

Figuras de retórica nos *Responsórios para Quarta Feira Santa* de Antônio dos Santos Cunha

Edilson Rocha (UFSJ, São João del-Rei, MG)
ediassuncao@hotmail.com

Resumo: Este artigo busca identificar figuras de retórica musical na obra *Responsórios para Quarta Feira Santa* de Antônio dos Santos Cunha (1775?-1822?). Apresenta um breve estudo sobre o compositor e sobre a aplicação litúrgica da composição e conclui sobre a importância deste tipo de análise para a interpretação.

Palavras-chave: Retórica musical; Antônio dos Santos Cunha.

Musical Rethoric in the *Responsórios para Quarta Feira Santa* by Antônio dos Santos Cunha

Abstract: This paper tries to identify structures of musical rhetoric in the masterpiece *Responsórios para Quarta Feira Santa* by Antônio dos Santos Cunha (1775?-1822?), it also presents a brief study about the composer and the liturgical use of his composition, and shows how this analysis can help to create conceptions of performance.

Key-words: Rhetoric; Antônio dos Santos Cunha

1. Introdução

Antônio dos Santos Cunha foi um compositor pouco prolífico, entretanto, suas obras apresentam muito fôlego e o vasto emprego de recursos composicionais. Habitualmente a serviço do texto, estes buscam reforçar o aspecto dramático de um repertório voltado para o cerimonial da liturgia católica. É o caso dos *Responsórios para Quarta Feira Santa*, obra composta para a celebração do *Ofício de Trevas* da Semana Santa, liturgia em desuso praticamente em todo o mundo, mas celebrada com adaptações na centenária São João del-Rei, MG, até os dias de hoje. É nesta cidade que se encontram os originais desta obra. Trata-se de manuscritos autógrafos, que se apresentam encadernados e possuem uma característica singular: estão escritos em formato de "grade", como se apresentam as atuais edições para leitura pelo regente. Tal disposição é muitíssimo rara dentre a documentação remanescente relativa à música mineira daquela época e infelizmente, sua data de criação não pode ser determinada com exatidão.

Os *Responsórios para Quarta Feira Santa*, também e talvez mais propriamente chamados de *Matinas* para a Quinta Feira Santa, foram compostos originalmente para

cordas, trompas diatônicas, clarinete em Dó, flauta, coro a quatro vozes e solistas. É dividido em três noturnos, e cada um por sua vez é dividido em outras três seções de unidade cerimonial, sendo cada uma destas chamadas genericamente responsório, perfazendo um total de nove. Cada um destes responsórios é também dividido em outras três partes, chamadas responso, prece e verso. Estas divisões musicais e textuais estão subordinadas à prática litúrgica, na qual consta também o *repetendum*, que é a repetição da prece após o verso nos responsórios 1º, 2º, 4º, 5º, 7º e 8º e repetição do responso e da prece no 3º, 6º e 9º. Esta estrutura, empregada desde a idade média, é a mesma encontrada nos *Responsórios para Quinta e Sexta Feiras Santas*, e todas estas obras representam os sentimentos e passagens que animaram Cristo às vésperas de sua crucifixão.

Muito pouco se sabe sobre Antônio dos Santos Cunha, pois praticamente não existe documentação conhecida que ofereça informações a seu respeito. Possivelmente era branco, diferentemente da maioria dos músicos radicados nas Minas Gerais do século XIX e muito prova-

velmente permaneceu em São João del-Rei entre 1800 e 1815. (VIEGAS, 2004). A análise de suas obras em conjunto com a pouca documentação existente permite supor, ainda que de maneira muito frágil, que teria nascido por volta de 1775 e seguramente estaria vivo ainda pelos idos de 1822. A partir desta data não há informação alguma a seu respeito e tudo que resta são meras conjecturas. Existe a grande possibilidade de que fosse português, hipótese reforçada pela constatação do seu grande conhecimento musical sobre instrumentação, orquestração, harmonia, pelo domínio de estruturas composicionais como a fuga, uso de progressões simétricas, notas pedais e pelo emprego de figuras de retórica musical e de passagens virtuosísticas. Tais conhecimentos podem não ter sido adquiridos em terras brasileiras.

2. Retórica musical

A retórica é um recurso de comunicação já conhecido pelos gregos clássicos, empregado pelos oradores e objetivava basicamente a condução dos sentimentos da assistência na direção pretendida pelo interlocutor. A partir do final do século XVI, os teóricos começaram a estudar a questão da retórica voltada para a prática musical, provavelmente movidos pela estreita relação entre a palavra e a música vocal típica da época. Nos séculos XVII e XVIII, entretanto, foram sendo ainda mais estreitados os laços entre retórica e música (WILSON, 2001). O crescimento da música instrumental sob tal influência, ensejou a continuidade do emprego de recursos retóricos mesmo quando esta se tornou completamente independente da palavra. Neste contexto, a música de Antônio dos Santos Cunha, teve como elemento importante o emprego de figuras de retórica musical no reforço de passagens dramáticas, colocando coro e orquestra a serviço da religiosidade e do sentimento pio a ser celebrado.

Uma característica interessante na obra deste compositor é a aparente falta de preocupação com a clareza das palavras, mas pode-se perceber o cuidado com o sentimento que elas expressam. Tal pode ser observado em passagens onde ocorrem textos distintos sendo executados simultaneamente ou em textos iguais cantados defasados, ao mesmo tempo em que ocorrem sobre estruturas e figuras de retórica que reforçam o momento litúrgico. Estes recursos composicionais aparentemente pretendem causar nos expectantes certo grau de êxtase, proporcionado por um nível de dramaticidade levado ao extremo. O reforço da retórica textual pela retórica musical amplia a efetividade do conteúdo expressivo a ser comunicado.

Muitas passagens apresentam recursos típicos da ópera, sendo esta uma importante referência na obra do compositor. A execução de melismas vocais que exigem amadurecimento dos solistas, bem como a utilização de notas extremas e saltos melódicos difíceis, concorrem para trazer para a liturgia, esta normalmente mais contida, uma concepção musical que se aproxima mais do espetáculo, não obstante a necessidade de ser muitíssimo bem dosada esta aproximação no momento da execução.

3. Retórica musical nos *Responsórios para Quarta Feira Santa*

Antônio dos Santos Cunha utiliza figuras de retórica musical para dar ênfase ou relevo a passagens dramáticas buscando ressaltar determinadas emoções. Emprega artifícios de retórica livre, construções musicais que simulam de maneira alegórica determinadas características expressas pelo texto, estados de espírito ou ações. É o caso das figuras pontuadas empregadas sobre a frase litúrgica, "vieram com paus e pedras¹", provavelmente para representar Cristo sendo fustigado com lanças pelos seus captores, na prece do responsório 9º. Tais procedimentos de reforço retórico podem justificar a utilização de um *fugato* da prece 2ª, sobre o texto "fugireis e serei imolado por voz²", ou mesmo o uníssono geral ascendente sobre o texto "enforcou-se³" no final da prece 4ª.

Pode ser também uma figura retórica empregada com sutileza a estrutura no começo do responso 6º, onde há um compasso de orquestra em uníssono, para em seguida atacarem todas as vozes, menos uma, sobre o texto "um dos meus discípulos me trairá hoje⁴". A ausência do tenor, cuja entrada acontece três compassos depois pode significar a ausência de Judas, que irá se retirar para realizar a traição. Tal emprego de figuras de retórica pode ser identificado no restante das obras do autor.

Se o emprego de retórica livre demonstra a sensibilidade do compositor em relação aos elementos da liturgia e com sua obra, o emprego de figuras retóricas sistematizadas demonstra a profundidade do seu conhecimento teórico. Devido ao grande número delas e ao fato de algumas classificações poderem se tornar imprecisas e conflitantes, foram analisadas somente as figuras que forneceram maior identidade aos *Responsórios para Quarta Feira Santa*. Foi usado como referência principal o verbete *Rethoric* do *New Grove Dictionary* (WILSON, 2001).

4. *Passus duriusculus*

Devido às características próprias dos *Responsórios para Quarta Feira Santa*, que retrata momentos dramáticos da paixão de Cristo, a figura *passus duriusculus* tem destaque. Trata-se do emprego de segundas menores descendentes, figura habitualmente utilizada para expressar pesar e tristeza. Aparece no 2º verso e apresenta características interessantes no seu emprego. Uma delas é a de ser apresentada pela primeira vez no solo da introdução instrumental, c. 72, por violino I, viola e clarinete. Quando o solo é novamente apresentado pelo contralto solista, ressurgue dobrado somente pelo violino I, mas na repetição, a figura não é apresentada pela voz, mas somente pelo violino. O texto diz "Eis que se aproxima a hora e o Filho do homem será entregue às mãos dos pecadores⁵". O autor emprega a mesma figura retórica com as mesmas notas, mas com valores expandidos, configurando-se uma repetição do motivo nos c. 93 e 95.

No 3º verso, o *passus duriusculus* é ainda mais importante para a criação de uma característica marcante no

The image displays two systems of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The first system (measures 71-73) shows the beginning of a section. The second system (measures 76-78) includes the vocal line with the Latin lyrics: "ho-mi-nis tra-de-tur in". The score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor. Eb), Cello (C.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Voice (Voc.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *mf*.

Ex.1: *passus duriusculus* no verso 2º.

discurso musical. Por se tratar de um dueto, onde a figura retórica é tratada imitativamente, suas repetições são especialmente expressivas, ressaltando o caráter pesaroso do texto "Tomou sobre si nossas fraquezas e carregou nossas dores".⁶

No exemplo 03 podem-se ver os compassos iniciais em que é apresentada pela primeira vez a figura retórica entre violino I e II. A entrada dos solos de soprano e contralto, nos c. 96 e 98 respectivamente, é realizada em dobramento reproduzindo a introdução instrumental e obedecendo ao mesmo esquema; voz aguda apresentando o primeiro motivo e depois a voz grave. Nos c. 132 e 133 ocorre uma inversão da figura retórica, sendo apresentada primeiro pelo tenor, dobrado pelo violino I e flauta e depois por soprano dobrado pelo violino I e clarinete (ex.04). Neste caso pode-se observar que o violino apresenta os dois motivos desta figura retórica em sequência.

No verso 6º, a figura retórica foi escrita para o soprano solista, aparecendo pela primeira vez no c.117 e 118, dobrado em oitavas pelas violas. Nesta passagem o texto

diz: "...há de me entregar às mãos dos pecadores". É re-presentado no c.126 com variação rítmica e também nos c.164 e 172, neste último na tonalidade da dominante.

5. Patopeia

É figura retórica recorrente na obra de Antônio dos Santos Cunha. O autor, na maioria das vezes, não chega a criar longos trechos onde a patopeia imprima uma característica motívica central, mas seu emprego indica o nível de detalhe com qual tratou sua obra. Aparece sempre associada a passagens litúrgicas onde a dramaticidade e sentimentos de terror, medo ou tristeza são sugeridos pelo texto litúrgico, preferindo sua construção com os instrumentos, não obstante também emprega-la eventualmente com as vozes. É constituída basicamente por notas estranhas ao acorde, ou dissonâncias passageiras que podem surgir como bordaduras.

No verso 1º, a patopeia aparece como preparação para a entrada do texto "vigiai e orai", no c.97, em sequência pelos violino I, violino II e viola, dobrados respectivamente por flauta, clarinete e trompa.

Ex.2: repetição do motivo, desta vez expandido.

Musical score for Ex.3, featuring Flute, Clarinet Bb, Drum, Soprano solo, Tenor solo, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and includes lyrics for the Soprano and Tenor parts: "Ve - re lan - guis - ses tu - ros. lan - guis - ses" and "Ve - re lan - guis - ses".

Ex.3: *passus duriusculus*, introdução do verso 3º.

Musical score for Ex.4, featuring Flute, Clarinet Bb, Cor. Bb, Soprano, Tenor, Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 4/4 time and includes lyrics for the Soprano and Tenor parts: "lor - res - nostros. do - lo - res - ipse per -" and "lan - guis - ses - nos - tros ipse per -".

Ex.4: *passus duriusculus*, apresentados em outra sequência.

Ex.5: figura retórica repetida.

Ex.6: repetição do *passus duriusculus* em nova tonalidade.

É empregada também como um rápido comentário instrumental do violino I entre passagens vocais, no c.108, quando ocorre uma brusca rarefação do instrumental. Tal construção contribui para destacar a figura retórica que reforça o texto “para não cairdes em tentação”.

Na peça 2ª ocorre nos c.47 a 50, e configuram uma subseção na qual a patoepia é bem característica da sonori-

dade deste trecho. Interessante notar que acontece em dobramentos entre vozes e instrumentos, e algumas notas desta configuração não chegam a ser dissonantes. Ocorre sobre o texto “fugireis e serei imolado por vós”. No verso 2º a patoepia foi escrita a partir do c.115 até o 118, nas madeiras ora na flauta, ora no clarinete. A indicação do autor para o trecho é *dolce*, o que sugere sua realização de maneira discreta, no espírito do tre-

Ex.7: patopeia preparando a entrada do solo.

The score for Ex.7 features a vocal line (Soprano) and a string ensemble. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a whole note G4. The string ensemble provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The lyrics "VI - gi - la - te et" are written below the vocal line.

Ex.7: patopeia preparando a entrada do solo.

Ex.8: patopeia no c.108 do verso 1º.

The score for Ex.8 features a vocal line (Soprano) and a string ensemble. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a whole note G4. The string ensemble provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The lyrics "vi - gi - la - te et non in - tra - te - tis in ten - ta - ti - o - nem vi - gi - la - te vi - gi -" are written below the vocal line.

Ex.8: patopeia no c.108 do verso 1º.

cho, que comenta: "eis que se aproxima a hora e o Filho do homem será entregue".

No verso 3º, a patopeia é empregada principalmente nos finais de seção, funcionando proximamente como arremate, como se pode ver no c.104 a 106. Santos Cunha toma cuidado para que as mesmas não concorram com as melodias dos solistas, funcionando quase como contracantos com a duração de um ou dois tempos sobre pausas do solo, que canta " tomou sobre Si nossas fraquezas".

Na 4ª prece apresenta a mesma característica de comentário instrumental após a intervenção do coro e aparenta reforçar o aspecto dramático do texto " jogou fora o preço do sangue e por fim se enforcou", c.44 a 48.

Na prece 5ª a patopeia é empregada simultaneamente ao coro, do c.44 ao 50, nos violinos I. Apresenta o texto "por alguns dinheiros entregou Cristo".

No verso 6º, a figura retórica acontece em quatro passagens, que podem ser agrupadas duas a duas, nos c. 119, 127 e c. 165 e 173. São executadas pelo contralto solista, dobrado em oitavas pelas violas. Trata-se de pas-

sagens muito dissonantes, com segundas harmônicas seguidas que emprestam uma sonoridade "dura", muito empregada por Antônio dos Santos Cunha. É o que se pode ver nos exemplos 06 e 07, logo na sequência dos *passus duriusculus*.

Na prece 8ª, a figura retórica tem suma importância, sendo elemento central e estruturador desta seção de unidade funcional. É executado pelas cordas do início, c.55 até o final da prece. Apresenta o texto "Não vedes que Judas não dorme e se apressa a me entregar aos inimigos?".

6. Catábase

O movimento melódico catabático, composto por escalas descendentes normalmente construídas com figuras curtas, é dos mais comuns nos *Responsórios*, entretanto só foram consideradas como catábase as escalas que imprimam característica determinante na construção do discurso musical, ou que se estenderam por maior número de compassos, criando assim um fenômeno musical menos passageiro. Desta forma, passagens melismáticas, arremates simples e transições não foram consideradas. Habitualmente expressam sentimentos ou imagens negativas.

The musical score for Ex.9 consists of ten staves. From top to bottom, they are: Flute I (Fl), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Horn in B-flat (Cor. Bb), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Viu. I), Violin II (Viu. II), Viola (Viu.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts (S, A, T, B) include lyrics in Portuguese. The string parts (Viu. I, Viu. II, Viu., Vlc.) provide harmonic support. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time.

Ex.9: patopeia com coro e cordas, prece 2ª.

The musical score for Ex. 10 shows a woodwind section with parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor. In.), Cello (C.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The score features dynamic markings such as 'dolce', 'rinf.', and 'f'. The lyrics for the Cello part are: "ram. Ec - ce a - pri - pro - quat - ho - ra li - li - us ho - mi - nis in - tu - de - tur in ma - nus tu".

Ex.10: patopeia nas madeiras, verso 2º.

The musical score for Ex. 11 shows vocal parts for Soprano (S.) and Tenor (T.) and string parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The lyrics for the vocal parts are: "quo - res i - pse tu - li. lat - quo - res no - tros i - pse tu - li. ip - se tu - li. at - que". The string parts feature trill markings (tr).

Ex.11: patopeia no verso 3º, realizada pelas cordas.

A 1ª prece começa com uma melodia de caráter catabático, que é o tema principal de um *fugato* apresentado por todas as vozes do coro cantando "o espírito está pronto", com dobramentos pela orquestra. As entradas deste tema são importantes. Interessante observar que o autor emprega nesta mesma seção de unidade funcional também a figura anábase, podendo se configurar tal emprego um exercício de retórica livre, criado em função do texto.

A figura retórica catábase foi empregada no 2º verso em passagens melódicas solísticas, tanto na introdução instrumental quanto no solo vocal. Interessante observar

que ocorre mais caracteristicamente nos finais de frase, sobre o texto "mão dos pecadores".

7. Anábase

A anábase, escala rápida ascendente, é uma figura retórica associada a sentimentos de exaltação ou se relacionando alegoricamente à elevação ou a sentimentos elevados. Trata-se de uma das características principais quando do seu emprego na 1ª prece, podendo ser considerada como impulso ou confundida com a figura retórica *repetitio* ou mesmo *clímax*. Acontece comentando instrumentalmente o coro, o que a torna uma figura de

Ex.14: patopeia na prece 8ª, realizada pelas cordas.

The score for Ex.14 features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello). The vocal parts have the lyrics "Vel Ja - - - dam non si -". The string parts are marked with dynamics *p* and *f*. The music is in 3/4 time and shows a rhythmic pattern in the strings that illustrates the concept of patopeia.

Ex.14: patopeia na prece 8ª, realizada pelas cordas.

Ex.15: catábase e um compasso de anábase.

The score for Ex.15 features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello). The vocal parts have the lyrics "Spi - ri - tus qui - dem promp - tus est...". The string parts are marked with dynamics *p* and *f*. The music is in 3/4 time and shows a rhythmic pattern in the strings that illustrates the concept of catábase and a compasso de anábase.

Ex.15: catábase e um compasso de anábase.

ligação entre seções musicais. É executada também em trechos menores por violinos I e II e violas, ora juntas, ora alternadamente, funcionando como impulso para certas passagens ao longo desta seção de unidade cerimonial.

Escalas anabáticas são empregadas nos c.92 e 93 do 4º verso, num uníssono das cordas contra a voz solista, que apresenta o texto "melhor seria se [Judas] não tivesse nascido".

Na 6ª prece a figura retórica anábase serve como resposta ao movimento catabático entre as cordas, em dois compassos de escala que conduzem a um *piano* súbito. Outras figuras foram utilizadas por Antônio dos Santos Cunha. Algumas destas apresentam maior complexidade em relação à possibilidade de se identificar a intencionalidade do autor no seu emprego, como a palilogia, cuja

estrutura baseada na repetição pode estar escondida nas tendências estilísticas do autor, sendo empregadas por esta razão e não por uma intenção retórica. O mesmo se pode dizer da figura *clímax*, repetições que conduzem a um ponto culminante, que pode se esconder em progressões harmônicas, bem como de muitas outras como as figuras *suspiratio*, as várias que são chamadas genericamente de *hipotiposis* (WILSON, 2001), *prolongatio* e etc.

Uma figura que chama atenção pela sua possível intencionalidade é a *saltus duriusculus*, saltos melódicos dissonantes, maiores que a sexta menor que expressam surpresa ou dúvida⁸. É o que se pode ver na última seção do 6º responso, c.25, em saltos de sétima ascendentes. Pode se observar que é uma figura empregada em um cânone sobre o texto "mas infeliz daquele por quem serei traído".

Ex.16: trecho em catábase.

Ex.17: anábase, ligando duas seções.

Ex.18: anábase, em uníssono pelas cordas.

This musical score shows five string staves (Bass, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) performing a unison passage. The music begins with a dynamic of *p* (piano) and gradually increases to *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The passage features a series of eighth-note patterns that build in intensity and complexity, culminating in a trill (*tr*) and a final *p* dynamic.

Ex.18: anábase, em uníssono pelas cordas.

Ex.19: anábase na viola e flauta.

This musical score features a vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts for Flute I, Clarinet Bass, Viola I, Viola II, Viola, and Violoncello. The instrumental parts for Viola I and Flute I show a unison passage that begins with a dynamic of *p* and increases to *f*. The vocal parts have lyrics in Portuguese: "na - tus non fu - is - set, si - us na - tus non fu - is - set." The instrumental parts include various dynamics (*p*, *f*, *fp*) and trills (*tr*).

Ex.19: anábase na viola e flauta.

Referências

- CUNHA, Antônio dos Santos. Responsórios para Quarta, Quinta e Sexta Feira Santa. Partituras autógrafas, manuscritas, constantes do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos: São João del-Rei, MG. Encadernado, p.339.
- _____. Responsórios para Quarta, e Sexta Feira Santa. Partituras autógrafas, manuscritas, constantes do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos: São João del-Rei, MG. Rascunho, p. 217.
- _____. Missa Grande. Partituras avulsas, manuscritas, constantes do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos: São João del-Rei, MG.
- _____. Missa e Credo a 5 Vozes. Partituras manuscritas, disponível em: <http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM82.htm>. Acesso em 12/04/2006.
- VIEGAS, Aloísio J. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.
- WILSON, Blake e outros. Rethoric. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2º ed. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 2001.

Notas

- 1 *"Cum gladiis et fustibus"*.
- 2 *"Vos fugam capietis et ego vadam imolari pro vobis"*.
- 3 *"Se suspendit"*.
- 4 *"Unus ex discipulis meis tradet me hodie"*.
- 5 *"Ecce appropinquat hora et Filius hominis tradetur in manus peccatorum"*.
- 6 *"Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit"*.
- 7 *"Vel judam non videtis, quomodo non dormit sed festinat tradere me Judæis"*.
- 8 Por isso também chamado por alguns autores de *exclamatio*. (WILSON, 2001).

Edilson Rocha é professor adjunto do Departamento de Música da UFSJ, doutor em Regência pela UFBA, com orientação do Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini, além de mestre por esta mesma instituição, com orientação do Maestro Erick Magalhães Vasconcelos. É graduado em regência e canto pela Escola de Música da UFMG. Foi professor em oficinas de regência promovidas pela UFSJ, UNIMONTES e UNESP, e professor de estruturação musical, canto e regência no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei, MG. Regeu diversos grupos corais e orquestrais e têm se dedicado ao estudo, interpretação e divulgação do repertório histórico de Minas Gerais.