

**CHORANDO BAIXINHO, DE ABEL FERREIRA:  
ASPECTOS INTERPRETATIVOS DO  
CLARINETISTA COMPOSITOR**

***Chorando baixinho*, by Abel Ferreira: interpretative  
aspects of the composer clarinetist**

---

Wagno Macedo Gomes

---

**Resumo:** O presente artigo discute aspectos interpretativos da performance do choro *Chorando baixinho*, na interpretação do clarinetista compositor Abel Ferreira, a partir da análise da partitura e de uma gravação dessa obra.

**Palavras-chave:** Choro; clarineta; interpretação musical.

**Abstract:** This article discusses interpretative aspects of performance of the choro *Chorando baixinho*, in the interpretation of the clarinetist composer Abel Ferreira, departing from the analysis of the partition and the transcription of a recording of this musical work.

**Keywords:** Choro; clarinet; musical interpretation.

### *Chorando baixinho: breve contextualização*

O choro é um gênero de música popular urbana que se desenvolveu no Brasil a partir de meados do século XIX. Originou-se do processo de transformação dos elementos musicais de canções folclóricas e danças originalmente europeias (principalmente a polca) e elementos musicais do lundu (forma de canção e de dança de origem africana), que foram lentamente incorporados à música popular urbana praticada no Brasil (ALMEIDA, 1999).

Abel Ferreira foi um importante clarinetista e compositor de choro. Teve uma carreira artística como instrumentista muito rica, tendo se apresentado ao lado de cantores como Carmen Miranda, Emilinha Borba, Francisco Alves, dentre outros. Participou de vários conjuntos de choro, como Pinheirinho e seu Regional, e o Regional de Claudionor da Cruz. Como compositor, suas obras mais conhecidas são *Chorando baixinho*, *Acariciando*, *Haroldo no choro*, *Luar de Coromandel*.

A peça *Chorando baixinho*, de Abel Ferreira, foi composta, entre os anos de 1937 e 1940, aproximadamente, período em que o compositor morava na cidade de Coromandel (MG). A primeira gravação de *Chorando baixinho* feita por Abel Ferreira data de 1942, após ter se mudado para a cidade de São Paulo (SP). Nesse seu primeiro disco, foi acompanhado por Pinheirinho e seu Regional, e saiu pela gravadora Columbia. No disco gravou-se, além de *Chorando baixinho*, a valsa *Vânia*, também de sua autoria (BRAGA, 1998).

Sobre a composição da obra, Abel, em entrevista à Rádio Manaus, concedida em 13 de julho de 1978, diz:

Trabalhei uns dois anos, voltei a Coromandel, me casei [...] com uma moça que era professora, e ela [...] fomos para Belo Horizonte, mas o único trabalho que tinha para mim era o cabaré, e ela deparou com a realidade, que tinha casado com um músico que trabalhava em cabaré. Aí, escreveu para o meu pai, e o meu pai me escreveu que eu deixasse aquilo tudo e voltasse, e eu voltei, fui tomar conta de um bar e sorveteria. Não deu certo também, teve prejuízo total, aí eu retornei à minha música; mas nesta fase que eu tentei abandonar a música, a única vez, me veio uma nostalgia muito grande. Foi quando eu chegava em casa e encontrava a minha mulher chorando baixinho, que eu fiz a minha primeira música, que até hoje me serve de prefixo, de começo para todas as minhas apresentações, que é o choro *Chorando baixinho*. (BRAGA, 1998, p. 119-124).

O objetivo principal deste trabalho é discutir como se dá a elaboração do ritmo e da melodia na execução musical, a partir da realização musical do clarinetista e compositor Abel Ferreira, registrada no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (1979). A referência para a análise será a partitura de *Chorando baixinho*<sup>1</sup>.

Para viabilizar a descrição das características das interpretações do clarinetista, foi feita a transcrição da gravação de *Chorando baixinho* citada acima. Em seguida, realizou-se uma análise detalhada. A análise foi feita com base em SALEK (1999) e ALMEIDA (1999).

### ***Elementos melódicos, rítmicos e harmônicos do choro***

A melodia, o ritmo e a harmonia, no choro, são os parâmetros musicais estruturais na sua concepção musical, onde elementos como dinâmica, articulação e timbre são pouco abordados na execução ou realizados de uma maneira não intencional pelos músicos do choro.

Behágue (1966, p. 30-66), Loureiro (1991, p. 52-54) e Almeida (1999, p. 106-114) apontam que alguns traços melódicos típicos do choro foram herdados da modinha<sup>2</sup> – forma de canção importada da Europa –, outros do lundu – música de origem africana. Segundo eles, os elementos melódicos do choro herdados da modinha são: cromatismos, *appoggiaturas*, linhas melódicas descendentes, uso frequente do modo menor, grandes saltos melódicos e notas dissonantes no tempo forte. Os componentes da melodia que foram herdados do lundu são padrões de notas repetidas, sínopes, e acentos melódicos na parte fraca do tempo. E mais, segundo esses autores, algumas características da melodia se apresentam como manifestação do caráter improvisatório do choro: repetição sequencial de um padrão melódico básico sobre diferentes graus da escala, grandes arpejos e fluxo contínuo de quiálteras.

Séve (1999) defende a ideia de que a melodia do choro é construída sobre motivos, que são fragmentos melódicos – matrizes usadas na composição de toda a peça musical. Destaca vários motivos melódicos extraídos de vários choros, e os organiza em forma de estudos. Nesses estudos, ele toma um motivo melódico como referencial, faz várias transposições para ele, organizando-o de forma musicalmente coerente. Aborda os seguintes motivos: passagens diatônicas, com arpejos, e motivos baseados em cromatismos localizados no início e/ou final de frases, todos eles encontradas no repertório do choro.

---

1 Embora o choro seja música de transmissão oral, é necessária uma partitura para se proceder às análises das interpretações. Nesta partitura constam apenas melodia e cifras da harmonia (FERREIRA, 2002, p. 30-31).

2 Originalmente, a modinha foi uma canção sentimental com o caráter de ária cantábil. (BEHÁGUE, 1966, p. 48).

As características da harmonia do choro são: dominantes secundárias, acorde napolitano, conclusão de frases sobre os III e V graus, inversão de acordes, ocorrência de acordes alterados e tensões harmônicas (ALMEIDA, 1999, p. 121). E mais, modulações rápidas e inesperadas e constante instabilidade entre os modos menor e maior (LOUREIRO, 1991, p. 55).

### ***A interpretação musical de Chorando baixinho por Abel Ferreira***

A realização musical do choro, gênero conhecido pelo virtuosismo de seus principais representantes, demanda do instrumentista um grande desenvolvimento técnico aliado à compreensão do estilo, percepção de seu fraseado próprio, seja na execução da melodia, do baixo, ou do acompanhamento (SALEK, 1999). Alguns autores concordam que um requisito básico para a aprendizagem do choro é a frequência às “rodas de choro”<sup>3</sup> (CAZES, 1998; SALEK, 1999). Tradicionalmente, nessas reuniões o aprendiz entra em contato com o modo de tocar de músicos mais experientes, e aprendem as músicas “de ouvido”, sem aparato de partituras ou outros registros escritos.

Alguns dos recursos que são usados pelos chorões e que definem o caráter do choro na sua interpretação são: *flexibilidade métrica em relação ao pulso* – há uma liberdade na execução da melodia, alterando-se pontos culminantes, direcionamento rítmico-melódico, e ênfase melódica e/ou rítmica; *improvisação*, que se reflete na criação de novos trechos melódicos sobre o material melódico e harmônico de determinada peça; *ornamentação e modificações rítmico-melódicas*, que alteram as frases de uma peça (SALEK, 1999).

As modificações rítmico-melódicas são alterações na melodia e no ritmo, feitas a partir do conhecimento do estilo. SALEK (1999) define que esse conjunto de alterações na partitura do choro consiste de variações na melodia, acréscimo ou supressão de notas, mudanças no ritmo, modificações na articulação.

### ***Análise de uma gravação de Chorando baixinho, feita por Abel Ferreira, constante no CD Chorando baixinho – Um encontro histórico (1979)***

A instrumentação empregada no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (1979) inclui, além da clarineta solista (Abel Ferreira) e o Regional como acompanhamento (o conjunto Época de Ouro), apresenta como convidados Arthur Moreira Lima ao piano, Copinha na flauta, Zé da Velha no trombone e

---

3 Roda de choro é uma reunião informal de músicos para a prática do choro.

Joel Nascimento no bandolim. Essa formação inusitada nasceu de um desejo do pianista Arthur Moreira Lima de fazer um show com grandes nomes do choro da época<sup>4</sup>. Nas peças desse CD observa-se uma influência da presença de Moreira Lima, aproximando-se da sonoridade da música de câmara de concerto, num tipo de formação instrumental inusitada para o choro no período em que foi gravado.

Nos primeiros compassos (Figura 1), Abel Ferreira utiliza ligaduras nas duas primeiras semicolcheias de cada tempo, valorizando os saltos ascendentes de sexta. A dinâmica piano escolhida por Abel caracteriza o início da peça como intimista, já que, nesse trecho do arranjo de *Chorando baixinho*, é predominante o solo da clarineta com acompanhamento do piano, em que o regional aparece apenas na terceira repetição da seção A. Observa-se também que as notas cromáticas são feitas com articulação *non legato*, que destaca o movimento melódico descendente.



Figura 1 – (a) Cromatismo e saltos de sexta na partitura de *Chorando baixinho* (c.1-2).  
 (b) inclusão de quiálteras na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.1-2).

No próximo exemplo, tem-se a modificação do padrão rítmico dessa peça de quatro semicolcheias pela realização demonstrada na Figura 2: no compasso 9, ele realiza duas semicolcheias pontuadas + semicolcheia, e posteriormente duas semicolcheias + quatro fusas. Essa realização faz com que o movimento melódico se torne mais lento no primeiro tempo e mais rápido no segundo tempo, direcionando a melodia para a nota Si (última nota desse compasso 9).

No compasso 10 da Figura 2, tem-se a substituição do padrão de quatro semicolcheias por colcheia + semicolcheia + duas fusas e, no segundo tempo, por duas semicolcheias + quiáltera. No primeiro tempo, a referida substituição valoriza a nota Sol, inclusive pelo *glissando* usado por Abel. No segundo tempo, o acréscimo

<sup>4</sup> Este disco foi gravado ao vivo, no dia 12/10/1978, no Teatro do Hotel Nacional, na cidade do Rio de Janeiro (RJ) (ARATANHA, 1979).

da quiáltera faz com que a melodia seja mais facilmente conduzida para sua nota de resolução (primeira nota do compasso 11). Também se observa que Abel Ferreira utiliza-se do movimento ascendente da melodia para realizar um crescendo e chegar a um *mezzo forte* no início do compasso 10. Isso porque, a partir do segundo tempo do compasso 9, a melodia inicial reaparece uma oitava acima.

Figura 2 – (a) Saltos de sexta e cromatismos na partitura de *Chorando baixinho* (c.9-10).  
 (b) Ritardando e acelerando rítmico na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.9-10).

A Figura 3 apresenta a última parte do que seria a seção A dessa peça. Nela, vê-se a seguinte modificação: no segundo tempo do compasso 14, Abel transforma quatro semicolcheias em quiálteras + duas semicolcheias, e no compasso 15, em duas semicolcheias + quiáltera. Tal modificação rítmico-melódica dá maior movimento à melodia, ora descendente, ora ascendente. Outro efeito expressivo é o prolongamento da última nota de cada grupo (segundo tempo do compasso 14, e primeiro tempo do compasso 15).

Figura 3 – (a) Passagem com arpejos e trechos escalares de *Chorando baixinho* (c.14-15).  
 (b) Inclusão de quiálteras na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.14-15).

No compasso 20 (Figura 4), o ritmo de quatro semicolcheias é transformado no primeiro tempo: em semicolcheia + semicolcheia pontuada + três fusas, e no segundo tempo, por duas fusas + colcheia + semicolcheia. No compasso 21, o clarinetista substitui as quiálteras por colcheia + fusa + semicolcheia pontuada e, com isso, prolonga a nota Mi e toca somente uma nota Dó, ao invés de duas, como na partitura.

No primeiro tempo do compasso 20 do exemplo em destaque, o intérprete enfatiza a nota Si (na oitava 2), prolongando-a, e a nota Sol, realizando uma antecipação. No segundo tempo desse mesmo compasso, destaca a nota Si (na oitava 3), prolongando-a, porém valoriza também o salto de oitava (notas Si-Si), ornamentado-o com o *glissando*. No segundo tempo do compasso 21, Abel toca praticamente como na partitura, com exceção do último tempo, onde ele suprime uma nota Dó, transformando o ritmo.

Figura 4 – (a) Cromatismos com *appoggiaturas* na partitura de *Chorando baixinho* (c.20-21).

(b) Melodia valorizando o contratempo na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.20-21).

Na Figura 5, encontra-se, do primeiro para o segundo tempo do compasso 24, uma prorrogação da nota Lá, que Abel transforma em Lá#, para realizar um cromatismo e facilitar a condução melódica para a nota Si (primeiro tempo do compasso 25). Posteriormente, o segundo tempo do compasso 24, termina por executar uma quiáltera de cinco, bordadura sobre a nota Si.

Na sequência, na nota Si do primeiro tempo do compasso 25, aquele clarinetista executa um *glissando* – ornamento que destaca o apoio melódico nessa nota, e que se resolve na nota Lá# posterior (segundo tempo do compasso 25). Abel realiza essa pequena frase em *legato*, e, dessa maneira, faz com que as opções de flexibilização da melodia fiquem mais evidentes. Essas opções do intérprete destacam sobremaneira as bordaduras cromáticas na nota Si (primeiro e segundo tempos do compasso 24).

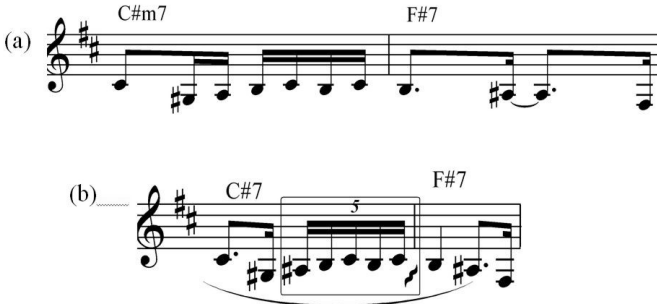


Figura 5 – (a) Cromatismos na partitura de *Chorando baixinho* (c.24-25).  
 (b) Inclusão de quáteras de cinco na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.24-25).

A Figura 6 mostra duas ocorrências de uma mesma modificação (segundo tempo do compasso 30, e segundo tempo do compasso 31), onde o intérprete opta por colcheia + quáterta de três. Essas opções fazem com que fiquem prolongadas as notas Lá e Mi bequadro respectivamente. Abel faz uso, de um *mordente* nas notas Sol e Ré, que são notas de saída das notas Lá e Mi bequadro. No primeiro tempo do compasso 30, ele faz uma modificação pouco comum nessa sua gravação, alterando o ritmo de quatro semicolcheias por colcheia pontuada + semicolcheia + ornamento sobre a nota Lá. Nessa opção ele abandona a nota Lá#, presente na partitura, destacando o apoio melódico na nota Lá. No primeiro tempo do compasso 31, ele substitui o padrão rítmico de quatro semicolcheias por semicolcheia + colcheia + duas fusas. Nessa alternativa, ele prolonga a nota Fá#, e acelera o movimento melódico para a nota Mi bequadro (segundo tempo desse compasso).

Cabe ressaltar que muitas dessas escolhas de interpretação, fazem com que a regularidade do fluxo do ritmo de semicolcheias seja alterada, fazendo com que uma nota ou outra seja destacada, com seu prolongamento ou com a utilização de algum tipo de ornamentação sobre ela.



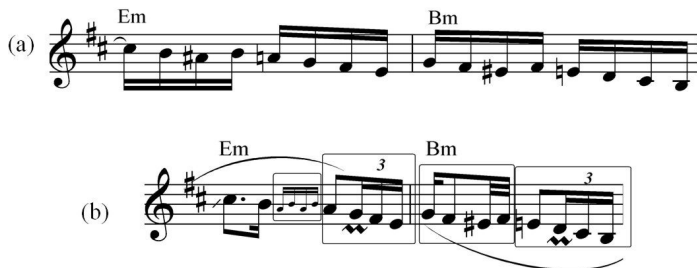


Figura 6 – (a) Cromatismos em trechos escalares na partitura de *Chorando baixinho* (c.30-31).  
 (b) Ornamentos e inclusão de quáteras na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.30-31).

No primeiro tempo do compasso 65 (Figura 7), encontra-se a substituição de quatro semicolcheias por colcheia + semicolcheia + duas fusas, em que a ligadura utilizada destaca o salto de sexta ascendente. No segundo tempo do mesmo compasso, a modificação é feita por duas semicolcheias + quáterta. Novamente, o intérprete toca uma ligadura nas duas primeiras notas desse tempo do compasso, destacando o salto ascendente de sexta.

A dinâmica escolhida para início desta seção C é o *mezzo forte*, diferenciando-a da seção A. Há uma semelhança muito grande entre o começo dessas duas seções citadas – embora uma esteja em Ré menor e a outra em Ré maior.



Figura 7 – (a) Saltos de sexta e cromatismos na partitura de *Chorando baixinho* (c.65-66).  
 (b) Movimento rítmico-melódico valorizando os cromatismos na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.65-66).

Nos compassos 69 e 70 (Figura 8), apresenta-se uma modificação rítmica do ritmo de quatro semicolcheias por duas semicolcheias + quiáltera. Com essa modificação, o intérprete sempre prolonga a última nota do grupo de quiálteras (nota Sol – primeiro tempo do compasso 69 – e F# – segundo tempo deste). Na utilização da articulação, ora ele liga um grupo rítmico por inteiro (primeiro tempo do compasso 69), ora liga as duas primeiras notas de outro grupo (segundo tempo do compasso 69 e segundo tempo do compasso 70).

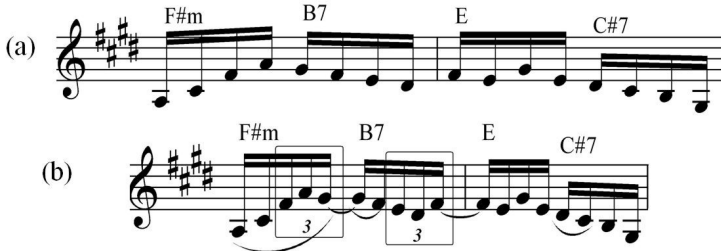


Figura 8 – (a) Trecho com arpejos e passagem escalar na partitura de *Chorando baixinho* (c.69-70).

(b) inclusão de quiálteras na interpretação de Abel Ferreira no CD *Chorando baixinho – Um encontro histórico* (c.69-70).

O clarinetista focalizado neste estudo utiliza demasiadamente a ornamentação: bordaduras, mordentes, e glissandos. Ele faz uso da ornamentação em trechos específicos da peça: principalmente nos pontos culminantes ou nas partes cadenciais das frases, como, por exemplo, nas Figuras 2, 4, 5 e 7. Essa estratégia torna mais expressivas aquelas frases da peça, sendo que cada um dos ornamentos melódicos citados acima tem determinado efeito: o *glissando* valoriza a nota de “chegada” do ornamento (Figura 7), o *mordente* enfatiza a nota sobre a qual está colocada (Figura 6), e a bordadura, da mesma forma, ornamenta a nota “base” sobre a qual está posicionada (Figura 4).

As estruturas musicais típicas do choro em *Chorando baixinho*, principalmente o andamento moderato e caráter lírico proporcionam ao intérprete introduzir modificações rítmicas e melódicas. Também os motivos melódicos, os elementos rítmicos e as conexões das frases daquela peça dão ao instrumentista várias possibilidades de ornamentação melódica.

Frequentemente a realização das frases musicais extrapola as possibilidades da notação, em virtude das micro-variações rítmicas e melódicas. Tal liberdade rítmico-melódica faz com que as acentuações das melodias sejam deslocadas, para a qual

são utilizadas além da ornamentação melódica, *acelerandos* e *ritardandos*. Essas estratégias de expressividade do choro estão presentes nos depoimentos dos músicos e pesquisadores, e também é observado na transcrição da gravação analisada.

As modificações ritmico-melódicas encontradas na realização musical de *Chorando baixinho*, feitas pelo intérprete a partir do padrão rítmico de quatro semicolcheias, também alteram a acentuação da melodia. Às vezes o clarinetista, usando determinada modificação ritmico-melódica, antecipa o movimento da frase em relação ao pulso, outras vezes posterga a resolução melódica ou movimento da melodia pelo acréscimo de notas.

Nos trechos com salto melódico de sexta ascendente, há frequente uso de modificações que valorizam a nota mais aguda nesse tipo de trecho. Nas passagens com cromatismo, as modificações enfatizam o seu direcionamento melódico, seja por aceleração ou retardamento rítmico em relação ao pulso. Nas frases com fragmentos escalares, muitas vezes ocorre o prolongamento melódico da primeira nota do grupo. Quanto à articulação, os saltos melódicos de sexta ascendente são feitos, recorrentemente, com articulação em *legato*, enquanto nas passagens com cromatismos é utilizado tanto o *non legato* quanto o *legato*, dependendo da direção melódica no trecho.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. 1999. 191p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1999.

BANDOLIM, Jacob do. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, 1967. In: SALEK, Eliane. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro**. 1999. 108 p. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 1999. p. 8.

BEHÁGUE, Gerard Henri. **Popular currents in the art music of the early nationalistic period in Brazil, circa 1870-1920**. 1966. 283 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Tulane University, New Orleans, 1966.

BRAGA, José Maria Rendeiro Corrêa. **A arte do choro e a alma barroca: o caso de Abel Ferreira**. 1998. 181 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

CALDI, Alexandre. **Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização estilística do estilo**. 2000. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2000.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. Rio de Janeiro: 34, 1998.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 20 maio de 2014.

FERREIRA, Abel. Chorando baixinho. In: **O melhor do choro brasileiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2002. v. 3. 60 partituras com cifras. p. 30-31.

FERREIRA, Abel. Rio de Janeiro: MIS, 1º jul. 1976. Entrevista de Abel Ferreira ao Museu da Imagem e do Som.

KORMAN, Clifford. **A importância da improvisação na história do Choro**. 2004. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004>>. Acesso em: 2006.

LIMA, Arthur Moreira; FERREIRA, Abel; ÉPOCA DE OURO. **Chorando baixinho: Um encontro histórico**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004. 1 CD, estéreo.

LOUREIRO, Maurício Alves. **The clarinet in the Brazilian choro with an analysis of the Choro para Clarineta e Orquestra by Camargo Guarnieri.** 1991. 196 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Universidade de Iowa, Iowa, 1991.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. O improviso no choro. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, v. 5, n. 1, p. 23-24, 2000.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim:** uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação. 1999. 220 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro.** 1999. 108 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 1999.

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattalli. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 3, p. 5-16, 2002.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia musical.** Porto Alegre: Movimento, 1982, p. 21.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do choro:** estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

## AUTOR

**Wagno Macedo Gomes** é clarinetista e professor de clarineta e pedagogia instrumental da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestre em Performance Musical e bacharel em Clarineta pela Escola de Música da UFMG.  
E-mail: wagno.geat@gmail.com