

BIRCK, Marcelo de Campos Velho; BIANCALANA, Gisela Reis. **Instalação, performance, composição:** o caso Marcianita. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Doutorando. Centro de Arte e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Professora titular do Curso de Dança Bacharelado e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

**RESUMO:** Aspectos de performatividade identificados na canção chilena “Marcianita” são a base de uma instalação que se transfigura em ambiente para performance. Destacamos noções de exílio e nomadismo comparando a versão de Caetano Veloso e Os Mutantes com a obra de performers atuantes no Brasil dos anos 60 (tais como Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Artur Barrio).

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcianita. Performance. Exílio.

**ABSTRACT:** The Chilean song “Marcianita” are the basis of an installation that transforms itself into an environment for performance. We highlight notions of exile and nomadism by comparing the version of Caetano Veloso and Os Mutantes with the work of Brazilian performers of the 60s (such as Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Artur Barrio).

**KEYWORDS:** Marcianita. Performance. Exile.

Esta reflexão trata dos fundamentos utilizados na elaboração poética de uma pesquisa de doutorado em andamento. No caso que aqui apresentamos, tal elaboração consiste na criação em paralelo de obras nos formatos performance, instalação e composição musical, com base em aspectos de performatividade identificados na trajetória da canção chilena “Marcianita”. Lançada originalmente em 1959, as inúmeras regravações da canção configuram um percurso repleto de fatos inusitados, dentre os quais destacamos a metamorfose de *fox-trot* em *rock'n'roll*, seu pioneirismo na tendência à ficção científica observada na música brasileira do período do regime militar, e noções de exílio reveladas pelo contraste entre a nostalgia de futuro da gravação original e a urgência de um presente distópico na versão de Caetano Veloso e Os Mutantes. Além de tais aspectos, trataremos de possibilidades de aplicação de noções de concreto e abstrato à sonoridade, ressaltando assim o potencial icônico do audível. Procedimentos derivados desta abordagem são utilizados na trilha de áudio compartilhada pela performance e pelo vídeo incluído na instalação. Ao final do artigo, apresentaremos uma descrição dos formatos gerados.

## **Primórdios**

A fim de esclarecer os traços de performatividade, começaremos por uma breve contextualização das origens de “Marcianita”. Composta pelos chilenos Galvarino Villota Alderete e José Imperatore Marcone, e interpretada na primeira gravação pelo quarteto vocal Los Flamingos, a canção surge como um *fox-trot* inserido na tendência de resgate da década de 20, em voga no Chile desde o início dos anos 50. Ainda em 59, é regravada na Argentina por Billy Cafaro, e logo em seguida pelo brasileiro Sérgio Murilo (com texto em português de Fernando César, lusitano radicado no Brasil). Desde então, várias das regravações tendem a forçar a incorporação de referências *rock* e/ou estranhamentos deliberados, em especial no contexto brasileiro. Tal fato, surgido na esteira imediata do lançamento original, parece ter ocorrido a partir de uma interpretação enviesada de um trecho da letra que estava mais para uma recusa: “*quiero una chica de Marte que sea sincera / que no se pinte, ni fume, ni sepa siquiera lo que es rock and roll*”. Trata-se do deslocamento mais emblemático da trajetória marciana, e que podemos entender como potencialização de outros que se observam já na origem: um *fox-trot* surgido no Chile do final dos anos 50, e com uma letra que, segundo González (2012, p. 126), paradoxalmente recorre à ficção científica para evocar comportamentos em vias de extinção (como se pode observar no trecho transcrito acima). Além disso, versões de originais em espanhol são muito raras no *rock* brasileiro dos anos 50 e 60, no qual eram mais comuns versões de originais em italiano.

Seja no seu contexto de origem, ou no então recente contexto de um público juvenil em vias de identificação com o *rock*, “Marcianita” é um dos primeiros casos de abordagem da ficção científica através da música. Em combinação com outros fatores, tal referência logo viria a deflagrar um peculiar processo de resignificação, conforme veremos a seguir.

## **Ficção Científica**

Configurando um caso único no cenário internacional, no Brasil da ditadura militar a ficção científica foi abordada em várias ocasiões pelos principais músicos das principais tendências. No exterior, o tema tendia a se

restringir a grupos de *rock* instrumental (principalmente ingleses e norte-americanos), e a casos esparsos na obra de artistas em sua maioria pouco conhecidos. No Brasil, no entanto, é possível identificar a recorrência da ficção científica em diversas obras, em uma lista tão numerosa quanto as regravações de “Marcianita”. Erasmo Carlos (“O Disco Voador”), Gilberto Gil (“Lunik 9” e o LP heterônimo de 69), Mutantes, Tom Zé (“2001”), a trilogia psicodélica de Ronnie Von, Caetano Veloso (“Quasar”, “Não Identificado”, “Um Índio”, “Terra”, “London, London”), Roberto Carlos (“Na Lua Não Há”, “Astronauta”), Vinícius de Moraes e João Gilberto (em canções diferentes com o mesmo título de “Astronauta”), Zé Ramalho e Lula Cortes (LP “Paebirú – Caminho da Montanha do Sol”), Jorge Benjor (“Barbarella”, “Magnólia”), Arrigo Barnabé (LP “Clara Crocodilo”), Raul Seixas (“S.O.S.”), Premeditando o Breque (“Brigando na Lua”), Elis Regina (“Alô, Alô Marciano), são alguns exemplos selecionados ao acaso.

No caso de “Marcianita”, a referência à ficção científica começa a ser potencializada de maneira mais explícita já no compacto do argentino Billy Cafaro. Além da marciana impressa na capa, estilizada em um grafismo futurista típico da época, alterações na melodia remetem a trilhas de filmes, em um claro exemplo de verossimilhança de gênero. No entanto, foi o contexto brasileiro que se mostrou particularmente favorável ao tema. O caso narrado por Paulo César de Araújo (2006, p. 364-365) é exemplar. No começo dos anos 60, Helena dos Santos compõe o *twist* “Na Lua Não Há” baseando-se diretamente em dois sucessos de Sérgio Murilo: “Broto Legal” e a própria “Marcianita”. Sem conseguir acesso a Murilo, Helena ofereceu sua música a um cantor ainda pouco conhecido, mas que logo se tornaria um fenômeno de popularidade. Roberto Carlos lançou “Na Lua Não Há” em 1964 com efeitos espaciais no início e final da faixa, em um compacto cujo lado A trazia “Parei na Contramão”, seu primeiro sucesso nacional. Seja por influência direta ou por acaso, ou mesmo como tendência geral ainda latente, o fato é que desde então referências à ficção científica se multiplicaram na música brasileira, decrescendo após a ditadura militar.

Para Rafael José de Menezes Bastos (1998, p. 49), nas relações musicais com o Paraguai (boleros e guarânias), Cuba (salsa) e Estados Unidos

(jazz e rock), o Brasil foi capaz de olhar para si próprio e/ou para fora, o que não teria ocorrido nas relações com a Argentina. Bastos define tal fenômeno como uma impossibilidade do samba se traduzir em tango e vice-versa. De fato, apesar da influência uruguaia e argentina na música regional do estado do Rio Grande do Sul, o tango não é um gênero muito presente na música brasileira. Mesmo no LP manifesto do movimento Tropicália, marcado pela variedade e pela conotação política, não há nenhum caso. Dois exemplos dos anos 30 são também sintomáticos: “Pesado 13”, uma paródia de tango do sambista Noel Rosa, e o tango “Y Qué Más”, de Charlo e Enrique Cadícamo, cuja letra chega a ser um plágio de “Conversa de Botequim”, do próprio Noel Rosa.

Apesar das afinidades entre a versão original de “Marcianita” e a de Sérgio Murilo, a interpretação vocal deste último é marcadamente próxima à de Billy Cafaro, mediante a ênfase nos ataques das consoantes e na alteração do ritmo da melodia, de forma a antecipar as sílabas em relação ao pulso do compasso. Tais escolhas indicam uma mudança no perfil do público-alvo, e dificilmente se dariam por coincidência, o que torna significativas as chances de que a tendência à ficção científica na música brasileira tenha sua origem na versão argentina de “Marcianita”. Se aceitarmos a constatação de Menezes Bastos a respeito da rivalidade musical entre os dois países, tal fato constitui o deslocamento mais inusitado da trajetória da canção.

### **Performatividade: Caetano Veloso e Os Mutantes**

Dentre as inúmeras versões de “Marcianita”, a de Caetano Veloso e Os Mutantes se destaca tanto pelo estranhamento das soluções sonoras quanto pela ênfase em aspectos de performatividade, o que nos leva a propor os termos performatização musical / música performatizada. Em contraste com as situações extremas de performance às quais se submetiam artistas europeus e norte-americanos, no Brasil o corpo performativo era uma celebração erótico-política, configurando uma compensação à violência do regime militar. Neste sentido, a “Marcianita” de Veloso e Os Mutantes apresenta afinidades com a obra de performers atuantes no Brasil dos anos 60 e 70, como Hélio Oiticica, Arthur Barrio e Antônio Manuel. Gravada ao vivo em 68, durante uma

temporada dividida com Gilberto Gil na boate Sucata, no Rio de Janeiro, e lançada em compacto duplo no mesmo ano, a releitura mescla paródia, admiração e experimentalismo, em uma prática frequente na Tropicália: a assimilação de repertório tido como de mau gosto. De maneira significativa, a temporada na boate seria interrompida mediante liminar, com o argumento de que na ambientação estava incluída a obra “Seja Marginal, Seja Herói”, de Oiticica, que trazia a imagem do cadáver do traficante Cara de Cavallo. Combinados a um boato sobre um uso supostamente inadequado da bandeira nacional, tais fatos serviram de pretexto para a prisão de Caetano e Gil ainda em 68, logo seguida de exílio.

Para Guillermo Gómez-Peña (2005. p. 202-204), a prática da performance é um território conceitual de fronteiras móveis, abertas a nômades, imigrantes e refugiados estéticos, políticos, étnicos e de gênero. O corpo do artista torna-se metáfora sócio-política dos corpos e territórios no mundo contemporâneo. De maneira afim, a trajetória marciana configura um nomadismo que sai do Chile, passa pela Argentina e chega no Brasil, onde encontra um contexto no qual a ficção científica se expande em contraponto aos traumas do exílio imposto pelo regime a seus opositores. Na versão original, a nostalgia de futuro é antes um estado inacessível do que uma ação concreta, o que configura uma espécie de exílio às avessas. Em Veloso e Os Mutantes, no entanto, é enfatizada uma urgência de tempo presente sintonizada com as demandas do período. Se nos primórdios da cadeia de versões a confusão de gêneros parece ter ocorrido por inadvertência, nesta releitura o desencaixe é deliberado. Por meio de uma interpretação que salienta uma corporalidade particularmente intensa, “Marcianita” é abordada como um suporte para dizer coisas que, a princípio, a canção não diz, engendrando relações inusitadas mediante referências roqueiras e fragmentações, e sugerindo um entrar em ação sem especificar o que seria esta ação. Tal recurso de abordagem indireta de assuntos considerados polêmicos pela censura da época foi uma estratégia utilizada por vários artistas. Porém, neste caso a polêmica não estava no texto, mas em uma intensidade performativa que extrapolava a concepção original da obra. Reforçando o aspecto de estranhamento, em todas as faixas do compacto se

observa uma combinação do instrumental roqueiro com vocais bossa-novistas, o que torna ainda mais insólita, performática e poderíamos mesmo dizer, alienígena a inclusão de “Marcianita” no disco.

Antes de passar para a descrição dos resultados, apresentaremos um aspecto adicional de nossa pesquisa, voltado para a aplicação de princípios de visualidade a práticas sonoras. Conforme exposto anteriormente, tais princípios são a base para a concepção da trilha da performance e do vídeo incluído na instalação.

### **Ícone, Paradigma, Repetição**

Oriundas da semiótica, as noções de ícone, índice e símbolo designam formas de representação geralmente associadas a aspectos de visualidade. O ícone se relaciona por semelhança com aquilo que representa. Assim, o desenho de uma árvore, nos diferentes graus de estilização que possa assumir, remete de forma explícita ao objeto árvore. O índice por sua vez é baseado na referência indireta. Pegadas indicam a passagem de um animal, assim como imagens de casinha e osso em *pet shops* se referem a um cachorro. Já o símbolo é uma associação arbitrária entre representante e representado. Na linguagem articulada, por exemplo, a ligação entre um objeto e a palavra que o representa é uma convenção compartilhada por um grupo de usuários. A linguagem simbólica, no entanto, tende a extrapolar o meramente visual, uma vez que é utilizada inclusive para conceitos abstratos (o que não deixa de ser um recurso de figurativização).

Ainda que não seja exatamente uma novidade, a aplicação de tais noções a estímulos audíveis ressalta, por contraste, aspectos específicos do sonoro. No caso de uma escuta que não considera o som como objeto, mas como atributo dos objetos, os sons se constituem como índices. No cinema narrativo, por exemplo, um ruído cuja fonte não esteja na cena indica uma causa relacionada ao contexto da ação. Já a música envolve outras complexidades, uma vez que são raros os fenômenos externos que lhe sejam similares. Apesar de distinguir-se da linguagem articulada pelo fato de não possuir significados pré-definidos e de uso geral, em situações específicas a

música também é capaz de operar por símbolos. É o caso do *leitmotiv* da ópera wagneriana, baseado na associação entre um motivo musical e um elemento dramático (personagem, objeto, situação). Assim, ao ouvir o *leitmotiv* do herói sabe-se da sua presença antes mesmo de visualizá-lo.

Em função da semelhança, um trecho de uma sinfonia executado em um realejo é um caso de remissão direta a um original, configurando assim um ícone sonoro. Tais aplicações ao audível de princípios visuais tendem a favorecer o uso de metáforas, como por exemplo, a possibilidade de abordar agrupamentos sonoros como objetos icônicos, capazes de remeter uns aos outros por meio da repetição e/ou variações estilizadas. Para Édson Zampronha (2002, p. 96-97), a própria música cria os objetos que são representados por ela, seja no interior de uma mesma obra ou oriundos de outra composição. Desta forma, a projeção de traços concretos no sonoro se dá através da identificação de similaridades, enquanto eventos únicos e não generalizáveis enfatizam traços abstratos. Décio Pignatari (2005, p. 17) apresenta uma concepção análoga quando afirma que, na poesia, a projeção do paradigma (sincronia) no sintagma (diacronia) ocorre mediante relações de semelhança, como paronomásias, rimas e reiteração de consoantes.

A aplicação de princípios icônicos ao sonoro favorece uma relativização do tempo, passível de fundamentação a partir de autores que tratam do audiovisual. Para Vincent Amiel (2007, p. 16), quando em um filme um gesto é repetido como recurso da montagem (e não como ação de personagens), tal gesto adquire um caráter escultórico que representa não uma das suas ocorrências, mas a sua essência. Michel Chion (2011, p. 18), tratando de relações entre som e imagem, afirma que o fenômeno sonoro não se restringe ao âmbito da temporalidade, uma vez que a escuta tende a considerar como estruturas globais trechos que duram em torno de três segundos. Ambos os casos ressaltam a projeção de traços paradigmáticos no eixo temporal, comparáveis a estratégias para audição de *riffs* em canções de rock. Um *riff* consiste em um pequeno trecho, geralmente executado pela guitarra elétrica, que ao ser repetido diversas vezes torna-se uma espécie de marca registrada da composição. Um exemplo bastante conhecido é o *riff* de “*Satisfaction*”, dos Rolling Stones. Pela brevidade e repetição, é possível

identificar em *riffs* uma temporalidade que tende ao estático, favorecendo uma observação de detalhes de forma comparável a uma visualização. Além disso, sua distribuição ao longo da composição pode sugerir mais o mapeamento de um terreno do que um percurso narrativo.

Se os objetos audíveis são eventos sonoros localizados em pontos específicos, a noção de gênero musical baseia-se na recorrência de procedimentos gerais em diferentes obras, surgindo assim como um recurso adicional de iconização. A fim de incorporar tal faceta, tomamos de empréstimo o termo verossimilhança de gênero, proposto por Jorge Glusberg (2013, p. 59) em relação à prática da performance, que já utilizamos para designar a remissão à trilhas de filmes que se observa nas alterações da melodia da “Marcianita” de Billy Cafaro.

Nesta combinação de referências, a trajetória marciana surge como uma rede de iconizações, tanto pela verossimilhança de gênero quanto pela estilização de figuras sonoras que remetem umas às outras mediante similaridade. Ainda que tais procedimentos se apliquem à música popular em geral, “Marcianita” se destaca pela quantidade e disparidade das versões, gerando um contexto favorável à produção de sentidos justo pelos fatos inusitados de uma trajetória caracterizada pela performatividade.

### **Performance Arte, Instalação, Composição**

Conforme exposto, as obras criadas nesta etapa de nossa elaboração poética partem de aspectos identificados e/ou estimulados pela trajetória marciana. Dentre estes, destacamos referências a tango, samba, rock, ficção científica, relações do Brasil com países hispânicos, tendências restaurativas e remissões a momentos políticos, somados a usos alternativos de materiais diversos. Além disso, a questão expressa na letra de “Marcianita”, de que só uma mulher do futuro preencheria requisitos obsoletos, é contraposta ao fato de que, segundo Fernando Iazzetta (2009, p. 121-122), até meados dos anos 70 o público-alvo de aparelhos de som era majoritariamente masculino. Conforme demonstram vários anúncios da época, tais equipamentos configuravam uma disputa de espaço doméstico. Assim, a instalação sugere a

superação deste conflito através do reaproveitamento de aparatos tecnológicos integrados à presença da figura feminina. Além de equipamentos de som, dentre os objetos adicionados com tal finalidade está um filme super-8 encontrado por acaso, contendo um desfile de escola em 1972 no dia da independência do Brasil. Tais desfiles eram uma imposição no regime militar. Porém, o que chama atenção nesta película é que a maioria das pessoas é do sexo feminino, alunas e professoras. A edição das imagens realizada para a instalação ressalta a textura da projeção analógica, acrescida da animação de um disco voador. A trilha sonora do vídeo consiste em uma colagem de trechos de versões de “Marcianita”, que inclui os brasileiros Caetano Veloso e Os Mutantes, Raul Seixas, Léo Jaime, Sérgio Murilo e José Orlando; os cubanos Celia Cruz y La Sonora Matancera; o argentino Billy Cafaro; o grupo vocal chileno Los Flamingos; e o português Daniel Bacelar. A trilha prossegue com uma obra musical criada especificamente para a instalação, na qual as referências da trajetória marciana são elaboradas conforme as noções de ícone sonoro, mediante a utilização de procedimentos comparáveis a colagens (justaposição) e assemblagens (combinação de gêneros musicais e de espacializações sonoras), inspirados pelo cubismo e pela pop-art.

Com a instalação ocupando um espaço em forma de paralelepípedo, o filme é exibido em uma TV situada em um dos extremos da sala. Ao lado desta, disposta sobre um suporte em forma cilíndrica, está uma peça na qual dois círculos, formados por uma colagem de discos de vinil coloridos, estão encaixados com uma defasagem de 90º graus um em relação ao outro. Em cima de tal peça está uma vela, cuja cera escorre. No mesmo cilindro, está também uma imagem em miniatura de Ogum, uma divindade do panteão de religiões afro-brasileiras, padroeiro dos artefatos e geralmente comparado a São Jorge. No lado oposto da sala, está suspensa uma vestimenta feita com discos de vinil coloridos e canudos (figura 4), que tanto sugere um vestido futurista-retrô (como o utilizado pela marciana na capa do compacto de Billy Cafaro) quanto uma armadura similar à que se encontra em representações de São Jorge, mas que também pode remeter a um traje espacial. Dentre os discos utilizados na indumentária estão vários de programas musicais da TV Argentina nos anos 70, tais como *Sotano Beat* e *Alta Tensión*. Ao longo da

sala, sobre dois balcões, objetos diversos (garrafas, antenas, jarras, válvulas, copos de plástico coloridos e transparentes) são empilhados de forma a sugerir antenas e foguetes. Entre tais peças, estão estruturas formadas pelo encaixe de três vinis (compactos e LPs) a partir do seu eixo central, deslocados em 90° um em relação ao outro. Uma destas estruturas se destaca pela utilização de *picture-discs* contendo imagens relacionadas de diversas maneiras ao tema da instalação. Em um deles, está o cantor espanhol Julio Iglesias, em outro sambistas no carnaval do Rio de Janeiro, e o terceiro é um vinil em várias cores, do programa argentino *Sotano Beat*. Pequenos adereços formados por retalhos de vinil também estão dispostos em tais balcões, juntamente com quatro visores contendo antigos slides caseiros encontrados por acaso, sobre os quais foram desenhados discos voadores. Cilindros adicionais estão dispostos pelo ambiente contendo objetos similares aos acima descritos. Pela sala, vinis coloridos recortados em máquinas laser e remontados em mosaico pendem do teto. Os mesmos procedimentos se aplicam a guitarras também criadas com recortes de vinil. A instalação inclui ainda um gramofone com um disco de tango, que pode ser executado durante a exposição. No centro da ambiente, está um objeto em formato de TV, recoberto de painéis com imagens que dão a ilusão de deslocamento à medida que o espectador se move à frente deles. A peça está disposta sobre um cilindro, também recoberto por tais painéis. No que seria a tela, estão inseridos perpendicularmente, a espaços regulares, lâminas que de um lado são espelhos, e do outro uma montagem da capa de um LP que mostra uma mulher negra sambando. Tais imagens são visualizáveis no momento em que o observador se posiciona de maneira oblíqua em relação à peça, seja à esquerda ou à direita, sugerindo a noção de lados A e B de um disco de vinil. Ao fundo da parte interna da caixa, está um painel com imagens do Rio de Janeiro, visíveis quando o observador se posiciona em frente à peça. Para montagens futuras, está prevista a criação de molduras com o mesmo recurso de visualização oblíqua, com imagens de tango, samba, mapas do Chile, Argentina e Brasil, e da repressão exercida pelas ditaduras de tais países nos anos 60 e 70. As fotos a seguir mostram a exposição “Sobre ( ) Posições”, ocorrida na Sala Cláudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (RS), no período de 4 a 11 de junho de 2019, quando a instalação foi implementada.

Figura 1: Detalhe da instalação “Marcianita”.



Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Figura 2: Detalhe da instalação “Marcianita”.



Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Figura 3: Detalhe da instalação “Marcianita”.



Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Figura 4: Indumentária feita de discos de vinil.



Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Figura 5: Detalhe da instalação “Marcianita”.



Fonte: Marcelo Birck, 2019.

A instalação prevê também a encenação de uma performance. Um casal trajando as vestimentas feitas com discos de vinil executa uma alternância aleatória de passos de *fox-trot*, tango, samba e de danças dos anos 60 (*twist*, *mashed potatoes*, *hully-gully*, entre outros possíveis), ao som da trilha do vídeo. Os performers estabelecem um percurso pelo interior da instalação, no tempo aproximado de duração da trilha (em torno de 6 minutos). A alternância dos passos deve ressaltar o contraste entre estes, sem ilustrar literalmente nem as colagens do áudio nem o gênero musical que esteja sendo executado, buscando antes o contraponto que a correspondência. Por exemplo, caso o trecho remeta a um tango, se deve evitar tal dança, sendo tolerável em pequenos trechos. Trata-se de um deslocamento fundamental para a eficácia da performance. Apesar da aparente simplicidade de tais instruções, é necessário um rigor considerável para obtenção de um resultado satisfatório. Recomenda-se pensar a remissão aos estilos de dança de maneira análoga à descrição da escuta de *riffs* exposta anteriormente, com os passos entendidos mais como paradigma do que como eventos dispostos em sucessão no eixo temporal. Tal abordagem sincrônica de artes tidas como temporais pode ser exemplificada a partir de Clifford Geertz (2004, p. 159-160), que cita Michael Baxandall para afirmar que a influência da dança na pintura

italiana do século XV se deu não pela sua concepção como uma arte diacrônica ligada à música, mas como uma arte capaz de aguçar a percepção do intercâmbio psicológico entre figuras representadas nas pinturas. Ainda segundo Baxandall, Geertz expõe que tal compreensão não é comum em nossa cultura, onde a dança é antes movimento emoldurado entre poses do que poses emolduradas entre movimentos. Em nosso entender, tais concepções são identificáveis respectivamente com o sintagma e o paradigma, reforçando assim nossa proposta de projeção de traços sincrônicos em artes tradicionalmente entendidas como diacrônicas.

### **Considerações Finais**

Foram apresentados aqui alguns aspectos de uma pesquisa de doutoramento iniciada com a aplicação de princípios de visualidade ao sonoro e vice-versa, e que, em função das características identificadas pela análise de “Marcianita”, estendeu-se às práticas da performance e da instalação. De acordo com Eleonora Fabião, um programa performativo consiste em um conjunto de ações previamente estipuladas e conceitualmente lapidadas, sem adjetivos e com verbos no infinitivo. No caso de “Marcianita”, tal programa seria sair do Chile como um *fox-trot*, chegar no Brasil através da Argentina, e após uma metamorfose em *rock'n'roll* deflagrar uma tendência à ficção científica em contraponto aos traumas do exílio político. Mesmo de forma simplificada, ou como uma proposta um tanto quanto mirabolante, ao apresentar de forma diacrônica fatos da trajetória da canção tal programa colabora para esclarecer por contraste nossa proposta de acoplamento entre formatos visuais, cênicos e sonoros mediante a ênfase em aspectos paradigmáticos.

### **Referências**

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2010.

ARAÚJO, Paulo César de. **Roberto Carlos em detalhes**. 1ª edição. São Paulo: Planeta, 2006.

BACELAR, Daniel. **Marcianita**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xL99MYHwXWE>. Acesso em: 17 maio 2019.

- CAFARO, Billy. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=5kGj8ynKfdQ>. Acesso em: 04 jun. 2019.
- CRUZ, Celia y La Sonora Matancera. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=kaaxYHnr36U>. Acesso em: 17 jul 2019.
- CHION, Michel. **A audiovisual**. Tradução de Pedro Elói Duarte. 1ª edição.  
Lisboa: Edições Texto e Grafia Lda, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo**: o corpo-em-experiência. *In*:  
Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. UNICAMP.  
Nº 4, dez 2013.
- FLAMINGOS, Los. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7NXXocRXY7k>. Acesso em: 17 maio 2019.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia comparativa.  
Tradução Vera Mello Josceline. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. 2ª  
edição. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda., 2013.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **En defensa del arte del performance**. *In*:  
Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez.  
2005.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la musica desde América Latina**. 1ª edição.  
Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. 1ª edição. São Paulo:  
Editora Perspectiva, 2009.
- JAIME, Léo. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RYk7ikDEjTg>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Músicas latino-americanas hoje**:  
musicalidade e novas fronteiras. *In*: Antropologia em Primeira Mão, v. 29, p. 1-  
23, 1998.
- MURILO, Sérgio. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KrxEtqb-bHq>. Acesso em: 17 maio 2019.
- ORLANDO, José. **Marcianita**. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=V\\_HIHJZyjnc](https://www.youtube.com/watch?v=V_HIHJZyjnc). Acesso em: 18 jun 2019.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9ª edição. Cotia: Ateliê  
Editorial, 2005.

SEIXAS, Raul. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KI76YXLYKEs>. Acesso em: 04 jun 2019.

VELOSO, Caetano e Os Mutantes. **Marcianita**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eHsNZcV3M8M>. Acesso em: 15 maio 2019.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2008.

ZAMPRONHA, Edson. Da figuração à abstração em música. *In*: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson S. **Arte e cultura II** – estudos interdisciplinares. 1ª edição. São Paulo: Annablume Editora e Fapesp. p. 93-104 2002.