



LABORATÓRIO DA LIBERDADE: ESTÉTICA E POLÍTICA NOS "DOMINGOS DA CRIAÇÃO" DO MAM/RJ.

Anna Luisa Veliago Costa¹

Formulados enquanto extensões das atividades do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de sua Unidade experimental, os "Domingos da criação" consistiram em propostas artísticas, encontros abertos, no espaço público nos entornos do MAM/RJ, que partiam da experimentação com materiais como: o papel, o tecido, o fio, a terra, o som e o corpo. O crítico de arte, e então coordenador do setor de cursos do museu, Frederico Moraes, esteve à frente da concepção e articulação destas ações, que se desdobraram em seis edições, sempre aos domingos, entre os meses de janeiro e julho de 1971. Frente ao panorama da arte brasileira e, particularmente, no contexto carioca, estas propostas articulam-se à inflexão experimental neoconcreta, da segunda metade dos anos 1960, bem como à emergência das investigações de teor conceitual de uma "arte de guerrilha". Contribuem, neste sentido, para lançar um olhar sobre os novos posicionamentos assumidos pela crítica e pelos museus, diante de trabalhos experimentais, de caráter ambiental, sensorial e vivencial, e da arte conceitual, em um sentido expandido. Partindo de propostas conceituais que exploravam as possibilidades poéticas dos materiais, estes seis encontros compõem um caleidoscópio de gestos e procedimentos diversos. Parcela expressiva de suas manifestações foram imprevistas, nelas, os trabalhos de artistas confundiam-se com aqueles criados pelo público, revelando formas de uma produção anônima, horizontal e coletiva.

Em nossa investigação sobre os "Domingos da criação", pretendemos refletir sobre os significados estéticos e políticos da inclusão destes públicos, não mais na condição de espectadores, mas enquanto sujeitos individuais e coletivos do processo de invenção, em um espaço museológico expandido. Passados

¹ Universidade de São Paulo, Graduada em História e Mestranda no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/MAC/USP), Bolsista CAPES.

mais de 40 anos, julgamos pertinente elaborar uma reflexão sobre algumas das "estruturas simbólicas/práticas" mobilizadas nesses encontros. Para tanto, tomamos como referência, e ponto de partida teórico, a instigante formulação de Nicolas Bourriaud na obra *Estética Relacional*:

"Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual energia humana, regulada segundo quais modalidades, entra nas formas artísticas?"²

ARTE DE GUERRILHA: ESTÉTICA E POLÍTICA

Propostas desenvolvidas em plena Ditadura Civil-Militar, os "Domingos da criação", destacam-se como ações culturais dissidentes, ao lado de uma série de outras atividades e exposições³ que tiveram o MAM-RJ como palco, entre os anos 1960 e 1970. Segundo Dária Jaramtchuk, as experiências levadas à frente por Frederico Moraes no MAM-RJ, podem ser descritas como propostas inovadoras, de apoio "às poéticas artísticas experimentais críticas",⁴ formuladas em um ambiente político repressivo. Afirmavam deste modo, a um só tempo, o papel do museu enquanto espaço de resistência político-cultural e de oposição às instituições artísticas tradicionais. Diante do recrudescimento da censura e do autoritarismo em 1968, cabe discutir brevemente, as aproximações entre arte e política na produção de um grupo de jovens artistas identificados por Moraes como a "Geração do AI-5", que estiveram reunidos em torno do MAM/RJ e de suas atividades em circunstâncias decisivas.

Em "Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil", obra de referência sobre esta produção, Arthur Freitas postula que as investigações conceitualistas no Brasil, no contexto posterior à promulgação do AI-5 (1968), evidenciaram, em suas atitudes contestatórias, novas articulações entre poéticas experimentais, tais como as que caracterizam a inflexão neoconcreta, e preocupações políticas.⁵ Para além destes aspectos, reveladores de certa continuidade de questões, o autor destaca importantes

² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins fontes, 2009. p. 103.

³ Enquanto expressão da dissidência artística podemos destacar as exposições Opinião 65, Opinião 66, Nova objetividade brasileira e Salão da bússola, realizadas no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1965 e 1969.

⁴ JARAMTCHUK, Dária. Espaços de resistência. Mam do Rio de Janeiro, Mac/Usp e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006. p. 92.

⁵ FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

reposicionamentos, observando que: "De 1969 a 1974, com o auge da repressão política e dinamização de uma voga contracultural, a arte de vanguarda perdeu em arregimentação coletiva na mesma medida que ganhou em radicalização individual e conceitualista".⁶ Ao interpretar a produção de artistas como Arthur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel,⁷ elabora um notável esforço de revisão histórica, buscando elucidar alguns dos impasses centrais colocados em jogo pelo experimentalismo radical de seus trabalhos. Neste sentido, trata de considerar que a produção destes "artistas-guerrilheiros" é compreendida nos discursos críticos/teóricos, segundo duas formulações paradoxais: ora como um momento singular de democratização da experiência estética, ora como expressão de um "discurso estéril",⁸ ou como sintetiza Otilia Arantes, ao tratar do contexto pós-AI/5, no influente artigo "Depois das vanguardas", um momento em que "a tônica é a do irracionalismo, o que associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos para iniciados".⁹

Inseridos neste contexto e, permitindo um olhar sobre estes impasses, os "Domingos da criação" são mencionadas por Aracy Amaral, na obra "Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira", como ações comprometidas com a aproximação de artistas e do museu, em direção a um público mais amplo. Revelam, segundo a autora, a urgência em romper o isolamento, o discurso solipsista, que caracterizaria de modo geral, as manifestações em artes plásticas no Brasil entre os anos 1960 e 1970. Para Amaral, um dos fatores determinantes, que explica este aspecto restrito da ação do artista, consiste no caráter elitista das instituições, como museus, galerias e bienais. Frente a um ambiente dominado pelo convencionalismo, os seis Domingos são descritos por Aracy Amaral como propostas de aproximação do popular, "dentro de um clima de comunhão com o urbano",¹⁰ no mesmo espírito de manifestações de arte pública, que utilizavam a cidade como suporte de suas ações.

Tendo em conta a individualização das práticas artísticas, como tendência ampla no ambiente pós-1968, e considerando o caráter elitista da maior parte das instituições, tal como postula Aracy do Amaral, bem como os efeitos da repressão aos artistas críticos, durante o regime militar, como observa Otilia Arantes, podemos afirmar, no entanto, que a contribuição dos artistas plásticos para atribuir um sentido coletivo ou social à suas propostas esteve distante da palidez¹¹ e que suas ações escaparam de um isolamento, em

⁶ Idem, p. 67.

⁷ Cabe salientar que estes três artistas participaram do desenvolvimento das propostas dos *Domingos da criação*.

⁸ Referência de Arthur Freitas à uma entrevista com Cildo Meireles, realizada em 1994 por Nuria Enguita, onde o artista sintetiza o impasse mencionado: "De um lado, o entendimento da 'arte conceitual' como 'um movimento mais democrático', e de outro a existência de 'obras conceituais' que terminaram, ao fim e ao cabo, como um 'discurso estéril' e nada mais". Idem, p. 322.

⁹ ARANTES, Otilia. "Depois das vanguardas", Arte em revista, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983. p. 14.

¹⁰ AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 329.

¹¹ Ao aludir a esta palidez, Aracy Amaral, se refere ao caráter restrito da contribuição dos artistas plásticos, na resistência cultural à ditadura, em comparação a outros campos artísticos, como o teatro e a música popular. A autora afirma que "(...) o que ocorre nas

termos absolutos. Neste sentido, é pertinente discutir os modos como estes "artistas-guerrilheiros" e experimentais operaram movimentos, gestos e propostas, que buscavam demarcar um impacto político das artes plásticas. Trata-se de observar que, mesmo no contexto pós AI-5, a "resistência cultural confundiu-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, já esboçada nos anos 60".¹² Tal como sintetiza o historiador Marcos Napolitano, estudioso das batalhas culturais durante a ditadura, as disputas travadas entre meados dos anos 1960 e 1970, ao menos da exposição "Opinião 65" ao evento "Do corpo à terra", orbitavam, sobretudo, "na busca de uma poética que conciliasse engajamento e pesquisa formal".¹³

Contrariando os juízos acerca do caráter isolado e restrito da produção dos artistas plásticos neste momento, a atuação de Morais à frente do setor de cursos do MAM-RJ permite discutir a existência de importantes momentos de ação coletiva, voltados à dimensão social, pública, e também política, da arte, no contexto pós-AI/5. Envolvendo um grupo diverso de sujeitos, os "Domingos da criação" contaram com a participação de artistas plásticos, professores, críticos de arte, dançarinos, atores, coreógrafos e músicos, muitos dos quais já orbitavam em torno do MAM-RJ e de suas atividades. Para além deste grupo, reunido de forma relativamente orgânica em torno do museu, atraíram, durante o período mais repressivo da ditadura civil-militar, milhares de pessoas interessadas em seus convites públicos, voltados à um "fazer criador [em que] todos se confundem"¹⁴ e articulados conceitualmente a partir da noção de liberdade e horizontalidade. Segundo estimativas, chegaram a contar com a presença de 5.000 pessoas nos primeiros encontros e, aproximadamente, 10.000 pessoas durante os últimos domingos dedicados ao som e ao corpo,¹⁵ repercutindo nos meios de comunicação impressos, para além do habitual confinamento ao caderno de cultura. Descritos como grandes happenings, os "Domingos da criação" deram visibilidade a corpos insurgentes, fato que comporta sentidos políticos tácitos. Como sugestão indiciária deste caráter, Antônio Manuel, um dos artistas que propôs intervenções e participou destas manifestações, relata que o simples fato de "Juntar gente para fazer algo criativo, com toda aquela carga repressiva (...) era uma atitude política e lúdica".¹⁶

artes plásticas em todo o correr da década de 60 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira de nossa vanguarda artística desse tempo". *Idem*, p.328.

¹² NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP, 2017. p.101.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 106.

¹⁵ Apesar da inexistência de dados oficiais estas são as estimativas encontradas em depoimentos de Frederico Morais e em reportagens jornalísticas da época. GOGAN, Jéssica. MORAIS, Frederico. "Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação". Instituto MESA, 2017, p.259.

¹⁶ MANUEL, Antônio. Apud: FABRIS, Annateresa. (Prefácio). In: FREITAS, Arthur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 13.

LABORATÓRIO DA LIBERDADE

Um "Domingo de Papel", "O Domingo por um Fio", "O Tecido do Domingo", "Domingo Terra a Terra", "O Som do Domingo" e "O Corpo a Corpo do Domingo", os títulos das manifestações que ocuparam o vão livre, jardins e pátios internos do museu, bem como parte do Aterro do Flamengo, não faziam referências apenas aos materiais utilizados em cada dia, mas construíam imagens poéticas, relacionadas aos sentidos do domingo. Com estas escolhas, Frederico Morais tratava de demarcar a seguinte preocupação geral: "Discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado, e por um lazer repetitivo e pouco criativo".¹⁷ Pretendia assim, posicionar as atividades promovidas pelo museu frente à realidade social, propondo um diálogo com lógicas urbanas já instauradas, tais como a utilização do aterro do flamengo enquanto espaço tradicional de lazer dos cariocas durante as férias e aos finais de semana, aproveitando o dia com maior fluxo de visitantes. Ao mesmo tempo, manifestava uma posição crítica diante das condições alienantes do tempo livre, ao instigar formas de um lazer voltado à criação.

Na articulação conceitual destas "propostas abertas de participação coletiva", é interessante discutir a referência feita por Morais à concepção de "crelazer" de Hélio Oiticica, que lança luz sobre aspectos relevantes da relação entre museu e arte experimental nos "Domingos". Propondo um paralelismo entre as atividades do museu e as propostas de Hélio Oiticica, para Frederico Morais: "Na perspectiva do Museu de Arte Pós-Moderna o lazer é visto como criação, crelazer".¹⁸ Noção aberta, o "crelazer" trata do "lazer-prazer-fazer", considerando que: "Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um 'criador'".¹⁹ A partir de um jogo de palavras que comporta ambiguidades e sentidos cifrados, como é próprio ao pensamento labiríntico de Hélio Oiticica, o "crelazer" indica o desprezo pelo automatismo do pensamento ocidental, a "loucura branca" europeia. Nos sentidos textuais que constrói, ao procurar explicar, Oiticica demonstra uma atitude auto-irônica, que torna risível sua tentativa de definir o que é justamente a crítica a toda definição e conformação do pensamento: "O crelazer, é o criar do lazer, ou crer no lazer? - não sei, talvez os dois, talvez nenhum", concluindo sua tentativa malograda de explicar, com uma provocação debochada: "Os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão - é a burrice que predomina na crítica de arte - por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supra-estados cannabianos".²⁰

¹⁷ MORAIS, Frederico. Apud: RUIZ, Giselle de C. Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2013. p.52.

¹⁸ MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 106.

¹⁹ OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p. 113.

²⁰ Ibidem.

Afinada ao clima contracultural,²¹ ao desbunde dos anos 1970, à tropicália e às manifestações de liberação comportamental do movimento hippie, a proposta de um *crelazer*, é coerente dentro de uma postura geral de rejeição à racionalidade burguesa. Segundo formulação de Celso Favaretto a respeito da lógica ampla destas manifestações contraculturais no Brasil, para elas só importa "o conhecimento que saltaria no entre-lugar, no entre-tempo da percepção e do pensamento, explorando as rachaduras da linguagem; soltar a mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo e êxtase".²² Imersa nesta perspectiva, a noção de um "crelazer", ganha evidência nos "Domingos da criação" nas diversas ocasiões em que estas experiências assumiram aspecto festivo, voltado à sensorialidade e à formas de expansão do corpo, como demonstram os relatos, filmes, registros jornalísticos e fotográficos, particularmente durante as manifestações: "O Tecido do Domingo", (figura 1) "O Som do Domingo" (figura 2) e "O Corpo a Corpo do Domingo" (figura 3). Imbuídos destes gestos contraculturais, os encontros deram evidência não apenas à experimentações plásticas com novos materiais, já previstas nas duas primeiras propostas, conformando, fundamentalmente, grandes espaços de celebração coletiva e desrepressão comportamental.

Ao depositarmos um primeiro olhar sobre estas ações experimentais, marcadas pela corporalidade e abertas à múltiplas poéticas, rompendo fronteiras entre linguagens artísticas diversas, podemos tomá-las como grandes *happenings* no espaço urbano. Se esta foi a interpretação predominante no discurso jornalístico e crítico da época, e se efetivamente estas referências foram mobilizadas,²³ é fundamental, entretanto, considerar que os "Domingos" incidiram nos limites entre arte e educação, fato que também imprime à estas experiências feições singulares. Cabe delimitar que, à diferença da maior parte dos *happenings* dos anos 1970, estes seis encontros não foram formulados apenas por artistas, mas sim no âmbito do setor de educação do MAM-RJ (e de sua Unidade experimental), com a contribuição decisiva de Frederico Morais, aspecto que confere a eles um pertencimento institucional e curatorial,²⁴ que não pode ser ignorado, bem como um diálogo direto com experiências do campo da educação.

²¹ Contracultura é o termo utilizado para descrever as variadas formas de resistência cultural à racionalidade ocidental capitalista no contexto dos anos 60 e 70. Voltados a uma revolução comportamental e à modos alternativos de vida, dos quais são bom exemplo o movimento hippie, estes movimentos contraculturais eram múltiplos e internacionais, estabelecendo vínculos com a produção artística neste mesmo período, seja na música, teatro, literatura, artes plásticas, tal como demonstra o movimento Tropicalista, no Brasil. COELHO, Cláudio Novaes P. "A contracultura: o outro lado da modernização autoritária" In: Anos 70; trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005. p. 41.

²² FAVARETTO, Celso. "Nos rastros da tropicália" *Arte em revista*, São Paulo, v.5, n.7, 1983, pp.31-38. p 32.

²³ Em seus textos críticos, publicados da época, em "O Diário de Notícias", Frederico Morais vincula os "Domingos da criação", sobretudo, às experiências *Fluxos* e ao *Living Theatre*. MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

²⁴ Neste sentido, pretendemos abordar estas manifestações não apenas enquanto resultado de formulações no interior da instituição museológica, mas também na condição de propostas levadas à frente por Frederico Morais. Ainda que o termo curadoria, não seja empregado por críticos e artistas neste momento, acreditamos constituir-se enquanto noção pertinente para interpretar as

Afinados à uma compreensão da arte como "exercício experimental da liberdade"²⁵ os "Domingos da criação" voltavam-se à inventividade coletiva, a processos, gestos, e não à obra acabada. De modo articulado ao aspecto processual destas manifestações, e demonstrando marcante influência das reflexões de Mário Pedrosa sobre o tema, a perspectiva de uma educação pela arte que se faz presente, não se vincula ao ensino de técnicas específicas, ou mesmo à uma noção de formação que pretenda criar habilidades desejadas ou necessárias ao exercício artístico. Em nítido diálogo com o legado crítico de Pedrosa,²⁶ Frederico Morais demonstra a aspiração de engendrar formas de uma educação estética, ao delimitar sua posição a respeito do ensino:

O objetivo não é, como me perguntava outro dia um repórter, 'formar o artista de amanhã'. (...) Se o aluno se tornou um artista, ótimo. Mas se formou-se em medicina ou tornou-se um empresário, bancário ou professor, ótimo também. A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte.²⁷

Desta reflexão podemos extrair alguns dos aspectos centrais das articulações conceituais entre arte/educação nestes seis encontros, indicando ambições voltadas à uma revolução da sensibilidade, em sentido amplo, de forma que, envolvidos por situações artísticas, os participantes tivessem a possibilidade de experimentar a própria liberdade criadora: a arte como um modo de auto-formação da sensibilidade e por consequência, da vida comum. Em sentido muito próximo à noção de uma "partilha do sensível", tal como formulada pelo filósofo Jacques Rancière, acerca das propostas vanguardistas de fusão entre arte e vida, podemos interpretar que os "Domingos da criação" voltavam-se à um tipo de subjetividade política pautada por pretensão utópica, segundo o modelo schilleriano.²⁸ Finalmente, os modos como articulam arte e educação, podem ser melhor compreendidos quando vinculados a este conceito, instância "de uma certa estética da política" que dá forma à comunidades e que induz novos modos de sentir e subjetividades políticas outras, de modo a conceber "atos estéticos como configurações da experiência".²⁹

propostas do "Domingos da criação", visto que vinculam-se à defesa de um "Nova crítica", realizada por Frederico Morais, nos anos 1970. Ibidem.

²⁵ Noção formulada pelo crítico Mário Pedrosa para caracterizar a produção de um conjunto de artistas que, comprometidos com novas formas de entendimento da arte, "não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade". Referia-se, sobretudo, à produção de Hélio Oiticica e Lygia Clark em meados dos anos 60. PEDROSA, Mário. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004. p. 355.

²⁶ D'ANGELO, Martha. Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

²⁷ MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 64.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 43.

²⁹ Idem, p. 11.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARANTES, Otilia. "Depois das vanguardas", *Arte em revista*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70; trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005.
- FABRIS, Annateresa. (Prefácio). In: FREITAS, Arthur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 13.
- FAVARETTO, Celso. "Nos rastros da tropicália", *Arte em revista*. São Paulo, v.5, n.7, 1983, pp.31-38.
- FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- GOGAN, Jéssica. MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.
- JARAMTCHUK, Dária. *Espaços de resistência*. Mam do Rio de Janeiro, Mac/Usp e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP, 2017. p.101.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

FIGURAS



Figura 1 – O Tecido do Domingo. 28 de março de 1971. Arquivo Frederico Moraes.



Figura 2 – O Som do Domingo. 30 de maio de 1971. Arquivo Frederico Moraes.

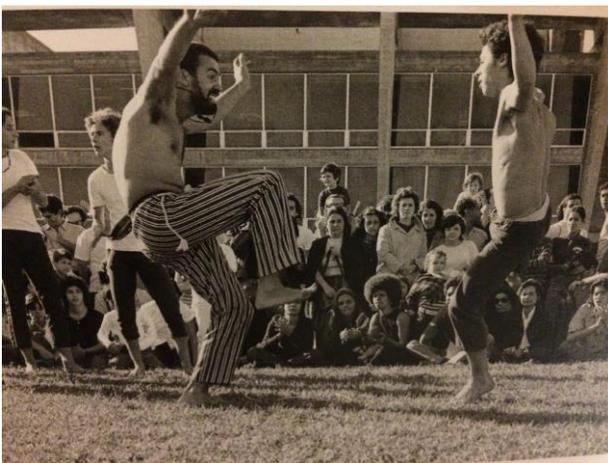


Figura 3 – O Corpo a Corpo do Domingo. 29 de agosto de 1971. Arquivo Frederico Moraes.