte. Esta atribui aos fatos vividos a marca decidida de eventos únicos, de antemão assinalados pela especial singularidade que lhes dá a experiência limítrofe e eminente<sup>4</sup>. Ataque último à unidade do indivíduo, a morte marcará a relação particular de Nery com o corpo, justamente presente nas séries intituladas "Composições surrealistas".

---

<sup>4</sup> A contemplação da morte está muito presente no pensamento do escritor francês Georges Bataille: “[...] aquel que contempla la muerte y se recocija ya no es más el individuo destinado a la putrefacción del cuerpo, puesto que la mera puesta en juego de la muerte lo había proyectado ya fuera de sí mismo, riéndose de todas las miserias [...]” (BATAILLE, 2008, p. 8).

**Figura 2 – Composição surrealista, Ismael Nery**



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

O pintor descama o corpo humano, recorta-o e, com esse traço quase rabisco, faz nascer de uma metade do corpo, um rosto, que lembraria o de um Deus, aparição para o personagem que o observa. Uma caveira presentifica a morte. Como se a materialidade dos corpos nus<sup>5</sup> coexistisse com certa espectralidade, a desarticulação do orgânico indica o princípio ativo de destruição como procura de labilidade. O apreço ao corpo despedaçado eleva o fragmento ao nível da existência, opondo-se à visão cientificista do positivismo. É Antonio Bento quem chama a atenção:

Parece-me indubitável que seus trabalhos surrealistas guardam algumas características próprias, que os distinguem das obras dos pintores europeus da mesma corrente. Várias de suas pinturas dessa tendência têm em vista também metamorfoses de ordem plástica ou visual – giram igualmente em torno de invenções ou decomposições de forma. Fundem ou associam imagens poéticas de origem oníricas a volumes provenientes da plástica peculiar do cubismo (1973, p. 55).

Se o comentário de Bento acerta na medida em que reconhece o ponto central da recepção surrealista de Nery, por outro lado, deixa ver o equívoco de que o que para ele é fator diferencial, na verdade, é central no repertório estético do movimento: a decomposição. A partir da década de 1930, tanto Bataille como Breton exploraram as representações do mal. Nessa época, a revista *Documents* divulga uma iconografia de

<sup>5</sup> Pedrosa comenta sobre Ismael: "De um paganismo caloroso, feito de enraizado amor ao corpo, ao corpo humano, como vivência e como forma absoluta, decorria esse sensualismo profundo, essencialista, uma dialética em que tinha de terçar armas com as noções mais idealistas e abstratas do ideário católico." (PEDROSA, 2004, p. 198).

violência extrema – corpos mutilados, cenas de rituais de sacrifício, restos de animais abatidos em matadouros –; a *Minotaure*, seguindo o exemplo de *Le surréalisme au service de la révolution*, também traz imagens como as caveiras da arte popular mexicana, os retratos de criminosos e de vítimas assassinadas ou os massacres dos desenhos de André Masson. Há especial atenção pela ideia do crime, do sacrifício, da tortura, do assassinato e, especialmente, a do cadáver. Basta lembrar a célebre passagem do “Segundo Manifesto Surrealista” no qual o ato surrealista aparece como a “Revolta absoluta, a insubmissão total, a sabotagem em regra, e que só da violência se espera alguma coisa. O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão.” (BRETON, 2002, p. 28).

O processo de morte, a agonia, essa morte em movimento, propicia o descamamento, impossível de ser pensado na morte fatal. Diferentemente desta, a agonia permite o reconhecimento gradual de pequenas mortes. A paixão aparece em duplo sentido e se torna uma via de acesso ao que em nós nos excede e nos leva ao fora da identidade. É forçando esse ponto de inflexão do eu que expomos não só nossa falta de autarquia, como seu acento e desejo. Há algo que só tal destruição torna visível:

**Figura 3 – *Visão Interna – Agonia*, Ismael Nery, 1931**



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

O vermelho da carne viva contrasta com a figura branca na qual se insere um círculo negro (ponto de fuga? visão interna?). Uma mão sustenta e recolhe a figura opaca e o entramado de nervos e veias separados, que poderiam lembrar-nos as duas

partes do coração. A mão isolada do corpo aparece também em seu texto "Os entes dos entes", de 1933: "A minha mão gigante rasgou o céu e apareceu a figura do Ente dos entes" (NERY apud MATTAR, 2000, p. 75) e na foto que Ismael Nery faz da própria mão com a seguinte legenda: "A mão que fez os desenhos. Cópia em papel prussiato". Segundo Tadeu Chiarelli (2003), a experiência pode ser relacionada aos fotogramas de Man Ray nos quais o artista experimenta a fixação do movimento. A mão deixa o rastro de seu deslocamento sobre o papel, como um indício de sua presença. Nessa técnica, o artista coloca o objeto sobre o papel fotográfico e produz, assim, uma captura tanto do objeto como da sombra que ele deixa. Se os desenhos são o que fica de seu movimento, o artista volta a esse instante incapturável, por trás de toda obra, o de sua produção. Deixa na página também o rastro, único vestígio do movimento, da existência.

Nas fotomontagens de Jorge de Lima a presença das mãos isoladas é constante, assim como nas colagens de Max Ernst. Muitas vezes, a presença leve e delicada da mão contrasta com uma atmosfera mais concreta, de paisagens amplas e solitárias de portos e ruínas, criando um contraste entre a densidade das imagens. A mão recolhe, mede, sustenta e, devido a sua presença ligeira e discreta, também aparece ligada ao crime em Murilo Mendes. Por fim, as mãos ainda marcam de modo insistente a manipulação, a seleção da colagem antes da criação, o rearranjo do artista com material preexistente e a reafirmação de sua atividade eminentemente combinatória. Segundo Breton,

Os experimentos surrealistas dirigidos à produção de efeitos visuais fascinantes mediante técnicas como a colagem, a frotagem, a calcomania, o "fumage" e os *étrecissements*, também desafiaram a integridade da experiência ótica. Sua qualidade tátil invocava a hegemonia do tato sobre a visão defendida por Diderot na Ilustração (2002, p. 182)<sup>6</sup>.

A mão concentra poderes de intervenção, une e rasga. Curiosa é, então, a marca de leitura muriliana ao lado dos versos de um poema de Aldo Pellegrini<sup>7</sup>: "[...] só és a sombra da idea de ser/ mas com o oco da tu mão vês tudo/ pelo oco da tu mão te

<sup>6</sup> "Los experimentos surrealistas dirigidos a la producción de efectos visuales fascinantes mediante técnicas como el collage, el frotage, la calcomanía, el fumage, el coulage y los *étrecissements*, también desafiaron la integridad de la experiencia óptica. Su calidad tátil invocaba la hegemonía del tacto sobre la visión, defendida por Diderot en la Ilustración." Tradução nossa.

<sup>7</sup> O exemplar consultado em seu acervo corresponde ao livro *Poesía Argentina* organizado pelo Instituto Torcuato di Tella. Muitos dos poetas que figuram na antologia são vinculados ao surrealismo na Argentina: Raúl Aguirre, Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Alberto Girri, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, H. A. Murena, Olga Orozco e Aldo Pellegrini.

derramas.” (1963)<sup>8</sup>. A leitura que Murilo Mendes faz dos surrealistas argentinos encontra um ponto de convergência justamente entre a destruição do corpo e a visão, *hueco* pelo qual se pode derramar e ver *todo*. O ato de destruir revela, serve a uma pesquisa da própria matéria e acaba por ganhar estatuto estético. Pellegrini defenderá uma "estética da destruição". Segundo o escritor:

Os objetos quebram ou destroem seguindo leis internas da matéria que os compõe: sua destruição revela o segredo de sua estrutura essencial. Ao agir sobre as coisas o homem utiliza um material pré-fabricado; ao destruir, se subordina às leis secretas desse material<sup>9</sup>. (PELLEGRINI apud CIPPOLINI, 2003, p. 34).

Desde o verso que figurava em *Qué* até os textos acima, pertencentes já aos anos 1950, a destruição aparece como princípio criativo que sustenta o aspecto convulsivo da linguagem. Nesse sentido, Raúl Antelo irá comentar a série de revistas surrealistas argentinas que dirige Pellegrini e afirma que: “[...] O dispositivo que se constrói, de *Qué* a *Ciclo*, é uma autêntica teoria da imagem e do eu” (2004, p. 38)<sup>10</sup>. A teoria da imagem e do eu aparecerá na busca de uma palavra “revirada” na qual a combinatória dos fragmentos implica o transtorno de qualquer conformação estática de identidade.

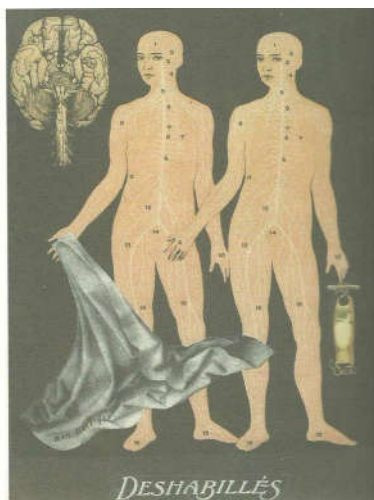
O trabalho plástico de Ismael Nery, na mesma direção, retira das coisas sua superfície e, então, aparecem válvulas, vasos, o que circula sub-repticiamente. Murilo não deixará de salientar o interesse do pintor pelo aspecto interior das formas, em particular pela cirurgia<sup>11</sup>: "Ismael folheava a Bíblia e livros de medicina, tendo tido sempre forte atração pelos tratados de anatomia. [...] Quanto ao cirurgião, admirava seu poder intervencionista, que o torna um colaborador muito próximo da obra divina." (1994, p. 92). Inevitável, assim, a associação à colagem de Max Ernst que se encontra no acervo de Murilo Mendes.

<sup>8</sup> “[...] sólo eres la sombra de la idea de ser/ pero con el hueco de tu mano ves todo/ por el hueco de tu mano te derramas”. Tradução nossa.

<sup>9</sup> “Los objetos rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los compone: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material”. Tradução nossa.

<sup>10</sup> “[...] el dispositivo que se arma, de *Qué* a *Ciclo*, es una auténtica teoría de la imagen y del yo.” Tradução nossa.

<sup>11</sup> "O grande e saudoso cirurgião brasileiro, dr. Maurity Santos [sic], seu amigo fiel, disse-me que ele gostava de discutir com ele problemas de medicina, espantando-se com o fato de um pintor estar a par dos mais modernos métodos de cirurgião." (MENDES, 1994, p. 33).

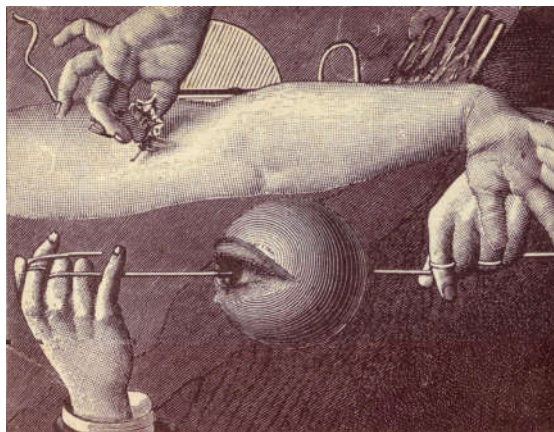
Figura 4 – *Deshabillés*, Max Ernst, 1920

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

Intitulada *Deshabillés*, a colagem presente no acervo de obras de arte de Murilo Mendes exhibe duas gravuras de tratados de anatomia nas quais se podem ver nervos e zonas numeradas. Aparentemente idênticas, as figuras se diferenciam pelo que portam. Uma figura que lembra a de um cérebro aparece fora do corpo, isolado no canto esquerdo na colagem, que, por sua vez, parece compor-se de vários corpos dobrados em analogia ao aspecto do cérebro. O título ainda contribui à estranheza do conjunto, em francês *deshabillés* significa *despidos*, tal como a figura que segura um pano na mão poderia indicar. Mas esse corpo que se desveste, mostrando, no desvelar, o véu, é repetido e duplicado. Chama, ainda, à lembrança o título de um dos primeiros livros de colagens surrealistas, o de Max Ernst e Paul Éluard, também da mesma época, *Répétitions* (1921). O título não só aponta às duplicações, como também ao significado musical de *ensaio*, criação sempre inacabada e em processo que a colagem surrealista põe em cena. A imagem que aparece na capa mostra uma multiplicação de mãos e um fio que atravessa um olho suspenso e nucleado, sustentado pelas mãos. Outra mão no canto superior retira algo do interior de um braço sem corpo. Tudo na cena parece trazer a ideia de uma crueldade fina que a delicadeza das mãos e o fio enfatizam:



**Figura 5 – *Répétitions*, Max Ernst, 1922**



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

Em Ismael Nery e Murilo Mendes a destruição é a própria ação do tempo sobre as coisas que o artista põe em funcionamento em sua linguagem. A leitura comum de Dubuffet em Murilo Mendes e Aldo Pellegrini converge para a recepção ativa da decomposição também observada na leitura da chamada arte bruta<sup>12</sup>. Trata-se aqui de valorizar simultaneamente o espontâneo e a textura descontínua que sua irrupção oferece. No texto que Murilo dedica a Dubuffet, presente em *Papiers (1931-1974)*, o escritor converte mesmo o trabalho artístico em objeto de resistência contra a face racionalizadora da ciência. Aqui a arte é também amuleto, objeto ritual: “Amuleto contra a máquina. Amuleto contra a alienação. Autobarba. Amuleto contra a loucura” (MENDES, 1994, p. 1588)<sup>13</sup>, assim como Pellegrini defenderá o desagradável como antídoto ao estandardizado em “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”, publicado na revista *Letra y Línea*:

Pôr em cena o desprezado, o residual, é um gesto que supõe, em contraponto, a agonia de uma estandardização poética cada vez mais banalizada como doxa. Diante desta situação de esgotamento, o acaso cumpre um papel vital. Mas este acaso é, por sua vez, produzido pela aplicação de um princípio de construção que dá lugar a um imprevisto, um desvio ou erro que alimenta esta experiência estética que busca transgredir a estreita e insossa calçada do comum dentro de uma prática profissionalizada (PELLEGRINI *apud* CIPPOLINI, 2003, p.

<sup>12</sup> A expressão “arte bruta” designaria o trabalho artístico cujo processo criativo desatende métodos ou tradições culturais para basear-se na valorização da arte dos loucos e das pessoas que não tiveram contato com a cultura artística. Em contraposição à “arte cultural”, a arte bruta anseia resgatar o impulso artístico em sua forma instintiva, livre das tradições e códigos que regem o sistema da arte.

<sup>13</sup> “Amulette contre la machine. Amulette contre l’alienation. Autobarbe. Amulette contre la foudre”. Tradução nossa.

57)<sup>14</sup>.

O residual, o aspecto aparentemente morto ou inútil das coisas é recuperado em seu valor estético, lugar insuspeito de onde podem surgir outros espaços de significação. No espaço literário, mais especificamente o do livro, o residual pode ser visto como tudo aquilo que não *encaixa*, como peças que se acumulam e não podem dar-nos um todo coerente ao mesmo tempo em que trazem, como uma sorte de afirmação contra a fixação da escrita, a virtude da portabilidade. Contra o aspecto depurativo que também indica o corte, a sobra adquire a potência do imprevisto e do desvio.

A ideia de colagem no contato com outras vanguardas apresenta uma intensificação em direção ao tratamento material e textual do *resto*. No percurso de sua utilização criativa e de reflexão sobre suas possibilidades, os conceitos iniciais de acaso e desarticulação dialogam com uma perspectiva teórica sobre a organização dos materiais. A definição que Ernst fazia de sua prática já continha o germe destas tensões exploradas mais tarde:

[...] colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida [...] para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso. (ERNST, 1970, p. 262).

Nos diálogos estéticos que Murilo Mendes, Ismael Nery e Aldo Pellegrini estabeleceram com as propostas de vanguarda, podemos identificar uma aposta intensa nas estratégias de desintegração e decomposição como prática experimental. Essas não só buscavam romper as barreiras da linguagem artística, mas também as do sujeito, fazendo do imaginário da morte simultaneamente uma experiência de pesquisa dos limites desse sujeito e uma experiência de sondagem última e material da linguagem artística. Para além da recepção das estratégias surrealistas da escrita automática, proposta que se tinha como nuclear na leitura dos artistas ligados ao movimento, as experiências que unem esses trabalhos privilegiam as relações entre materialidade e existência.

<sup>14</sup> “Poner en escena lo despreciado, lo residual es un gesto que supone, en contrapunto, el agobio de una estandarización poética cada vez más banalizada como doxa. Frente a esa situación de agotamiento, el azar juega, un papel vital. Pero este azar es, a su vez, producido por la aplicación de un principio de construcción que da lugar a un imprevisto, un desvío o error que alimenta esa experiencia estética que busca transgredir la estrecha y sosa vereda de lo dado dentro de una práctica profesionalizada.” Tradução nossa.

## REFERÊNCIAS:

ADAMOWICZ, E. *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. Londres Cambridge: University Press, 2005.

ANTELO, R. Poesia hermética e surrealismo. *Surrealismo, poesia e liberdade*. Disponível em: <<http://triplov.com/surreal/antelo.html>>. Acesso em: 6 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Poesía hermética y surrealismo. In: El oficio se afirma. *Historia crítica de la literatura argentina*. v. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004.

BATAILLE, G. *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BENTO, A. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973.

BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Tomo I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.

\_\_\_\_\_. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2002.

CASTAÑON, G. (Org.). *Murilo Mendes - 1901 – 2001*. Centro de Estudos Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001.

CHIARELLI, T. A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS*, v. 1, n. 1, São Paulo, 2003, p. 67-81. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n1/07.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2018.

CIPPOLINI, R. *Poéticas de lo visual. 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

ERNST, M. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.

MATTAR, D. *Ismael Nery: 100 anos, a poética de um mito: catálogo*. Rio de Janeiro: Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

MENDES, M. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano, Loyola, Usp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*, v. único. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Recordações de Ismael Nery*. Introd. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Psicanálise e modernismo: catálogo*. São Paulo: MASP, 2000.

PEDROSA, M. Ismael Nery, um encontro de geração. In: ARANTES, O. (Org.) *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

PELLEGRINI, A. *Qué*, n.1, 1928.

\_\_\_\_\_. *Poesía argentina*. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1963.

*Data de submissão: 14/03/2018*

*Data de aprovação: 19/07/2018*