

Objetologia. O discurso e o estatuto do objeto na história da arte entre contemplação e precariedade

Biagio D'Angelo

Para Inês, minha mãe

“Primeiro passei em revista todos os objetos em cima da mesa, suas loções e perfumes. Peguei-os e os examinei um a um. Revirei seu relógio em minha mão. E então olhei em seu guarda-roupa. Todos aqueles vestidos e acessórios empilhados um em cima do outro. Essas coisas que toda mulher usa para se completar induziram em mim uma solidão dolorosa e desesperada; senti que era dela, só desejava ser dela.” (Dos cadernos de Ahmet Hamdi Tanpınar, apud PAMUK, 2008, p. 9)

Nestas páginas definiremos como “objetologia” uma reflexão sobre o objeto, superando seu status simplesmente realista, tangível. A objetologia excede o próprio objeto e transforma seu discurso em arte. A pintura ou a escultura de objetos, por exemplo, realiza, por meio de sinestésias, alusões misteriosas, recordações, aquelas conexões sugestivas entre o material e o metafísico. De fato, os objetos são um problema estético: coisas mortas com valor de vivas, que aspiram a ser contempladas, lembrando a vaidade de tudo. Desde a história antiga o culto aos objetos representa um dos meios de comunicação entre os defuntos e os deuses. Além de serem parte do relacionamento do sujeito com a realidade, os objetos, enquanto fenômeno, interrogam o logos da visibilidade. Como Cézanne procurou investigar em suas naturezas-mortas, o que é visível não se explica suficientemente pela sua mera visibilidade.

Palavras-chave: Objetologia; Coisas; Estética do objeto; Natureza-morta; Visibilidade.

Objectology. The discourse and statute of the object in the history of art between contemplation and precariousness

In these pages, we will define as “objectology” a reflection about the object outdoing its simply realistic or tangible status. The objectology exceeds the object and transforms its discourse into art. Painting or sculpting objects, for instance, reveals, through synaesthesia, mysterious allusions, reminiscences, suggestive connexions between the material and the metaphysical world. Objects are an aesthetical problem: dead things having a living value and aspiring to be contemplated, remembering the vanity of everything. Since ancient history, the cult of the object represents one of the mediums of communications between the dead and the divinities. Beyond taking part of the relationship between the subject and the reality, objects – as a phenomenon – question the Logos of visibility. As Cézanne tried to investigate in his still-lives, what is visible cannot be properly explained by its pure visibility.

Keywords: Objectology; Things; Aesthetics of the Object; Still Life; Visibility.

1. Abertura confessional (mas não demasiado)

Em um texto consagrado à estética da impermanência do objeto na história da arte, Harold Rosenberg (2004) cita uma frase curiosa de Edgar Allan Poe: “ ‘Todas as emoções são, por uma necessidade psíquica, transitórias. (...) E meia hora ‘no máximo’ é o limite ‘daquele grau de emoção que faria um poema merecer esse nome’ ” (p. 89). Proponho, portanto, que o leitor ou o espectador aceite aderir, por meia hora, à minha emoção para com os objetos.

Meu interesse para os objetos e sua estética deriva de uma daquelas conjunturas inexplicáveis fora da sensibilidade artística. Foi durante uma inesquecível visita ao Museu Nacional de Tóquio, em 2015, que entendi a obsessão de minha mãe para guardar objetos, às vezes tristemente quebrados e colados, alguns mesmo estilhaçados, nas vitrines de suas cristaleiras. Os artistas japoneses usavam (e o fazem ainda hoje) uma técnica chamada “kintsugi” ou “kintsukuroi”. Trata-se da arte de consertar cerâmicas, vidros, e outros objetos que foram se desgastando ou quebrando pela usura do tempo ou por acidentes domésticos. Em vez de jogá-lo no lixo, os japoneses, usando a resina da árvore de laca e pó de ouro, nobilitam o objeto não apenas como enfeite ou reciclagem, mas para guardar a memória que cada objeto possui na vivência do possessor. O objeto adquire assim outra complexidade estética, confirmada pela história do próprio objeto, e consente uma reflexão mais profunda sobre a beleza da imperfeição das coisas.

Passeando pelas amplas salas do Museu Nacional de Tóquio, me perguntava qual a função daqueles objetos que se mostravam, em sua nudez imperfeita, aos meus olhos e à minha memória familiar. Potes, pratos, vasilhame vários. Eram objetos úteis? Agora, evidentemente, não o são mais. A única função atual é a de se oferecerem à vista do espectador e amante de coleções. Os objetos em salas de museus são apenas esteticamente contempláveis, como sugere justamente Krzysztof Pomian:

“Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados” (POMIAN, 1984, p. 52).

Contudo, mesmo sendo “rodeados de cuidados”, os objetos sofrem o descuido da desafeição. A precariedade que principalmente manifestam consiste nessa exposição que amiúde não se acompanha do histórico afetivo de pessoas, personagens e curiosidades que representam o ser, a vida oculta dos objetos.

A história antiga nos transmitiu o culto aos objetos como meios de comunicação entre os defuntos e os deuses. Os objetos da vida cotidiana ficavam sepultados para que os mortos pudessem continuar desfrutando deles no além-vida e os deuses pudessem

observar tais objetos e recebê-los como oferenda. Os objetos, então, seriam parte do relacionamento do sujeito com a realidade. Eles são um “outro-de-si” pequeno, em escala reduzida, com que o sujeito experimenta, como consciência, a impressão e a preciosidade dos fenômenos.

O objeto é precioso não em quanto valor pecuniário, mas justamente pela misteriosa capacidade de conectar o mundo do eu com a física e com uma além-física. Por causa dessa função mágica, que “consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo”, Krzysztof Pomian observa que

“Os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objetos preciosos, e que portanto sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constatase então que os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que olham e o mundo que representam” (POMIAN, *op. cit.*, 1984, p. 66).

A comunicação entre os dois mundos se oferece em uma dinâmica de ação pela qual o objeto, tal como um fenômeno, interroga o *logos* da visibilidade. O que é visível não se explica suficientemente pela sua mera visibilidade. O invisível revela a experiência enigmática da visão dos objetos, conforme a leitura de Maurice Merleau-Ponty: “Qual a razão por que envolvendo-os [os objetos] meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os não os desvela?” (2000, p. 128). Merleau-Ponty celebra, em outro texto, a dúvida de Cézanne, dúvida entre o visível e o representável, e entre o invisível e a profundidade da linha do objeto. Como traçar, então, essa linha que marca em outro lugar, a tela, a visão do objeto e sua tentativa de possessão? Para Merleau-Ponty, Cézanne procura investigar, em suas naturezas-mortas, a própria presença do Ser, o ser que está no ser/ver do objeto.

“Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: o seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para nós a definição do real” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 134).

Enquanto punha de lado o volume de Merleau-Ponty, lembrei também que Ernst Gombrich (1978), em seu famoso manual de história da arte, dizia que “nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas”. Colecionando

objetos quebrados no humilde museu de casa, a minha mãe seria, portanto, uma artista. Andy Warhol *docet*. E os objetos? Se não existe arte, onde eles ficam “estacionados”, onde ficam “pairando”? Afinal, os objetos são dos artistas.

O questionamento sobre o discurso e estatuto do objeto nas Artes Visuais se relaciona com a questão com a qual debate a teoria crítica da estética e da arte: O que é arte? Talvez a pergunta mais propícia possa ser: “Quando há arte”? Na sociedade contemporânea, é a própria cultura que decide qual objeto é arte e qual não é. O objeto em si não veicula essa definição. A instauração dos *ready-mades* de Marcel Duchamp abalaram profundamente os regimes estéticos ativos até aquele momento. De certa forma, a partir de Duchamp se assistiu a uma lenta mas inevitável ambiguidade entre a produção de objetos de uso e consumo cotidiano e a esfera de produção de objetos destinada à “pura” arte. Em outras palavras, de um lado, permanecem produtos vinculados às necessidades da vida cotidiana e ao seu funcionamento (objetos utilitários, corriqueiros, quase anônimos), e do outro os produtos da criação do artista, objetos únicos, não utilitários, cujo destino não seria a cozinha ou a sala de estar. Com a afirmação do poder da burguesia, especialmente na Europa nas décadas seguintes à Revolução Francesa, surgiram espaços laicos de exibição das obras de arte. Os museus se consolidam para dar visibilidade pública aos produtos artísticos e à história de tais produtos. Nesse espaço identificado por Jurgen Habermas com a ideia de *Offentlichkeit* (publicidade ou esfera pública) o museu instaura uma nova mentalidade, uma cultura diferenciada que exalta a prática de expor objetos para a contemplação.

Se Duchamp determinou que um urinol podia considerar-se uma obra digna de ser “museificada”, Warhol, com suas *Brillo Boxes* soube insistir que tudo pode ser arte, aparentemente sem outras explicações hermenêuticas, e que será o local em que o objeto estará exposto que servirá como intermediador da arte com a sociedade.

Nesse sentido de intermediação com a história e com os mais próximos, e para concluir esta introdução, a casa da minha mãe é um museu *sui generis*. A sistematização dos objetos a serem apenas contemplados é uma forma de vencer o fluxo inexorável do tempo. O objeto está exposto mas não pode ser manipulado. Como reza um provérbio italiano, aqui devidamente traduzido, “diz a mãe Cidoca, se olha mas não se toca”.

2. Exemplos interrogativos

Sempre a nudez dos materiais, dos objetos deixa o observador, o caminhante, o mesmo artista inquieto, preocupado, questionado. Os artistas têm se interrogado sobre o que fazer com o objeto, isto é, qual prática poética adotar vendo, possuindo ou até quebrando um certo material.

A artista suíça Meret Oppenheim, considerada como uma musa inspiradora do surrealismo, passou para a história da arte ocidental com uma obra curiosa e sugestiva ao mesmo tempo. Em *Objeto. Café-da-manhã envolto em pele*, (*Objet. Déjeuner en fourrure*, 1936, Nova York Museu de Arte Moderna), Figura 1, Oppenheim envolveu uma xícara de chá e uma colher com pele de animal. Ainda que combinações surpreendentes como essa sejam típicas do surrealismo, a obra da artista suíça é particularmente perturbadora. Ela manipula não apenas o olhar do observador, mas também seu sentido tátil, fazendo-o imaginar como seria sentir ou pôr na boca uma colher envolta em pele. Preferindo representar objetos utilitários da vida cotidiana usando combinações de materiais inesperados, Oppenheim leva o observador até uma experiência “desagradável” que compromete os sentidos e põe em xeque as múltiplas ideias prévias sobre um objeto cotidiano, afastado de seu lugar habitual.

Figura 1. *Objeto. Café-da-manhã envolto em pele*, (*Objet. Déjeuner en fourrure*, 1936, Nova York Museu de Arte Moderna).



Mais recentemente Shirley Paes Leme tem valorizado os rastros do trabalho artesanal, particularmente da tapeçaria e da iconografia popular revisitada e, talvez, parodiada. Em certas obras, Paes Leme tem utilizado o « picumã », uma espécie de mistura de cinzas que ela recupera dos restos em decomposição de materiais originários da natureza, do cotidiano, da lavoura, do trabalho manual. Para Tadeu Chiarelli:

“É nessa interseção (e não nessa síntese) entre arte erudita e artesanato, é nesse lugar contraditório – onde vários outros artistas brasileiros se situam – que a artista ajuda a ampliar limites da arte contemporânea, conferindo a ela um caráter não unicamente erudito e autoritário, mas igualmente

popular, conciliatório, capaz de fazer conviver posturas que seriam excludentes em outras esferas” (CHIARELLI, 1996, s/n).

A fragilidade do “picumã” pode ser elevada à alegoria da precariedade dos objetos, aquela precariedade que ameaça fazer desaparecer a memória dos objetos. Eles, que não tem memória alguma, possuem, por nossa experiência tangível e sensível, um lirismo “poético”, e uso esse adjetivo em sua acepção etimológica, isto é, um lirismo relativo ao seu sentido artesanal de “fazer” e de mostrar uma sensibilidade das pulsões, uma sensibilidade afetiva que conjuga a tradição antropomórfica dos antigos e os desafios históricos do pensamento sobre a arte contemporânea. Os objetos – às vezes, muito mais que seus criadores, seduzem graças a uma poética de resistência a um mundo e a uma cultura cuja erudição se petrificou numa estéril inflexibilidade.

Imaginamos uma lógica absurda, mas possível, porque estamos no reino das textualidades e das visualidades: costurar pedras. Logicamente, é uma ação entre as mais improváveis. Poderíamos também dizer que somente num sonho (ou num pesadelo), ou possuídos por alguma bruxaria, poderíamos realizar tal operação surreal. Efetivamente, há uma lógica que é pertinente ao mundo mágico, inverossímil, surreal, e ao mesmo tempo, solitário, cruel e utópico das artes. Somente a arte pode costurar pedras: “unir pela linha – costurar, bordar, suturar – é o modo de reintegrar as coisas a uma unidade criada, ainda que essas coisas sejam pedras” (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 81).

Pedras bordadas/Espaços vestidos (2000) – trabalho feito com alabastro, agulhas, cobre e aço, criado pela artista brasileira Ana Linnemann, é um exemplo de uma arte que procura dar uma unidade plástica à dispersão da vida cotidiana, uma busca existencial e utópica que encontra na arte seu principal propósito. Em outra obra *O Mundo como uma Laranja*, uma grande quantidade de objetos familiares (como guarda-chuvas, relógios, xícaras, sapatos de tênis, etc.) se apresenta metamorfoseada em “trans-objetos”: frutas ou legumes como expostos numa bancada de cozinha, os objetos são descascados como laranjas ou maçãs, cortados, divididos e picados como abobrinhas.

O trabalho de Ana Linnemann consiste no distanciamento do sujeito observador do hábito cotidiano para provocar o olhar dele, fazendo assim que ele possa reconsiderar os objetos que toca, os desejos que experimenta, mesmo que inconscientemente, antes de qualquer atividade dita “familiar”. É por isso que a artista, depois de costurar pedras, passa a colocar zíperes em folhas mortas. Para Ana Linnemann, o mundo é como uma laranja que pode ser cortado, atravessado. Em seu outro projeto “Os invisíveis”, ela deu vida a objetos comuns e anônimos, os quais, graças à ajuda de pequenos motores praticamente invisíveis, se animam para uma performance mecânica discreta. É um universo da improbabilidade que, precisamente por causa dessa impossibilidade utópica, recria situações que parecem secretamente possíveis. Tudo é, portanto, exposto, desnudado, em uma cadeia aberta de significados, em busca de uma ordem perdida que não é deste mundo, em busca de uma consciência da experiência subjetiva, única.

3. Concluindo. Em defesa de uma objetologia

Na “Dúvida de Cézanne”, Maurice Merleau-Ponty escreve que “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (2013, p. 139). Há uma visibilidade dos objetos que fica esclarecida somente a um grupo de *happy few*, daquele pequeno número que, para “ver” a visibilidade do objeto, tangencia (talvez penetra) a sua invisibilidade. Logo após aquela afirmação, segue dizendo de forma peremptória: “Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas” (*idem*, p. 139).

Marcel Proust escreveu umas páginas magníficas sobre Jean-Baptiste Simon Chardin, o pintor das naturezas-mortas e dos objetos domésticos, à qual fortuna crítica o próprio Proust contribuiu também enormemente. A estética do objeto é exaltada na observação crítica de Proust e aparece como a poética do fazer pintura chardiniano.

“A **natureza-morta** é, acima de tudo, **uma mudança de uma vida em ação**. Como a própria vida, ela sempre terá algo a dizer para você, algumas maravilhas brilhando, **algum mistério para revelar**. Dia-a-dia a vida irá deliciar você durante vários dias se prestar atenção à sua pintura como se fosse uma lição; e tendo compreendido a vida de suas pinturas, ter-se-á alcançado a **beleza da própria vida**. Em salas onde não se vê nada, a não ser a expressão da banalidade dos outros, o reflexo de seu próprio tédio, Chardin entra como luz, dando a cada objeto sua cor, evocando a partir da noite eterna que envolve os objetos toda a **essência da vida**, viva ou animada, com o significado de sua forma, tão marcante para os olhos, e tão obscuro para a mente. Como a princesa adormecida desperta, tudo é restaurado à vida, retoma a sua cor, começa a falar com você, vivo, duradouro” (PROUST, p. 103. Grifo do autor.)¹.

Nos parece indispensável determos pacientemente nesse parágrafo. A natureza-morta, essa quintessência dos objetos e dos detalhes, seria a possibilidade de ver a vida ainda em ação. Os objetos, os silêncios, inertes, aí representados, podem proporcionar ao observador a revelação tênue, discreta de algum mistério. Há uma lição “oriental”, poderíamos dizer, na contemplação dos objetos, pois eles nos revelam a beleza da vida,

¹ “*Still-life will, above all, change into life in action. Like life itself, it will always have something to say to you, some shining marvel, some mystery to reveal. Day-to-day life will delight you if for several days you pay attention to his painting as though it were a lesson: and having understood the life of his painting you will have conquered the beauty of life itself. In rooms where you see nothing but the expression of the banality of others, the reflection of your own boredom, Chardin enters like light, giving to each object its color, evoking from the eternal night that shrouded them all the essence of life, still or animated, with the meaning of its form, so striking to the eye, so obscure to the mind. Like the sleeping princess awakened, everything is restored to life, resumes its color, starts speaking to you, living, enduring*”. Tradução do autor.

sua essência, e a luz e a sombra detectam as dobras imperceptíveis dos tecidos (dos textos) das coisas.

O que ao longo destas páginas procuramos fazer é um percurso do que gostamos de chamar “objetologia”, isto é, uma filosofia do objeto que supere o efeito, por assim dizer, “realista”. Pela nomenclatura da palavra “real”, não entendo aqui o exclusivo limite da tangibilidade das coisas. A objetologia excede o objeto e transforma o discurso em arte. A pintura ou a escultura de objetos, por exemplo, realiza, por meio de sinestésias, alusões misteriosas, recordações, aquelas conexões sugestivas entre o material e o metafísico. A estética do objeto esconde outro questionamento: o fato de os objetos serem um problema estético. Para necessidade de investigação, o artista deverá catalogá-los. Eles estão diante dele como um relicário, coisas mortas com valor de vivas, naturezas que aspiram à contemplação do Tudo, relembrando a vaidade do tudo. O Narrador na última fase da *Recherche* proustiana, *Le Temps retrouvé* confessa a um dado momento:

De forma que a literatura que se contenta com “descrever as coisas”, com oferecer um registro infeliz de linhas e superfícies, é aquela que, *ao chamar-se realista, é a mais distante da realidade*, aquela que nos empobrece e nos entristece mais, porque corta de repente toda a comunicação do nosso eu presente com o passado, do qual as coisas mantêm ainda a essência, e com o futuro, onde elas nos encorajam a apreciá-las novamente. É isso que a arte digna desse nome deveria expressar, e, se conseguir, ela ainda pode obter de sua impotência um ensinamento (enquanto não se obtenham outros resultados desse tal realismo), e isto é, que essa essência é em parte subjetiva e incomunicável (PROUST, 1989, pp. 191-192. O grifo é nosso)².

Catalogar e classificar os objetos é, por exemplo, a atitude ansiosa do artista. Francesco Orlando, em sua operação classificatória dos objetos desatualizados na literatura e nas artes, propõe que a taxonomia dos objetos seja considerada como a “busca de palavras exatas por aproximação”:

“O espaço da operação classificatória será aquele que existe entre um puro dado de matéria do conteúdo - algo como um mínimo comum denominador semântico - e a série de textos para que esse dado, de fato, é comum. Vamos imaginar o assunto abstrato como um ponto quase imaterial, no

² “De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, *tout en s'appelant réalistes, est la plus éloignée de la réalité*, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun de ses réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable”. Tradução do autor.

topo; a seguir, a literatura concreta, como uma linha reta composta de vários segmentos, cada um dos quais corresponde ao sintagma linear de um texto. No meio, o espaço vazio corresponde a uma falta de vocabulário bem definido para as nossas constantes - melhor definidas daquelas usadas até agora -, **considerando que a classificação não é nada mais do que a busca por apenas palavras de aproximação**”(ORLANDO, 2015, p. 71. Grifo do autor)³.

A objetologia é uma classificação amorosa e uma aproximação curiosa ao fenômeno do objeto-que-não-sou-eu. No fundo, minha mãe é uma objetóloga, sem sabê-lo. Não o sabe porque entre o objeto e o eu existe uma “lacuna”, uma “fratura”, que necessita da colaboração hermenêutica do observador para que esta “ferida” se transforme em arte e descreva finalmente o (in)visível.

Referências

- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. São Paulo: LTD, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. “Texto para *Flame*. Exposição de Shirley Paes Leme”. BACI Gallery, Washington D.C., 22 de novembro /16 de dezembro de 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015.
- PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- PROUST, Marcel. “Chardin: The Essence of Things”. *Art News* 53/6, New York: The Art Foundation Press, 1954, p. 101-106
- PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: Folio Classique, 1989.

³ “Lo spazio dell’operazione classificatoria sarà quello che intercorre fra un puro dato di materia del contenuto, qualcosa come un minimo comun denominatore semantico, e la serie dei testi ai quali appunto esso è comune. Raffiguriamoci l’astratta materia come un punto quasi immateriale, in alto; in basso, la letteratura concreta come una linea retta fatta di tanti segmenti, ognuno dei quali corrisponde al sintagma lineare di un testo. In mezzo, lo spazio vacante corrisponde a una mancanza di vocaboli ben definiti per le nostre costanti – meglio definiti di quelli impiegati finora –, *se la classificazione non è altro che ricerca di parole giuste per approssimazione*”. Tradução do autor.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Sobre o autor

Biagio D'Angelo é Professor Adjunto II de Teoria, Crítica e História da Arte do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos (RGGU) de Moscou (Rússia).

<biagiodangelo@gmail.com>