

## **Carmen Miranda: entre síncopas e vocalidades**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Géssica Purcino*  
UNICAMP – [gfpurcino@hotmail.com](mailto:gfpurcino@hotmail.com)

**Resumo:** Partindo da perspectiva artística/estética do cantor Caetano Veloso, divulgada em sua carta ao jornal *The New York Times* (1991) discorrendo sobre as possíveis singularidades musicais presentes na arte da cantora e atriz Carmen Miranda, o presente artigo examina as possíveis características elencadas por Caetano por meio da análise da canção *Tic-tac do meu coração*, interpretada por Carmen em dois momentos e temporalidades distintas. Assim, subentende-se nesta pesquisa a articulação da artista como intérprete bem como sua correlação como deusa *Camp*, demonstrando a partir do viés musicológico como se tornou a musa inspiradora do tropicalismo e embaixatriz do samba.

**Palavras-chave:** Carmen Miranda. Música popular. Canção. Estética Camp.

### **Carmen Miranda: between Syncopations and Vocalities**

**Abstract:** From the artistic/aesthetic perspective of the singer Caetano Veloso, published in his letter to *The New York Times* (1991) discussing the possible musical singularities present in the art of the singer and actress Carmen Miranda, the present article examines the possible characteristics listed by Caetano through the analysis of the song *Tic-tac of my heart*, interpreted by Carmen in two moments and different temporalities. Thus, it is understood in this research the articulation of the artist as interpreter as well as its correlation as Goddess Camp, demonstrating from the musicological bias how she became the muse inspiring tropicalism and ambassador of samba.

**Keywords:** Carmen Miranda. Popular Music. Song. Aesthetic Camp.

### **1. Introdução**

Em seu artigo ao jornal *The New York Times* em 1991, “Carmen Miranda Da da”, Caetano Veloso observa peculiaridades muito específicas do canto da *pequena notável* que, segundo ele, são singularidades que a diferenciava notoriamente dos cantores de sua época. Inicialmente Caetano confessa sua repulsa e desconforto, na adolescência, por Carmen Miranda e seu trabalho artístico, entretanto, na segunda metade da década de 1960 Veloso a retoma como musa inspiradora do movimento artístico/estético denominado tropicalismo, no qual foi um dos precursores. Segundo o mesmo, Carmen “fez mais e melhor samba por aqui do que nós estávamos dispostos a admitir” (VELOSO, 1991, p. 8), destacando características muito ímpares da cantora como “a agilidade da dicção e o senso de humor jogado no ritmo” (1991, p. 8), declarando que esses atributos “são marcas de uma mente esperta com que descobriríamos que tínhamos muito o que aprender” (1991, p. 8).

Caetano, bem como os tropicalistas, perceberam mesmo que tardiamente uma sensibilidade sobrecarregada de signos e afetos contraditórios na arte de Carmen, tornando-a um emblema tropicalista e referência para seu movimento mais no sentido visual do que musical. Contudo nossa investigação se propõe a aprofundar melhor essas questões elencadas e discorrer sobre sua contribuição no viés musical através da análise da canção “Tic-tac do meu coração”, samba-choro de Alcyr Pires Vermelho e Walfrido Silva, que, em nosso entendimento, parece ser um bom exemplo para entendermos tais características atribuídas à artista Carmen Miranda.

## 2. A canção

Duas gravações desta canção foram realizadas. A primeira gravação ocorreu no dia 07 de agosto de 1935 pela gravadora Odeon Records 78 RPM Lado A Matriz 5115 VEROTON, com o N°11260. A segunda gravação sucedeu sete anos depois, compondo a trilha sonora do filme *Springtime in the rockies* (1942).

Formalmente a canção apresenta tais aspectos:

ANO	TONALIDADE	DURAÇÃO	FORMA	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL
1935	Si menor	02:30	Introdução – A – A – B – A – interlúdio – A – poslúdio	Violão; pandeiro e flauta transversal
1942	Lá menor	01:54	Introdução – A – A – B – A – B – A – A’	Big band com cordas; violão; chocalho; cavaquinho; surdo e pandeiro

Exemplo 1: Aspectos formais das duas gravações da canção “Tic-tac do meu coração”

Alcyr Pires Vermelho apresenta certo equilíbrio harmônico com a letra de Walfrido Silva, evitando saltos intervalares muito grandes e trazendo a ideia de misturar características físicas do órgão do miocárdio para os sentimentos mais abstratos, deixando subentendida a impressão de que um complementa o outro. A letra diz:

**Parte A**

O tic tic tic tac do meu coração  
Marca o compasso do meu grande amor  
Na alegria bate muito forte  
E na tristeza bate fraco por que sente dor  
O tic tic tic tac do meu coração  
Marca o compasso de um atroz viver  
É o relógio de uma existência  
Que pouco a pouco vai morrendo de tanto sofrer.

**Parte B**

Meu coração já bate diferente  
Dando sinal do fim da mocidade  
O seu pulsar é um soluçar constante  
De quem muito amou na vida com sinceridade  
Às vezes eu penso que o tic tac  
É um aviso do meu coração  
Que já cansado de tanto sofrer  
Não quer que eu tenha nessa vida mais desilusão

**Parte C**

O tic tac batucando no meu coração  
O tic tac, o tic tac, o tic tac  
O tic tic tic tac do meu coração.

O eu-lírico proposto, convida o ouvinte a sentir essas sensações temporais na forma de aliterações e rimas encadeadas, que mantêm o ritmo musical da música na forma combinatória das palavras. Alcyr consegue trazer ambiguidades e contradições na canção, adicionando na harmonia dominantes secundárias nas palavras *fraco, dor, morrendo*, em oposição aos acordes menores nas palavras *amor, alegria, forte e viver*, trazendo uma sensação de equilíbrio e descanso ao finalizar a primeira parte A com a tônica na palavra *sofrer*. Carmen parece conseguir internalizar essas nuances expondo de maneira bem jocosa esse jogo de palavras. A cantora utiliza vários ajustes vocais que eram mais condizentes com o canto da época, porém, não tirando a essência do seu som, que seria o canto mais falado.

### 3. Singularidade *camp*

Na primeira gravação, Carmen inicia a canção com a onomatopeia *tic tic tic tac*, trazendo a sensação do tic-tac do relógio onde o tempo medido está sempre em funcionamento marcando a pulsação constante, seja na alegria ou na tristeza do coração. Na segunda parte A, complementando a primeira, Carmen modifica sua emissão no *ti-i-c-tic-tac* deixando-a mais melódica com cromatismos oscilantes de segunda menor e maior (dependendo do trecho, já que a mesma parece não ter uma regra fixa), reformulando sua intensidade, trazendo a alusão de que essa pulsação do tic-tac se relaciona a uma tristeza exemplificada no finalzinho da parte A onde o coração “bate fraco por que sente dor”, e, caminha num “atroz viver” que “pouco a pouco vai morrendo de tanto sofrer”. Na continuação da música, na parte B, a letra traz certo fundo de ironia, pois, embora o “seu pulsar é um soluçar constante de quem muito amou na vida com sinceridade” também é “um sinal do fim da mocidade” com “um aviso do coração, que já cansado de tanto sofrer, não quer que eu tenha nessa vida mais desilusão”. Os instrumentos utilizados na primeira gravação são bem característicos da prática do choro, sendo o acompanhamento executado pelo flautista Benedito Lacerda juntamente com o grupo regional, que marcaram presença através do violão e pandeiro. Enquanto o pandeiro sustenta o ritmo da canção com o violão mantendo firme a harmonia com suaves toques percussivos, a flauta transversal se mantém flutuante em segundo plano à melodia, improvisando em pequenos solos.

Regravada sete anos depois para compor a trilha sonora do filme *Springtime in the rockies* (1942), muitas modificações foram feitas alterando a textura e estrutura da canção. Compreendendo o desejo de *Hollywood* em projetar nos filmes seu imaginário de uma América Latina atrasada e grotesca na persona de Carmen, como produto da política de boa

vizinhança,<sup>1</sup> entendemos que os produtores buscavam sempre “coisas rápidas” e músicas com um “ritmo dinâmico”, que parece estar entrelaçado com a construção ideológica de seu imaginário sobre a América Latina. Porém, nos concentramos no detalhe de “ritmo dinâmico”. A indústria hollywoodiana não concebia uma distinção de identidade entre os países existentes na América Latina, não reconhecendo diferenças sutis entre os ritmos executados. Mas reconhecemos que tais ritmos latino-americanos possuem certa aproximação por efetuarem um deslocamento rítmico comum, que segundo Cacá Machado (2007) “resultou na criação de novos gêneros musicais: o *ragtime* na América do Norte, o *danzón* na América Central, e o *maxixe* e os *tangos brasileiros* e *argentino* no Cone Sul (...). Todos, aliás, sob o signo da síncopa, embora em diferentes modalidades” (p. 108). Não iremos nos aprofundar nessa discussão, contudo queremos nos deter no denominador comum entre esses gêneros diversos: a síncopa. Usualmente denominada como um ataque no tempo fraco de um compasso, a síncopa é um conceito, de acordo com Toussaint (2013, p. 68 apud MOLINA, 2014, p. 48), essencialmente ocidental, pois essa denominação é dispensada na música africana subsaariana, por ser, segundo Molina (2014, p. 46), um fenômeno recorrente em sua música, já que a mesma não parte do princípio usual da música clássica europeia no quesito compasso e suas divisões rítmicas, nem da ideia de tempo forte e tempo fraco, mas articula-se através do conceito de ataques a partir de uma pulsação.<sup>2</sup> Como um assunto recorrente na música popular brasileira e reconhecida como uma singularidade, ou como diria o compositor francês Darius Milhaud, um “pequeno nada tipicamente brasileiro” (MACHADO, 2007, p. 107), encontramos a síncopa “tipicamente brasileira” nas modificações presentes da regravação de *tic-tac do meu coração* em 1942, que veremos mais adiante, na formatação do “novo” samba produzido a partir dos anos 1930, que foi reconhecido e pautado, segundo estudo do musicólogo Carlos Sandroni (2001), como Paradigma do Estácio.

Na canção regravada em 1942 há uma alteração considerável no andamento, em comparação à gravação original, passando de andantino para um alegre bem ligeiro. Como característica presente na música americana da década de 1940, há a presença de uma big band acompanhada de cordas juntamente com o grupo bando da lua. As cordas trabalham de forma bem melódica nesse primeiro trecho, trazendo um legato persistente no primeiro motivo, como um diálogo-estético com as sonoridades eruditas das orquestras europeias. Repetindo essa mesma parte A, as cordas modificam seu legato para uma forma mais ritmada, ou seja, seguindo os instrumentos percussivos com a peculiar figura rítmica denominada como *Paradigma do Estácio*,<sup>3</sup> trazendo a fórmula rítmica contramétrica característica do símbolo de brasilidade:



Exemplo 2: Figura rítmica padrão do samba do Estácio

Nos detendo mais precisamente na performance de Carmen, identificamos muitas peculiaridades do seu canto. Mesmo não percorrendo grandes alturas melódicas revela grande desenvoltura na dicção, conseguindo articular as palavras com clareza, adicionando seu tom brejeiro com entoações do canto falado, que, “produziram efeito de sentido ao campo rítmico-melódico e expandiram o gesto interpretativo para além da beleza natural da voz” (MACHADO, 2012, p. 37). Regina Machado afirma que Carmen Miranda é um:

(...) ponto de referência e que fundou bases para o canto que se configuraria depois dela. Certamente foi a primeira cantora a fazer uso do elemento entoativo, fazendo ouvir a fala no canto e associado, pela primeira vez, a construção de uma imagem que se relacionasse com a expressão do sentido musical e poético. Seu gesto vocal estava diretamente ligado à expressão dos padrões entoativos da fala, numa emissão desprovida de *vibrato*, com valorização da articulação rítmica não só através dos elementos musicais, mas também das articulações dos fonemas” (MACHADO, 2007, p. 23).

Carmen parece ter um maior desenvolvimento no quesito rítmico na gravação de 1942, pois, embora a artista caminhe por alguns ajustes vocais, a mesma parece ter mais liberdade na questão rítmica e no *swing*.<sup>4</sup> O *swing* executado pela *pequena notável* aparentemente parece vir do uso constante que faz da articulação e intensidade com as palavras, com poucos acentos nas consoantes e mais destaque nas vogais, enfatizando-as mais em certas sílabas. O pesquisador Sérgio Molina (2014) traz uma interessante análise, em sua tese de doutorado, sobre interações rítmicas e polirritmias na música popular cantada. O mesmo ainda trata sobre os efeitos que as onomatopeias podem produzir para que as pulsações tenham uma característica peculiar no quesito acentuação e timbre, fazendo com que o suposto *swing* se revele na música ao destacar certos ataques das palavras. Carmen parece articular bastante os elementos rítmicos presentes, mas principalmente com o *swing* ao articular as acentuações das palavras. Na segunda repetição da parte B da gravação de 1942, Carmen traz uma síncopa interessante. Sua execução rítmica é bem livre, sendo complexo estabelecer sua escrita à risca, porém, conseguimos nos aproximar da ideia realizada, demonstrando de acordo com a figura abaixo:



Exemplo 3: Figura melódica e rítmica correspondente à parte B da canção

A artista faz ataques e acentuações modificando a sílaba tônica de algumas palavras, como:

Dan – **do** | **si** – nal | do fim da | **mo** – ci – da – de <sup>5</sup>

Essas alterações ocasionam a ideia de um canto exclusivamente falado, porém, expõe também uma peculiaridade rítmica nesse jogo de palavras. Como uma continuação explicativa da frase anterior que diz “meu coração já bate diferente”, ela parece narrar essa afirmativa de “bater diferente” alterando não somente as sílabas tônicas como o padrão rítmico das claves também, que lembra um coração arrítmico, pulsando diferente do normal. Nesse jogo interpretativo Carmen demonstra não somente agilidade da dicção, mas igualmente uma certa singularidade ao explorar diferentes articulações rítmicas e acentuações da palavra com a melodia, trazendo talvez uma nova forma de explorar a linguagem comunicativa do canto.

Tudo isso parece se encaixar com a afirmação feita por Caetano (1991) em seu artigo “Carmen Miranda DaDa”, onde assegura o posto de Carmen Miranda como deusa do *Camp*. Buscando uma compreensão mais profunda dessa assertiva analisamos a citação da escritora Susan Sontag (1964) que elaborou as notas sobre a estética *Camp*. De acordo com Sontag, a arte *Camp* “ênfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo” (p. 3), além de ser uma “predileção pelo exagerado” (p. 3). Identificados esses elementos ligados à arte *camp*, verificamos a existência dos mesmos não somente no campo visual – ideia fixada inicialmente por Caetano e os tropicalistas – mas principalmente no viés musical ao trabalhar com tantas articulações que trazem um *swing* diferenciado. A artista *ênfatiza a textura* musical manipulando variados ajustes vocais conjuntamente com a melodia e o ritmo, trazendo particularidades no cuidado rítmico através dos efeitos produzidos pelo trato vocal, desenvolvendo-os de maneira multiforme e apresentando uma singularidade que talvez se revelava uma extravagância para a época. Utilizando a própria fala de Caetano, “não estávamos maduros o suficiente para meditar na qualidade de sua arte e destino” (VELOSO,

1991, p. 8), ignorando “nossa” deusa *Camp* que se tornou “uma mestra, para além da própria significação histórica” (VELOSO, 1997, p. 186).

### Referências:

- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Campinas, 2007. 120f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo, 2012. 192f. Tese de Doutorado à Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MOLINA, Sérgio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. São Paulo, 2014. 159f. Tese de Doutorado em Música, Área de concentração Processos de Criação Musical da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: ed. UFRJ, 2001.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre camp*. 1964. Disponível em: <[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notassobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notassobre-camp.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- TIC-TAC DO MEU CORAÇÃO. Alcyr Pires Vermelho/Valfrido Silva (Compositores). Carmen Miranda (Intérprete). Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1935. 78RPM. Veiculado pelo IMMUB. Instituto Memória Musical Brasileira. Niterói. Disponível em: <<http://immub.org/album/78-rpm-52466>>. Acesso em: 02 out. 2018.
- TOUSSAINT, Godfried T. *The geometry of musical rhythm*. Boca Raton: CRC Press, 2013.
- VELOSO, Caetano. *Carmen Miranda DaDa. Folha de S. Paulo*, São Paulo: Caderno Ilustrada, Ano 71, n. 22.847, 22/10/1991.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AgspU6JI5Bg>>. Acesso em: 02 out. 2018. Filme *Carmen Miranda – Tic-Tac do meu coração*. Trecho do filme *Springtime in the rockies*(1942). Veiculado em: 03 fev. 2013. Dur: 02m04s.

### Notas

<sup>1</sup> Para um aprofundamento sobre nacionalismo, identidade nacional e política da boa vizinhança entrelaçados à persona de Carmen Miranda em Hollywood, conferir Garcia, T. O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

<sup>2</sup> Para um melhor entendimento com discussões mais detalhadas sobre síncopa e seu fenômeno, ler SANDRONI (2001), TOUSSAINT (2013) e MOLINA (2014).

<sup>3</sup> Para um melhor entendimento, ler SANDRONI (2001).

<sup>4</sup> Termo utilizado para descrever um “balanço” diferenciado entre os músicos populares, e difícil de ser definido, porém, nos apropriamos da explicação do Prof. Dr. Sérgio Molina que discorre sobre o *swing* como uma “articulação sutil de pulsações grávidas de ataques com seus inerentes timbres e acentos muito comuns entre os praticantes das músicas populares” (Molina, 2014, p. 50).

<sup>5</sup> Palavras grifadas em negrito correspondem ao ataque da sílaba tônica.