

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 32, N. 2, JUL.–DEZ. 2019  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Carlos Gomes e Villa-Lobos: um paralelo na construção da identidade nacional na música brasileira

*Aparecida Valiatti<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Este trabalho apresenta e discute a evolução da busca por uma identidade nacional por meio da música baseado na tríade sintetizada por Eric Hobsbawm da ideologia da identidade nacional. Para tanto, sob tal perspectiva, analisamos a presença internacional de dois compositores brasileiros: Antônio Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, assumidos como representantes da arte musical e cultura nacionais no exterior.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ideologia da identidade nacional. Villa-Lobos. Carlos Gomes. Representação da cultura nacional brasileira no exterior.

353

**ABSTRACT:** This paper presents and discusses the evolution of the search for a national identity through music based on the triad synthesized by Eric Hobsbawm of the national identity ideology. To this end, under such perspective, we analyze the international presence of two Brazilian composers: Antônio Carlos Gomes and Heitor Villa-Lobos, assumed as representatives of Brazilian national music and culture abroad.

**KEY-WORDS:** National identity ideology. Villa-Lobos. Carlos Gomes. Representation of Brazilian national culture abroad.

No contexto da busca por uma afirmação de uma nacionalidade brasileira a partir da criação do Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves pelo rei D. João VI de Portugal, em 1815, e com maior intensidade a partir da Independência política em 1822, mas principalmente, a partir da década de 1840 sob o imperador D. Pedro II do Brasil, o país passou a incentivar a presença de artistas nacionais no exterior.

A música produzida no Brasil remonta aos jesuítas, desde o século XVI, passando por compositores brasileiros do período colonial e barro-

<sup>1</sup> Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (OSES).

co. Contudo, a busca de uma expressão artística musical eminentemente brasileira veio a se intensificar após a Independência, tendo-se como um dos sinais dessa busca a produção de óperas estrangeiras vertidas para o idioma nacional. A criação de institutos e sociedades de ciências e artes, desde a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816), depois Academia Imperial de Belas Artes (1826), até a Sociedade Phil'harmonica (1834), o Conservatório de Música (1834), o Conservatório Dramático (1843) e a Sociedade Propagadora das Belas-Artes (1857), levou, notadamente a partir da década de 1830, à intensificação da busca por uma linguagem artística eminentemente nacional.

354 Com base na tríade da síntese do historiador britânico Eric Hobsbawm (1917-2012) acerca da *ideologia* da identidade nacional, este trabalho pretende investigar o fluxo do processo desta ideologia, a partir da obra de Antônio Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, com menções aos compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno como elementos de ligação entre ambos. O artigo está estruturado em cinco seções, além desta introdutória: a busca e a consolidação de temas para a identidade nacional brasileira; a inversão do fluxo cultural com Carlos Gomes; Villa-Lobos, diferenças e congruências; e finalmente uma conclusão.

### **A busca e a consolidação de temas para a identidade nacional**

A questão da identidade nacional veio a ser fortemente debatida e implantada na Era Vargas, com pesados esforços para consolidar uma cultura nacional brasileira. O problema, porém, já vinha sendo tratado muito antes, desde o século XIX, baseado na ideologia da identidade nacional. Neste contexto, distinguem-se os conceitos de *caráter nacional* e de *identidade nacional*. A distinção foi sintetizada por Eric Hobsbawm, que dividiu o processo em três etapas, segundo um critério de periodização apresentado por Marilena Chauí:

Se acompanharmos a periodização proposta por Eric Hobsbawm, em seu estudo sobre a invenção histórica do Estado-nação, podemos [...] seguir suas mudanças em três etapas: de 1830 a 1880, fala-se em “princípio da nacionalidade”; de 1880 a 1918, fala-se em “ideia nacional”; e de 1918 aos anos 1950-60, fala-se em “questão nacional”. Nessa periodização, a primeira etapa vincula nação e

território, a segunda a articula à língua, à religião e à raça, e a terceira enfatiza a consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas (Chauí, 2000, p. 16).

Nessa linha, tem-se que os “principais elementos do *caráter nacional* são o território, densidade demográfica, expansão de fronteira, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas artes” (Chauí, 2000, p. 21). É neste contexto que, de um lado, Carlos Gomes busca temas nacionais brasileiros, tais como o indianismo e a escravidão, para se posicionar segundo o *princípio da nacionalidade*, na primeira fase da síntese de Hobsbawm (1990, p. 126), e, por outro lado, Villa-Lobos se posiciona na terceira fase, a da *questão nacional* (Hobsbawm, 1990, p. 128), associada à consciência nacional.

Portanto, a utilização de temas nacionais brasileiros na literatura e nas artes musicais exerceu a função de consolidar o caráter nacional, acompanhando os movimentos e a cultura da sociedade ocidental em suas diferentes fases de desenvolvimento. De um lado, pode-se mencionar *O Guarani*, na literatura, e Carlos Gomes, com *Il Guarany*, nas belas artes brasileiras do século XIX, na fase do *princípio da nacionalidade*, e, por outro lado, obras como *Macunaíma* e *Jeca Tatu*, na literatura, e *Uirapuru* e *Amazonas* de Villa-Lobos, na fase da *questão nacional*.

Excetuando a produção artística do período colonial e barroco, limitadas e muito localizadas, pode-se dizer que as ciências e as artes tiveram grande impulso com a chegada da família Real ao Brasil em 1808. Seu *aggiornamento* aos padrões civilizatórios europeus, contudo, ocorreu a partir da década de 1830 com a criação de diversas instituições como

[...] a Sociedade Phil’harmonica (1834), o Conservatório de Música (1834), o Conservatório Dramático (1843), a Sociedade Propagadora das Belas-Artes (1857), a Academia de Medicina, a Academia Philosophica, entre outras. A fundação da Ópera Nacional deve ser compreendida dentro do contexto destas tantas outras academias e sociedades incentivadoras das artes e das ciências durante o Segundo Império. O incentivo do governo à arte, ao teatro, e o novo incentivo à música, era impulsionado pela crença na capacidade destas atividades de “civilizar” o país e levá-lo adiante na marcha universal do progresso de todas as sociedades (Silva, 2011, p. 33).

De fato, não há muitas dúvidas de que uma das marcas características da cultura do século XIX, o século romântico, foi a ópera. Lia Mendes sintetiza essa ideia da seguinte forma: “as grandes cidades da época têm dois monumentos característicos: a estação ferroviária e o teatro lírico. São, para o seu tempo, o que foi a catedral para a Baixa Idade Média, e o palácio-residência do príncipe da época precedente” (Mendes, 2004, p. 69).

356 O Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, desenvolveu importantes temporadas líricas de óperas italianas e francesas. A música de concerto, notadamente a ópera, passa, assim, a simbolizar um padrão cultural e civilizatório elevado, representado pela elite aristocrática e intelectual do Império. Influências da música nacionalista europeia não tardaram a fazer eco no Brasil. Segundo Silva (2011), os “intelectuais românticos [...] sonhavam com a possibilidade de que o glorioso canto operístico pudesse soar, também, em sua língua nativa”. Portanto, de início, o significado do *nacional* na ópera nada mais seria do que “canto em língua pátria e dramas com tema nacional”. Do ponto de vista musical, a “inspiração [...] era a *opera seria* italiana ou a *opéra comique* francesa, enquanto que o *nacional* vinha de aspectos extramusicais”. Este é o cenário do qual Carlos Gomes partiu para se aperfeiçoar na Europa (Silva, 2011, p. 33).

### **Carlos Gomes: a inversão do fluxo cultural**

Antônio Carlos Gomes nasceu na Vila de São Carlos, atual Campinas, São Paulo, em julho de 1836, e morreu em Belém do Pará em setembro de 1896. Filho de Manuel José Gomes (1792-1868), “regente da banda da cidade e professor de piano, violino, canto e órgão” (Gomes, 2019). Aos 10 anos já tocava triângulo na banda da cidade. A partir de 1847 “estuda clarineta, piano e violino com o professor Paul Julien, violinista premiado pelo conservatório de Paris e faz suas primeiras composições” (Gomes, 2019). Já na cidade de São Paulo, para onde se mudou “com seu irmão José Pedro de Santana Gomes, violinista e o amigo clarinetista Henrique Luís Levy” (Gomes, 2019), se apresenta com estes em concertos públicos. Carlos Gomes compõe o *Hino acadêmico* e, em 1859, “a

modinha *Quem sabe?* com versos do poeta Bittencourt Sampaio (1834-1895)” (Gomes, 2019).

Em fins de 1859, Carlos Gomes, então com 23 anos, vai estudar no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro no qual “Francisco Manuel da Silva (1795-1865), autor do *Hino nacional brasileiro*, diretor e professor do Conservatório, encomenda ao compositor uma cantata para ser tocada na presença do imperador D. Pedro II” (Gomes, 2019). Compõe outra cantata, em agosto de 1860, apresentada na Igreja da Cruz dos Militares, o que lhe garantiu a “nomeação, em 1861, ao cargo de regente de Orquestra da Imperial Academia de Música e da Ópera Nacional” (Gomes, 2019). Sob a regência de Francisco Manuel da Silva, estreia, em setembro de 1861 sua primeira ópera, *A noite no castello*, baseada no poema do escritor romântico português Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875). Sua ópera *Joanna de Flandres*, com libreto de Salvador de Mendonça, estreia no Teatro Lírico Nacional do Rio de Janeiro, em 1863. Recebe então do governo imperial “uma pensão para estudar em Milão, onde tem aula com o maestro Lauro Rossi (1810-1885)” (Gomes, 2019). Escreve a ópera *Il Guarany*, baseada no romance de José de Alencar (1829-1877), com libreto de Antônio Scalvini e com “estreia no Teatro Scala, de Milão, em 19 de março de 1870 [...] [além de] várias capitais da Europa” (Gomes, 2019). A obra foi um grande sucesso ao ponto de render-lhe “o título de Cavaleiro da Ordem da Coroa, da Itália, e o coloca entre os principais compositores internacionais” (Gomes, 2019).

357

O breve resumo biográfico tem o propósito de demonstrar a evolução da música lírica brasileira em relação ao período em que a *ópera nacional* apresentava-se, tão somente, como versões de obras estrangeiras para o idioma nacional. Embora o libreto fosse escrito no idioma italiano, há neste caso uma inversão do processo característico das obras da década de 1830: a obra de José de Alencar, base do libreto, fora, grosso modo, vertida para um idioma estrangeiro, compondo com o *todo* da obra artística nacional.

Portanto, a obra, embora formatada segundo a estética romântica europeia, tem tema brasileiro, é baseada em uma obra literária nacional, invertendo, como mencionado, o sentido do fluxo artístico em conformidade com o período de consolidação de características do conceito do *princípio da nacionalidade* que permeava o mundo civilizado. É neste contexto que se pode avaliar a importância de Carlos Gomes para a construção da nacionalidade brasileira no campo cultural.

Mas a questão não é tão simples. O romantismo transcendeu sua época para legar à cultura mundial marcas perenes. A orquestra atual, consolidada no século XIX, contém “as mesmas famílias de instrumentos e um crescente número de figurantes que passa das três dúzias para a centena de executantes”, sendo eventualmente incluídos “instrumentos exóticos, como os próprios de certas tribos do Brasil”, que Carlos Gomes mesmo incluiu “em *O Guarani*, estreada no La Scala em 1870” (Mendes, 2004, p. 70).

358 Quanto à dinâmica, assim como no teatro do século XIX, a ópera ainda precisava se ajustar “às três unidades clássicas: tempo, lugar e ação. A transcrição do romance para o libreto sofre um processo de condensação para atender às limitações do teatro, quanto à movimentação dos atores-cantores, a divisão em atos, a marcação, a troca de cenários” (Mendes, 2004, p. 72) etc., além, é claro, de algumas adaptações para se ajustar às condições locais nos quais se apresentam. Por exemplo, como *Il Guarany* estreou em Milão, o libreto teve de sofrer adaptações em relação à obra literária para nomear o vilão da trama Gonzales, como um espanhol, ao invés de Loredano, um italiano, no original de José de Alencar. Ademais, o fundamental na ópera é a voz do ator, que nem sempre guarda semelhança com a descrição do personagem literário: um guerreiro atlético e robusto como Peri dificilmente encontraria, para o representá-lo, um ator-cantor com características físicas semelhantes às do guerreiro guarani literário (Mendes, 2004, p. 72).

Lorenzo Mammì, considerando a importância de determinados aspectos do histórico da formação e atuação de Carlos Gomes no Brasil, afirma que *Il Guarany*, visto como peça brasileira, “adquire outra pro-

fundidade. Nessa ópera, pela primeira vez, tenta-se uma síntese musical do Brasil” (2001, p. 48). Além disso, sua participação em bandas militares comandadas pelo pai e a atuação como compositor de “música de salão: modinhas, polcas, valsas, quadrilhas e até congada”, fornecem-lhe essa bagagem. Assim, ao chegar ao Rio de Janeiro, já possuía essa experiência “à qual se soma o trabalho na Companhia de Ópera Nacional” (Gomes, 2019). Dessa forma, vê-se que:

O conhecimento e a experiência com a música popular é patente na obra *Il Guarany* em cuja orquestração predomina o naipe dos instrumentos de bocal, uma qualidade inovadora, a mesma referência das bandas militares leva às inovações orquestrais, por exemplo, de Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883) (Gomes, 2019).

Carlos Gomes acrescenta danças de salão brasileiras em *Il Guarany*, “como no *Bailado dos índios*, do segundo ato”. Além disso, utiliza, uma vez mais, de diversas “danças de salão compostas anteriormente”, conseguindo assim, um efeito orquestral que “é uma simulação de primitivismo bastante moderno como o tipo de efeito que seria desenvolvido por Stravinsky e Villa-Lobos em décadas posteriores” (Mammì, 2001, p. 50).

359

### **Villa-Lobos: diferenças e congruências**

Embora Carlos Gomes e Villa-Lobos guardem pontos de convergência quanto ao nacionalismo, aos temas indianistas e alguma inovação (lembrando que Carlos Gomes acrescentou à orquestração instrumentos exóticos, da perspectiva europeia), os objetivos, os fins de um e de outro eram totalmente diversos. Enquanto Carlos Gomes foi estudar para mostrar que brasileiros podiam compor com a qualidade europeia, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ao contrário, foi mostrar que os brasileiros já se encontravam na terceira etapa temporal da *questão nacional* da síntese de Hobsbawm. Assim, mostrar que o país já produzia cultura alinhada com a *avant garde* estética do século xx. Não foi aprender, foi mostrar o que sabia. Dessa forma, as expectativas do país relativamente a um e a outro eram diferentes. De Carlos Gomes, as expectativas eram “que se tornasse um grande compositor indo à Itália para estudar; de



Villa-Lobos, que ele mostrasse a arte mais brasileira possível, a fim de representar o Brasil no concerto das nações europeias” (Moreira, 2010, p. 17).

Esperava-se, portanto, coisas diferentes de cada um, como representantes “da brasilidade musical”. Ora, Carlos Gomes fazia sucesso com suas óperas porque, como compositor, escrevia “segundo a linguagem compreendida na Itália, o que era uma demanda musical da sua época”. Contudo, mesmo assim, o compositor “imprimia mesmo nessa linguagem musical consagrada, traços característicos de seu estilo composicional” (Moreira, 2010, p. 17). Nessa perspectiva, *mutatis mutandis*, o mesmo processo ocorreu com Villa-Lobos. Não obstante o compositor ter-se alinhado aos “princípios estéticos da vanguarda parisiense, se esperava dele uma síntese de tudo aquilo agregado ao sistema complexo e estruturado do seu *métier* particular de compositor”. A expectativa central de seu desempenho como compositor era “que fosse diferente, exótico”. Ora, evidentemente “Villa-Lobos também dialogava com a estética musical de sua época, e sobre ela construía sua inventividade e inovação”. Tanto Carlos Gomes como Villa-Lobos “inseriam sua musicalidade particular em suas obras” (Moreira, 2010, p. 18).

360

Considerar Carlos Gomes menos dedicado ao desenvolvimento de “procedimentos inovadores em sua música” é, no mínimo, tendencioso. Em uma perspectiva distanciada, o correto seria considerar abordagens diferentes do que seria “vanguarda”, para os dois compositores: se para Carlos Gomes inovar “na composição seria na direção do desenvolvimento de um estilo já consagrado, para Villa-Lobos o avanço seria na direção de um novo estilo, de novas linguagens”. Ou seja, as pressões internas de cada qual por inovações no processo de compor devem ser entendidas a partir dos diferentes contextos com os quais se depararam na Europa. Villa-Lobos deparou-se com uma França “procurando incessantemente o exótico e novo”. Carlos Gomes, por outro lado, deparou-se com “uma Itália interessada em sua própria música, procurando, em novos compositores, releituras e criações inovadoras dentro do estilo consagrado” (Moreira, 2010, p. 18).

Abrindo e fechando as fases da síntese de Hobsbawm referente à ideologia da identidade nacional, tem-se, portanto, Carlos Gomes na primeira fase, e Villa-Lobos na terceira. O ponto de congruência pode ser considerado o indianismo. Embora o indianismo se caracterize fortemente no romantismo brasileiro do século XIX, Villa-Lobos, modernista, utilizou-se dos mesmos elementos culturais da identidade nacional que Carlos Gomes: o índio e o negro, evidentemente em contextos diversos, mas congruentes nos aspectos sociológicos da construção da identidade nacional. Villa-Lobos, além disso, ampliou a abordagem com fortes elementos do folclore brasileiro.

Entre um e outro, os temas congruentes assumidos como elementos de brasilidade cultural encontraram expressão com compositores como Alexandre Levy (1862-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), que adotaram aquelas temáticas em uma espécie de período intermediário entre Carlos Gomes e Villa-Lobos, produzindo, ambos, “música de concerto com material indígena e africano, se aproximando do que faria Villa-Lobos, mais tarde” (Moreira, 2010, p. 20).

361

Moreira (2010) propõe também essa ponte, mas sem considerar a perspectiva da ideologia da identidade nacional. O autor parte do indianismo na obra de Carlos Gomes apontando que, neste caso, o indianismo é meramente temático, no argumento, sem a utilização de “elementos musicais propriamente indígenas”. Em Nepomuceno e Levy, por outro lado, encontra-se a utilização esporádica “dessas motivações temáticas na procura pela construção de um gênero de música brasileira”. Faltou a ambos, segundo o autor, estudos folcloristas e a presença do “*gênio sertanejo*”, figura evocada por Nepomuceno em 1917 (Nepomuceno apud Moreira, 2010, p. 20), como indicado adiante.

O ciclo se fecha com Villa-Lobos. Moreira (2010) faz referência a uma entrevista de Nepomuceno à revista *A Época Theatral*, em 1917, na qual o compositor relata a ausência de estudos do folclore nacional e que já havia colecionado cerca de oitenta canções e danças populares, sugerindo que a falta de uma maior influência e uso do folclore e de temas populares na música de concerto no Brasil dava-se, talvez, “por não ter ainda [em 1917] aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído

de sentimentos regionalistas”. Um gênio musical, enfim, que apartado “de toda a influência estrangeira”, conseguisse “criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão” (Nepomuceno apud Moreira, 2010, p. 20).

Parte da lacuna apontada e profetizada por Nepomuceno foi preenchida por Villa-Lobos. A ressalva é que Villa-Lobos “se inspirou no que ouviu de europeu em seu tempo”, mas que também, não obstante esse relevante detalhe, “constituiu o que se entendeu como a invenção de um gênero de música erudita prioritariamente nacional por representar bem a amálgama das três raças” da formação do povo brasileiro. Villa-Lobos parece a síntese das expectativas de Nepomuceno em 1917. “Foi chamado de músico brasileiro por excelência, violento, tenaz, sofredor e possuidor da alma brasileira”.

### Conclusão

362

A busca por uma expressão cultural nacional foi um processo disseminado pelo mundo que, segundo sintetizou Eric Hobsbawm, teve sua primeira fase no período entre 1830 e 1880, definida como a fase de busca dos *princípios da nacionalidade*. Carlos Gomes pode ser enquadrado como representante dessa época, característica que pode ser entendida pela análise de sua ópera *Il Guarany*. Da segunda fase da síntese de Hobsbawm, definida como a da *ideia nacional*, compreendida entre 1880 e 1918, podem ser destacados Levy e Nepomuceno, não obstante os problemas apontados por Nepomuceno em sua entrevista, acima citada. Finalmente, na terceira e última fase da síntese de Hobsbawm, definida como a da *questão nacional*, coloca-se Villa-Lobos como seu representante.

Pelo exposto, verifica-se que a definição e consolidação do denominado *caráter nacional* – no qual se considera, como elementos definidores determinantes, o território, a densidade demográfica, a expansão de fronteira, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas artes – tiveram, no Brasil, representantes em cada uma das três

fases que consolidam a ideologia da *identidade nacional*. Considera-se de especial relevância as posições de Carlos Gomes e Villa-Lobos, o primeiro como iniciador, o segundo como finalizador do processo. Quanto a Villa-Lobos, não restam muitas controvérsias acerca de seu papel. Em relação a Carlos Gomes, porém, estas ainda subsistem, o que se considera inadequado, no âmbito deste trabalho. Gomes, inadvertidamente, ainda é considerado por muitos, um compositor brasileiro de música italiana sem quaisquer compromissos com a inovação criativa. Tal tese, pelo exposto, não se sustenta. Suas inovações, fundamentadas em sua formação musical, e suas composições de cunho popular brasileiro, foram incorporadas em sua mais conhecida obra, *Il Guarany*.

Dessa forma, Carlos Gomes e Villa-Lobos podem ser considerados representantes da criação e disseminação da cultura nacional brasileira no exterior no âmbito das belas artes, fundamento definidor do caráter nacional segundo Hobsbawm. Villa-Lobos sendo, finalmente, o elemento de finalização da tríade definidora da *ideologia da identidade nacional* e do *caráter nacional*, cuja consolidação explícita se daria na Era Vargas.



## Referências

“Gomes, Carlos”. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15076/carlos-gomes>. Acesso em: 23 dez. 2019.

Chauí, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

Hobsbawm, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Mammì, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

Mendes, Lia. *A criação do mito do herói indígena em O Guarani, de José de Alencar*. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Moreira, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

Silva, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

364

## APARECIDA VALIATTI

Mestre em Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Graduação em Piano e Viola e Licenciatura em Música pelo Instituto de Ensino Superior Professor Nelson Abel de Almeida, é violista da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (OSSES). Recebeu em 2016 o “Prêmio FUNARTE de Produção Crítica em Música”, publicando a seguir o livro *Oscar Guanabario: produção crítica de 1922*. E-mail: [aparecidavaliatti@gmail.com](mailto:aparecidavaliatti@gmail.com)