

A MÚSICA NA PICARESCA É PARA TIQUE-TIQUE  
TAR  
THE MUSIC AT PICARESCA IS TO TICK-TICK-TAR  
LA MÚSICA EN LA PICARESCA ES PARA TIQUE-TIQUE-  
TAR

Adriana Carolina Hipólito de Assis (UFSC)

adricarolbas@gmail.com

Resumo

O pícaro é um polinizador cultural que distribui a cada diáspora histórias, músicas e danças folclóricas. Neste contexto, busco compreender nas analogias com a música e a dança a memória sobre violência sofrida. O pícaro apanha para ser aceito socialmente, por isso é alvo de sadismo. Por trás desse quadro de perversão esconde-se um matema estrutural que o põe como presa fácil da violência doméstica e social.

Palavra-chave: Picaresca, Música, Violência Doméstica, Jacques Lacan

Abstract

Picaro is a cultural pollinator that distributes, every diaspora, stories, songs and folk dances. In this context, I seek to understand in analogies with music and dance the memory about suffered violence. The picaro hurts to be socially accepted, so it's a sadistic target. Behind this perversion frame hides a structural matheme that sets it as an easy prey to domestic and social violence.

Keyword: Picaresca, Music, Domestic Violence, Jacques Lacan

Resumen

El pícaro es un polinizador cultural que distribuye a cada diáspora historias, músicas y danzas. En este contexto, trato de comprender en las analogías con la música y la danza la memoria acerca de la violencia sufrida. El pícaro es golpeado para ser acepto socialmente, por eso es el blanco del sadismo. Detrás de esa imagen de perversión se esconde un matema estructural que lo convierte en una presa fácil de la violencia doméstica y social.

Palabras clave: Picaresca, Música, Violencia Doméstica, Jacques Lacan

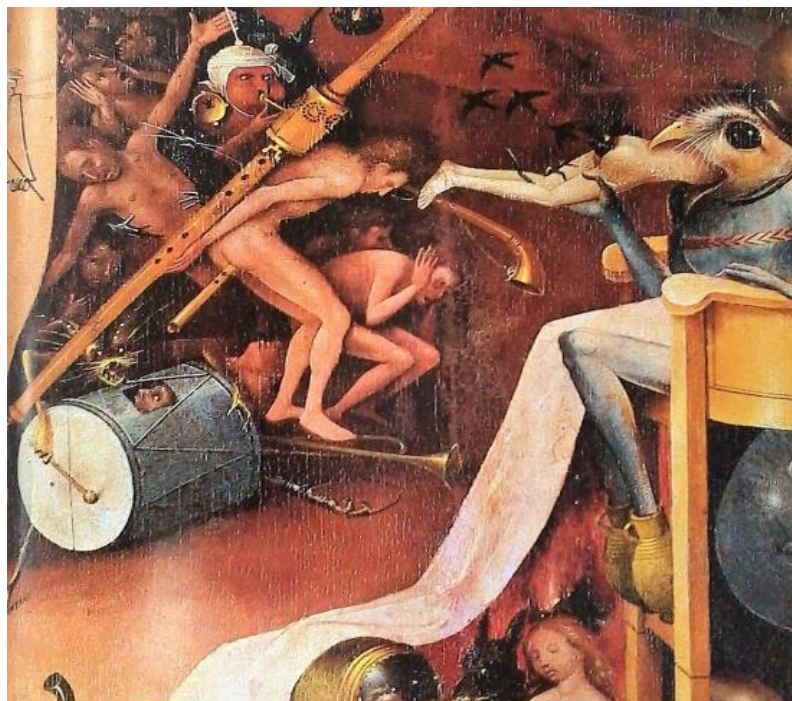


Figura 1- Obras Completas da Pintura de Bosch, Monstro com Cabeça de Pássaro (BOSCH, 1991, p. 59).

O quadro de Bosch o *Monstro com cabeça de Pássaro* observa-se no canto esquerdo de quem olha uma sinfonia infernal e extremamente erótica, perversa, que, no entanto, oculta um matema estrutural. O corpo que toca flauta pelo ânus é um instrumento musical, um objeto. Nesta orquestração há, ainda, a imagem de um tambor que é batido por um diabrete, um híbrido felino que mantém uma criança encarcerada em um espelho imaginário. Nesta imagem a criança é objeto de uso erotizado e de fantasia musical. O Outro-diabrete é construção imaginária, mas é também real de sinfonia musical pré-tonal<sup>1</sup> baseada nas interdições constituídas socialmente pela religião pagã, crística e pelo folclore. O tambor é um dos instrumentos de percussão mais antigos da humanidade, é uma presença nas guerras, como nas Cruzadas contra os mouros. No início da guerra a

<sup>1</sup> José M. Wisnik faz referência à música “pré-tonal” como um momento antes do tonalismo. A música modal tem por característica o xamanismo estético, os sons expressam na repetição ritualística a circularidade do mito. O tonalismo sustenta-se pela racionalidade evolutiva, um andamento reto de tensões e repousos na constituição do som dialético: “a tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por modulação, constituir-se por sua vez numa nova tônica” (WISNIK, 1989, p. 106), em um outro argumento. O discurso tonal é progressivo, narrativo, subordinante, perverso.



infantaria cavaleiresca batia nos tambores como chamado para a guerra para pedir proteção a Deus. O pícaro Lázaro, assim como Jesus, são considerados tambores, instrumentos de Deus:

Num sermão, Santo Agostinho compara Cristo a um tambor, pele esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento de música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias. (WISNIK, 1989, p. 32) (Grifo meu).

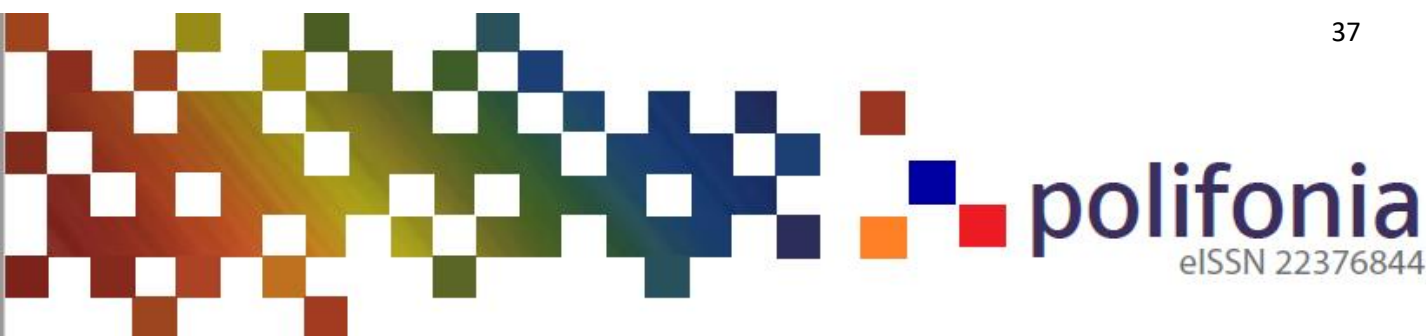
O tambor é também um dos instrumentos/objetos mais utilizados na liturgia budica, na religião africana, nas festas Bacantes ou folclóricas dançantes, no carnaval e nas trovas e jograis cortesões. O tambor marca o tempo e o ritmo poético. Embora o corpo de Cristo seja considerado um ícone de representação universal do pathos, da dor e do sofrimento e, conseqüentemente, da perversão sádica, contraditoriamente a Igreja Católica, sobretudo na Idade Média, nega o tambor por não simbolizar o alto celestial e, acima de tudo, por representar o mal, na medida em que o som põe o corpo para dançar de forma sensual, erotizada. O formato do tambor é cilíndrico e em uma das extremidades apresenta uma membrana esticada - na Idade Média utilizava-se o couro de animal ou de humano para fazer magia mais conhecida na literatura popular como *Pele de Asno* -, pele de tambor é também metáfora de vestir/encobrir o corpo de uma criança e por isso relaciona-se à pedofilia. O uso das mãos no objeto para marcar o ritmo como faz os repentistas brasileiros nordestinos, é considerado uma das formas mais primitivas de contato erótico com o instrumento, mas de modo geral o tambor serve para ser batido. Bate-se na membrana esticada com duas baquetas para tique-tique-tar, fazer do sujeito objeto, instrumento de perversão. Grande da parte da poética que se constituiu na Idade Média de influência espanhola e depois espalhada por toda Europa ocidental e na América Latina circunscreveu-se no *modus* eclesiástico do cantochão. O cantochão guarda em si algo do estilo elevado (modelo materno) gregoriano – pré-tonal – organizado por uma única voz em uníssono (alienação paterna) com a presença de variações de acentos tônicos, cadência e ritmo próximo à polifonia. A dança folclórica flamenga – que retomaremos mais à frente, assim como a mexicana, tem origem no cantochão, ritmo marcado pelos sons dos pés: um tambor pé-no-chão que é também dança folclórica no



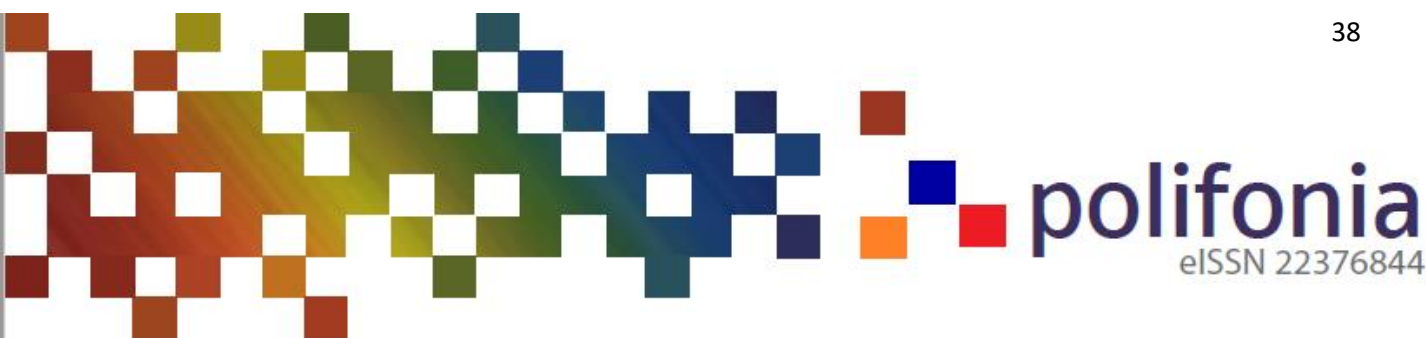
México e símbolo de (a)casa(l)amento. A dama levanta o vestido para mostrar os lábios vaginais e sapateia para ser copulada por um chapéu sombreiro que a circula sapateando.

Na picaresca tradicional Lazarillo de Tormes sobrevive como pregonero, vendendo qualquer produto em praça pública. Lazarillo utiliza um tambor para chamar a atenção dos compradores. De modo geral a música sempre esteve associada à cultura popular e ao “uso humano do som” (WISNIK, 1989, p. 9), da voz e de utensílios, de objetos sonoros. Fazer uso dos sons do pícaro, afiná-lo como instrumento humano, mantendo-o em um tempo mítico circular, ausente (ponto zero) do tempo histórico, fixado na vacuidade do som, no silêncio para ressoar a voz de Deus.

Desde os primórdios o sujeito nascido pícaro é tambor, instrumento de algum sádico. No clássico texto freudiano *Uma criança é espancada* observa-se a origem das perversões sexuais. Freud verifica que o tratamento analítico para os casos de histeria ou de neurose obsessiva resolvia-se na fantasia e na masturbação como ponto alto do deslocamento imaginário e de descarga auto-erótica. *Uma criança é espancada* dá conta de um universo musical de surras e de espancamentos que ficam segredados na memória como necessários à alienação paterna e à educação. Para Freud, a vergonha, a culpa por ter sido objeto de descarga materna e/ou paterna faz o sujeito repetir provocações para apanhar mais, logo, as fantasias de espancamento reaparecem sublimadas nas obras de arte, como o quadro de *Bosch* nas sinestésias musicais do corpo como objeto, como instrumento musical. O texto freudiano explica, para além da estruturação das posições sado ou masoquista da criança, o desejo perverso e a fantasia do espancamento. Jacques Lacan, na releitura dos textos freudianos, observa no Seminário 1956 – 1957 *A relação de objeto* (1995), no capítulo: *Bate-se numa criança e a jovem homossexual*, o real imaginário em pregnância com a homossexualidade. Para Lacan, há uma topologia imaginária na neurose pervertida que não se explica nos textos freudianos. A topologia real-imaginária deriva do espelhamento de Dora com o pai, que apresenta um dos lados do anteparo de visão oco. Dora utiliza a mesma roupagem fantasiosa do pai para rivalizar com senhora K. A picaresca não pretende discutir a homossexualidade de Lazarillo de Tormes ou dos aculturados latinos ou mesmo a posição masoquista característica deste



seguimento narrativo, uma vez que os desejos pícaros são instrumentalizados por relações sádicas que o orquestram, o regem. As contínuas frustrações e privações sofridas os põem no caminho da foraclusão, e, conseqüentemente, em diásporas. A fome guia-os para diferentes direções e todas as direções são retorno ao matema estrutural. Grosso modo o matema deriva de uma formulação matemática algébrica reproposta por Jacques Lacan para tratar da relação entre real-imaginário, do espelhamento entre o eu  $a'$  e seus objetos  $a$ . A primeira formulação do matema surge na releitura lacaniana de F. Saussure acerca do significante e do significado, o algoritmo S/s barrado surge como indicativo da primeira perda/corte do sujeito. Essa barra expressa as leis do inconsciente, como linguagem faltante do sujeito, como uma cadeia de significante. Essa mesma álgebra sem barra é espaço de retorno do Grande Outro, lugar no qual o matema se situa e causa muita angústia no sujeito. Neste sentido, alguns pícaros apresentam um destino especular que lhe apresenta como cardápio de significantes de fome estrutural (MÜLLER, 2012) como indicativo do matema, fome que impõe na linha do tempo o malogro simbólico diante do Nome-do-Pai que, geralmente, culmina em foraclusão. Esse malogro aponta para um dos aforismas lacaniano presente no Seminário 1957 – 1958 *As Formações do Inconsciente* (1999): *o pai não tem*. Neste seminário, Lacan, verifica que “o pai não castra a mãe de uma coisa que ela não tem”. Aqui se observa o fato da mulher não ter pênis, a mãe revela-se como objeto fálico, passivo, mas desejante no processo identificatório como falo para a criança. O ponto nodal do aforisma refere-se ao declínio de Édipo na função paterna de castrador, por certo o pai numa de suas funções (castrar, privar ou frustrar) aliena além da criança, a mãe separando-a da presença do filho, mas há casos nos quais *o pai não tem*, pois no *antes* há uma destinação que está para além da fome física, orgânica que o posiciona na inversão dos vasos de flores de Lacan, o que significa que *o pai não tem* é um aforismo de destino marcado antes do sujeito ser castrado, mas que carrega em si um dos problemas relacionados à violência na picaresca justamente pelo *pai não ter*, bate-se no pícaro para educar. Há uma aparência de perversão na picaresca, na medida em que o pícaro sofre a ação de um perverso, mas o fundo é um matema. A maquinaria da

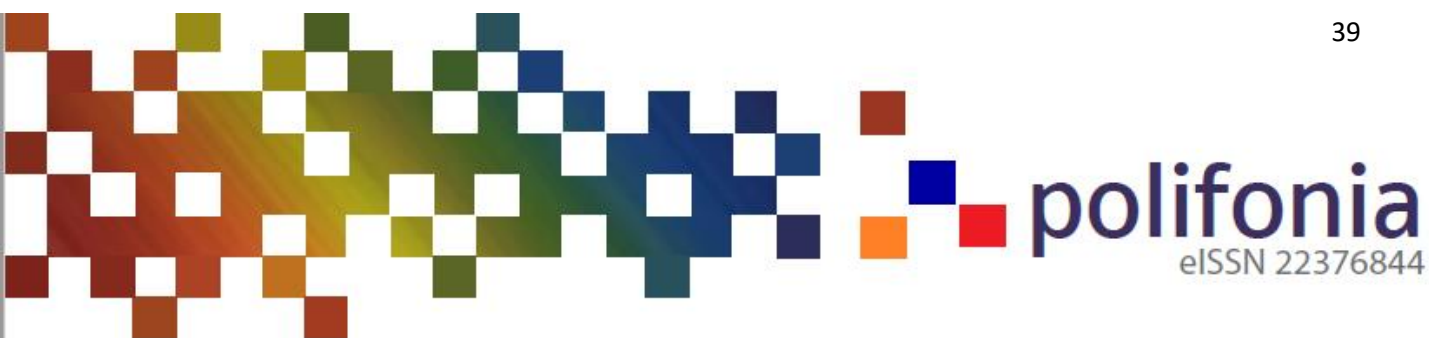


perversidade, do bater com violência aumenta a partir dessa impossibilidade do *pai não ter*, o pícaro não se disciplina por isso apanha *no mais*.

Na analogia musical do passado o som se manifesta a partir de um corte, de uma picada pícara no silêncio que faz o som, a nota musical surgir. John Cage, musicólogo contemporâneo, vê a música como silêncio, como vazio. Cage refere-se ao silêncio na música como um estado de tranquilidade da mente do sujeito que se aproxima do zen budismo, que não é morte, mas potência criativa que se transforma em linguagem sonora, virtualidade, conceito a partir de um corte no silêncio. Há aqui uma correspondência com a poesia. O intervalo poético é feito de silêncio. A picaresca faz percussão social. Cada *não*, cada rejeição é uma sinfonia de surras sofrida por Lazarillo de Tormes, um tambor peregrino que repete o supereu na tentativa de ser aceito socialmente por um perverso. A cultura do bater moralmente e a cultura do *não* põe o pícaro em contato com os tesouros memorialísticos fincados no abandono e no bater que o organiza em uma Lei aparente, esfacelada.

A instrumentalização do pícaro não se restringe ao tambor-significante repetitivo, cada furo no real é um equívoco e um motivo para uma canção, para uma trova medieval. A flauta mágica não teria existência se não fosse o furo. O manuseio do furo-*real* faz dos instrumentos derivados do sopro um dos mais importantes, na medida em que serve aos dois lados: ao bem e ao mal. O buraquinho da flauta constrói intervalos temporais que também se associam à proibição, às sanções do Nome-do-Pai que aqui se situam em dois campos: a dialética do desmame e o imperativo categórico com função de corte que deveria ter como efeito a constituição do ser do tipo: “*não se corporificarás se não cortar*” o som. Mas o corte do pícaro faz ruído, pois há uma falta que falta que é silêncio. O pícaro busca uma toca nos sons da placenta, no som intrauterino que poderia - por inferência - ter o formato de um alaúde medieval, instrumento sensual, arredondado e de simbologia lunar, um recipiente de líquidos femininos ou os seios.

A caixa de som do instrumento abaixo é tamponada pela letra árabe, o som sai filtrado, sublimado por arabescos ondulados, pelo gozo sinuoso de Alá. A letra desta imagem (figura 1) tem função de corte, a sinfonia sai do silêncio, da não-expressividade



a expressividade intencional como gesto de linguagem significante e musical. O filtro do Nome-do-Pai serve também a ordenação do caos do Grande (Oco)utro, pois não permite que pelo furo saia o mal ou que ele se propague sonoramente:



Figura 2 - Instrumento musical Laúd. Acervo pessoal do medievalista Roberto Hultz. Fotografia de Adriana C. H. de Assis.

Segundo Jacques Lacan essa relação do som e do silêncio não se organiza numa lógica orgânica, o corpo para Lacan é real, nele, o silêncio equivale ao branco. Na picaresca o silêncio se instala no oco, o pícaro é um tambor sempre batido, sua ação movimenta-se numa aparência de expressividade, é preciso bater para *tique-tique-tar*. O pícaro está sempre numa sinfonia de silêncios, sua ação musical só sai manejada por baquetas, por uma linha de comando que o tira de um automatismo motriz. As imagens abaixo apresentam dois objetos musicais relacionados ao desejo sádico e a Idade Média.



Figura 3/4 - Serpenti3n instrumento que guarda na sonoridade uma equival3ncia com a corneta Shofar e cujo som e formato anunciam desejos sinuosos, barrocos. Cornetto, feito de osso, 3 um instrumento musical associado a cultura pag3 medieval. Acervo pessoal do medievalista Roberto Hulz. Fotografia de Adriana C. H. de Assis. Acervo pessoal do medievalista Roberto Hulz.

O primeiro, o *Serpenti3n*, 3 um dos instrumentos que acompanham o cantoch3o e apresenta um timbre b3rbaro, utilizado comumente nos rituais celtas pelos druidas e por cat3licos nas missas aos mortos como lamento musical. Sua imagem 3 tamb3m facilmente associada ao budismo hindu, a serpente do Kundalin3.

A sensualidade desse objeto p3e na berlinda a ambiguidade da sexualidade do p3caro. O formato do chicote faz deste objeto acess3rio libertino e de fetiche de Marqu3s de Sade. Sade n3o pretende s3 a moraliza3o do bater, o chicote 3 antes uma ferramenta f3lica de tortura e de desejo. O *Serpenti3n* apresenta uma semelhan3a com outros instrumentos como o chifre de carneiro, o Shofar. O shofar aparece tamb3m, na cultura judaica, nos ritos denominados Rosh Hashona nos quais se pratica, o dia do perd3o. Nesses ritos, o shofar 3 tr3s vezes repetidos. As tr3s notas harm3nicas desse instrumento possibilita o escoamento da lembrança encobridora (LACAN, 1995) reflexada anamorfosicamente pela sonoridade brutal do *Shofar* ou do *Serpenti3n*, instrumento barroco como os desejos s3dicos. O som manifesta-se como ato do objeto *a*, como retorno do objeto perdido, mas desvinculado da fon3tiza3o cantada e/ou instrumentalizada pelo supereu que opera na sonoridade. Cada corte do supereu substitui e desloca da origem o





desejo pelo falo, criando assim, uma dimensão sonora ou ruidosa. Essa semelhança natural encontra-se também no *Cornetto de Osso* muito utilizado nos ritos dionisíacos. Por inferência de semelhança com o *Cornetto* observa-se na segunda imagem, o livro de Marcel Duchamp aberto propositalmente para encenar na fotografia (figura 2) uma possível orquestração dos celibatários que regem a *Grande Noiva* ou o contrário, da *Grande Noiva* que instrumentaliza os celibatários numa relação espelhada entre *a - a'*. A música sempre buscou correspondência com a mística, assim como a teoria dos quatro elementos aristotélicos: “a viola, a Terra; o alaúde, a Água; o tambor, o Ar; e a trombeta reta, o Fogo” (COTTE, 1995, p. 86) associada a esses elementos encontra-se uma estética ricamente simbolizada por imagens celestiais de anjos que mantêm correspondência cabalística com o número sete. Os dons dos sete anjos desdobram-se no infinito a Deus. Os sete anjos que regem o mundo, as sete notas musicais que influenciam a ordem cosmogônica e zodiacal presente na clássica narrativa picaresca, *Satiricón*. Assim como os sete acordos, as alianças diaspóricas feitas por onde Lazarillo de Tormes passava formavam redes de perversidade, que ocultava, no silêncio, o matema estrutural derivado do abandono. Lazarillo servia como instrumento, como um anjo caído, como um teleguiado. Toda mística dos sete anjinhos, além da regência pretende o controle do olhar dos pais, da sociedade e de Deus ou do Diabo. É pelo som e pelo olhar que os sádicos se alimentam e utilizam Lazarillos para descobrir a falha, o ruído sonoro deslocado dos sons celestiais, não oficializados pela lei. A *Viela de Roda*, por exemplo, é um dos instrumentos musicais mais próximo da mística do “mal”. O quadro de Hieronymus Bosch, *O Inferno* presente no *Jardim das Delícias Terrenas*, apresenta a imagem da *Viela de Roda* proporcionalmente maior em relação aos outros instrumentos musicais. A *Viela de Roda*, neste contexto, ganha, pela grandiosidade de significativo mestre, uma linha de comando, um S1 que o orchestra pelo som da manivela de roda constantemente posta em movimento por um diabrete. A mão direita gira a manivela e a mão esquerda dedilha as bordas em piano para que o som saia como um gozo sagrado e profano. O som da *Viela*, embora se associe ao mal é parecidíssimo com as músicas hindus nas quais uma única

nota se estende – como um mantra – e se mantém suspensa no ar para anunciar o fim de um tempo histórico, de uma linhagem de poder por um Budhidharma.



Figura 5 – Viela de Roda. Foto retirada por mim do acervo do medievalista Roberto Holz.

O que não é distinto do quadro de Bosch que põe nas imagens o som da escatologia divina para aqueles que pecam. A picaresca também dança conforme a *Viela de Roda*. Os jograis, assim como grande parte das trovas cantadas, faz uso desse instrumento que servia tanto à literatura de linhagem cortês quanto à plebe, a picaresca de mendigos. Os instrumentos todos deixam entrever que o pícaro pode ser instrumentalizado, induzido pelo discurso do mestre ou estar mais suscetível à opinião alheia, ao modelo, uma vez que o oco imaginário necessita de organização, de direção de outrem. A instrumentalização pela música não é nova, seu princípio ainda é utilizado para aqueles que aceitam sugestão pelo som. Essa instrumentalização na picaresca é feita como canto paralelo paródico, geralmente, utilizado para derrubar o discurso oficial fazendo uso do pícaro como um bobo. Há uma constante manutenção do Nome-do-Pai nos textos pícaros, há sempre um organizador, um mestre ou um padre ou uma madre pronta para dar autoridade motriz e desejo ao pícaro. Para M. Merleau-Ponty, o corpo sonoro musical é também motriz, na medida em que é andamento, passo, cadência dos braços e pernas e é dança ou, ainda, corpo em movimento para o espetáculo do mundo, mas nem sempre o corpo em espetáculo está presente, o pícaro pode ter um buraco ausente facilmente manejável por outrem. O corpo do pícaro apresenta uma particularidade com relação aos seus buracos. O sonoridade quando associada a falta do anteparo de visão<sup>2</sup> faz o sujeito conferir o

<sup>2</sup> A discussão sobre o anteparo de visão situa-se no Seminário *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (1985). Trata-se de uma experiência da área da física, da óptica na qual Lacan se apropria para compreender como o sujeito vê. A metáfora do vaso de flores apresenta uma ilusão da imagem, uma

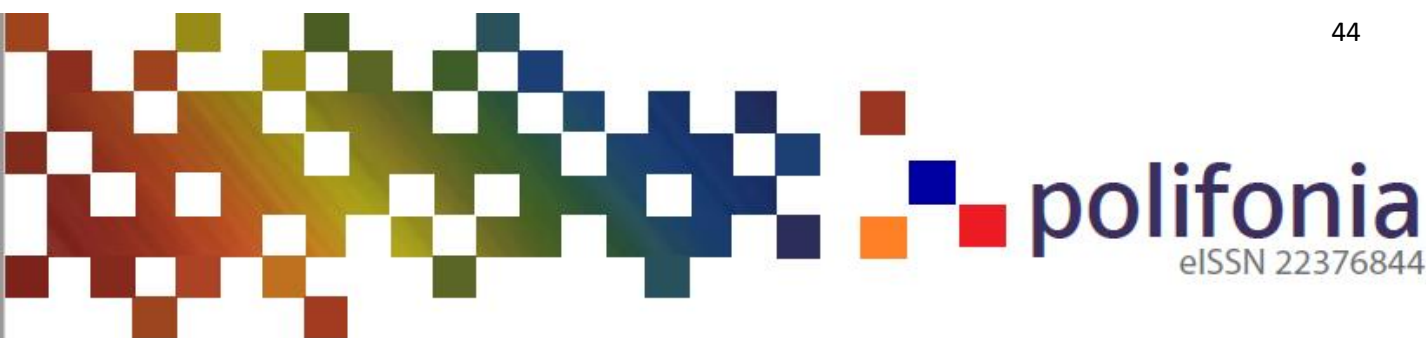


espaço utilizando mecanismos de defesa para sobreviver à deficiência da percepção visual. Esse aspecto ganha maior clareza quando se observa a dança flamenga.

A cultura flamenga, originária do Sul da Espanha, surgiu a partir da junção de oito províncias, afirma Ana Paula Giro Campoy (2014), especialista em arte flamenga. Essa geografia cultural foi palco de grande parte das diásporas feitas pelo pícaro Lazarillo de Tormes. O contato com diferentes regiões possibilitou na forma e na expressão da novelística popular, na dança e na música, sobretudo, características híbridas, multiculturais. A dança flamenga nasceu da fusão deste contato geográfico feito principalmente pelo pícaro de origem cigana. O Flamenco apresenta raízes árabes, judias e de ciganos deslocados da Índia e de toda uma orla de pícaros de origem asiática. A trajetória dessas etnias tem em comum a expulsão, a foraclusão dos pícaros de seus espaços. O que condiz com a estrutura narrativa da picaresca, o pícaro é um *busca vidas* que canta, dança e faz performances nas ruas, *peñas* – festas populares -, e nas tabernas para sobreviver. A foraclusão pícara possibilitou, ainda, o aparecimento de um movimento percussivo com o corpo que se relaciona com o bater e com a castração. O pícaro denega o gesto e o faz de maneira dramática, passional indo do baixo corporal - dos pés, do cantochão - ao alto com as batidas ritmadas das mãos utilizando, ainda, instrumentos que potencializam o gozo, como as castanholas e com o leque, que apresenta um potencial de sedução e de luta. As constantes diásporas foraclusivas põe o pícaro em contato com diferentes culturas e, conseqüentemente, com mestres, manejadores de técnicas e *bulas* diferenciadas de dança de rua e de malandragem que o puseram sincronicamente na contemporaneidade. O antigo mestre cego ou padre que organizava de forma pervertida o pícaro foi substituído pelo professor de dança ou por máquinas robotizadas que ajudam a organizar o gozo do pícaro para que ele não dance conforme a música. A imagem a seguir busca compreender por meio do experimentalismo as defesas

---

inversão óptica do vaso de flores. Quando o olhamos há uma duplicação da imagem para o espaço real e outra para o imaginário. O olho enquanto órgão apresenta um espaço esférico, no qual se ligam pontos que possuem a imagem real a outras diametralmente opostas. Para que a imagem se constitua no visível, numa imbricação de nos – real, imaginário e simbólico – é preciso que o olho se situe em um cone para que a imagem seja projetada a partir de um ponto para ver. O sujeito no real, geralmente o anteparo apresenta um espaço oco, deficiente.



contemporâneas que repensam o corpo do sujeito pela organização de uma partitura de voz tecnológica. Matheus Brusa, coreógrafo do *Núcleo Artístico Ballet Margô de Caxias do Sul*, pesquisa o corpo contemporâneo como um intermediário: o corpo pensado em contextos de vivências cotidianas e virtuais que se manifesta no intermédio da dança, da música experimental e da arte cênica, performática. Brusa alia a tradição e a ruptura para compor suas partituras. Para o coreógrafo os trabalhos do *Núcleo Ballet Margô* “são criados dentro dessa lógica de processo artístico na qual a coreografia e a trilha sonora dialogam de uma forma pedagógica” (BRUSA, 2018). O experimentalismo musical de Matheus Brusa possibilitou pensar, na múltipla função do coreógrafo no processo de inventividade enquanto defesa do corpo recalcado, ou do corpo oco que pensa a motricidade mediada pela voz do mestre que passa a ser a voz de um tutorial computadorizado que direciona a posição de cada bailarino de forma robotizada. A direção da voz do mestre ou do pedagogo, maneja o gozo do bailarino virtualmente como se fossem instrumentos. No espetáculo<sup>3</sup>, a voz computadorizada indicava: “vá para direita, vire cento e oitenta graus, agora levante a perna direita, levante o braço e caia, etc.” O gozo robotizado, vira piada, vira picaresca e torna o erotismo perverso uma aparência.

É importante observar que, independente das relações erotizadas relacionadas a cultura e aos sintomas perversos, a cultura do *não* e do bater *já eram*, a Lei da Palmada nº 13.010/2014 proíbe o uso de castigos físicos ou tratamentos cruéis e degradantes contra crianças e adolescentes no Brasil. O Brasil pede por mudanças de paradigma com relação à violência doméstica, sobretudo com os pícaros portadores de deficiência física e/ou mental. A música, assim como a dança deve servir a sociabilização do pícaro.

---

<sup>3</sup> Festival de Dança de Joiville de 18 a 29 de julho de 2017.



## Referências:

- ANONIMO. *La vida Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Huemul, Buenos Aires, 1972.
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *El Marqués de Sade*. Buenos Aires: Quadrata, 2007.
- APULEIO. (trad. Ruth Guimarães). *O asno de ouro*. SP: Cultrix, 1967.
- AZEVEDO, M. Amélia (Org.). *Infância e Violência. Doméstica: Fronteiras do Conhecimento*. São Paulo, Cortez, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Palmada já era*. Disponível no site: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/arquivos-de-audio-e-video/maria-amelia-azevedo>, acessado em 2016.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. SP: Edições 70, 1971.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. SP: Arx, 2004.
- BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: entre o céu e o inferno*. Köln: Benedikt Taschen, 1991.
- BRUSA, Matheus. *13491011 Possibilidades lúdicas contemporâneas*. IN: 1,2,3 e já! A criança pinta, borda e dança. Org. Instituto Festival de Dança de Joinville e Jussara, Joinville –SC, 2018.
- CAMPOY, Ana Paula Giro. *Arte Flamenga em São Paulo*. Mestrado CELACC-ECA-USP, 2014.
- CHEMANA, Roland (org.). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Larousse, Artes Médicas, 1995.
- COTTE, Roger J.V. *Música e Simbolismo- Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*. SP: Cultrix, 1995.
- FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na Literatura portuguesa*, Portugal, 1981.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e Repetição em Psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões*. RJ: Jorge Zahar, 2003.



\_\_\_\_\_. *O vazio e a falta – A questão do sujeito na Psicanálise*. Anuário Brasileiro de Psicanálise, RJ, Relume-Dumará, 1991.

\_\_\_\_\_. *Freud e o Inconsciente*. RJ: ZAHAR, 1985.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do Anti-Herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *O romance Picaresco*. SP: Ática, 1988.

GRUZINSKI, Serge. *A Colonização do Imaginário - sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol*. SP: CIA das Letras, 2003.

JIMÉNEZ, Antonio. *Picardia Mexicana*. México, Libro Mex Editores, 1960.

LACAN, Jacques. *O Seminário livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. RJ, Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 3 – As psicoses*. RJ: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 4 – A relação de objeto*. RJ: Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 5 – As formações do inconsciente* - RJ: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 7 – A ética da psicanálise*. RJ: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Seminário livro 10 – A angústia*. RJ: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Seminário – livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. RJ: Zahar, 1985.

MEDAGLIA. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.

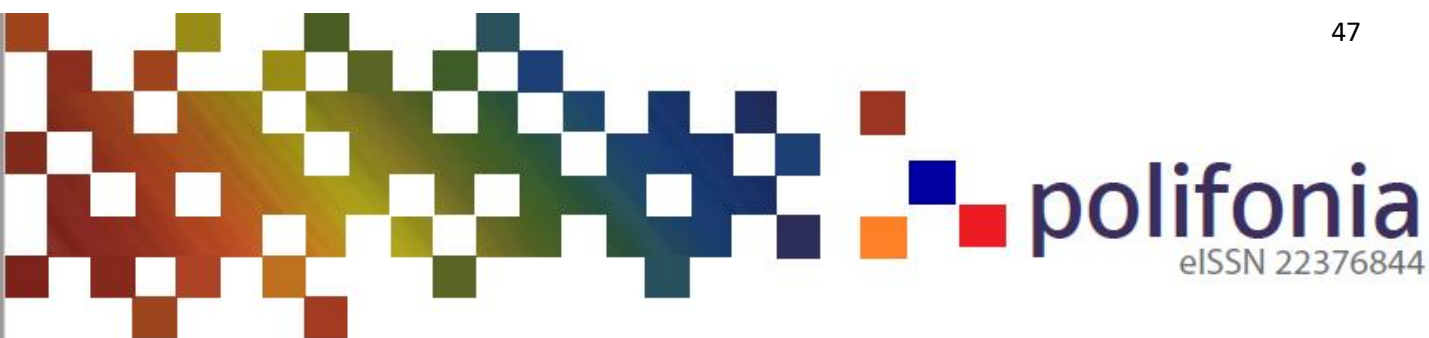
MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. SP: Martins Fontes, 1994.

MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José; MULLER-GRANZOTTO, Rosane Lorena. *Psicose e sofrimento*. São Paulo: Summus, 2012.

NARANJA, Rodrigo. *Barroco Excremental Conjunciones y Disyunciones em la ensayística de Octavio Paz*. AITHESIS, n° 39 (2006), 85-96. Instituto de Estética – PUC-Chile.

PAZ, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*. México: Joaquin Mortiz, 1969.



PEREIRA, Carlos A. Avezum. *O Silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo*. Disponível:<http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/4682-24074-1-PB.pdf>, acessado em agosto de 2018.

PETRÔNIO, *Satiricón- Mestres Pensadores*. SP: Ediouro, S/D.

SADE, Marquês de. *Cento e Vinte Dias de Sodoma. A escola da libertinagem*. SP: Iluminuras, 2006.

WISNIK, José Michel. *O Som e o Sentido*. SP: Cia das Letras, 1989.