

TESOURAS: ESCULPIR CONCEITOS

Pequeníssimo bloco de es/cultura / filosofia da escultura

Carlos Couto Sequeira Costa

“Agora que os deuses nos abandonaram,
vemo-nos forçados a recorrer à sua origem,
a arte.”

Ernst Jünger / *Aladins Problem*

“(…) a mesa onde pairava o xadrez viu-se
quebrantada (...). O caos aproximava-se
(...)”.

Ernst Jünger / *Die Scheele*

“(…) Criar: o suicídio contra a morte”

Lopo Ulrik / *Força e Fundamento em Maine de Biran*

“(…) Je suis la joie devant la mort (...), celui qui
«danse avec le temps qui le tue» (...) [c’est] la
seule voie de probité (...) qui puisse suivre
la recherche de l’extase (...)”

Georges Bataille / “*La pratique de la joie devant
la mort*”

«La chose que la société cache actuellement est le
«spirituel». »

G. F. Carrera / «Beuys l’enfant», *L’art envie*

«Celui qui compose descend aux enfers pour leur ravir
le corps d’Eurydice.»

M.Serres / «Sculpture, musique», *Statues*

Tesouras? Esculpir conceitos? Espaços, temporalidades?

Esculpimos com sangue o presente texto, bloco a bloco de mármore e alabastro, frio, insensível, mas de polimento dócil, obra de marmoreiro ao veleiro da obra, a partir da notável alegoria fílmica “Eduardo, mãos-de-tesoura” (*Edward Scissorhands* / 1990) do fabuloso, de fábula, realizador Tim Burton.

Interessam-nos duas questões, *abduativas*, por assim... *esculpir*:

o que quer dizer *esculpir*?;

o que significa uma “moral” *escultórica*?

Questões também elas *escultóricas*, e *ricas* de uma semântica envolvente: a escultura é *ligadura* de misturas, variedades e texturas, variantes e medidas espaciais, combinatórias e redes, espiral e *voluta*, enredos atualizáveis em formas-forças, potenciais envolturas, sempre surpreendentes, que nos comprometem e estimulam. “*De la sculpture ou l’avènement des formes...*”.¹

¹ Do clássico, a cfr., de M. Onfray, *La sculpture de soi*, Grasset 1993, veja-se, sobretudo, “De la sculpture (...)” pp.101-s. ;

Estilo_Formatação, inscrições? Este texto, escusado seria advertir e repetir do início, apesar de estruturalmente *dissipativo*, foi dinamicamente “estabilizado a frio” (como se diz, diz-se?), de modo que coarctada de imediato qualquer necessidade artificiosa de conservantes e parasitas, de pasteurização, mantendo pois toda a sua vitalidade natural (ou pregnância “vitamínica”).

Já o afirmamos, continuamente, noutros espaços, e a presente razão igualmente convém ao *balletico* perpétuo movimento do esculpir, e do resculpir: a obra não é nem moral, nem imoral, tão-pouco amoral, mas é sim *oximoral*; e, também, fatalmente por esta ordem enigmática e ilusória, interpelamos a *obra* como sendo eminentemente paradoxal.²

Esculpimos então paradoxos, em queda livre, e julgamos poder decifrá-los, para depois retornar ao ponto-zero, sem porto de abrigo, sem geometral possível.

De *visão capital* (Kristeva³) a visão infernal e decapitada (por modelo, os jôrros no grandioso *Perseu* do assassino Cellini⁴), a obra é sempre *medusante*: ante o Imago, ocultam-se simultaneamente terror e exorcismo, sismo e quietude, serenidade e turbulência.

E quanto à “alma” (termo escultórico) da obra? Procuramos, em fluxo, polir, *i-lustrar* ou dar lustro e claridade à singularidade da ideia: a alma, é sabido em esta-tuária, diz-se do *interior do molde*, no qual se verteu o material fundido. E o “interior” é sôpro, *pneuma*, potência, *prae-sentia*,⁵ que a escultura esconde e revela.

I. Esculpir Conceitos

Esculpir conceitos reenvia ao *concepto*, a receber e conceber blocos sensíveis-inteligíveis, através da *cognitio sensitiva*, fabricando e jogando volumes, relevos, formas tantas quanto criando e concebendo espaços múltiplos, pensar espaços ou o pensamento do espaço⁶ — como numa escultura monumental de Anish Kapoor,⁷ que envolvemos sendo inevitavelmente por ela envolvidos, implicados, ou complicados mesmo, disso resultando novas e imprevisíveis premissas, mais ou menos inconclusivas, projecções, espaçamentos, em volta de novos *topoi*.

A *Arte e o Espaço* (*Die Kunst und der Raum*⁸) é um pequeno texto de Heidegger, conhecido, datado de 1969, sobre a escultura, a arte e o espaço, o entrelaçamento (já o achei mais interessante, mas, metaforicamente, pode dizer-se *quase-tudo*, ou um infinito *presque-rien*, a partir do mesmo). Heidegger, como sempre, conceptualiza metaforicamente, a partir de duas epígrafes ou exêrgos do seu texto, de Lichtenberg e da clássica *Physica IV* aristotélica (o *topos* é “difficile à saisir”): “[Como arte], a escultura está em debate [em confronto] com o espaço da arte. (...) Mas será o mesmo espaço? (...) [Aquele] que recebeu a sua primeira *determinação* de Galileu e de Newton?”⁹.

Se a (dita) Arte é contenda essencial (e/ou fundamental?) com o espaço-enquanto-espaço, se se institui como o “colocar-em-obra a verdade”, o “não-retraimento e des-ocultamento do Ser”, e se o espaço é “espaçamento”, o que *aporta* o “livre” e o “aberto” (a abertura-*Offenheit*) da “abertura de um espaço”,¹⁰ então (mais sedução do que dedução inferencial) é porque a Arte, na sua Verdade, dá a *VER* o próprio Dom de Ver, o Dom do Espaço que só pode *SER* “espaço consagrado”,¹¹ e o espaço com o *sagrado*, em diálogo e em uníssono.

“Espaçar, é a *dispensa* dos sítios ou lugares onde um deus aparece”,¹² e parece e acontece: “Espaçar, *isso aporta* [sublinhamos] a *localidade* (*Ortschaft*) (...) espaços consagrados. (...) Espaçamento, é: colocação em liberdade dos deuses”¹³ [não me *contenho* com a retórica heideggeriana, dado que gosto mais de jogar aos dados, e com

² Vide, a título global, o fabuloso volume AAVV, *Hybrid /Living in Paradox*, Hatje Cantz, Ars electrónica 2005;

³ Julia Kristeva, *Visions capitales*, Parti Pris _RMuséesN 1998;

⁴ Ver, a título introdutório, Ch. Avery, *La Sculpture florentine de la Renaissance*, LP _références Art, tr.fr.1996;

⁵ «Le mot latin de *prae-sentia* ne veut pas dire être à l'intérieur de l'instant» mais «être qui se tient près de l'être» — Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Folio_Gallimard 2007, p. 69;

⁶ Cfr. G. G. Granger, *La Pensée de l'Espace*, Odile Jacob-Philosophie, Paris 1999;

⁷ Vide *Infra* no texto;

⁸ Vide *Infra* nota 5 e sg.s;

⁹ *Die Kunst und der Raum*, *L'Art et l'espace* [doravante A_E, seguido da pág.], *Questions IV*, Nrf-Gallimard 1976, p. 99 [sublinhamos]; Vide A_E 98-s.;

¹⁰ A_E 101;

¹¹ A_E 102;

¹² *Id.*, *lb.*;

¹³ *Id.*, *lb.*;

deusas, de preferência...]. O que Heidegger metaforiza, e pretende fazer significar, resume-se à (pro)posição: o Espaçamento: é a colocação em liberdade dos deuses, a abertura da clareira do Aberto, ou a “arte como *plástica*”,¹⁴ sendo esta a incorporação e instauração da verdade do ser na sua obra instituinte de lugares.

O que significa (questão semântica) e o que “é” (ontológica) a escultura, o sentido do ser da escultura?

“A escultura: uma incorporação que traz à obra lugares, (...) abertura (...) habitação(...)”;¹⁵

“A escultura: incorporação da verdade do ser na sua obra instituinte de lugares.”¹⁶

Nós escrevemos, muito antes, a escultura “é”: o Ver da “verdade” do Acon/tecer, do Antes e do Pós, sempre emergentes na obra, no espaço da obra, na obra instituinte e inaugural de espaços.

Criar, a Arte : esculpir a obra / Criar, a Arte : esculpir a Obra, esculpir a Sorte, e a Morte, alegrarmo-nos perante e com a cor e o “coração de Mozart”, o *alaúde* e o *ataúde* da Criação: “qu’est-ce que l’essence, le coeur de Mozart? (...) *Le luth de Dieu. C’est Mozart.*”¹⁷

O filósofo é um *esculpidor*, que lava e cuida do *Cuidado* (*Sörge*) dos espaços, das peças e formas modelares, um cinzelador ciente de forças e princípios que regem a matéria, um cultor de essências e volumes (Agacinsky). Modelares, sim, de modelo e de moldar. *Moldar o mal* (trabalhamos com pulsões, compulsiva e tanaticamente, com os infinitesimais confusos, e com outras fusas, é claro, o claro-confuso). Moldar o caos, transformá-lo em caosmos, em *caOz*.¹⁸ O mal que é moldar, afeiçoar ao *mal*, ao *molde*, moldação, de molde (e *de modo* a sermos “caçados” e moldados pela obra): esculpe-se, significa-se, pinta-se, compõe-se com a franja intempestiva dos nervos e as *tempestades de aço* — *wuthering heights* —, com o som da fúria, heróicos furores, temor e tremor, até que o caçador se metamorfoseie na presa, o caçador caçado (Diana e Actéon).

“Se sentir à se sentir toucher”, repetia Derrida, em *Le toucher*.¹⁹ Tocamos e esculpimos, tangente e rente ao corpo, mas o tocar não se traduz apenas em *festejar*, acariciar, sentir o *timbre* do bloco, a tonalidade e a sonoridade, a respiração da pedra, não é tanto dar forma ou golpear formas, mas consiste mais na criação de uma *linha de força-nervo-músculo* (a “força derivativa”, em Leibniz).

Importa sublinhar que esculpir é mais da ordem da revelação e iluminação de uma essência-aura-perfume, de uma *atmosfera* (o que chamamos de criar-descriar *tópicas*, segmentos de incisão, e também de *in/cisão*, bifurcações). Como se a “forma” e a “fôrma” já lá não estivessem, permanecendo sempre, como é óbvio, mas revelando uma pura *essência* fenomenológica, forma sem matéria e invisível vestígio de uma estrutura cognitiva quase inata... Esculpir é *isso* mesmo: revelar e relevar, inaugurar o instante cristalizado da forma sem matéria, reformando-a e deformando-a, transformando-a na *formatividade* da forma, *in-formando-a*, por completo.

Assim, compreende-se o que designamos por “esculpir o conceito”, ou “esculpir a *Idea*”:²⁰ reveja-se a genial etérea e *epocal*, pura forma eternamente suspensa, *Sta. Tereza* do imenso Bernini, o maior de todos eles. O que há (ou “é”) ali de tão sublime? O *matérico* assim trabalhado? Suspensão coloidal (e “epocal” / *epochè*). Certamente. Mas mais (uma hipóstase à frente): o que “é ali” é um ser levitante que irradia tanto de paixão e sublimação quanto de “carne” sublime e sublimada, no sentido também fenomenológico da “deiscência” dos sentidos, ou seja, o que ali transparece e nos provoca, mais não é do que um “elemento primordial” (ou a

¹⁴ A_E 104;

¹⁵ A_E 105;

¹⁶ Id., lb.; a questão é complexa (e a trama retórica do tecido heideggeriano é, obviamente, com ou seu “eironeia”, infinitamente mais ... Mais... densa? ... subtil?... evidentemente que “a Coisa” não deixa de ser interessante, o que daria para uma tese ...e o homem habita em/como poeta...), e insistimos : sobre o vazio do espaço, o esvaziar e o encher, o preencher, cfr. p. ex. a nossa “Estética do Vazio”, *Theatrum-Mortis/Poiéticas Arquitectónicas*, INCM_Plural, 1989 (texto de 1978);

¹⁷ Heidegger, *Le prince de Raison* [trad.fr. sintomática e “perspectiva curiosa” em razão do original *Der Satz Vom Grund...*], Tel_Gallimard 198, p. 159;

¹⁸ Sobre este neologismo cfr. o nosso “Leibnietzsche/ Estética do Caos”, *Metapsicologia e Caos*, Fenda;

¹⁹ *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Gallilée p. 129; V. “Tangente” (l.s.) pp. 157-s.

²⁰ Panofsky, *Idea*, Tel_Gallimard, 1989;

regressão, ou *redução transcendental*, ao mesmo “elemento”), *archè* de origem e original.

Ou talvez seja mais uma *arca* que se liberta e resiste naturalmente (sem espaço de violência) a qualquer ente ou natureza contingente. Uma arca soberana que, inviolável, adėja e *volita* sobre a onda mais visível.

A obra “abre”, a obra é e funciona como : iluminação e incubação, casulo e crisálida, espaçamento e temporalidade (“esculpir o tempo”).

Uma “origem sem antes e depois” — que “abre ao original”.

E porquê?

Porque (e, repetimos, numa linguagem de moda, mas que significa ainda um *modo*, único e múltiplo, de pensar, ou mesmo de Ser):

“Questionar o espaço *a partir* do motivo da obra, não será interrogar se a obra não é sempre *e essencialmente articulante*, se não visa uma absoluta articulação dos seus traços, das suas inscrições, da sua escrita, (...) [do seu] espaço sempre *outro* (...)? [A obra constitui] (...) uma escrita “em ruptura com o astro” [*dés-astre*], isto é em ruptura com toda a forma de totalidade (...), [uma obra *des-obra*da como “efeito de traços”]. A obra (...) abre [*l’oeuvre ouvre*] ao *sítio* [*situs*], instaurando um espaço num espaço, um mundo num mundo (...). [No pensamento da obra] a obra abre ao original, (...) à “obscuridade elementar”, ao “fundo elementar”, “profundidade e sombra do elemento”(...)”.²¹

E porque:

“A obra diz o começo” — escreve Blanchot. Ela não é outro mundo, é o *outro de qualquer mundo*, o *que é sempre outro* (...). [A obra] *inicia*, e *introniza*. É a origem que sempre nos precede. Sem *antes*. (...) Somente a obra revela a “presença (...)”. E, para lá dos materiais que glorifica, a obra abre ao original”.²²

Observemos, por seu turno (e *saturno*) o caso exemplar do tão justamente citado Anish Kapoor. Em toda a sua obra, compreende-se o xadrez das polaridades metafísicas do ser/não ser, do espaço/vazio, do sólido/etéreo, da quietude/inquietude, procurando a fenda (aqui, diferentemente das pedras *(o)fendidas* de Lucio Fontana) ou a ruga, a diferença ontológica entre luz e negro, real e aparência, sólido e líquido, vendo-se assim o espaço esculpido e reinstalado: *instalar um mundo e produzir a terra*, repetia novamente o Heidegger de *Holzwege*. Os *arcaicos* (“anc-êtres”) objectos de Kapoor são arquétipos também em suspensão, pertencentes a uma original e imemorial memória do futuro. O escultor cultiva e desconstrói o espaço: espaços uterinos (potenciais e actuais), novos pigmentos da alma, instalações a noite e azul de anjo, cosmicismo e infinitismo de Shiva e tenebrismo de Kali, cubos e Kaaba, tópica e energética, véus, sangue, membranas, pele, vacuidade, buracos negros e brancos, temporalidade. Estes são os “imateriais”, possíveis e impossíveis. “O que me atrai, afirma o escultor-conceptor de formas, é esse ritual de conjunção e oposição” — sínteses disjuntivas e conjuntivas do vazio/cheio, interior/exterior, peso/ilusão, continente/conteúdo, terra/céu; exactamente por isso, “as obras são manifestações, signos de uma condição de ser”(Kapoor).²³

²¹ S. Agacinski, *Espace de l’Oeuvre* – Volume-117-s/ Volume, Galilée, 1992;

²² Agacinski, *Espace de l’Oeuvre* – Volume – 115-s; Cfr. “Espace de l’oeuvre”, in *Le Cahier du collège international de philosophie*, Osiris, Paris, 1988;

²³ Cfr. o nosso *Vedutismo*, pedepágina 2005, *passim*;

Nem condição humana, nem inumana, a obra é então pertença de um *complexo transinfinito*, que *tran-sita* (analysis situs), de situs para situs, apropriando-se do espaço, espacializando temporalidades.

Esculpimos e tocamos, musical e *hapticamente* falando, a memória dos dedos (que pensam, esculpindo), bem como a memória dos deuses.

Em pânico (toda a obra *daqui resulta*), esculpimos com a mente o *coração aventureiro* de figuras e caprichos, sobriamente, ou engolfados em fadas, e fados, e *drogas, embriaguez e outros sistemas*, ao mesmo tempo que idealizamos e habilmente *tesou/ramos*: não como um Freddy Krueger num *fairy tale* de angústia e pesadelo, antes como um imaculado Edward, e o seu casulo, a sua obra, o seu gênio benigno (ainda assim, *ele toca, sem poder tocar...*).

Tesouramos todos os ramos do saber, jardins, veredas, todos os passos da secreta floresta dos enganos, e segredos. A criação pode estar incompleta, uma vez que o louco cientista criador-inventor deixou a sua obra “imperfeita”, com aquelas gigantescas e assustadoras tesouras, em vez de mãos. “(...) With scissors, afirma Burton, there’s something in the theme of somebody not being able to touch that I love. (...) I’ve always felt, just for me, for some reason, it encompassed a lot about how I feel about things. I don’t know if it makes sense. But there’s something about it that rings very true for me”.²⁴

Mas as mãos-tesouras de Edward têm o poder de criar, acima de tudo, de sentir-pensar-criar. É por isso que idealizamos, sim, com as *mãos pensantes*, as que tocam o obscuro abismo da evidência.

A mão que sente, que modela (porque *modelo*), a mão que pensa... É sobrejamente conhecido. A mão, oferta e recepção, é um tímido *cofre* que se oferece e é uma caixa aberta que se retrai, em simultâneo: “La main [qui] offre et reçoit, et non seulement des choses, car elle-même s’offre et se reçoit dans l’autre. La main garde, la main porte. La main trace des signes, elle montre, probablement parce que l’homme est un monstre”.²⁵

Monstro, mostração, não-demonstração: a *Obra é, a Obra acontece*.

Voltando especificamente a *Edward Scissorhands*. Edward não é certamente um freak Batman ou um John Merrick (vejam-se o belíssimo e *linchado* Lynch, como digo sempre, e também a ópera homónima), mas as suas mãos-dedos-tesouras, o seu tesouro, mostram e revelam bem o *pensamento da mão*, o pensamento da mão que se prolonga em fascinantes-medonhas tesouras, infinitamente, na placenta e na carne do mundo, cortando e recortando, e, justamente, porque a mão é o “próprio”, a quididade do ser-homem enquanto ser de *mostração*: “La main, ce serait la monstruosité, le propre de l’homme comme être de monstration”.²⁶ Já o dissemos, e repetimos.

Aprender é, consequentemente, prender com as mãos (ou com o Ver, de verdade, assim se disse). Aprender é presentear presenças, presentes (no duplo sentido do termo), é agarrar com o olhar, *eraugnen-Ereignis*, e fazer-Acontecer, pular, *manipular*.

Ora, o escopo ou *telos*, o desígnio-*design*, de Edward, é um *perfazer-perfeito*, *um labor e uma poi-ética* de extremo e *extremo* limite e sedução, de um perigo eminente, desconcertante, e não só porque pensar “é um trabalho da mão”,²⁷ desde Aristóteles até Derrida, como pensar é esse risco que *manuseamos*, arriscamos, e riscamos (e não será toda a metafísica ocidental um maneirismo poético, uma feitura e um fazer no limite dos conceitos, e no conceito de limite?).

²⁴ Vide AAVV, Tim Burton – *A Child’s Garden of Nightmares*, ultrascreen series, Plexus London 2002, p. 65;

²⁵ Heidegger, *Unterwegs...* cit.[e glosado]p. Derrida, «La main de Heidegger» [doravante M – H, seguido da pág.], *Heidegger et la question*, Champs-Flammarion 1990, p. 185 [a “questão” que, também é, e naturalmente, *inquisitorial*, *A Questão*];

²⁶ M – H 186;

²⁷ M – H 189;

Pensa-se e toca-se com os neurónios (Glenn Gould), ao contrário de Edward Scissorhands que, magicamente, exhibe a sua destreza e “skill” com as mãos-tesouras. E tem muito para exhibir, qual escultor e cultor de películas, naturezas, o cru e o cozido.

Qual a (oxi)moral da história, das estórias dentro da história? A timidez que enaltece, a “diferência”, o castelo de todos os queixumes, o lume aceso do ciúme? O amor, a inveja, a invenção? A letal solitude e tudo o resto, o depressionismo e fatal expressionismo do nada, *amor fati*, e a inelutável solidão da criação? A insuportável *despertença* e opacidade, o amor-empatia, ou a “paixão da facticidade”?²⁸

Edward Scissorhands é um soberbo e vulcânico (contido) tratado das paixões, e, heracliteamente, os deuses permanecem na cozinha... “tudo está por dizer”... até e sobretudo a morte, “a mais longínqua das evidências e, no entanto, a própria evidência”.²⁹

Esculpir: o complexo de Edward, a sua transfiguração.

Ou o complexo de Aladino?, uma vez que “apenas ele tinha acesso ao tesouro” (Jünger).

E qual o tesouro de Edward? As suas tesouras, evidentemente, para-lá do bem e do mal: *ciseaux à deux branches, Forces, Damasquines, ciseaux-dégorgoirs de pêche, coupe-cartouches, coupe-mèches, céphalotome, cisellum, cisum, ciseau de menuisier, de sculpteur...* Edward não cessa de esculpir a celebração, o desejo incomensurável e a comunhão do Outro, e com o Outro.

O importante é continuar a esculpir, e EX-CULPIR, sempre: ou seja, lavar, cortar, talhar e entalhar, cinzelar, esculptar à escuta do silêncio e dos trabalhos de Pigmalião.

II. Moral Escultórica

O que resta então da escultura, de uma escultura? (ou de *toda* a escultura?).

É precisamente essa *moral* dinâmica de libertação, autolibertação do criador e libertação na obra e pela obra: o peso é forçosamente moldado, formado e transformado, ou esguiamente *afeado*, mas ganhando em leveza e insustentável depuração. Assim como as pinturas e figuras do doentio El Greco apontam serenamente para o céu, ascendendo, ascendendo, e chegando mesmo a golpeá-lo, também as inquietantes esculturas de Giacometti,³⁰ mortas-encinadas e bem-vivas, sempre esquizóides e retorcidas, são bem-vindas ao Paraíso, para isso abrindo sulcos no espaço do Aberto.

É com isto que contamos, ao esculpir: *concebemos*, damos razão (e rima) à *Criação*.

Suicidamo-nos contra a morte, para assim renascermos, do Hades, renascermos continuamente, agora sim renovados, ao criar e matar a morte.

Como um Moisés–Prometeu que, “à la façon d’un miroir qui capterait une identité et renverrait un interdit”,³¹ driblando e desafiando todas as normas e gestualidades do index criador e imperioso, jogamos e jogamo-nos no complexo do possível-impossível, e também como possíveis, na teia e no tear de Pallas.

Tesouramos e esculpimos a própria natureza naturante, como na película referida, a criação da criação.

Não criamos apenas estátuas, e estátuas vivas, *realizamos* a própria Vida. E, muito possivelmente, é somente então aí que ascendemos ao Real, e compreendemos o seu

²⁸ G. Agamben, *La Puissance de la pensée*, Rivages 2006, p. 271: «L’amour est la passion de la facticité, dans laquelle l’homme supporte cette inappartenance et cette opacité et se les approprie (adsuefacit) en les gardant comme telles.»; Vide *Id.* pp. 269-s.;

²⁹ Cfr. Catherine B. Clément, «Vladimir Jankélévitch: Tudo está por dizer», *Os deuses na cozinha*, Arcádia 1980, pp. 133-s.;

³⁰ Vide, a título de uma primeira consulta global, V. Wiesinger, *Giacometti – La figure au défi*, Gallimard 2007;

³¹ Daniel Arasse, “Moïse et Prométhée: Du droit à la Sculpture”, *Le Champs-Flammarion*, 2005, p. 91.

fabuloso deslumbramento, o eterno retorno à inocente casa da infância, diferencial e fantasmática, sempre virtuosa, e virtuosística.

É também essa a Lição suprema da hipnótica parábola de *Eduardo Mãos de Tesoura*: um maneirismo de dons. Trágicos, incandescentes.

Com todo o sortilégio do mundo.

Carlos Couto s.c. esculpiu/Dezembro 2007