

SÉRIE Os Criadores e suas Obras
Palestrante: acadêmico Vasco Mariz
Local: Rua da Lapa, 120/12º
Data: 24 de outubro
Hora: 16h

A CANÇÃO BRASILEIRA MORREU?

O título desta palestra pode parecer pessimista, mas na realidade as tendências parecem caminhar nessa direção. O público dos concertos evoluiu muito nestes últimos trinta anos, nem sempre para melhor. A música popular, a partir dos anos sessenta, ganhou imensa aceitação, graças ao advento da televisão e com o apoio maciço da mídia. Até então, a música popular só despertava interesse no período que antecedia o carnaval. Todos os anos eram lançadas mais de cem músicas de carnaval: entre sambas, marchinhas e outros gêneros, que em geral despertavam grande entusiasmo e apresentavam letras espirituosas ou românticas, que todas as classes sociais decoravam para cantar nos bailes e desfiles de carnaval. Hoje em dia, quem se preocupa em memorizar as letras medíocres, ou mesmo estúpidas, das escolas de samba? Os melhores músicos populares viviam modestamente; enquanto hoje muitos deles estão ricos e moram em condomínios de luxo. Um deles, Gilberto Gil, chegou até a Ministro de Estado da Cultura e recebe cachês elevadíssimos. Quem diria? Eu me recordo bem da modéstia em que viviam alguns músicos populares que conheci. Lembro-me que, ao entrevistar Caetano Veloso em 1976, fui recebido em sua residência, que nada tinha de luxuosa.

Até os anos sessenta, os jovens das classes alta e média se interessavam por sambistas, o que só iria acontecer após os grandes festivais nacionais da canção, promovidos pela televisão. A mídia dava naquela época bons espaços à música clássica e quase todos os jornais mantinham colunas diárias. Hoje são pouquíssimos os jornais que oferecem colunas semanais e os seus suplementos culturais dedicam 90% dos seus espaços à MPB, promovendo até artistas modestos ou gêneros menores. Nos anos sessenta, os compositores clássicos brasileiros tinham prestígio social muito maior do que os populares e eram convidados pela alta sociedade. Não havia livros dedicados à música popular, ao passo que hoje a bibliografia da MPB é variada e rica, bem superior a da música clássica. Basta dizer que o primeiro livro a se ocupar seriamente da MPB foi escrito por mim, com ajuda de Almirante, em meados dos anos cinquenta. “A Canção Brasileira”, editado pelo então Ministério da Educação e Cultura, em 1959, é hoje considerada como obra clássica da MPB; tem sido atualizada e está na 7ª edição. Na época não encontrei editor e tive de recorrer ao Ministério da Educação para publicá-la.

A inversão de valores perante a mídia, a partir dos anos sessenta, prejudicaria em muito a canção erudita brasileira e os compositores clássicos, de um modo geral. Mas houve também outras causas para esse declínio, que passo a comentar e sugerir medidas para tentar reverter essas tendências e atrair maior público para os recitais de *lieder*.

Em agosto último, em longa entrevista à “Folha de São Paulo”, o ilustre musicólogo José Ramos Tinhorão, afirmou categoricamente que “a canção morreu”. No setor popular, na controvertida MPB contemporânea, essa afirmação tem algum fundamento. Felizmente, no setor da música erudita, a canção de câmara ainda não morreu, embora para alguns pareça caminhar para a extinção, ainda que por outros motivos. Cabe a nós identificar as razões, analisá-las e combatê-las.

Tinhorão comentou a função do poeta ou letrista e o considerou como “um mediador da cultura entre o povo e a elite”. O letrista pode utilizar “termos corriqueiros que, de certa forma, degradariam a respeitabilidade da escrita.” Afirmou ele que “escrever era coisa da elite e é claro que para escrever era preciso dar certa dignidade à palavra escrita”. Considera o musicólogo que “a cisão entre a canção e a poesia persiste até hoje”.

Lembro, no entanto, que Vinicius de Moraes, um de nossos melhores letristas, era muito cioso do seu título de poeta erudito e, em entrevista a um jornal argentino, pouco antes de morrer, fez questão de sublinhar: “Chico Buarque não é um poeta, é um letrista”. Já Ferreira Gullar escreveu que Vinicius realizou o grande sonho de todo poeta: chegou ao povo sem mediação”. Recordo, porém, que ele terminou mal, como o poeta sujo do cotidiano, com tudo o que a vida tem de sórdido e de sublime. Mas, por isso talvez a sua música, as suas letras e a sua arte foram entendidas por todas as classes sociais. Gullar comentou que Vinicius “operou não apenas a passagem da poesia culta para a popular, como incorporou às letras de música popular versos que até então pertenciam à chamada cultura superior”. E arrematou Gullar: “Vinicius não se contentou em escrever poesia, mas escolheu viver como poeta”¹ Acrescentaria eu que nem por isso foi repudiado pela elite intelectual, pois o sofisticado Carlos Drummond de Andrade compareceu ao seu velório, junto com as personalidades mais díspares do Rio de Janeiro.

Naquele citado suplemento da “Folha de São Paulo”, lemos também uma expressiva entrevista de Luiz Tatit, professor da USP, que defende a vitalidade da canção popular e, de certo modo, da canção de câmara. Considera ele que “é impossível isolar uma música brasileira pura”. Quanto às influências do *jazz*, da bossa nova e da música *funk*, julga Tatit que elas foram recíprocas. Considera que “as influências das estratégias mercadológicas só chegaram com a “Jovem Guarda” e se temos uma canção popular brasileira contemporânea dinâmica é porque existem a tecnologia e o consumo. A canção brasileira já nasceu voltada para o consumo, mas as estratégias do mercado só apareceram nos anos 60. “Hoje em dia, é quase inconcebível a canção sem tecnologia e a música estrangeira já é parte integrante da MPB”, afirmou Tatit.

Curiosamente, ele não tem medo da música eletrônica, que -- no seu entender -- não ameaça em nada a sobrevivência da canção. Escreveu Tatit: “O limite da ação tecnológica é o gosto do público”. Aí nós divergimos, pois as gravadoras e seus executivos insistem em moldar o chamado “gosto do público”, orientando-o em direção cada vez mais subalterna e pobre, na ânsia de descer até o patamar mais baixo da cultura popular, para abranger todo o potencial aquisitivo do povão, das hoje chamadas classes C e D.

¹ Vide a revista “Veja” de 16 de julho de 1980.

Isso me leva a relatar que fiquei escandalizado com o que ouvi em janeiro de 2003, no almoço oferecido pela Associação Comercial do Rio de Janeiro ao nosso então novo Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Ouvi de sua própria boca, a menos de três metros de distância, que a sua política no MinC seria a de valorizar a cultura popular, com o que não tenho nada a objetar. Observo apenas que a mídia e os promotores culturais já dispensam espaço exagerado à MPB, em detrimento dos compositores clássicos e da música erudita. O que me surpreendeu naquele almoço de homenagem foi a maneira como Gilberto Gil se expressou. Disse ele: “se a elite brasileira durante 500 anos empurrou a sua cultura pela goela abaixo do povo, já combinei com o presidente Lula que, daqui por diante, será a vez da burguesia e da chamada elite intelectual engolirem à força a cultura popular”. Estas foram aproximadamente as suas palavras, para o espanto de numerosos expoentes intelectuais presentes àquele almoço de boas vindas ao novo Ministro da Cultura. Edino Krieger estava nesse almoço e ouviu bem o que ele disse. Depois disso, até a palavra cultura passou a ser usada no plural – Ministério das Culturas!

E a canção erudita, dita de câmara ou de concerto, estará morrendo também? Diria que morrendo não, mas certamente sofrendo bastante com a evolução da qualidade do público que a ouve, com as estranhas inovações dos compositores e com os mistérios da poética de nossos jovens bardos a serem musicados, em sua luta desesperada por parecerem cada vez mais e mais renovadores e iconoclastas.

Antes de tudo, desejo referir-me a comentários de um articulista, que amavelmente elogiou a nova edição de meu livro “A Canção Popular Brasileira”, de 2002, mas acusou-me de observar a canção nacional sob o prisma dos velhos critérios estéticos nacionalistas de Mário de Andrade, dos anos vinte e trinta. Aliás, eu me pergunto o que diria hoje Mário, se ainda vivesse, diante dessa internacionalização intensa da música brasileira, dessa globalização que descaracteriza a nossa música sob o pretexto de enriquecê-la e supostamente para acompanhar a evolução do gosto do grande público brasileiro. Na realidade, é um mal entendido do nosso tempo considerar o nacionalismo cultural uma ideologia de esquerda. O nacionalismo apaga as diferenças sociais internas e canaliza a agressividade para um inimigo externo comum, neste caso a influência da música norte-americana.

É claro que o Brasil de hoje dista muito daquela nação atrasada e ignorada pelo mundo intelectual da época de Mário de Andrade, de antes da 2ª Guerra Mundial. No entanto, a aceleração das comunicações alterou tudo e o Brasil desenvolveu-se espetacularmente nas últimas décadas, tornando-se uma potência emergente, cujos vários aspectos culturais são hoje já bastante conhecidos e aplaudidos a nível mundial. Nem por isso, porém, devemos esquecer a conveniência de mantermos nossa individualidade como uma cultura independente. A Argentina, até certo ponto, resistiu melhor do que o Brasil na preservação de sua música popular. O tango evoluiu muito pouco e guarda todo o seu encanto e prestígio. O ouvinte me dirá que ainda temos sorte de sobreviver a essa *tsunami* internacionalizante, pois as canções francesas, italianas e mexicanas já foram engolidas por essa onda americanizada que avassalou o mundo após a 2ª Guerra Mundial. Seja como for, a realidade hoje no Brasil é que o número de recitais de canto diminuiu sensivelmente, embora tenhamos uma nova geração de compositores inspirados e competentes, além de bons intérpretes de câmara e líricos. Recordo-me bem que, até os anos 80, ouvíamos

concertos de boa qualidade com bastante frequência e com numeroso público entendedor do assunto. Reconheço que na época tínhamos melhor qualidade de público do que hoje, não porque se vestiam melhor do que hoje. Havia uma elite culta e viajada, fluente nas principais línguas europeias, que assistia interessada e debatia com competência as óperas e os recitais de canto. Na época, os principais jornais do país mantinham colunas diárias de música erudita, com bons espaços para comentários dos concertos. Nos últimos dez anos, se viaja muito, mas quantos turistas vão assistir a recitais de canto em Nova York, Paris, Berlim ou Londres?

Hoje no Brasil a música e os compositores clássicos, de um modo geral, tornaram-se os primos pobres da música. Como disse antes, a MPB dispõe de excessivo espaço na mídia, mesmo para compositores e intérpretes de segunda ordem. Recentemente, no Rio de Janeiro, os jornais locais deram amplos espaços, de páginas inteiras, à obra do modesto sambista recentemente falecido, Bezerra da Silva, nitidamente um compositor menor. Entre os músicos clássicos, a televisão nacional e a grande mídia só deram algum destaque nos últimos 20 anos, à morte de Camargo Guarnieri, de Cláudio Santoro e de Koellreutter, mesmo assim espaços bem inferiores ao concedido ao desaparecimento daquele modesto sambista carioca. Tal política tem diminuído ainda mais o espaço dedicado à música clássica e aos recitais de canto, que hoje só merecem algum destaque da mídia quando cá vem alguma diva internacional. Mais e mais os recitais de canto mingam em número e qualidade, o que desestimula os intérpretes que gostariam de tentar uma carreira de recitalista. Este é um dos motivos da decadência da canção de câmara no Brasil e uma das razões pelas quais os compositores eruditos, por sua vez, escrevem cada vez menos canções ou peças para a voz. Como aceitar isso, se nos EUA, na Europa e no Japão esse fenômeno não acontece? Lá os recitais de bons cantores são numerosos e estão sempre repletos, sendo difícil comprar entradas, mesmo com bastante antecedência. Há, porém, outro aspecto a considerar.

Remexendo correspondência antiga, encontrei uma carta de 25/11/1959, da grande poetisa Cecília Meireles, na qual ela me dizia: “Uma coisa que eu não compreendo é por que os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas? Os poemas escolhidos nunca são os melhores. É como se os compositores tivessem sensibilidade musical, mas não sensibilidade literária. Ou ainda têm medo do grande poema. Villa-Lobos disse-me um dia que a música não tinha nada a ver com a letra. A palavra era só para apoiar a voz. Engraçadíssimas aquelas teorias dele...”.

Em verdade, os compositores temem os grandes poemas e raramente os enfrentaram. E quando o fizeram, por vezes cometeram barbaridades: Villa-Lobos suprimiu o princípio e o fim do poema *Canção do Crepúsculo Caricioso*, de Ribeiro Couto, substituindo-os pelas partículas “ná-ná-ná” e “lá-lá-lá” e mudando o título do poema para *Canção do Carreiro*, o que provocou justo protesto do poeta. Lorenzo Fernández cortou quase a metade do poema *Essa Nega Fulô*, de Jorge de Lima, ao compor sua canção. É verdade que uma coisa é você musicar um poema de Manuel Bandeira, outra muito diferente é enfrentar um texto de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Cantá-los é igualmente muito diferente e certamente muito mais difícil.

Aquele curioso comentário de Villa-Lobos para Cecília Meireles nos leva ao excelente estudo da Dra. Martha Herr *O canto que não é canto*, publicado em “Arte e Cultura”. Lembrou ela o

Sprechstimme, de Schoenberg e Alban Berg, em que o canto começa a se aproximar da fala, e depois comenta as experiências de John Cage. Considera Martha que aquele caminho era o início da libertação do compositor e simultaneamente o poeta do som da palavra. Escreveu ela: “Agora, na hora de escrever uma obra, o compositor pode escolher entre a composição da palavra como linguagem no sentido tradicional, a palavra fora do contexto sintático, a palavra reduzida à sua matéria prima – os fonemas – além do uso de ruídos vocais na linguagem musical.” Lembro, porém, que já nos anos vinte, Villa-Lobos utilizou, em peças corais e nas canções, fonemas soltos com muito sucesso, como no *Choros nº 10*.

Acrescenta Martha Herr que há “uma multiplicidade de significados possíveis para a leitura de um texto. Agora o fonema é a unidade básica da música vocal.” Mas ela mesma reconhece que “se a palavra pode ser livre do contexto vocal, isso é extremamente difícil para o cantor, cujo treinamento básico é sempre direcionado ao uso expressivo da palavra na música. E se é difícil para um cantor entender a linguagem dos fonemas, é pior ainda para um coro inteiro.” Curiosamente, o intérprete passa a ser uma espécie de co-compositor. Martha encerra seu excelente estudo dizendo que estamos agora no “jardim dos sons” citado por John Cage, o grande experimentador. “Estamos livres para criar abertamente através da voz o som vocálico, a linguagem sonora”. Digo eu que isso pode ser uma perspectiva atraente para um compositor imaginativo, mas o que dirão os pobres intérpretes e o público que vão cantar e ouvir essas experiências e, em última análise, julgá-las?

Então estamos mesmo chegando ao fim da canção? Não creio, porque nem a enorme maioria dos intérpretes, nem a enorme maioria do público se darão ao trabalho de decifrar as complexas peças vocais desses compositores. Só os intérpretes amigos lhes farão o favor de cantá-las em público, em uma primeira audição, logo esquecida. Há quase cem anos que muitos compositores vêm fazendo experiências sem fim, sem conseguir a compreensão do grande público. Ora, nenhum compositor gosta de escrever peças para serem ouvidas por vinte ou trinta pessoas. A realidade é que o grande público internacional continua fiel aos clássicos e luta os recitais de *lieder* de Schubert, Brahms, Schumann, Fauré, Duparc ou Debussy. No Brasil aplaudem apenas as canções de Nepomuceno, Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Osvaldo Lacerda. Com raras e honrosas exceções, felizmente continuamos a ter canções de mérito de Almeida Prado, Villani-Côrtes, Ricardo Tacuchian e outros. Os demais compositores recebem apenas aplausos de cortesia. Santoro tentou fazer música vocal com apoio da eletrônica, mas o que ficou dela afinal? Somente a belíssima série tradicional das *Canções de Amor*. O que fazer então? Voltar a compor como eles faziam? Não. Temos de buscar uma terceira via, que possa atrair e captar a atenção do grande público e com isso trazer de volta esse público aos recitais de canto.

Um dos fatores para a falta de interesse dos estudantes de canto pelas modernas canções de câmara são os tipos de peças para a voz ultimamente escolhidos pelos compositores, e a dificuldade de leitura dessas partituras, por vezes tão arrevesadas. O problema mais delicado parece ser a questão da escrita dessas canções e das anotações nas partituras, por vezes, inextricáveis. O próprio Gilberto Mendes, um de nossos compositores contemporâneos mais

importantes, assim me escreveu a 19/08/2001: “Realmente o grafismo diferente, além de dificultar a compreensão do que deve ser feito, vem afastando os intérpretes das canções de vanguarda”.

O problema principal parece ser mesmo a escrita das canções e é urgente que os compositores tentem ser menos complexos e mais claros em suas anotações ao alto de suas partituras. Schubert ou Brahms não se envergonhavam em fazer claras observações nas partituras de suas canções para orientar os cantores ou os pianistas acompanhadores. Outro *handicap* para os compositores seria o tipo de poemas que alguns de nossos melhores poetas estão escrevendo. Contra isso nada podemos fazer. Só resta aos compositores selecionar os poemas com mais cuidado.

Embora eu tenha recebido uma boa formação musical na juventude, confesso que venho sentindo cada vez maiores dificuldades para decifrar partituras de alguns tipos de música de vanguarda. Por isso, tenho pena dos cantores do início do século XXI, que frequentemente se vêm perante canções ou peças para a voz cuja leitura é cada vez mais intrincada. Ora, esse não é o caminho mais aconselhável para um compositor fazer ouvir suas obras. Muitos intérpretes desistem e outros, mais persistentes ou mais competentes, tentam aconselhar-se com os próprios compositores, quando isso é possível. E o que fazer se o intérprete vive em uma cidade distante do compositor ou desconhece seu endereço?

É verdade que a época do amadorismo musical praticamente acabou, pois os cursos de canto em universidades e conservatórios estão exigindo bons conhecimentos musicais, sobretudo, perfeito solfejo. Não basta mais ter apenas uma bela voz – como era no meu tempo -- para aprender canto: agora é preciso saber música, coisa que frequentemente antes não ocorria com muitos intérpretes. Recordo-me bem de minha professora, Roxy King Shaw, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, a qual se queixava de que muitos de seus melhores alunos pouco ou nada sabiam de música, o que dificultava bastante o aprendizado do canto.

Felizmente, alguns cantores contemporâneos conseguiram vencer as barreiras sempre diferentes e personalíssimas que os compositores lhes apresentam. Uns poucos bravos conseguiram até especializar-se no repertório moderno, como Eládio Pérez González, Martha Herr, Inácio de Nonno, Lucila Tragtenberg e outros. Eles têm feito numerosas primeiras audições de obras de leitura árdua, que requerem paciente aprendizado. No entanto, nem sempre o esforço despendido é apreciado pelas plateias e isso obviamente os desestimula.

A revista *Brasiliiana*, da Academia Brasileira de Música ² publicou em 2001 interessante estudo da professora e cantora Lucila Tragtenberg intitulado “Interpretação e Voz”, cuja leitura recomendo aos cantores. Contém observações muito úteis para a decifração pelos intérpretes-cantores dos diversos códigos tão diferentes e tão pessoais dos compositores em partituras modernas. A autora procurou abordar o processo interpretativo da música contemporânea, utilizando como exemplo a obra vocal de Luís Carlos Csekö, um de nossos melhores compositores contemporâneos do gênero. Lucila procurou abordar o processo de interpretação do intérprete-cantor sob o ângulo da reciprocidade criativa, isto é, no momento em que ele cria a sua

² Edição de setembro de 2001

interpretação, a partir dos elementos inventados pelo compositor e registrados na partitura que vai cantar. No caso da obra de Csekö, suas peças vocais apresentam aspectos de indeterminação musical e até mesmo indicações cênicas que, por vezes, podem dificultar bastante a compreensão do intérprete.

O estudo de Lucila é especialmente útil para os cantores em geral, pois não há publicações disponíveis a respeito no Brasil. Seu texto orienta o estudante, pois cada compositor usa sinais muito pessoais, embora parte dessa nomenclatura já tenha chegado ao uso corrente. O intérprete precisa penetrar no universo musical do compositor e a autora analisou depoimentos de três bons cantores que nos descrevem suas experiências ao aprenderem as obras de compositores de música de vanguarda. Utilizou ela também trechos do livro de Enrico Fubini³, que situa de modo bastante claro “a importância da percepção da existência da partitura, onde o tempo real encontra-se congelado e a necessidade de o intérprete levar a música ali grafada ao tempo real, em movimento”. A divisão do tempo nas partituras de notação moderna, o caráter improvisativo, o modo de grafar instruções ao cantor na parte superior da partitura devem merecer a mais cuidadosa atenção dos intérpretes antes de começar a emitir a primeira nota. A análise de Lucila Tragtenberg das obras de Csekö é bastante instrutiva para os estudantes de canto desejosos de enfrentar as partituras modernas.

Comentando a falta de comunicação da última geração de compositores com o público em geral, o importante compositor e regente Roberto Victório, em carta a mim dirigida em 13/11/2001, observou que: “Os músicos intérpretes da atualidade sofrem com o fato de que, em nenhum momento de sua formação, lhes foi apresentado este tipo de música, daí resultando um grande desinteresse pelas obras de hoje, que não vão fazer parte de suas vidas profissionais. Graças a Deus, isso está mudando aos poucos e a música de hoje não é mais aquele *bicho papão* que amedrontava músicos e plateias. Uma barreira que só pode ser vencida pela educação!”

Por outro lado, nossos recitalistas, mesmo alguns dos melhores, dão pouco espaço em seus concertos à música brasileira. Não sou favorável a recitais inteiros de canções nacionais. Nosso público ainda não está preparado para isso. Não estamos no mesmo nível da Alemanha ou da França. Optar por conceder a metade do espaço de um concerto ao *lied* nacional, já é uma prova de coragem do recitalista e isso nem sempre resulta bem. O que me parece ideal seria dedicar um terço do concerto ao repertório brasileiro, que é variado e de boa qualidade, merecendo, portanto, ser mais bem conhecido. Incluir apenas uma ou duas canções nacionais em programa de recital é um desrespeito aos compositores brasileiros, que devem ser prestigiados. Aconselho apenas aos recitalistas maior cuidado com a dicção, que frequentemente deixa a desejar. Eles devem ler as recomendações de Mário de Andrade, com as alterações que surgiram do “Encontro sobre a Língua Portuguesa Cantada”, realizado em fevereiro de 2005, em São Paulo.

Para terminar com uma nota mais otimista, direi que comentando o citado impasse na canção de câmara no Brasil com a compositora, musicóloga e acadêmica Ilza Nogueira, ela acredita que a época da utilização dos grafismos já quase passou, assim como a moda de utilizar a música eletrônica no acompanhamento. A partir do final dos anos 90, os compositores brasileiros se

³ Enrico Fubini – *Músicos y lenguaje en la estética contemporánea*, (1994)

preocuparam cada vez menos em inventar novas sonoridades, com a inclusão de ruídos na música, o que estimulava a co-autoria dos intérpretes. Acredita Ilza Nogueira que hoje em dia os compositores se preocupam mais em elaborar texturas, explorar o volume, a densidade e os processos de transformação de estruturas sonoras. Julga ela que a época da utilização de efeitos como matéria composicional ficou para trás, o que já estaria dando início a uma nova fase mais inteligível e menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes como para o público em geral.

Acrescentaria ainda que boa parte da culpa da presente escassez de obras avançadas nos atuais programas de recitais cabe ao mau gosto, ou à má vontade dos produtores culturais, que temem a reação adversa do público de concertos e aconselham os intérpretes a não inclui-la nos programas.

Devemos persistir na atualização das regras do canto em língua portuguesa, em continuação aos esforços de Mário de Andrade, em 1937, e do meu saudoso amigo Antônio Houaiss, nos anos sessenta. O português do Brasil evoluiu muito desde aquela primeira catalogação de Mário de Andrade, setenta anos atrás, e é necessário coibir os novos defeitos de pronúncia de nosso belo idioma.

Finalmente, faço um apelo aos compositores em especial, no sentido de que nossas canções tenham, a partir de agora, uma grafia menos intrincada, mais clara, de mais fácil compreensão e estudo para os intérpretes, de modo a facilitar a volta da canção contemporânea aos programas dos concertos de música vocal, que tanto nos encantavam no passado. E apelo igualmente aos promotores culturais, aos professores de canto e, sobretudo, aos intérpretes: que prestigiem a canção contemporânea, contribuindo assim para a melhor divulgação das obras de nossos jovens compositores, cujo espaço nos recitais ultimamente tem sido cada vez menor.

Rio de Janeiro, outubro de 2012.

Vasco Mariz é musicólogo, historiador e diplomata aposentado. Autor de *Villa-Lobos, o homem e a obra* (12 edições, seis no exterior), *História da Música no Brasil* (8 edições), *A Canção Brasileira* (6 edições), *Ensaio Histórico, Villegagnon e a França Antártica, Os franceses no Maranhão, Temas da Política Internacional, Depois da Glória*, etc. Foi presidente da Academia Brasileira de Música (1991-93), é sócio emérito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sócio benemérito do PEN Clube do Brasil, e ex-Embaixador do Brasil na Alemanha, Israel, Chipre, Peru e Equador. Em 2000 recebeu o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) pelo conjunto de sua obra.