

# ANÁLISE PARA INTÉRPRETES DO CHOROS 2 DE HEITOR VILLA-LOBOS

VILLA-LOBOS'S CHOROS 2: A PERFORMER ANALYSIS

Leandro Gaertner - UNIVALI  
legaertner@hotmail.com

**Resumo:** Ao estudar uma obra musical, instrumentistas, cantores ou regentes, exploram seu conteúdo com um enfoque diferente daquele dos estetas, historiadores ou compositores. Com base nesta afirmação, o principal objetivo deste trabalho é realizar uma análise do *Choros 2* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) através do olhar do intérprete. O ponto de partida para esta análise é a abordagem estilística da partitura, discernindo elementos musicais *gerais* e *particulares* – seções, tempos e figuras rítmicas – considerados relevantes para a interpretação. Busca-se desta forma, estabelecer uma coerência entre o fazer musical e a literatura existente sobre análise musical, especialmente aquela que visa a interpretação.

**Palavras-chave:** Interpretação Musical; Análise para Intérpretes; Música Brasileira; Choro.

---

**Abstract:** Studying music with performance purposes implies a different approach if compared to that of the esthetician, historian or composer. With this in mind, the main objective of this paper is to analyze Villa-Lobos's *Choros 2*, from a performer's perspective. Classifying *large view (general)* and *small view (particular)* musical elements, among the ones considered relevant for the interpretation, such as sections, *tempi*, rhythmic characters, style, the author wishes to establish a coherent connection between analysis and performance.

**Keywords:** Musical Interpretation; Performer Analysis; Brazilian Music; Choro.

---

## Introdução

A fama internacional que Villa-Lobos adquiriu como compositor exótico, colecionador de aventuras pela floresta e vindo de uma terra de selvagens antropófagos deve-se principalmente a um artigo publicado em 1924, no periódico parisiense *Intransigent*. A escritora Lucie Delarue Mardrus tornou-se amiga do compositor e viu em sua residência um exemplar do livro *Viagem ao Brasil*, do explorador Hans Staden<sup>1</sup>. No artigo de Madame Mardrus, Villa-Lobos aparecia como o próprio protagonista das aventuras de Hans Staden em pleno século XX. O embuste acabou funcionando como propaganda e os concertos seguintes foram de grande sucesso financeiro (MARIZ, 1977, p. 63). Apesar desta divertida e controversa popularidade, Villa-Lobos era um músico urbano e sempre trabalhou nas grandes cidades. Assim, ao voltarmos nossa atenção às influências iniciais do compositor, podemos apontar que a sua experiência como *chorão* foi determinante.

O *Choros 2* faz parte de um ciclo de 14 obras iniciadas em 1920. A numeração do ciclo não corresponde à ordem cronológica de composição: *Choros 1, 2, 7, 3, 8, 10, 4, 5, 6, Choros bis, 11, 9, 12* e *Introdução aos Choros*. Villa-Lobos se apropriou de elementos singulares da prática dos chorões do início do século XX e os transformou em matéria prima intrínseca nas suas composições, de maneira mais sistemática no *Ciclo de Choros*. Nas palavras de Mário de Andrade (1972, p. 49): <sup>2</sup> “Os admiráveis Choros de Villa-Lobos, para conjuntos instrumentais de câmara, todos são verdadeiros mosaicos de constância e elementos melódicos brasileiros”.

Abordar uma obra musical com a intenção de interpretá-la apresenta algumas especificidades, como a de um trabalho criterioso que visa à compreensão do discurso musical e à resolução de problemas para a performance. Em outras palavras, a Análise para Intérpretes ocupa-se dos impasses interpretativos, “facilitando e enriquecendo o relacionamento com as idéias contidas na obra, no processo de elaboração da interpretação ou mesmo durante a própria performance” (GAERTNER, 2008, p. 12). Esta análise do *Choros 2* de Villa-Lobos organiza a abordagem do intérprete em duas partes, seguindo a proposta analítica de Jan LaRue (1992), sistematizando os elementos musicais em gerais e particulares. Os aspectos gerais compreendem uma visão da composição como um todo, um enfoque macro, nas palavras de John Rink (2002), o contorno musical. Os aspectos particulares, por sua vez, representam mais as estruturas específicas no interior de cada grande seção da obra, um enfoque micro, como as frases e os motivos. Para esta análise dos aspectos musicais particulares ainda foi sistematizada uma subdivisão, no intuito de abranger os problemas diretamente relacionados à performance:

- a) Seqüência de eventos musicais particulares.
- b) Dificuldades técnicas na flauta.
- c) *O gato e o canário*: <sup>3</sup> a relação do clarinete e a flauta no *Choros 2*.

## Aspectos gerais

O *Choros 2* foi composto em 1924 originalmente para flauta transversal em Dó e clarinete em Lá. A obra possui um único movimento sem

tonalidade definida, tem a duração aproximada de 2:37 minutos<sup>4</sup> e é articulado em diversos andamentos: *Pouco movido* ♩ = 88 (c. 1-9), *No mesmo movimento e muito ritmado* (c. 10-13), *Muito vagaroso* ♩ = 63 (c. 14-23), *Pouco movido* ♩ = 84 (c. 24-45), *Pouco meno* (c. 46-48), *Tempo Primo* (c. 49-51.2) e *Animando* (c. 51.3-54). Estas mudanças de andamento indicadas na partitura são acompanhadas de outras expressões de andamento como *Rall.* (c. 13.3 e 20.2), *Muito rall.* (c. 23) e *Pouco rall.* (c. 45.2). Na elaboração da interpretação de um trecho musical curto como o *Choros 2*, estas variações de andamento podem ser visualizadas como uma linha de condução, orientando a construção da imagem de um “mapa” geral da peça. Com base nos andamentos indicados na partitura a análise está estruturada em 4 seções: Seção 1- *Pouco movido* (c. 1-13.3.1); Seção 2- *Muito vagaroso* (c. 13.3.2-23); Seção 3- *Pouco movido* (c. 24-49.1); Seção 4- *Tempo Primo* (c. 49.2-54) (Tabela 1).

| CHOROS 2                   | Pouco movido  | Muito vagaroso  | Pouco movido  | Tempo Primo  |
|----------------------------|---|---|---|--|
| Compassos                  | 1 – 13.3.1  | 13.3.2 – 23   | 24 – 49.1   | 49.2 – 54  |
| Principais andamentos      | Pouco movido<br>♩ = 88<br>No mesmo movimento e muito ritmado  | Muito vagaroso<br>♩ = 63<br>A tempo   | Pouco movido<br>♩ = 84<br>Pouco meno  | Tempo Primo<br>c. ♩ = 88<br>Animando   |
| Principais características | Seção de caráter introdutório com elementos rítmicos curtos, acentuados, em <i>rinforzando</i> e em <i>staccato</i> . | Solo de flauta em forma de improviso, com breves intervenções do clarinete. | Seção central estruturada com elementos típicos do Choro. Três figuras principais: baixo brejeiro, Tema A e Tema B. | Retorno ao ritmo acentuado, aceleração do andamento e contraste entre os instrumentos. |

Tabela 1: Aspectos gerais do *Choros 2* de Heitor Villa-Lobos.

O *Choros 2* apresenta uma estrutura harmônica geral de referência tonal, com sobreposição de tonalidades e alguns eventos dissonantes dispostos em seqüência. O compositor Lorenzo Fernandez explica um procedimento de Villa-Lobos, que “invariavelmente constrói acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução” (BARRENECHEA; GERLING, 2000a, p. 43), desta maneira gerando um discurso caracterizado por sonoridades combinadas e sobrepostas, incomuns ao vocabulário tonal. Lisa Peppercorn ressalta o interesse de Villa-Lobos em explorar a cor, o timbre e o som, priorizando estes elementos no lugar da estrutura

harmônica, que encarava mais como uma consequência inevitável (BARRENECHEA; GERLING, 2000a, p. 43).

## Seção Pouco movido

Com caráter introdutório, esta seção é formada por elementos de curta duração - semicolcheias, colcheias pontuadas, apogiaturas duplas e triplas - acentuados, em *staccato* e *rinforzando*. A polifonia entre a flauta e o clarinete sugere um intenso e insistente diálogo em forma de *desafio*<sup>5</sup> e provocação, com a reiteração de gestos curtos e acentuados, sincronizados ou alternados. O caráter *scherzo* desta seção é evidente desde o primeiro compasso com a repetição em *ostinato* das semicolcheias da flauta (Sol4-Dó4-Fá4-Si4) e do clarinete (Mib4-Ré4-Dó#4-Dó4 de efeito) ornamentadas pelas apogiaturas, o que resulta em dois caminhos melódicos distintos, a flauta “impulsionada” por uma seqüência de saltos intervalares e o clarinete “descendente” em cromatismo, além de uma sobreposição de tonalidades, com a sugestão de DóM na flauta e Lábm no clarinete (Figura 1).

Figura 1: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compassos 1-3 (Caráter *scherzo* corroborado pelas semicolcheias, colcheias pontuadas, apogiaturas, *staccato* e *rinforzando*).

No compasso 10 o clarinete antecipa a figura característica do *baixo brejeiro* (Figura 2) que se revela como elemento unificador da composição.



Figura 2: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compasso 10 (antecipação do *baixo brejeiro*).

A figura do *baixo brejeiro* é uma *tópica* e assume aqui um papel retórico. A expressão *tópica* tem origem na noção de *topoi*, fundamental na filosofia aristotélica e é entendido como lugares-comuns produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Leonard Ratner (1980), com base em tratados musicais do século XVIII, chamou as figuras musicais características de *topics*, ou seja, figuras musicais reconhecidas por um senso comum, como a figura da caça ou figuras de danças, por exemplo. A *tópica brejeiro* foi explicada por Acácio Tadeu Piedade (2007) como um gesto ao mesmo tempo brincalhão e desafiador, que exhibe audácia e virtuosismo de forma graciosa e maliciosa. Piedade fala de um gesto musical profundo, presente em gêneros brasileiros como o Choro. Esta figura aparece novamente variada no compasso 22 (Seção 2 *Muito vagaroso*) (Figura 3) e finalmente na Seção 3 (*Pouco movido*), como um elemento musical típico do Choro (Figura 4).



Figura 3: Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compasso 22 (variação do *baixo brejeiro*).

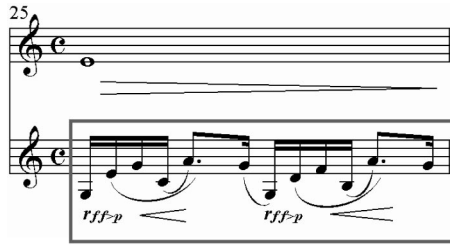


Figura 4: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compasso 25 (figura final do *baixo brejeiro*).

A antecipação do *baixo brejeiro* também marca o início de um curto período de transição com quatro compassos (c. 10-13.4), como uma ponte para a seção seguinte (*Muito vagaroso*).

O clarinete conclui a figura do *baixo brejeiro* no compasso 13.4 com a nota de chegada (Sol#2 de efeito), a flauta anuncia a seção seguinte com uma figura anacrústica no compasso 13.3.2 (Lá3) (Figura 5) e continua em andamento mais lento e em solo, a principal característica do *Muito vagaroso*.

**Pouco movido** ♩ = 88

Figura 5: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2: compassos 12-14 (figura anacrústica da flauta anunciando o *Muito vagaroso* e fim do *baixo brejeiro* do clarinete).

## Seção *Muito vagaroso*

Em oposição ao início de figuras rítmicas marcadas e acentuadas, o trecho que vai do compasso 13.3.2 ao 24 é *Muito vagaroso*, segundo notação do compositor, e tem como característica dominante um solo de flauta em forma de improviso na tonalidade de RébM, com breves intervenções do clarinete. Nas intervenções, o clarinete cita um fragmento do compasso 10 e continua, dessa forma, a antecipar o *baixo brejeiro* (Figura 6).

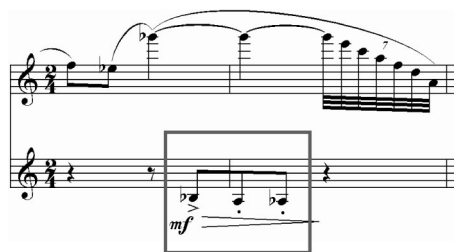


Figura 6: Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compassos 17-18 (citação do compasso 10 - antecipação do *baixo brejeiro*).

Esta seção sugere um caráter *lírico*, expressão emprestada da terminologia operística no sentido mais direto, com o objetivo de estruturar analiticamente a performance. Apesar de uma escrita tipicamente instrumental, o lirismo da flauta é corroborado pelo relaxamento métrico e inflexões do gesto musical ao modo das inflexões da voz cantada (Figura 7). O conceito de gesto musical utilizado é a de um “gesto mental” que caracteriza uma maneira simbólica de abstração (LABOISSIÈRE, 2007, p. 90). Neste exemplo, a inflexão do gesto musical significa as mudanças rápidas de registro da flauta ao modo das inflexões típicas do canto.

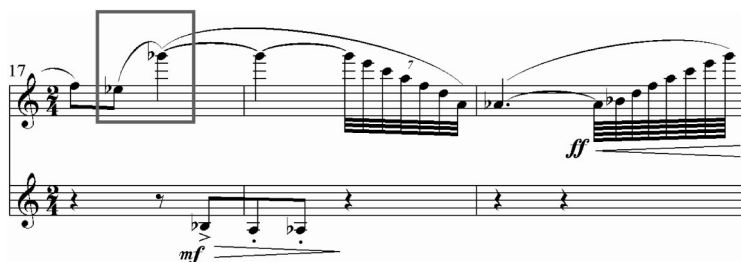


Figura 7: Excerto da seção *Muito vagaroso* do Choros 2: compassos 17-19 (mudança rápida de registro na flauta ao modo das inflexões do canto).

A princípio esta é uma significação forjada exclusivamente no plano da interpretação, visto que as melodias folclóricas estão muito mais presentes em Villa-Lobos do que uma herança melódica operística (BARRENECHEA; GERLING, 2000 (a), p. 32). Até podemos ir mais longe e sugerir que as inflexões desta seção são como os elementos de uma cantiga de ninar brasileira. A linha melódica da flauta como uma voz melancólica e nostálgica da música portuguesa e as intervenções graves do clarinete como assombrações provenientes das lendas africanas. Esta característica tenebrosa da canção de ninar brasileira foi explicada por Flávio

Apro como “uma confluência das culturas portuguesa e africana” (APRO, 2006, p. 33).

## Seção Pouco movido

Esta seção pode ser entendida como o centro da composição, para onde convergem todas as figuras do Choro. É também o trecho mais longo da obra sem alteração de andamento notada na partitura, com o *Pouco movido* indicado no compasso 24 até o *Pouco rall.* indicado no compasso 45.2 e *Pouco meno* no compasso 46. Porém, isto não quer dizer que a seção terá um caráter mais rígido. A estabilidade do pulso corrobora o caráter *chorão* desta seção e a experiência dos intérpretes com o repertório do Choro possibilita uma idéia mais apurada de que maneira as liberdades intrínsecas ao estilo podem ser equilibradas à regularidade de andamento. A seção ainda prossegue até a resolução da frase da flauta no compasso 49.1.

O “choro” desta seção central possui três elementos essenciais:

1) A figura do *baixo brejeiro*, apresentada pelo clarinete no compasso 25 em LáM (Figura 8) e pela flauta no compasso 39 em LáM (Figura 9), é predominante e continua como um *ostinato* até a seção *Tempo Primo*.

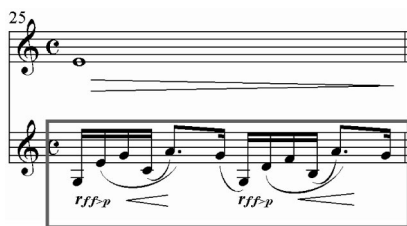


Figura 8: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (figura do *baixo brejeiro* no clarinete): compasso 25.

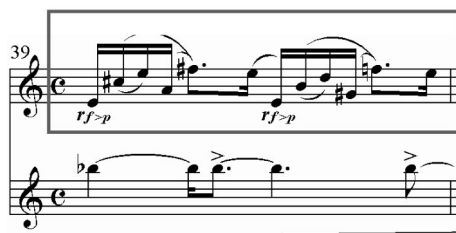


Figura 9: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (figura do *baixo brejeiro* na flauta): compasso 39.



2) O Tema A em Lám, exposto somente pela flauta nos compassos 31-33 (Figura 10).

Tema B  
Pouco meno  
46  
(sempre forte e bem tenso na flauta)  
rff-p

Figura 10: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (Tema A na flauta): compassos 31-33.

3) O Tema B, exposto pelo clarinete em Solm nos compassos 39-41 (Figura 11) e pela flauta em Rém nos compassos 46-48 (Figura 12).

39  
rf>p  
Tema B  
ff

Figura 11: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (Tema B no clarinete): compassos 39-41.

Tema B  
Pouco meno  
46  
(sempre forte e bem tenso na flauta)  
rff-p

Figura 12: Excerto da seção *Pouco movido* do Choros 2 (Tema B na flauta): compassos 46-48.

A harmonia caracterizada por tonalidades sobrepostas é evidente na apresentação dos dois temas desta seção *Pouco movido*. O Tema A na

flauta (c.31) em LáM sobreposto ao *baixo brejeiro* no clarinete em DóM, o *Tema B* no clarinete (c.39) em Solm sobreposto ao *baixo brejeiro* na flauta em LáM e o *Tema B* na flauta (c.46) em RéM sobreposto ao *baixo brejeiro* em LáM.

## Seção Tempo Primo

A mudança de andamento no compasso 49 para *Tempo Primo* e o aparecimento de novo material na flauta após concluir o *Tema B* é o ponto de partida desta última seção da obra (Figura 13). A interrupção da figura do baixo no compasso 50.4 (Figura 14) coincide com o aumento da expectativa, ressaltada pela aceleração do andamento (*Animando*) e pelas novas figuras da flauta, no registro agudo e com retorno ao ritmo acentuado, e do clarinete, que mantém um trinado no registro grave. Todos estes elementos contrastantes culminam no Ré6 da flauta, para chegar ao último compasso num desfecho inesperado, com os dois instrumentos em *pianissimo* e em intervalo de quarta justa.

Figura 13: Excerto da seção *Tempo Primo* do Choros 2 (novo material temático na flauta): compassos 48-49.

Figura 14: Excerto da seção *Tempo Primo* do Choros 2 (fim do *baixo brejeiro*): compassos 50-51.

## Aspectos Particulares

Através de uma abordagem analítica com ênfase nos aspectos particulares o intérprete pode focar sua atenção sobre os elementos musicais diretamente ligados a uma seção ou gesto específicos, como uma continuação do estudo anterior e um aprofundamento da relação com a obra. Zélia Chueke (2005b) identifica três estágios de escuta na elaboração de uma performance. Relacionando esta sistematização com a presente análise do *Choros 2*, a observação dos aspectos gerais compreende um Primeiro Estágio da Escuta, explicado pela autora como uma escuta interior ou a definição de um “objetivo musical” que irá guiar a preparação da performance. A observação dos aspectos particulares compreende um Segundo e Terceiro Estágio de Escuta do intérprete, que passa então às conexões entre o que ouviu interiormente e o que ouve ao tocar seu instrumento, em questões de técnica de execução e da performance propriamente dita.

Este segundo estágio envolve o estudo prático, com um processo de repetição e comparação de trechos específicos da obra; são observados elementos particulares constituintes do discurso musical relacionando-os com aspectos técnicos específicos do instrumento. O *Choros 2*, enquanto uma composição camerística para flauta e clarinete, ainda apresenta especificidades exclusivas da música em conjunto, com uma série de elementos identificáveis a partir da relação entre as duas vozes.

A análise dos aspectos particulares no *Choros 2* será organizada em três itens:

1. Seqüência de eventos musicais particulares.
2. Dificuldades técnicas na flauta.
3. *O gato e o canário*: a relação do clarinete e a flauta no *Choros 2*.

### Seqüência de eventos musicais particulares

Com base na estruturação realizada na análise dos aspectos gerais, onde a obra foi dividida em quatro seções (*Pouco movido – Muito vagaroso – Pouco movido – Tempo Primo*), os eventos musicais particulares são subdivisões ou articulações do discurso no interior de cada seção, como as fra-

ses e os motivos. Compreendemos as seções como os cenários principais criados pelo compositor, que podem guiar os intérpretes na construção de sua performance.

## Seção Pouco movido

Nos cinco primeiros compassos ouvem-se duas frases distintas com características específicas recorrentes até o final da composição. A primeira frase (c. 1-3.1) é caracterizada pelo *desafio* implícito na escrita contrapontística a duas vozes e pela tópica *brejeiro* no compasso 2.1 e 2.2 do clarinete (Figura 15).

Pouco movido ♩ = 88

Flauta

mf

mf

(muito ritmado e bem marcado) *rf* > *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

Clarinete em Lá

p

mf

*rf* > *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

Figura 15: Tópica *brejeiro* no clarinete: compassos 1-3.

Esta figura de retórica é corroborada pela ornamentação na cabeça do compasso 2.1, uma apojatura dupla que ressalta a pausa de semicolcheia, elemento principal do deslocamento do discurso.

A segunda frase (c. 3.2-5.3) é sincopada pelas figuras rítmicas e pelos acentos, atributo tradicional da música brasileira que permanece por todas as seções da obra. O emprego reiterado dos acentos a partir do compasso 3.2 sugere uma intenção *stravinskyana* de Villa-Lobos, com notas repetidas e acentuação deslocada ao modo de “dança ritualística” (Figura 16). Vale a pena mencionar que o ano de composição do *Choros 2* (1924) coincide com o ano da primeira audição de Villa-Lobos da *Sagração da Primavera*, onde este recurso é extensamente explorado. Nas palavras de Manuel Bandeira (1924), o próprio Villa-Lobos confessa a impressão que teve ao ouvir pela primeira vez a *Sagração da Primavera* em um concerto sinfônico em Paris:

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical de sua vida. Mas se o ambiente artístico de Paris não afeta em essência sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em efeitos morais e sociais (MARIZ, 1977, p. 65).

Villa-Lobos partiu para Paris em 30 de junho de 1923, retornando ao Rio de Janeiro pouco mais de um ano depois. Pesquisando as obras compostas nos anos seguintes ao retorno desta primeira viagem à Europa, a partir de 1924, verifica-se a influência daquela noite no compositor de 37 anos. Neste sentido, o maestro Gil Jardim (2005, p. 59) aponta o *Choros 7*, *Choros 8* e *Rudepoema* como exemplos concretos das correspondências Villa-Lobos – Stravinsky, encontrando correlações no *Sacre du Printemps* e *Histoire du Soldat*.

No entanto, estas relações entre os dois compositores não estão restritas às obras compostas após 1924. Gil Jardim também assinala semelhanças entre a *Sagração da Primavera* de 1913 com o *Uirapuru* de 1917 e com a *Dança dos Mosquitos* de 1922. Além disso, a acentuação deslocada, exemplificada nos compassos 3 e 4 do *Choros 2*, já havia sido explorada por Villa-Lobos em obras anteriores, como a *Dança Característica Africana – Kankikis* de 1914.

Figura 16: Notas repetidas e acentuação deslocada na seção *Pouco movido*: compassos 3-4.

Uma possível contextualização histórica é considerar, por exemplo, com que tipos de manifestações artísticas Villa-Lobos entrara em contato até o período de composição do *Choros 2*, ou o que ele já havia composto até aquele período. Já é um fato indiscutível na historiografia musical que os compositores se alimentam das épocas precedentes ou então são influenciados por eventos contemporâneos, artísticos ou não. Procurar asso-

ciações desta natureza na elaboração de uma interpretação também pode guiar algumas decisões e deixar as intenções, pelo menos do intérprete, mais evidentes para o público de uma performance. Marília Laboissière (2007, p. 88) dá ao ato interpretativo a responsabilidade de levar até o receptor uma experiência estética e sensível e, neste contexto, “conhecimento histórico é sempre um dos parâmetros para conferir certa fidelidade ao estilo e à estética...”.

No compasso 5.3 a flauta inicia uma frase de caráter solo, realizando um grande arco do Fáb3 ao Láb5 e retornando ao Láb3 no compasso 9, como uma antecipação do lirismo da seção *Muito vagaroso*, enquanto o clarinete contrasta com figuras de caráter rítmico no registro grave. Do compasso 10 ao 13.4, o clarinete antecipa a figura do *baixo brejeiro* e a flauta reitera um padrão rítmico-melódico com base em figuras sincopadas em intervalo de quinta justa (Láb3-Mib4), caracterizando um curto período de transição (Figura 17).

Figura 17: Excerto da seção *Pouco movido* (transição para a seção *Muito vagaroso*) do Choros 2: compassos 10-14.

## Seção Muito vagaroso

A principal característica desta seção é o *improviso lírico* quase solo da flauta (c. 13.3.2-21) e uma cadência com longos arcos melódi-

cos com duas curtas intervenções do clarinete. A indicação metronômica mais lenta ( $\text{♩} = 63$ ), a expressão de andamento *Muito vagaroso* e a expressão “*mole*” na quiáltera do compasso 15.2 (Figura 18), sugerem um caráter “*quasi a piacere*”, onde o flautista pode explorar a variação tímbrica e realizar com calma os contrastes dinâmicos (Figura 19).

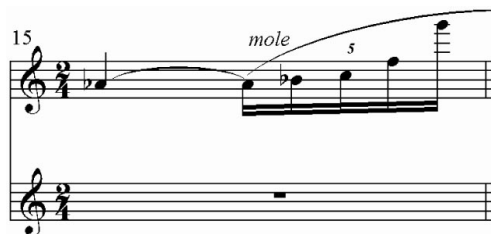


Figura 18: Excerto da seção *Muito vagaroso* (expressão “*mole*”): compasso 15.

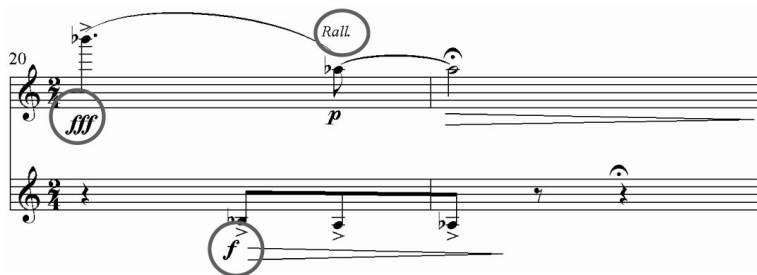


Figura 19: Excerto da seção *Muito vagaroso* (contraste de dinâmicas e rall.): compassos 20-21.

O *improviso* da flauta e as intervenções do clarinete terminam no compasso 21 em *rallentando* (Figura 19). Os dois compassos seguintes em *a Tempo* sugerem uma frase de ligação para a próxima seção da obra. A flauta com um gesto linear de figuras rítmicas progressivamente mais curtas (aceleração agógica), em escala descendente, articulação *legato* e indicação de *expressivo*, o que consiste numa variação dos compassos introdutórios da obra 1-3.1. O clarinete com um gesto sincopado e acompanhado da expressão escrita “*violento e ritmado*” (variação do *baixo brejeiro*) (Figura 20 e 21).

Compassos introdutórios da obra  
**Pouco movido** ♩ = 88

Flauta  
*mf* *mf* *rf>rf>rf>* *rf>rf>*  
 (muito ritmado e bem marcado)

Clarinete em Lá  
*p* *mf* *rf>rf>rf>* *rf>rf>*

Figura 20: Excerto da seção *Pouco movido* (flauta: compassos introdutórios da obra): compassos 1-3.

**a Tempo** *expressivo* *Muito rall.*

22 Flauta: variação dos compassos introdutórios da obra 1-3.1

23 *f* *violento e ritmado* *rf>*

Clarinete: variação do *baixo brejeiro*

Figura 21: Excerto da seção *Muito vagaroso* (frase de ligação: flauta-variação dos compassos introdutórios da obra e clarinete-variação do *baixo brejeiro*): compassos 22-23.

A seção *Muito vagaroso* termina no compasso 24 com a nota de chegada na flauta (Mi3) sobreposta com o *baixo brejeiro* do clarinete, que caracteriza o choro da seção seguinte (Figura 22).

*Muito rall.*

23 Flauta: final da seção *Muito vagaroso*  
**Pouco movido** ♩ = 84  
*rf>*

Clarinete: início do choro (*baixo brejeiro*)  
*fff* *fff>p* *fff>p*

Figura 22: Excerto da seção *Muito vagaroso-Pouco movido* (sobreposição das seções: nota de chegada da flauta Mi3 e início do choro no clarinete): compassos 23-25.



## Seção Pouco Movido

O “choro” inicia com a exposição da figura do *baixo brejeiro* pelo clarinete no compasso 25. A flauta finaliza a cadência neste mesmo compasso e só retorna no compasso 31 com a figura do Tema A. O *baixo brejeiro* é mantido durante toda seção, com a sua execução alternando entre os dois instrumentos e segue até o compasso 50, onde se transforma no trinado conclusivo do clarinete. Sobre a base rítmica do baixo são desenhados dois temas distintos de três compassos, o Tema A exposto pela flauta em Lá m (c. 31-33) e o Tema B pelo clarinete, em Sol m (c. 39-41), reexposto pela flauta, em forma de variação, uma quarta justa abaixo em Ré m (c. 46-48).

A figura do baixo evidencia-se no solo de clarinete e simultaneamente prepara a entrada do novo material temático na flauta (Tema A), uma seqüência de semínimas impulsionadas por apojeturas de décima (Figura 23).

Figura 23: Excerto da seção *Pouco movido* (Figura do *baixo brejeiro* e Tema A); compassos 28-33.

O Tema B, um grande arco lamentoso e sincopado, é também preparado pelo baixo, agora pela variação de seu *design* e pela linha da flauta, que pontua o fim do Tema A com uma figura característica do “*ruf*”, sugerido no compasso 38 pela quiáltera de 14 fusas descendentes (Figura 24).

The image displays a musical score for measures 38-41. It consists of three systems of staves. The top system features a flute staff with a melodic line starting at measure 38, marked with *fff* and *cresc. expressivo*. A bracket labeled *Rufo* spans measures 38-41. The bottom staff of this system is a clarinet part labeled *Clarinete: Tema B*. The middle system features a piano part with a melodic line marked *rf>p* and a bass line with triplet patterns marked *ff*. The piano part is labeled *Tema B*.

Figura 24: Preparação do Tema B na seção *Pouco movido* (Figura Característica do *Rufo* e *Tema B*): compassos 38-41.

De acordo com a sistematização de Jan LaRue, o caráter de choro da seção *Pouco movido*, em conjunto com as três idéias principais (*Baixo brejeiro*, *Tema A* e *Tema B*) são a base da grande estrutura, ou seja, os aspectos gerais da análise. Ao detalharmos os componentes do *baixo brejeiro* e dos temas, como eles se conectam ou como se diferenciam, estamos falando da micro estrutura, dos aspectos particulares da análise. Por exemplo, a diferença entre os materiais temáticos A, apresentado somente pela flauta e de caráter *giocoso* corroborado pelas apojeturas de décima e B, apresentado pelos dois instrumentos e de caráter *cantabile* corroborado pela frase em graus conjuntos e articulação *portato* é um detalhe particular, no interior da grande estrutura. Porém, estes detalhes não podem atrapalhar o sentido de direção e fluidez do intérprete na hora da performance. Em outras palavras, o intérprete localiza uma estrutura menor no interior do discurso musical e “sabe para onde ir”, pois a compreensão da grande estrutura é justificada pelos elementos musicais particulares.

## Seção Tempo Primo

O início da seção *Tempo Primo* coincide com o fim da reexposição do *Tema B* na flauta e a indicação de retorno ao andamento inicial (*Tempo Primo*). O clarinete passa por este momento na realização ininterrupta do baixo brejeiro, acelerando o andamento no compasso 49.1, enquanto a flauta, ainda no final da frase anterior com a nota Ré4, confirma o *Tempo Primo* no compasso 49.2, esboçando as características de um *CODA* com novo material temático (Figura 25).

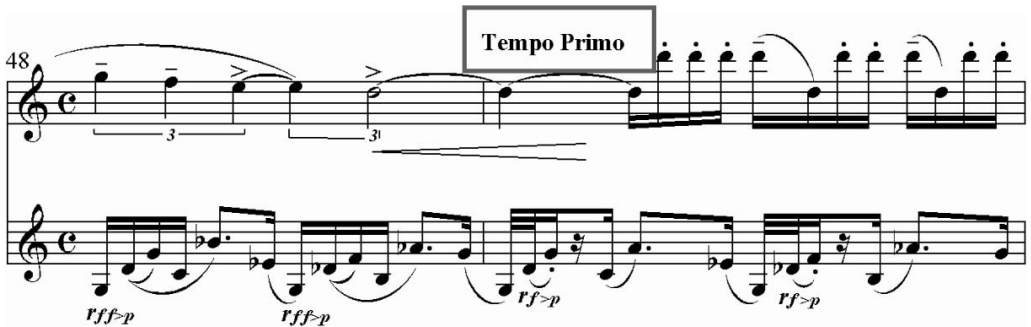


Figura 25: Excerto da seção *Tempo Primo* (Transição entre as seções *Pouco movido* e *Tempo Primo*: novo material temático na flauta e *baixo brejeiro* no clarinete): compassos 48-49.

A indicação de *Animando* no compasso 51.3, a seqüência ascendente de semicolcheias em *staccato* até o Ré6 na flauta e os trinados no clarinete compõem um último gesto de tensão da obra e preparam a surpresa do desfecho: um repouso tranquilo das duas vozes em registro médio, em *pianissimo*, estáticas na *fermata* (Figura 26).



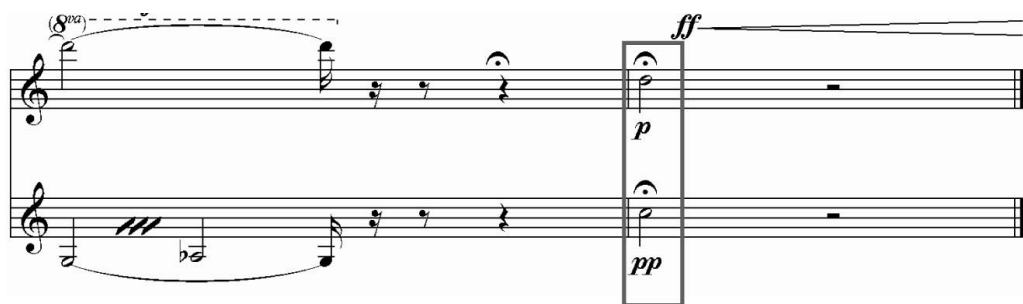


Figura 26: Excerto da seção *Tempo Primo* (último gesto de tensão e desfecho): compassos 51-54.

## Dificuldades técnicas na flauta

A identificação dos aspectos particulares pode ocorrer no momento do estudo prático da obra, ou seja, no momento da resolução das especificidades técnicas do instrumento, em como tocar esta ou aquela passagem. Por se tratar de elementos musicais de caráter mais específico, como uma figura de retórica em particular ou uma breve citação musical, eles acabam se evidenciando somente após algumas leituras da partitura. O estudo de uma nova obra significa muitas vezes uma série de novos desafios técnicos para o intérprete, que dependerá de seus próprios recursos para resolvê-los. Esta habilidade de “resolver problemas” foi explicada por Robert J. Sternberg (2000, p. 305-338) como estratégias mentais utilizadas para encontrar soluções, denominadas de *heurísticas*. Como atalhos mentais, estratégias cognitivas informais, intuitivas e especulativas que podem levar a uma solução eficaz. A cada fase de reconhecimento dos elementos musicais associam-se naturalmente as decisões técnicas, adaptando o gesto ao produto sonoro desejado.

Do ponto de vista do flautista, o *Choros 2* apresenta diversas dificuldades técnicas, destacando as cinco passagens em arpejos e escalas de quiálteras, fusas e semifusas (c. 8.3, 18.2, 19.2, 38.4 e 51.2) (Figura 27) e a emissão do Ré6 durante quase cinco pulsações em andamento um pouco mais rápido que o *Tempo Primo* (c. ♩ = 88). O Ré6 é uma altura fora do limite da extensão básica de três oitavas (Dó3-Dó6) da flauta transversal e pode variar com muita frequência de um instrumento para outro, de instrumentistas ou simplesmente depender das condições de resistência física.

The image displays five musical excerpts from Choros 2, each featuring a specific technical passage.   
 1. **Compasso 8:** Shows a melodic line in the upper staff with a dynamic marking of *f* and a boxed-in arpeggiated passage.   
 2. **Compasso 18:** Features a melodic line with a boxed-in arpeggiated passage.   
 3. **Compasso 19:** Shows a melodic line with a boxed-in arpeggiated passage marked *ff*.   
 4. **Compasso 38:** Labeled "Rufó", it shows a melodic line with a boxed-in arpeggiated passage marked *fff* and a dynamic marking of *f cresc. espressivo*.   
 5. **Compasso 51:** Labeled "Animando", it shows a melodic line with a boxed-in arpeggiated passage marked *fff* and a dynamic marking of *f*.

Figura 27: Passagens em arpejos e escalas de quiálteras, fusas e semifusas no *Choros 2*: compassos 8.3, 18.2, 19.2, 38.4 e 51.2.

As cinco passagens em arpejos e escalas de quiálteras, fusas e semifusas estão distribuídas pelas quatro seções da obra, sendo duas na seção *Muito vagaroso*. Este aspecto unifica a composição no sentido de caracterizar a linha da flauta como uma voz de eloquência virtuosística e coerente com o discurso provocativo e desafiador típico do Choro.

Após o estudo cuidadoso e repetitivo da seqüência de notas, o intérprete desenvolve um tipo de automatismo na técnica, no exemplo do flautista, um reflexo mecânico no controle do ar, língua e digitação. No *Choros 2*, o flautista aproveita esta experiência e automação técnica para realizar passagens como a do compasso 19, com um arpejo ascendente de oito semifusas em meia pulsação (Figura 28).

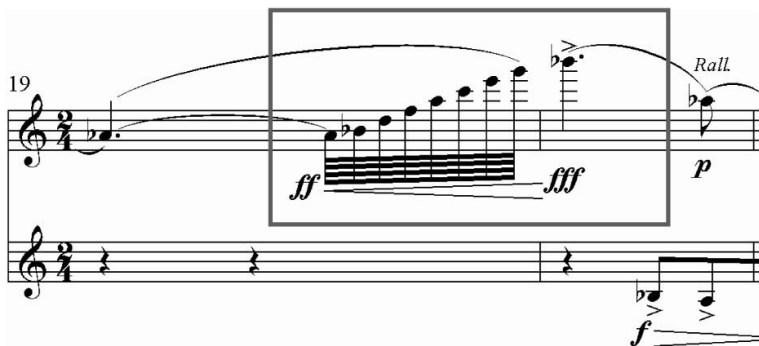


Figura 28: Exemplo de passagem de difícil execução (arpejo de 8 semifusas): compassos 19-20.

Como a mecânica desta passagem já foi apreendida através do estudo e repetição, o flautista pode se concentrar na primeira e na última nota da quiáltera, como um “atalho cognitivo” para a execução. Outros exemplos do emprego de heurísticas na resolução de uma passagem no *Choros 2* são os compassos 3.4 e 4.3 (Figura 29).

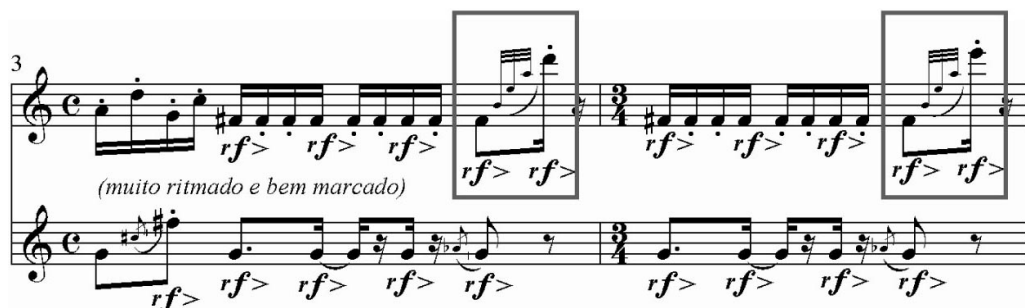


Figura 29: Exemplo de passagem de difícil execução (apojaturas): compassos 3-4.

As apojaturas triplas podem ser resolvidas, por exemplo, com o flautista apoiando o Fá3 colcheia e se concentrando na primeira nota do ornamento (Si3). Estes exemplos de resoluções técnicas não são normativos e sim opções dentre tantas outras que o flautista pode se utilizar.

## O gato e o canário: a relação do clarinete e a flauta

Quanto à prática de música em conjunto, o *Choros 2* apresenta diversos pontos de tensão rítmica, como as variações de andamento indicadas na partitura (*Rall.* c. 3.3 e 20.2, *Muito rall.* c. 23, *Pouco rall.* c. 45.2 e

*Animando* c. 51.3), com e sem marcação metronômica ou a simultaneidade de gestos rítmicos contrastantes, como as breves intervenções do clarinete na cadência da flauta na seção *Muito vagaroso* (Figura 30).

A diversidade rítmica no contraponto também é explorada por Villa-Lobos nos acentos intercalados entre as duas vozes (Figura 31) e na quiáltera “*rufo*” de 14 fusas descendentes na flauta contra apenas 2 colcheias repetidas no clarinete (Figura 32). A execução destes eventos no *Choros 2* requer um esforço dos dois instrumentistas no sentido da precisão do sincronismo. Para a resolução dos acentos intercalados os instrumentistas devem focar-se internamente no pulso quaternário ao mesmo tempo em que associam os acentos às notas individuais, orientando-se pela melodia.



Figura 30: Contraste entre as figuras rítmicas da flauta.



Figura 31. Acentos intercalados entre as vozes do clarinete na seção *Muito vagaroso*: compassos 17-18. na seção *Pouco movido*: compasso 11.

Na figura do *rufo* da seção *Pouco movido*, de 14 fusas da flauta contra 2 colcheias do clarinete, o flautista pode, por exemplo, pensar em dividir a quiáltera em duas para facilitar que as notas Mi<sub>4</sub> (flauta) e Sol<sub>4</sub> de efeito (clarinete) coincidam.

Figura 32: Contraste entre as figuras rítmicas das duas vozes na seção *Pouco movido* (quíaltera de 14 fusas contra 2 colcheias – sugestão: dividir a quáiltera em duas para facilitar o sincronismo com o clarinete): compasso 38.

Apesar das indicações de dinâmica referirem-se aos dois instrumentos, ao longo da peça, existem passagens que incluem indicações específicas para flauta e clarinete separadamente. Isto pode ser explorado para o efeito de contraste do discurso musical, como por exemplo, a intervenção agressiva do clarinete em oposição à tranqüila conclusão de frase da flauta nos compassos 20 e 21 (Figura 33) ou então para equilibrar a defasagem de sonoridade que a flauta tem em relação ao clarinete, como no último compasso da obra.

Figura 33: Intervenção agressiva do clarinete em oposição à tranqüila conclusão de frase da flauta na seção *Muito vagaroso*: compassos 20-21.

Ao observarmos a obra como um todo, tomando-a como uma seqüência de gestos, podemos discriminar as quatro seções através de alguns padrões. Na seção introdutória *Pouco movido*, as figuras rítmicas acentuadas nos dois instrumentos (c. 3 e 4). No *Muito vagaroso*, a distinção entre o improvisado da flauta e as intervenções do clarinete, representada pela escrita, figuração rítmica e expressões dos compassos 17 e 18. A seção central



*Pouco movido* com o discurso estruturado a partir de três elementos distintos, o *Baixo Brejeiro*, o *Tema A* e o *Tema B* e a seção *Tempo Primo*, caracterizada principalmente por um aumento da tensão rítmica, de andamento e de dinâmica nos dois instrumentos.

Finalmente, além das implicações na performance, decorrentes do próprio gesto musical ou da delimitação das quatro seções da obra e seus aspectos particulares, incluem-se nas considerações do intérprete camerista as nuances de timbre, lembrando a importância deste elemento musical na concepção artística do século XX. As figuras rítmicas e acentuadas, como as encontradas na seção introdutória – *Pouco movido* – e na seção conclusiva – *Tempo Primo* –, sugerem de forma dosada, um timbre mais áspero, não tão “polido” quanto o solo da flauta no *Muito vagaroso*. A seção central – *Pouco movido* –, seção com caráter de choro, pode ganhar três cores para as suas três figuras, por exemplo, valorizando o peso dos graves na execução do baixo, um som firme e pouco *vibrato* com a flauta no Tema A (*giocososo*) e finalmente um som brilhante e com bastante *vibrato*, buscando o máximo de expressividade no Tema B (*cantabile*) com os dois instrumentos. O Tema B na flauta ainda conta com a expressão *sempre forte e bem tenso na flauta*.<sup>6</sup> É evidente que qualquer decisão interpretativa quanto ao timbre depende antes de mais nada da qualidade do instrumento, das possibilidades técnicas e escolhas individuais dos instrumentistas.

## Considerações Finais

A pesquisa em música não foge à regra de outras modalidades da investigação e produção de conhecimento e inevitavelmente se depara com algumas questões práticas: o conhecimento produzido terá alguma validade? Como este conhecimento será aproveitado?

Ao levarmos em conta que a música é uma arte performática, não se justifica a investigação, produção e cultivo de conhecimento teórico, analítico ou musicológico que não incentive, possibilite ou gere o enriquecimento do fazer musical (CHUEKE, 2005a, p. 106-112). Com base nisto, uma investigação analítica como a apresentada neste trabalho, é indiscutivelmente prática. É uma ferramenta para que músicos e professores possam explorar o conteúdo musical e construir uma imagem sonora a partir

de sua experiência com a obra. O exercício da análise ou a leitura de uma análise pode perfeitamente ampliar a perspectiva sobre o discurso musical, principalmente por incluir a abordagem interpretativa, ou seja, um encaideamento de decisões e possibilidades.

Em sua essência, a intenção de uma investigação analítica com vistas à performance é um ato de busca de conhecimento, aproximando o intérprete de seu objeto, ou melhor, conduzindo o intérprete pelo mundo de possibilidades inerentes a toda obra de arte. Conduzir a interpretação significa equilibrar, por meio de reflexão, a simbiose entre compositor, composição, intérprete e público, considerando que cada um destes sujeitos possui uma independência temporal intrínseca.

Uma performance será coerente a partir da definição por parte do intérprete de suas intenções. Pondo em prática o conhecimento adquirido através da pesquisa e de sua própria experiência enquanto músico, o intérprete expressa sua compreensão pessoal, o que é algo diferente de interpretar com base exclusivamente na imitação de uma gravação (APRO, 2006, p. 31) ou de interpretações alheias, ou ainda de mera intuição. O equilíbrio destes fatores na interpretação musical está contido no termo sugerido por John Rink (2002, p. 35-58), *intuição informada*. O conjunto formado pela experiência do intérprete, as horas de estudo, o conhecimento adquirido com as pesquisas, o gosto, as influências e a mais instintiva intuição pode ser bastante eficaz na elaboração de uma interpretação. Assim, respondendo à segunda questão, é aí que o conhecimento pode ser aproveitado.

Seguindo nestas ponderações quanto aos aspectos constituintes da interpretação musical, chegamos à outra encruzilhada bastante comum, a dicotomia leitura-escuta musical: qual é o melhor caminho para a compreensão? A leitura analítica da partitura e a escuta não se anulam, muito pelo contrário, suas diferenças podem somar forças. Nas palavras de Jacques Viret (2001, p. 283-296), a escuta intuitiva não será jamais obstáculo a um trabalho analítico realizado *a posteriori*. Ela é um estímulo que servirá de orientação, caso a meta da análise seja precisar, explicar ou, eventualmente, corrigir as impressões de uma escuta. Explicado de forma sintética, a leitura, o espacial/visual/objetivo, é racional; a idéia musical se mostra de dentro para fora, do detalhe para o todo. Enquanto a escuta, o temporal/auditivo/subjetivo, é irracional, a música se mostra primeiramente por inte-

ro, para ir sendo detalhada do geral para o particular. Assim, funcionando como um sistema que se retro alimenta na compreensão do “ser musical”<sup>7</sup>, o racional e o irracional se justapõem, provando-se proporcionalmente eficazes e legítimos, cada um a sua maneira.

Neste debate sobre hermenêutica, podemos associar a busca pela compreensão da estrutura e do discurso musical com a busca pela compreensão do “ser musical”, explicado por Viret (2001, p. 290) como a conjugação da forma e da expressão. Ele compara os aspectos formais ao “corpo” deste ser, ao lado exterior, e os aspectos expressivos à sua “alma”, ao lado interior. Da mesma forma que um ser vivo externaliza sua vida psicológica por manifestações corporais, físicas, materiais, o conteúdo semântico de uma música será desvelado à nossa escuta por intermédio dos caracteres formais. De uma parte e de outra existe interação, de maneira que os limites entre a forma e a expressão musical se confundem.

Quando ouvimos música ou quando tocamos um instrumento, a maior ou menor compreensão do ser musical, do seu conteúdo formal e expressivo, implicará diretamente no prazer auditivo ou na qualidade da interpretação.

A audição musical é explicada por Leonard B. Meyer (1961, p. 257-267) como uma atividade artística complexa que envolve sensibilidade de apreensão, intelecto e memória. Assim sendo, enquanto intérpretes, responsáveis pela comunicação da mensagem musical contida na partitura, somente após a compreensão e memorização dos eventos básicos e axiomáticos de uma peça musical – por exemplo, seus motivos, temas e seções – é que começamos a de fato apreciar e expressar toda a riqueza de suas implicações.

## Notas

- <sup>1</sup> O soldado alemão Hans Staden esteve no Brasil na metade do século XVI e narrou suas aventuras, em parte verdadeiras, em parte fictícias, no livro *Viagem ao Brasil*.
- <sup>2</sup> Villa-Lobos dedicou o *Choros 2* a Mário de Andrade.
- <sup>3</sup> Alusão ao caráter lúdico implícito no choro “O gato e o canário” de Pixinguinha, gravada pela primeira vez em 1949 por Pixinguinha no saxofone tenor (“O gato”) e Benedito Lacerda no flautim (“O canário”).
- <sup>4</sup> Tempo de duração com base na interpretação de Antonio Carlos Carrasqueira (flauta) e Paulo Sérgio Santos (clarinete) no CD *A Obra de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos* (ABM Digital, s/d. Compact Disc).

- <sup>5</sup> Desafio ao modo dos *violeiros*, que se enfrentam disputando a capacidade de improviso e a presença de espírito.
- <sup>6</sup> Expressão original na partitura (Ed. Eschig, 1927): *toujours forte et très rague la Flûte*.
- <sup>7</sup> Expressão no original: *l'être musical*.

## Referências:

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.
- APRO, Flávio. Interpretação Musical: um Universo (ainda) em Construção. In **Performance e Interpretação Musical: uma Prática Interdisciplinar**, ed. Sonia Albano de Lima, p. 24-37. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- BARRENECHEA, Lúcia S. e Cristina C. GERLING. Villa-Lobos e Chopin, o Diálogo Musical das Nacionalidades. In: **Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5**, ed. Cristina C. Gerling, p. 11-73. Porto Alegre: UFRGS, 2000 (a).
- BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a Tradição e a Experimentação: a Flauta na Música de Câmara de Francisco Mignone. In: **Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5**, ed. Cristina C. Gerling, 75-181. Porto Alegre: UFRGS, 2000 (b).
- CARRASQUEIRA, Antonio Carlos e SANTOS, Paulo Sérgio. **A Obra de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos**. CD, ABM Digital, 200?.
- CHUEKE, Zélia. Reading Music: a listening Process, breaking the Barriers of Notation. **Per Musi**, v. 11, p. 106-112, 2005 (a).
- \_\_\_\_\_. Estágios de Escuta durante a Preparação e a Execução pianística na Visão de seis Pianistas de nosso Tempo. In **Performance Musical e suas Interfaces**, ed. Sonya Ray, p. 115-143. Goiânia: Vieira, 2005 (b).
- GAERTNER, Leandro. A Interpretação do Choro Pagão elaborada analiticamente. In **Cadernos de Análise Musical 1**, org. Zélia Chueke e Norton Dudeque, p. 10-23. Curitiba: DeArtes UFPR, 2008.
- JARDIM, Gil. **O Estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na Obra do Compositor**. São Paulo: Philarmonia Brasileira, 2005.
- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Warren: Harmonie Park Press, 1992.
- LORENZO FERNANDEZ, Oscar. A Contribuição harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira. **Boletim Latino-Americano de Música**, v. 6, p. 283-300, 1946.
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura, 1977.

MEYER, Leonard B. On Rehearing Music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 14, p. 257-267, 1961.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos: Collected Studies**. Cambridge: Scholar Press, 1992.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v.11, Setembro 2007 [revista on-line]; disponível em <<http://www.rem.ufpr.br>>.

RATNER, Leonard. **Classic Music – Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980.

RATO, Carlos e BOTELHO, José. **Os Choros**. LP, EMI-ODEON, 1977.

RINK, John, ed. Analysis and (or?) Performance. In: **Musical Performance: a Guide to Understanding**. p. 35-58. Cambridge: CUP, 2002.

STERNBERG, Robert J. Resolução de Problemas e Criatividade. **Psicologia cognitiva**, p. 305-338. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros no. 2**: pour Flûte et Clarinette. Paris : Eschig, 1927.

VIRET, Jacques. Entre Sujet et Objet: l'Herméneutique musicale comme Méthodologie de l'Écoute. In : **Approche Herméneutique de la Musique**. p. 283-296. Strasbourg: Presses de l'Université, 2001.

Recebido em 18/11/2008  
Aprovado em 20/12/2008

---

**Leandro Gaertner** – Possui Bacharelado em Flauta Transversal com orientação do Prof. Giampiero Pilatti (EMBAP 2001) e Especialização em Educação Musical (EMBAP 2006). cursou um ano letivo na École Normale de Musique de Paris na classe da Profa. Patricia Nagle (ENMP 2004). É Mestre em Música sob orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke (UFPR 2008). Atualmente é professor do Curso de Música da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI) e Escola de Música de Blumenau (Teatro Carlos Gomes). Atua como instrumentista em diversas formações musicais em Santa Catarina, com ênfase em música de câmara e brasileira. É presidente da Orquestra de Câmara de Blumenau.

---