

RICHARD LONG, UM ARTESÃO CÓSMICO

Iracema Barbosa - Université Rennes 2

Resumo

A escultura de Richard Long possui um caráter radical que aparece em seu formato, nos materiais que ele utiliza e em seu método de trabalho. Seu trabalho toma corpo através da repetição de gestos e de procedimentos, e aparece na fusão do artista com eventos da natureza e da paisagem. Este artigo aborda particularmente a relação do artista com os materiais e investiga alguns dos possíveis significados desta relação. Tal estudo se inscreve numa pesquisa de doutorado em artes plásticas sobre *o papel da repetição na criação contemporânea*.

Palavras-chave: escultura contemporânea; repetição na criação; relações com os materiais.

Sommaire

La sculpture de Richard Long a un caractère radical, qui apparaît dans leur format, les matériaux qu'il utilise et sa méthode de travail. Son travail prend corps par la répétition des gestes et des procédures, et apparaît dans la fusion de l'artiste à des événements de la nature, inscrit dans le paysage. Cet article aborde plus particulièrement la relation entre l'artiste et les matériaux et enquête sur les possibles significations de cette relation. Cette étude s'inscrit dans une recherche doctorale en beaux-arts sur le rôle de la répétition dans la création contemporaine.

Mots-clés : sculpture contemporaine ; répétition dans la création ; rapport aux matériaux.

As esculturas de Richard Long realizadas em lugares isolados e de difícil acesso, provocam reflexões sobre os sentidos do gesto do artista e de sua relação com os materiais. Há um caráter radical que aparece a princípio nos formatos elementares de suas esculturas, na linha, no redondo, na cruz e na espiral, visíveis através das fotografias que ele mesmo tira de suas intervenções na paisagem. Mas este caráter radical se revela também nos materiais que o artista utiliza: pedra, água, argila, fogo e cinzas. O trabalho de Richard Long surge de seu próprio deslocamento e dos elementos que ele transporta. Envolve a repetição de gestos, os quais, aliás, são os mesmos de tantos animais: andar, carregar, jogar, espalhar, deixar cair e imprimir. Este trabalho tem uma forte ligação com antigos *savoir-faire*, não apenas pela escolha dos materiais, mas pelas próprias ações construtivas: colocar uma pedra ao lado da outra, distribuir e reunir os elementos por tamanho ou formato, e friccionar

os pés com as botas pra *esculpir* o chão. São várias ações que tomam corpo através da fusão do artista com a natureza e com a paisagem.



Richard Long, 1988, DUSTY BOOTS LINE, THE SAHARA

Mesmo que seu trabalho revele uma forma simples e transitória, mesmo que se realize através da repetição de gestos, numa presença viva e atualizada no terreno, trata-se de ações escolhidas e trabalhadas, de procedimentos que se inscrevem na tradição das artes plásticas e da própria escultura ¹.

A quilômetros de distância do Land Art...

Em seu livro *Art, Nature, Paysage*, onde trata de aspectos que reúnem arte e natureza, sobretudo em trabalhos artísticos dos anos 60, Gilles Tiberghien escreve que, « se a arte está envolvida num movimento de "desmaterialização", não é tanto para substituir os conceitos pelas obras, mas para produzir uma diferença delicada em nossas percepções e sensações... ». (Tiberghien, 2001, p. 7). O filósofo ressalta que o interesse dos artistas por materiais como a água, o vento ou o fogo, se deve a seus aspectos plásticos e também à sua autonomia face aos meios comerciais da arte, num contexto de questionamento dos museus e das galerias pelos próprios artistas. Gilles Tiberghien, que realizou nos anos 90 uma das pesquisas mais relevantes sobre o Land Art, chama a atenção para o fato de que nem todo artista que trabalha na natureza é um *land artista*. (Tiberghien, 2001, p. 8).

Richard Long não se vê como um *land artista*, para ele, seu trabalho trata de questões relativas à escala: « penso que meu trabalho explora um rico território, em

algum lugar entre o Land Art, os monumentos, as enormes máquinas, e, no extremo oposto, a postura que consiste em não deixar (na paisagem) nenhuma marca de sua passagem. » (Long, 2009, p. 173). Tal diferença entre sua poética e a do *Land Art*, é perceptível nos gestos operatórios do artista - o caminhar, o manuseio direto dos materiais e os vários deslocamentos; a escala de suas intervenções; a escolha dos lugares e sua própria atitude em relação à natureza e aos materiais.

É em locais onde a natureza parece ainda selvagem, ou quase, que Richard Long realiza seu trabalho; ele não se propõe a apropriar-se de um território, nem a deixar um trabalho instalado; ele nem sabe a priori em que lugar sua intervenção acontecerá, e seu trabalho é simplesmente uma marca de uma parte ínfima de seu percurso, a qual desaparecerá em pouco tempo. Sua relação com a natureza é de outra ordem que aquela do Land Art. O artista se interessa pelos materiais naturais, e também pelo contato direto do seu corpo com estes materiais - « nas minhas esculturas, uma pedra é uma pedra, e utilizo outros materiais, como cinzas, ou argila, apenas para mostrar sua natureza original » escreve o artista em suas notas. Para ele, « uma escultura pode se mover, se dispersar, ser levada para outro lugar. (Long, 2009, p. 147). As pedras podem ser utilizadas como marcas do tempo e de distâncias... » (Long, 2009, p. 146). No seu trabalho a caminhada é um elemento estruturante; através dela transporta pedras a distâncias muito grandes. Ação que envolve seu próprio deslocamento e a transferência de materiais. (Wallis, 2009, p. 49) Ele conta que há uma história que orienta o seu trabalho, « um outro nível de realidade (diz ele) que é a do mundo subatômico, onde as partículas estão num fluxo de mudança de direção e de velocidade, massa, posição e tempo. » (Long, 2009, p. 147) Assim Richard Long realizou alguns trabalhos que considera como metáfora desta preocupação, tais como *An Exchange of Stones at the Place for a Time on Dartmoor* e também *The Same Thing at a Different Time at a Different Place*.

Antigos materiais, novas relações

A estatuto inferior da matéria na arte, e o valor acrescido à esta matéria pelo trabalho do artista, é assunto abordado por Gilles Tiberghien quando lembra « o privilégio da forma sobre a matéria em toda a tradição da arte ocidental »

(Tiberghien, 2001, p. 33), o autor observa que, até os construtivistas, do início do século XX, não insistiram sobre a importância dos materiais. Mas na arte que começa no início dos anos 60, « a contestação política e a crítica ao sistema motivaram um certo número de artistas a produzirem obras à partir de materiais pouco resistentes e de pouco valor. » (Idem, p. 39). É claro que circunstâncias históricas específicas à arte criam a possibilidade da realização de um trabalho artístico capaz de seguir uma lógica que lhe é própria.

Inscrita neste grande conjunto histórico, a poética específica à cada artista acrescenta novos conhecimentos e contribui na criação de uma rede, através da repetição de experimentações e pela introdução de eventos imprevistos, surpreendentes à própria prática artística, que fazem apelo a outros conhecimentos.



Richard Long, 1973, THE STONES SINK SLOWLY WITH THE MELTING ICE OF SUMMER, NORWAY

« A terra, mas também a água, o vento ou o fogo, se tornaram parceiros ativos de um processo de criação artística », escreve Tiberghien (Idem, p. 7). Seria interessante lembrar que os primeiros contatos do homem com o fazer artístico foram também experimentações com a terra, a pedra, a água e o fogo. É como se, em sua relação com os materiais, Richard Long nos atasse simultaneamente ao movimento e à nossa posição, à matéria e à velocidade que nos envolve, como se o artista nos lembrasse de nossa própria existência cósmica.

Algumas histórias sobre os materiais

« A morte da terra é se tornar em água; a morte da água, é se tornar ar e do ar se tornar fogo e inversamente. » (Héaclito, Fragmento 85(76), Sauvanet, 1999, p. 33)
Quando cita esta passagem de Heráclito, Pierre Sauvanet nos lembra de um olhar específico dos estóicos e também de Heráclito, através do qual,

o mundo é constituído por períodos cósmicos, que o formam e o dissolvem ciclicamente. O elemento primeiro, é o fogo divino; depois aparecem sucessivamente o ar, por condensação, e enfim o elemento úmido, antes do retorno ao fogo e do incêndio final que leva o universo a seu princípio, para um novo "eterno retorno". (Sauvanet, 1999, p. 33)

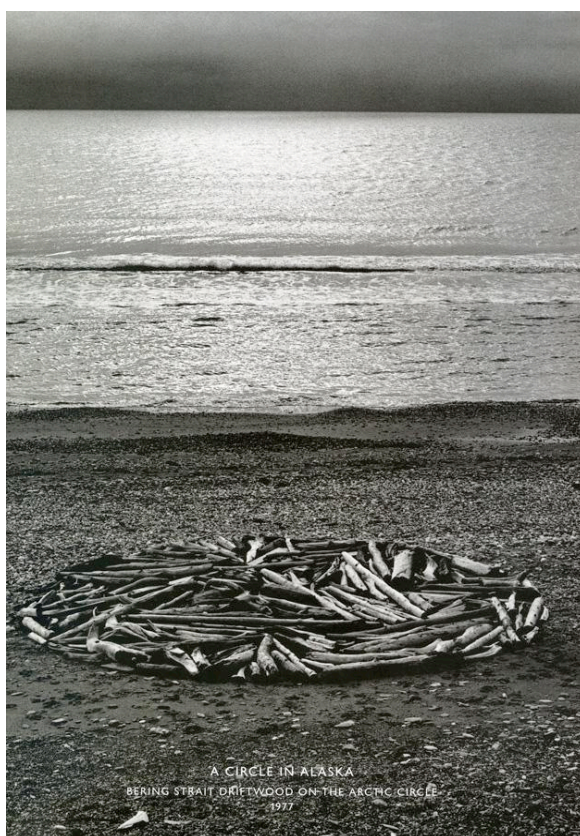
Uma história criada pelo homem, que expressa também um desejo de continuidade e de eternidade, algo que relaciona uma origem a seu destino. Se trata de uma visão cíclica amplamente utilizada pela filosofia e pela história, que habita nossos pensamentos, nossos *a priori* sobre o tempo e nossa própria presença no mundo, perceptível também nas relações com os materiais. Tal vínculo, entre uma visão cíclica do tempo e as escolhas e usos que fazemos dos materiais, deve ser revisitada nos dias de hoje, pois tal concepção, de uma coisa que se transforma em outra sucessivamente, provocou uma prática de vida que supunha que os recursos naturais necessários à vida sobre a terra seriam eternos.

Tal visão cíclica é algo que determina relações com os materiais, determina valores e usos específicos, não somente para fins práticos, mas também numa visão muito mais ampla, na compreensão do universo que nos envolve, vinculada à observação dos acontecimentos que se repetem, e também daqueles que nos surpreendem.

Ao longo do tempo, as histórias se misturam em nosso espírito, como aquelas que se referem aos materiais. A escolha do material que faz o artista é, consciente ou inconscientemente, mergulhada em nossa história e pré-história. Interessante olharmos a história dos materiais na Idade Média, do modo como nos conta Michel Pastoureau, pois contribui para a compreensão de tais escolhas, e certas relações entre estas e nosso imaginário.

Michel Pastoureau conta que na Idade Média a madeira era uma matéria nobre, pois era a matéria mais próxima do homem. A madeira, presente nas florestas, era utilizada para fabricar ferramentas, aquecer os lugares, cozinhar, construir, proteger e transportar. A madeira era uma matéria viva, marcada pelas intepéries da vida,

como o próprio homem. Diferente da madeira, de seu aspecto dinâmico e vivo, a pedra aparecia como uma matéria morta e, devido a seu caráter imutável, em relação a duração da vida humana, e pelo seu aspecto inerte, em relação aos movimentos e mudanças do nosso corpo, a pedra era associada ao sagrado e incorporada à uma dimensão de eternidade (Pastoureau, 2004, p. 82-96). Se opondo à madeira e à pedra, havia o fogo, que podia destruir esta madeira e tudo aquilo que ela podia oferecer. O fogo estava associado ao diabo, o que explica que o metal fabricado com o fogo, não era um material inocente. Mesmo os *métiers* que contribuíam para destruir a madeira, como a do lenhador e do carvoeiro, eram consideradas atividades diabólicas.



Richard Long, 1977, A CIRCLE IN ALASKA, BERING STRAIT DRIFTWOOD ON THE ARCTIC CIRCLE

Hoje, quando se trabalha com um material, carregamos essas histórias, estando mais ou menos arraigadas a nosso espírito, assim como as camadas acrescentadas a tudo aquilo que vivemos depois: a imensa destruição das florestas, o desenvolvimento de outros materiais, como derivados do petróleo, e outros criados para as construções de casas e objetos utilitários, meios de transporte, ferramentas. Produções que envolvem a utilização de muita energia, como a do petróleo e a

atômica, além da poluição das águas, é claro. Mas parece que a pedra ainda representa esta situação imutável se comparada a nossa escala de vida, e pensamos que ela pode guardar por mais tempo a marca de nossa passagem.

Mas será que as relações dos artistas com os materiais expressam ainda um desejo de deixar marcas de nossa passagem sobre a terra? Será que depois de acontecimentos como as guerras, de violências sem limites, humanas, atômicas, químicas, absolutamente monstruosas que conhecemos depois do início do século XX, nós artistas desejamos ainda deixar marcas de nossa passagem e *falar* da beleza? Que sentido pode-se dar a trabalhos realizados com materiais carregados de significações simbólicas? Qual o sentido hoje do trabalho solitário e artesanal do artista, realizado na natureza, com materiais naturais?



Richard Long, 2003, making ASH ARC, WARLI TRIBAL LAND MAHARASHTA (photo Nigel Young)

Talvez ainda se procure, através de rituais específicos, como os dos personagens da Idade Média que viviam *no mundo da floresta*, encontros e metamorfoses. Ou quem sabe, o desejo que desperta o trabalho é aquele da « fuga do mundo, da procura de Deus ou do Diabo, para se alimentar, se transformar, tomar contato com as forças e os seres da natureza. » (Pastoureau, 2004, p. 89).

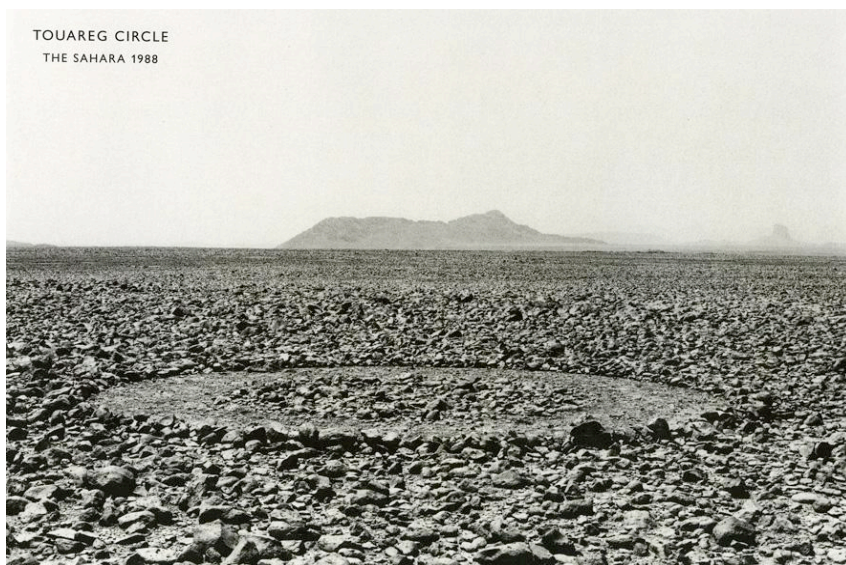
A poética de Richard Long envolve uma conjunção de *savoir faire*. Sua prática mobiliza ações abstratas relacionadas ao espaço - traçados, cartas, planos, enquadramentos - e simultaneamente concretas e artesanais em relação aos materiais. Sua intervenção, que dá origem à uma escultura, exige uma grande visão espacial e uma compreensão da forma no espaço, procedimento que dialoga com a

prática artística da escultura ocidental. Mas, a maneira específica com que o artista associa gestos e materiais, revela, na repetição, o grande poder do acaso em seu trabalho. E neste sentido diz Long,

qualquer material pode resolver o problema. Os materiais são escolhidos por acaso, de acordo com a sorte que tenho de os encontrar(...) Sou uma espécie de oportunista do meu trabalho, realizando obras em lugares e situações bem diferentes, em vários lugares do mundo. (Long, 1986, p. 6).

Hoje, depois de 45 anos de realização artística, Richard Long ainda trabalha sozinho, sem assistente, nem secretário, ele se apresenta como « o último dos amadores ». (Long, 2009, p. 176) O seu trabalho convida à reflexão sobre o sentido do gesto do artista e o lugar da arte hoje. Ao utilizar materiais naturais, ao tomar por princípio seu próprio andamento e aquele da natureza, se concentrando sobre a experiência em si, Richard Long relaciona a arte contemporânea às primeiras práticas artísticas de nossa existência. Práticas que fazem pensar, por um lado, nos gestos humanos que construíram, já há tanto tempo, nossa relação com a natureza, aquela que imaginamos encontraram nossos ancestrais mais distantes, e por outro lado, a idéia de um ritual solitário, como é aquele das brincadeiras de criança. Brincadeiras que na realidade funcionam como investigações plásticas fantásticas sobre o lugar, as distâncias, as dimensões, os limites, a duração dos acontecimentos e da vida.

« Minhas pedras são como grãos de areia no espaço da paisagem. » (Long, 2009, p. 143). Esta frase ilustra bem a dimensão do trabalho de Long, ou as dimensões experimentais, que passam pelos materiais, mas também por uma série de combinatórias dimensionais. São jogos de deslocamento que envolvem seu corpo e os materiais, mas também jogos de escala, colocando em questão os acontecimentos, jogos de inserção e separação, tendo como objeto os elementos da natureza e da paisagem, demarcações de territórios, mesmo que tais delimitações estejam destinadas a desaparecer, territórios efêmeros que ao final se tornarão a própria terra. « Gosto da idéia de que as pedras são a matéria de que o mundo é construído. ». (Long, 2009, p. 143).



Richard Long, 1988, TOUAREG CIRCLE, SAHARA

Tal trabalho que se realiza através do agenciamento de ações repetitivas e solitárias nos leva a noção de um ritual particular e íntimo, como aquele das brincadeiras de crianças, como escrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari, no texto *1874 - De la ritournelle*. (Deleuze, Guattari, 1980, p. 381-433). Sobre uma experiência onde intervém o que há de mais mágico e potente no engajamento de corpos e matérias no interior de um território. E Richard Long explica que « as pedras podem ser usadas como marcadores do tempo e da distância, ou existir como parte de uma imensa escultura, ainda que anônima. » (Long, 2009, p. 146).

Gilles Deleuze e Félix Guattari refletem sobre um agenciamento feito pelo artista onde tais ações, destinadas a afastar o medo do caos, se tornam seu refúgio, onde este refúgio se torna o lugar de contato direto com o cosmos. O texto evoca três aspectos simultâneos que se misturam no *ritornelo*²: o primeiro, aquele em que uma ação passa do caos a ordem, « como esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos »; o segundo que tem a particularidade de organizar um espaço limitado e de « traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto (...) onde as forças do caos são mantidas no exterior »; e finalmente o terceiro aspecto, a improvisação « quando vamos nós mesmos do lado de fora (...) que nos lançamos (...) arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é se confundir ao mundo. » (Deleuze, Guattari, 1986, p. 382-383)



Richard Long, 2003, A WALKING AND RUNNING CIRCLE WARLI TRIBAL LAND MAHARASHTRA, INDIA (photo Denise Hooker)

Richard Long cria seu *ritornelo* em persistentes caminhadas para um outro lugar, delimitações, caminhos percorridos e esculturas, ele opera com diferentes variáveis e repete agenciamentos. Mas improvisa quando intervém na paisagem que ainda não viu, com os materiais que não sabia que iria encontrar; improvisa nos pontos de vista que descobre para revelar tal experiência em suas fotografias. Caminha e improvisa, se mistura ao mundo, mistura sua *démarche* aos movimentos, respiração, cansaço, mistura sua prática à eventos naturais do dia e da noite, da chuva e do frio, das montanhas, dos planaltos e planícies que ele percorre. Para realizar seu trabalho Long desenha e agencia seu território³ - ele escolhe, traça, reúne e elimina informações múltiplas.

Há, portanto, o percurso, um trajeto que passa por certos lugares, que não tem nada de ideal, nem de abstrato, ao contrário; é um percurso situado no mundo e escolhido pelo artista. São caminhos orientados por formações geográficas e topográficas. Caminhos que podemos compreender como demarcações de território, ou como poderia dizer Gilles Deleuze, *caminhadas territorializantes*⁴ que o artista desenha através de sua passagem, onde os signos funcionam como ready-made.⁵

Nestes caminhos povoados por marcos geográficos, os *deslocamentos territorializantes* de Richard Long assumem uma dimensão que vai bem além de uma geografia, como ele mesmo escreve: "*It's all simple, human and universal.... Cosmic variety is a subject of my work, as is the un-repeatability of time.*"⁶ Long

parece tecer em suas obras uma relação, talvez já há muito interrompida entre a terra e o território. A terra encarnada, pedra, água, argila, fogo, montanhas, rios, inscrita nas delimitações humanas ou animais, dividida em territórios que o artista une com seu gesto. Porque é no caminhar que Long elabora este território, em que a terra surge no seu corpo e em sua obra, no meio da *paisagem primitiva* que ele recortou. Em *Acerca do Ritornelo* os autores revêem a *Teoria da Arte Moderna* de Paul Klee e delimitam um olhar próprio ao artista, que vai do micro ao macrocosmo, num jogo de escala semelhante aquele que Richard Long evocou. Numa operação que não tem pretensão científica, mas visa o movimento imanente do corpo, do olhar, da experiência, da matéria, porque « ficando nos limites da terra, ele (o artista) se diz : este mundo já teve um aspecto diferente, e provavelmente ainda terá outros. » (Klee, 1985, p. 29). Neste diálogo com Paul Klee, os autores lembram que, « (o artista) abre-se ao Cosmo para captar suas forças numa "obra" (...) e para tal obra é preciso meios muito simples, muito puros, quase infantis... » (Deleuze, Guattari, 1986, p. 416). O que não quer dizer gestos infantis, nem um pensamento *naïve* do artista, mas, como definiu Deleuze ainda neste estudo, uma *sobriedade* da ação.

Neste sentido, o conjunto dessas operações indica que a « figura moderna não é a da criança, nem do louco, ainda menos do artista, mas a do artesão cósmico... » quer dizer a de um ser capaz de realizar uma síntese a partir de coisas diferentes através de « um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura, ou de extração, que trabalhará sobre um material (...), prodigiosamente simplificado, criativamente limitado, selecionado. » (Deleuze, Guattari, 1986, p. 426).

A radicalidade do trabalho de Richard Long não acontece por acaso, pois lembra nosso papel incontornável como intermediários entre a vida e o universo, nossa *responsabilidade poética* capaz de relacionar tantas sensações e pensamentos, que estabelece ligações entre diferentes tempos e modos de vida, que investiga sobre nossos hábitos mais próximos e aqueles que estão quase esquecidos. Talvez todas estas ações sejam apenas a evidência de que tal gesto elementar e repetitivo do artista, o torne capaz de capturar e agenciar materiais e forças cósmicas, para retomar uma imagem de Gilles Deleuze, numa terra *desterritorializada*, numa galáxia, no meio de outras galáxias.

¹ Richard Long fez seus estudos no St Martins College of Art and Design à Londres, lugar considerado pelo crítico americano Clement Greenberg como o centro da produção de vanguarda do momento, os anos 60, onde se produziram mudanças radicais nas idéias, sobretudo na Grã-Bretanha, confrontada a uma passagem que poderíamos definir como pós-industrial e pós-colonial. In Richard Long, *Heaven and Earth*, "Making tracks", texto de Clarrie Wallis, London, Tate, 2009, p. 33-39

² "Um ritornelo é a atividade corporal de cantarolar, mais para si mesmo, se se compara a um canto, (...) um cantarolar privado, marcado pela simplicidade e pela repetição (...)" Anne Sauvagnargues, Atelier de réflexion, Centre d'Etudes en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées, Cerphi, <http://cerphi.net/atel/rit1.htm>. (tradução nossa)

³ "Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros : o pássaro canta e delimita seu território..." Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie Mille plateaux*, chapitre 11, "1874 - DE LA RITOURNELLE", Paris, Les éditions de minuit, p. 383. (tradução nossa)

⁴ " O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os 'territorializa'." DELEUZE e GUATTARI, p. 386 (tradução nossa)

⁵ "As marcas territoriais são como ready-made." Ibidem, p. 389 (tradução nossa)

⁶ " Tudo é muito simples, humano e universal, as variações cósmicas fazem parte do trabalho, assim como a não-repetição do tempo." Richard Long, na carta que escreveu para esta pesquisa, em junho de 2010 (tradução nossa)

Referências (por ordem de aparição no texto)

- TIBERGHIEU, Gilles A.. **Art, Nature, Paysage**. France: Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Centre du Paysage, 2001.

- LONG, Richard. "And so here we are, a conversation with Michael Craig-Martin, November, 2008". **Richard Long, Heaven and Earth**. London: Tate, 2009, p. 173-177

- LONG, Richard. "Notes on works 2000-2001", published in *Walking the Line*, London, 2002. **Richard Long, Heaven and Earth**. London: Tate, 2009, p. 147

- LONG, Richard. "Artist's statement published on the occasion of solo exhibition at Royal West England Academy, Bristol, 2000". **Richard Long, Heaven and Earth**. London: Tate, 2009, p. 146

- WALLIS, Carrie. "Making Tracks". **Richard Long, Heaven and Earth**. London: Tate, 2009, p. 49

- SAUVANET, Pierre. **Le rythme Grec, d'Héraclite à Aristote**. Paris : Puf, 1999. Cf. Marc Aurèle, Pensées, trad. A-I Trannoy, Les Belles Lettres, 1925, IV, 46, Fragmento 85(76) de Héraclito

- PASTOUREAU, Michel, **Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental**, Paris, Editions du Seuil, 2004

- LONG, Richard. Entrevista à Claude Gintz. "Richard Long, la vision, le paysage, le temps". Paris: **Art Press**, n.104, 1986

-
- LONG, Richard. " 'Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight', published on occasion of solo exhibition at Anthony d'Offay Gallery, London, 1980 ", **Richard Long, Heaven and Earth**. London: Tate, 2009, p. 143
 - DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. "1874 - De la ritournelle". **Capitalisme et schizophrénie Mille plateaux**, chapitre 11. Paris : Les éditions de minuit, 1980, p. 381-433.
 - KLEE, Paul. **Théorie de l'art moderne**, Bâle, Denoël, 1985

Iracema Barbosa

É artista plástica, faz Doutorado em Artes Plásticas (Université Rennes 2) sob orientação de Christophe Viart. Viveu na França entre 2000 e 2010, assistiu aos Seminários de Estética e de Land Art de Gilles Tiberghien (Paris-1, Sorbonne, 2001-2004). É graduada (PUC-Rio, 1982) e pós-graduada em Geografia (UFRJ, 1983), possui Mestrado em História (PUC-Rio, 2001).