

José Alberto Kaplan e a arte engajada: Uma análise da *Cantata Pra Alagamar*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

Vladimir Alexandro Pereira Silva
UFMG – vladimir.silva@ufcg.edu.br

José Adriano de Sousa Lima Júnior
UFMG – adrianodeso@gmail.com

Luciênio de Macêdo Teixeira
UFMG – lucienio@hotmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa mais ampla e tem como objetivo analisar a *Cantata pra Alagamar* (W. J. Solha - J. A. Kaplan), tomando como referência o contexto da sua produção, recepção e circulação. A pesquisa discute os conceitos de autonomia da arte, intencionalidade e reflexão/refração, tomando como base os estudos de Bahktin (1997), Kaplan (1999), Pareyson (2001; 2005), Sartre (2004), Napolitano (2011), Teixeira (2016), dentre outros. Os resultados demonstram que o compositor produziu uma obra engajada, em sintonia com os anseios da sua época, dialogando com a tradição e a modernidade.

Palavras-chave: Arte engajada. *Cantata pra Alagamar*. José Alberto Kaplan.

José Alberto Kaplan and the Socially Engaged Art: An Analysis of the *Cantata pra Alagamar*

Abstract: This work is part of a broader research and aims to analyze the *Cantata pra Alagamar* (W. J. Solha - J. A. Kaplan) having the context of its production, reception and circulation as reference. The paper discusses the concepts of art autonomy, intentionality and reflection/refraction based on the studies developed by Bahktin (1997), Kaplan (1999), Pareyson (2001; 2005), Sartre (2004), Napolitano (2011), Teixeira (2016), among others. The results show that the composer produced a socially engaged work, in harmony with the yearnings of his time, dialoguing with tradition and modernity.

Keywords: Socially Engaged Art. *Cantata pra Alagamar*. José Alberto Kaplan.

1. Introdução

Toda obra de arte, em certa medida, reflete ou refrata as ideias do lugar, da sociedade e do momento na qual se insere, pois, como define Pareyson (2001), a arte é filha da sua era e contém os questionamentos vividos em seu contexto: “por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época” (PAREYSON, 2001, p. 126). Ainda que muitos artistas tentem manter uma postura neutra, reafirmando o compromisso intrínseco com uma beleza autônoma (cf. HANSLICK, 1989), inúmeros são os casos em que pintores, escultores, escritores e compositores assumem uma posição politicamente engajada, inflamando as discussões sobre a autonomia e a função do produto artístico.

Pareyson (2001) abordou esse assunto de forma ampla e discutiu, além das questões relacionadas ao conteúdo, à forma, à personalidade e à socialidade da obra, a diferença entre a arte *engagé*, “que quer enfrentar os problemas vitais do seu tempo”, e “a arte que só visa à poesia” (PAREYSON, 2001, p. 42). O dilema entre arte engajada *versus* arte pura marcou, por exemplo, a trajetória do compositor José Alberto Kaplan, delimitando os horizontes da sua criação, sobretudo a partir do final da década de setenta¹.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa mais ampla que tem como objetivo analisar a *Cantata pra Alagamar* no contexto da sua produção, recepção e circulação. Trata-se, portanto, de uma investigação teórica, baseada, neste contexto, nos estudos de Kaplan (1999), Pareyson (2001; 2005), Dufrenne (2004), Sartre (2004), Napolitano (2011) e Teixeira (2016), dentre outras fontes. Muito embora o trabalho original tenha sido dividido em várias etapas, neste artigo apresentamos os elementos macroestruturais da *Cantata*, incluindo sua contextualização histórica, finalizando com uma breve análise sobre a obra e a sua conexão com a arte engajada.

2. Contextualização

A arte tem sido um dos principais instrumentos utilizados para criticar e questionar o *status quo*. Por meio do seu trabalho, e valendo-se das mais variadas linguagens, o artista protesta contra aquilo que se contrapõe aos seus ideais, sejam eles econômicos, sociais, políticos ou ideológicos. Muitos foram os estudiosos que se propuseram a investigar e compreender esse aspecto da práxis artística em suas múltiplas instâncias e significados, dentre os quais Jean-Paul Sartre, um dos primeiros filósofos a defender o conceito de engajamento na arte. Para ele,

um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor (SARTRE, 2006, p. 61-62).

Napolitano (2011), por sua vez, afirma que a expressão passou a definir a criação artística politizada. O autor, entretanto, distingue a arte militante da arte engajada, ressaltando que enquanto a primeira trabalha a serviço de um grupo político-ideológico, a segunda não mantém tais vínculos. Os termos não devem ser tomados como sinônimos, pois

[...] a arte militante *parte* da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada *chega* na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo (NAPOLITANO, 2011, p. 29).

Nos dois contextos, seja na arte militante ou na arte engajada, a questão da autonomia da obra é um desafio tanto para o artista quanto para o crítico-pesquisador. Pareyson (2001) diz que o temor de que alianças pudessem fazer com que a arte ficasse subordinada a algo ou alguém levou o pensamento moderno a elaborar o conceito da autonomia, “segundo o qual o valor artístico desaparece mal o artista se deixa guiar por intentos especulativos, morais ou utilitários, a menos que o gênio do poeta consiga vencer apesar de suas intenções” (PAREYSON, 2001, p. 42).

A questão da intencionalidade na obra de arte também foi discutida por Dufrenne (2004, p. 80), que afirma que “a intencionalidade não tem mais cautela no ser; ela exprime sempre a solidariedade entre o objeto e o sujeito, mas sem que sujeito e objeto estejam subordinados a uma instância superior nem sejam reabsorvidos na relação que os une”. Há, de modo geral, um paradoxo neste campo, pois sujeito e objeto são distintos e correlativos, ao mesmo tempo, “visto que o objeto existe tanto *pelo* sujeito quanto *diante* do sujeito” (DUFRENNE, 2004, p. 83).

No que diz respeito ao binômio arte e sociedade, Pareyson (2001, p. 109) apresenta duas possibilidades de relação: (i) a que se refere ao reconhecimento do condicionamento social da arte e de uma impregnação também política e econômica que submete a arte a objetivos de classes, partidos ou governos; e (ii) a que se refere à afirmação da individualidade e autonomia da arte, que fala por si só.

O entendimento dos conceitos de *pensamento expressivo* e *revelativo* (cf. PAREYSON, 2005) expande a nossa compreensão do engajamento artístico, pois o *pensamento expressivo*, relacionado à questão histórica e ao racionalismo, diverge do *pensamento revelativo*, “fundamentado nas possibilidades de verdade que podem advir ao sujeito, verdade esta que é antes de tudo histórica e pessoal, mas que deve transpor pessoalidade e historicidade ou correrá o risco de ser apenas verdade de um tempo ou de uma pessoa” (TEIXEIRA, 2016, p. 29). É preciso ressaltar, todavia, que todo *pensamento revelativo* é também *expressivo*. O contrário, entretanto, não se pode dizer. Por um lado, o *pensamento expressivo* traduz a verdade de uma época, tempo, lugar e para compreendê-lo, no campo específico da arte, devemos nos voltar para o contexto no qual a obra foi produzida. Diferentemente, o *pensamento revelativo*, como já mencionado, deve superar os limites da pessoalidade e da historicidade. Uma vez vencida a história e o tempo, o que sobra se

descobre essência e revelação, pois, aquilo que se prendeu a um determinado tempo, fez-se completo, embora cativo de si mesmo. Nesta direção, Pareyson (2005), ao tratar a dicotomia entre sociedade-arte e arte-sociedade, afirma que não são as categorias sociológicas que condicionam a estética, mas são as categorias estéticas que se alargam, abrangendo a socialidade da arte.

É interessante observar como o posicionamento do compositor José Alberto Kaplan ilustra o paralelo apontado anteriormente. Muito embora satisfeito com o trabalho que desenvolvera, no final dos anos setenta, sentia-se profundamente incomodado com a sua produção, conforme podemos atestar neste questionamento:

a quem estou servindo? Minha arte e o meu trabalho tornam a vida de alguém mais fácil e prazenteira? Como devo agir para ajudar, de algum modo, a modificar essa situação em que uns poucos tem cada vez mais e a grande maioria, menos? (KAPLAN, 1999, p. 175).

Esse pensamento reflete a inquietação do artista naquele instante, seu interesse em produzir uma música funcional (*Gebrauchsmusik*), sua conexão com as ideias de Paul Hindemith, Kurt Weill e Bertold Brecht — este último, inclusive, “sustentava a necessidade de que os artistas mantivessem contato com o povo” (KAPLAN, 1999, p. 183). E foi nesse panorama que nasceu a *Cantata pra Alagamar*, obra que teve como ponto de partida o conflito latifundiário ocorrido na Fazenda Alagamar, no interior da Paraíba.² O contato com os agricultores impressionou o compositor, que se sentiu profundamente tocado pelo que viu e ouviu. A *Cantata*, nas palavras do próprio autor, é um exemplo de arte engajada, que enfrenta os problemas do seu tempo sem perder de vista o horizonte estético, estando em consonância com aquilo que preconiza Pareyson (2001), isto é, que o “propósito militante não é bem sucedido no seu intento a menos que seja seguido por uma via puramente artística” (PAREYSON 2001, p. 41).

3. Análise

A *Cantata pra Alagamar* (1979) é uma obra para narrador, jogral, solistas (soprano e tenor), coro misto e conjunto instrumental (flautim, flauta, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, órgão, cravo, percussão). A obra, com texto de Waldemar José Solha escrito no padrão do martelo agalopado e da gemedeira, tem vinte e três movimentos. O enredo, conforme relata o compositor, é baseado em fatos reais:

A história de Alagamar é a mais comum nos campos nordestinos. A propriedade era uma enorme gleba — dez mil hectares —, que incluía vários sítios e fazendas nos

municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix. Segundo levantamento realizado, na época, pela Igreja, aproximadamente setecentas famílias nela residiam, algumas há mais de cinquenta anos, plantando suas lavouras de subsistência e pagando foro ao dono da terra. Com a morte deste, em 1975, foi vendida. Os novos latifundiários, estimulados pelos incentivos fiscais que o “Pró-Terra” e “Pró-Álcool” ofereciam, resolveram arrasar tudo e expulsar os “rendeiros”, a fim de cultivar a cana-de-açúcar. Criou-se a mesma tensão social que já se alastrava nas redondezas. Surgiu, na região, um movimento Não-Violento, que contava com o importante respaldo e orientação da Igreja. Esse tipo de ação política havia sido utilizada, com enorme sucesso, por Mahatma Gandhi, na sua luta pela libertação da Índia do colonialismo britânico. No âmbito da Paraíba, Dom José era o seu maior paladino (KAPLAN, 1999, p. 178-179).

Sob a perspectiva vocal, a peça é cômoda, explorando a região média da voz, com poucos trechos agudos. Harmonicamente, é tonal, muito embora perceba-se um vínculo com as práticas composicionais do século XX, expressas, por exemplo, na recorrente utilização dos acordes quartais. Inicialmente, identificamos que há uma recorrência sistemática às melodias modais (lídio-mixolídio), sonoridade muito utilizada na música de tradição oral do Nordeste. O compositor emprega ritmos como o baião, bem como a zabumba, o triângulo e o pandeiro, criando um tipo de acompanhamento muito próximo daquele comumente encontrado nas cantorias e manifestações populares. Tal recurso evidencia a conexão do compositor com a região, pois conforme ele mesmo relata, ao chegar ao Brasil, na cidade de Campina Grande, sentiu-se encantado com o novo contexto sociocultural³.

O contraponto entre o período Barroco e o Moderno reitera seus gestos políticos, conforme observa Silva (2014):

José Alberto Kaplan dialoga com as formas setecentistas, mantendo-se, ao mesmo tempo, em sintonia com a modernidade. Na *Cantata pra Alagamar*, o tenor exerce o papel do evangelista, ligando seções, comentando o texto, refletindo sobre suas entrelinhas, rica em conotações políticas. Com melodias nos modos lídio-mixolídio e amparado harmonicamente pelo cravo, o tenor é simultaneamente profeta, cantor, repentista, aboiador, revelando as conexões do compositor com a música de tradição oral do Nordeste. O coco, o baião, o triângulo e a zabumba, empregados em momentos estratégicos da narrativa, reiteram estes vínculos culturais. [...] A confluência de elementos universais e regionais, velhos e novos, potencializa os conflitos entre tradição e ruptura, ditadura e liberdade, tão acentuados na sociedade brasileira daquela época (SILVA, 2014).

Esse pensamento ganha mais força quando se analisa o depoimento de Dom José Maria Pires, que participou do processo de concepção da *Cantata*. No dia do lançamento da edição publicada pelo projeto SESC Partituras, antes do início do concerto, leu-se a seguinte mensagem, enviada pelo Arcebispo Emérito da Paraíba:

A *Cantata* é uma obra de arte realizada com coragem e muito amor. Coragem porque vivíamos, então, o tempo da Ditadura e qualquer manifestação pública estava sujeita à censura, de modo que a *Cantata* só pôde ser apresentada porque, para isso, foi

cedida uma de nossas igrejas. A *Cantata* foi não só obra de coragem, mas sobretudo expressão de amor, um amor que ultrapassa fronteiras ideológicas e religiosas. A realização da *Cantata* só foi possível graças a um trio composto por um judeu, um ateu e um bispo. Num tempo de tanta violência, a *Cantata* vem proclamar que todos devemos lutar para que, respeitada a liberdade de pensamento de cada um, busquemos juntos transformar em convergências nossas divergências, contribuindo assim para que o mundo vá deixando de ser um vale de lágrimas e vá se aproximando da visão bíblica de um paraíso (SILVA, 2014).

No dia da estreia da *Cantata*, conforme observa Kaplan (1999, p. 188), a plateia era variada, merecendo destaque a presença dos camponeses de Alagamar e as autoridades eclesiásticas ligadas à CNBB e às CEBs, a exemplo de Dom Helder Câmara (Arcebispo de Olinda e Recife), Dom Ivo Lorscheider (Bispo de Santa Maria), Dom Marcelo Carvalheira (Bispo Auxiliar da Paraíba) e Dom José Maria Pires (Arcebispo da Paraíba).⁴ Dom Helder, segundo Kaplan, era “um dos mais ardentes admiradores da composição” (KAPLAN 1999, p. 188). Ele mesmo, o Arcebispo, garantiu a tradução do texto para o inglês e francês tendo em vista uma possível excursão do grupo pelos Estados Unidos e Europa. Além disso, propôs a apresentação da *Cantata* no Congresso de Luta contra as Dominações, do qual participariam delegações de diversos países. Kaplan relata que a tradução foi feita. No entanto, uma série de imprevistos impossibilitaram a concretização da viagem.

A obra ganhou notoriedade, principalmente depois da gravação do LP, que foi censurado, resultando no atraso do seu lançamento.⁵ Contudo, a vigilância dos militares era muito acentuada, dificultando a apresentação da obra em outras localidades. Para superar o crivo da censura,

a saída que se encontrou foi apresentá-la em igrejas, no decorrer da Missa. Realizamos cinco: três em João Pessoa, uma em Juazeiro da Bahia, às margens do rio São Francisco, e outra em Itabaiana, para os camponeses, com a Igreja Matriz totalmente cercada pela polícia (KAPLAN 1999, p. 188).

3. Considerações finais

A década de sessenta foi marcada por uma grande instabilidade econômica e política, sobretudo por conta das tensões advindas da Guerra Fria. Os reflexos dessa batalha, no Brasil, foram percebidos em várias áreas. No campo econômico, o país passou por um momento de crise. Os agricultores, devido às condições climáticas e por conta da falta de uma política de reforma agrária, deixaram o campo, seguindo para as cidades para viver em condições subumanas. Contribuiu para agravar esse quadro a política do Proálcool, que incentivava a produção de cana-de-açúcar visando a substituição da gasolina pelo álcool. O resultado foi a expansão latifundiária, fato que também contribuiu para o êxodo rural determinando, em grande parte, o processo de urbanização do país.

O conflito de Alagamar se insere neste ambiente. José Alberto Kaplan, consciente do poder que a arte tem para intervir em questões fundamentais, percebe que a dimensão política e social da sua criação não se esgotava em seus eventos próprios e diretos. Aliás, em termos de engajamento, entre 1964 e 1985, no Brasil, o campo da criação artística, em suas múltiplas linguagens, trouxe à tona, em maior ou menor grau, os anseios da população, as lutas em defesa da liberdade de expressão, da conquista e manutenção de direitos, da reforma agrária, do reestabelecimento da democracia.

Essa dimensão polissêmica e polifônica da obra de arte está em sintonia com os conceitos de reflexão e refração de Bahktin (1997), visto que o artista assimila, reestrutura ou modifica as falas dos outros, mostrando que a presença do enunciado alheio, no contexto do nosso próprio enunciado, pode ser parcial ou integral, conservando ou não a sua alteridade. Por isso, os enunciados, as obras, de modo geral, são sempre respostas a outros textos e gestos, manifestando, ao mesmo tempo, a relação com o objeto do enunciado e também a relação do locutor com os enunciados dos outros. E por ser um fenômeno complexo e polimorfo, deve ser analisado na sua relação com o autor (locutor) e no elo da cadeia da comunicação verbal-artística, juntamente com os outros enunciados, pois quando analisados fora desse contexto elimina-se o conflito dialógico (e também ideológico), as marcas atenuadas da alternância dos sujeitos falantes que sulcaram o enunciado por dentro.

A questão preponderante, neste caso específico, e que é de relevância para a Estética, é que a *Cantata pra Alagamar*, assumidamente um exemplo de arte engajada no conjunto de obras do compositor, contém elementos intrínsecos que validam sua autonomia musical, assegurando, assim, a fruição e o deleite do intérprete-ouvinte-analista. Em outros termos, a verdade da obra está para além do fator gerador, do panfleto motivacional que levou o compositor a escrevê-la. O conflito de Alagamar ganhou visibilidade internacional por meio da criação de Kaplan, que, ao escrever sua *Cantata*, sentiu-se política e socialmente engajado, tendo em vista que sua obra contribuía para a discussão da realidade agrícola no cenário brasileiro (KAPLAN, 1999, p. 190).

Finalmente, da fusão entre elementos conflitantes, o sagrado e o profano, a tradição e a modernidade, o regional e o universal, a *Cantata* foi, portanto, concebida, sendo aclamada pela população de Alagamar. A obra, que exalta a desobediência civil como forma de luta e enfatizando a importância da organização como meio de conseguir a força necessária para enfrentar os poderosos (KAPLAN, 1999), permanece atual, ocupando um lugar de destaque na literatura coral brasileira do século XX, tendo valor estético próprio, tanto pelo seu conteúdo político e poético quanto pela sua estrutura musical e estética.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DORNELAS, Nelito Nonato. **A identidade das CEBs**. Disponível em <<https://goo.gl/a4CLt7>> Acesso em 01 mar. 2017.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- KAPLAN, José Alberto. **Caso me esqueça(m): memórias musicais**. V.1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Revista Temáticas**, Campinas, 2011, p.25-56. Mensal. ISSN: 1807-8931
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2004.
- SILVA, Vladimir A. P. **Cantata para Alagamar**. Disponível em <<https://goo.gl/YQbuR3>> Acesso em 01 mar. 2017.
- TEIXEIRA, L. de M. **As múltiplas dimensões da Arte e Mídia: uma visão pareysoniana sobre a direção de arte, arte e tecnologia**. Novas Edições Acadêmicas: Saarbrücken, 2016.

Notas

¹ José Alberto Kaplan nasceu em Rosário, Argentina, em 1935; naturalizou-se brasileiro em 1969; faleceu em João Pessoa, Paraíba, em 2009. Estudou Piano, Composição e Regência em seu país, na Europa e no Brasil. Em fins julho de 1961, chegou ao Brasil, vindo morar em Campina Grande, e, posteriormente, em 1964, o cargo de professor de piano e matérias teóricas no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Desenvolveu intensa atividade como pianista, professor, regente e compositor. Compôs várias obras, incluindo música vocal e instrumental para solista, grupos de câmara e orquestra.

² A partir do final da década de setenta, o engajamento político de José Alberto Kaplan é notório nas obras *Duas Canções Irreverentes* (1978), *Trilogia* (1980-1982), *Ensino Público e Gratuito* (1982), *Canção da Saída* (1984), *Burgueses ou meliantes* (1984), *Duas Canções Natalinas* (1984), *Natal do Homem Novo* (1984) e *O Refletor* (1988). Além de textos de sua própria autoria, ele utiliza versos de Leandro Gomes de Barros, Ferreira Gullar, Ernest Cardenal e Bertold Brecht, todos com forte teor irônico, satírico, crítico e político.

³ “A música que diariamente ouvia através do rádio e as visitas semanais à buliçosa e multifacética feira de Campina Grande para a compra de mantimentos — onde, às vezes, passava um bom tempo escutando, extasiado, os cantadores se digladiando em ‘desafios’ — me fascinavam. A beleza das melodias populares, impregnadas do rico e particular modalismo próprio da região, seus ritmos característicos, a opulência do folclore, tudo, enfim, me impressionaram. Era uma vivência totalmente nova para quem tinha sido musicalmente educado dentro dos parâmetros impostos pela cultura europeia. Foi a partir daí que pude melhor avaliar o trabalho de compositores como Béla Bartók, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, e a importância que ele assumia na luta de nossos povos pela preservação de suas identidades nacionais” (KAPLAN, 1999, p. 82).

⁴ Havia, naquela época, dentro da Igreja Católica, um forte movimento popular, denominado Comunidade Eclesial de Base (CEB), que estava sob a tutela da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). As CEBs “surgiram no Brasil como um meio de evangelização que respondesse aos desafios de uma prática libertária no contexto sociopolítico dos anos da ditadura militar e, ao mesmo tempo, como uma forma de adequar as estruturas da Igreja às resoluções pastorais do Concílio Vaticano II, realizado de 1962 a 1965. Encontraram sua cidadania eclesial na feliz expressão do Cardeal Aloísio Lorscheider: “A CEB no Brasil é Igreja — um novo modo de ser Igreja” (DORNELAS, 2016).

⁵ Na contracapa do LP, Dom Helder escreveu: “Por que a ‘Cantata pra Alagamar’ merece ser ouvida por todas as pessoas de boa vontade, que amam a verdade e o belo e sonham com um mundo mais respirável, mais justo e mais humano? [...] A Cantata nos traz a boa nova de que nossa gente sofrida: [...] — aprende, sempre mais, que a força do povo é a união, não para pisar direitos dos outros, mas para não deixar que ninguém pise direitos seus, que não são presentes do Governo ou de ricos, mas do próprio Deus. Tudo isto a ‘Cantata pra Alagamar’ — de José Alberto Kaplan e de Waldemar J. Solha — nos faz ver, ouvir, sentir, viver. [...] A Cantata merece ser ouvida nos templos, no Parlamento, nas comunidades de base, nos bairros granfinos, no Palácio da Alvorada. Para quem tem ouvidos de ouvir, é Cantata de esperança e de amor!” (KAPLAN 1999 p. 189).