



## EU QUE NÃO QUERO TER ROSTO: TENSIONAMENTOS DO RETRATO NA CULTURA VISUAL

Carolina Guerra Libério  
UFRJ

### Resumo

O presente artigo investiga possibilidades de tensionamento das práticas do retrato fotográfico na atualidade a partir de criações artísticas que questionam e recolocam a problemática do rosto na sociedade contemporânea. Para tanto, lança-se uma reflexão sobre o tema do retrato dentro da cultura visual, discute-se o conceito de rosto no pensamento de Giorgio Agamben (2000) e na obra de Deleuze & Guattari (2008), e faz-se uma análise das obras *Camoflash* (2009) e *CV Dazzle* (2012) do artista Adam Harvey.

**Palavras chave:** Rosto, Retrato, Vigilância

### Abstract

The present essay investigates possible tensions in nowadays practices of photographic portrait from the viewpoint of artistic creations that question and propose other approaches to the idea of the face. To attain such, the article establishes a short discussion of portrait imagery in the history of visual culture and discusses the concept of the face in the works of Giorgio Agamben (2000) and Deleuze & Guattari (2008), all as a mean to analyze the artistic works of North American artist Adam Harvey, *Camoflash* (2009) and *CV Dazzle* (2012).

**Keywords:** Face, Portrait, Vigilance

### 1 Pensar o retrato hoje

O foco do presente trabalho parte de reflexões sobre as práticas do retrato na atualidade. O artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado, ainda em andamento, que tem como foco de análise um conjunto de obras que evidenciam procedimentos de apagamento, distorção ou ocultação do rosto, negando ou retirando deste o lugar que lhe é costumeiramente devido no âmbito da representação humana. A presente investigação iniciou-se tendo como objeto as práticas de elaboração e compartilhamento do retrato fotográfico em rede e esbarrou, em meio a sua busca pelo *corpus* que lhe fosse devido, na imagem do sem rosto, afirmação negativa na qual vislumbramos um reverso da própria ideia de retrato hoje.

Rosto e não rosto aparecem como dois lados de uma moeda, moeda que se coloca frente às trocas imagéticas da contemporaneidade, e que é regida por termos curiosos e de popularização tão recente quanto são a palavra *selfie*, eleita como principal palavra da língua inglesa do ano de 2013 pelo dicionário Oxford, e seu instrumento relacionado, antes conhecido como monopé ou por diversos outros nomes pouco específicos, agora atualizado e difundido sob a alcunha de pau de *selfie*.



Vivemos cercados de imagens, ou antes, podemos dizer que hoje, as imagens nos cercam de tal forma, que é quase como se tratasse de um cerco no sentido bélico da palavra: uma tentativa de invasão, em que o balanço entre ver, lembrar e fazer precisa ser pensado frente a ideia de uma torrente contínua de imagens. Nesse sentido, perceber as imagens que povoam o mundo se torna uma tarefa central para atualidade.

Para Hans Belting, há uma correlação entre a história cultural das imagens e a história cultural do corpo (2014, p.37). A partir desta perspectiva, investigar os modos com os quais lidamos contemporaneamente com a representação humana em sociedade implica também em colocarmos a questão do corpo como tema. Por certo, as formas de conexão entre imagem e corpo na atualidade, pensando a partir do campo do retrato e, especialmente do retrato fotográfico, não são equivalentes à de outros períodos históricos anteriores, mas como o próprio autor faz questão de lembrar, estas relações nunca foram necessariamente estáveis. Belting (2014) destaca que o que muitas vezes é encarado apocalipticamente por outros autores como uma perda de referenciais, poderia ser colocado como evidência de uma renegociação entre os limites com os quais toda imagem lida – o do corpo do vivente e o dos meios externos a esse corpo, o da realidade e o da virtualidade, o da materialidade e o da imaterialidade.

A relação imagem e corpo, e a questão realidade *versus* virtualidade nas imagens, se as pensarmos a partir do ponto de vista da antropologia e da história cultural das imagens, não pode ser simplesmente colocada a partir de uma oposição de termos. Antes é o caso de colocarmos que cada imagem, enquanto estabelece uma visão sobre o mundo e uma relação com os corpos, se coloca como um elemento tensional entre estes polos. O nó tensional que cada imagem estabelece em meio a estes elementos talvez possa ser pensado com relação ao grau de efetividade ou mesmo de afetividade que as imagens são capazes de obter. Ou seja, a circulação das imagens, a força de atração ou repulsão do olhar, ou simplesmente o imperativo de olhar que elas são capazes de estabelecer se relaciona diretamente com a pertinência do tensionamento que a imagem aloca sobre estas relações no contexto histórico em que ocorre.

A convivência que hoje temos com as imagens é certamente mais acelerada, como são também nossas experiências com outras formas de estímulos sensíveis, ou mesmo de recepção de conteúdos textuais. Comumente, fala-se em uma 'inundação'



de imagens sem levar em consideração que a questão do hiperestímulo não se limita só a elas, mas inclui outras formas e meios de expressão, caracterizando-se como uma tendência crescente que podemos observar de forma acentuada desde o início do século XX.

A pergunta que se coloca na atualidade, todavia, se formula em torno do que esta aceleração do fluxo de imagens traz para a relação ou balanço entre imagens, meios e corpos. Por um certo tempo tentou se estabelecer, e em algumas linhas teóricas é fato que perdura até hoje, a tentativa de uma ruptura distintiva entre o que seriam as imagens digitais e as imagens analógicas. Dentro deste contexto, adotamos aqui a perspectiva de Belting (2014) em dizer que, há certamente uma influência e a distinção de um certo número de traços referentes aos meios, que determinam em certa medida a forma de existência de uma imagem. Todavia, Belting também afirma que as imagens não precisam necessariamente de um meio físico para se propagarem, colocando que muitas vezes as imagens migram de um meio diferente para outro, sempre conservando algo, mas também sendo alteradas a partir de seus trânsitos. Entende-se aqui a imagem como algo fluído, uma certa cristalização visual do pensamento que se coloca a meio termo entre a diferença e a repetição, e que se vê encarnada a partir de cada um dos suportes em que acontece, apesar de não ser nem estar restrita a nenhum deles. Uma imagem nunca é apenas uma imagem, mas antes já dialoga com todo o universo imagético de que participa.

No âmbito da cultura visual, a imagem do retrato figura como um campo específico, delimitado por sua conexão com a representação da figura humana. No entanto, mais do que restrito apenas à figuração do corpo humano, podemos considerar que o retrato é uma forma histórica que gira em torno da figura do rosto, entendido não como rosto qualquer, mas como o rosto específico de um indivíduo – aspecto indicializante do rosto, ainda que para isso não seja necessário abarcar nenhuma consideração sobre transferência material de traços, como foi longamente debatido com relação à natureza indicial da fotografia (DUBOIS, 2004). Considerado nesta sua especificidade, enquanto gênero que colocou para a história rostos específicos colados a identidades sociais delimitadas, o retrato tem suas origens históricas na prática da pintura do século XVI e é comum que seja associado à emergência de uma forma específica à modernidade de ligar com a questão da individualidade (WARBURG, 2013). Colocando-se historicamente no momento do Renascimento e da Reforma Protestante, o surgimento da prática do retrato na pintura também pode ser



conectado a uma tendência cultural de dessacralização da imagem, em um momento em que esta começa a se deslocar para fora do âmbito da ritualística religiosa, criando um campo de existência a parte, associado à questão da fruição estética e não mais de representação para fins votivos (BELTING, 2014).

Apesar da grande distância cultural que estaria implicada em uma visão linear da história das formas visuais, podemos afirmar que as práticas do retrato fotográfico digital não se separam totalmente da cultura imagética do retrato, sendo possível travar com estas uma relação intempestiva, quando consideramos os aspectos que se repetem e os que se diferem. Não se trata de dizer que as relações e tensionamentos colocados em jogo entre imagem e corpo, indivíduo e sociedade no âmbito da prática imagética do retrato são as mesmas, pois há mudanças significativas ao longo das eras do retrato. Enquanto prática imagética social, o retrato se estabelece historicamente em cada contexto de forma diferenciada, propondo modos de conexão entre as imagens dos indivíduos e o lugar destes na sociedade. No entanto, cabe apontar o seu uso orientado à vida em sociedade e seu acoplamento contínuo à figura do indivíduo, que sempre se encontra no âmbito do retrato como figura ao mesmo tempo atomizada, posto que é único em suas feições e aparências, e constelar, já que os modos de apresentação deste indivíduo tendem a ser orientados por códigos sociais específicos ao seu tempo. Desta forma, determinados contextos produzem conjuntos mais ou menos homogêneos de formas do retrato, como não deixam de ser a forma visual do retrato pintado no século XVI, do retrato fotográfico em *carte de visite* no século XIX, e mesmo do *selfie* nos dias atuais.

A entrada do rosto único na figuração da imagem, rosto conectado a uma existência individual, pode ser lida também como a entrada do sujeito individualizado na história, entendendo-se aqui que a esfera da representação era ligada anteriormente a esferas específicas de poder e que as representações se colocavam muito mais dentro da ideia de linhagens familiares do que em existências individuais. Se este deslocamento já ocorre em alguma medida com a pintura de retrato, o maior descolamento do indivíduo da ideia de linhagem familiar em direção a existências singularizadas será hiperbolizado ao longo da história da fotografia de retrato.

## **2 Retrato, indivíduo e processos de subjetivação**

O retrato é um campo de ambivalências no qual se entrecruzam as relações de um indivíduo com sua imagem. Para Agamben, há um espaço, um intervalo que



sempre se opera quando percebemos “que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós (...)” (2007, p.53). Este intervalo está presente em todo retrato fotográfico e funciona como um vetor de tensionamento nos processos de criação da imagem dos indivíduos.

Todo retrato fotográfico é uma operação complexa, em que a transformação de nós mesmos em imagem aparece sempre como um susto ou sobressalto, que vai do estranhamento ao amor (AGAMBEN, 2007, p.53). No confronto do si como imagem, neste duplo reconhecer-se que se é e não se é imagem, estão envolvidas tensões e potências do imaginário que impulsionam a produtividade de um fazer-se imagem a partir de devires e motivações que não coincidem em necessidade com as incitações promovidas pelos dispositivos de controle, apesar de estarem relacionadas.

No que oferece aos sujeitos formas de objetivação de si a partir da imagem, toda prática do retrato fotográfico pode ser considerada como ponto de inflexão para a operacionalização de processos de subjetivação. A imagem do retrato fotográfico pode ser compreendida no âmbito das apreensões que os sujeitos criam a respeito de si (FOUCAULT, 2010, p.94). Estão em jogo nas práticas do retrato processos de subjetivação que se ligam diretamente aos regimes de visibilidade da atualidade, todavia identificar como se dão estes processos de subjetivação não é apenas uma tarefa de designação. Buscar os processos de subjetivação postos em jogo na prática do retrato é ir atrás dos tensionamentos, dos pontos de confronto em que estes processos se instauram como possibilidade e como conflito.

Nos fluxos de imagens da atualidade, o confronto de si com as imagens assume outras velocidades. Nas práticas do retrato em rede, a relação dos sujeitos com seus duplos fotográficos, longe de oferecer a sedimentação da imagem em um suporte único e precioso (como o era no retrato em daguerreotipia) ou de localizá-la frente a um conjunto estável e fechado de imagens (como na representação do retrato carte-de-visite em meio aos álbuns fotográficos), coloca os processos de elaboração da imagem em meio a um jogo vertiginoso de substituição e troca. Substituição e reelaboração que não se colocam como ruptura, mas que se somam em um conjunto, uma série contínua em que a repetição é tão fundamental quanto a diferença.

A reelaboração constante da imagem presente no retrato digital da atualidade não é livre de padrões próprios, sendo caracterizada por posturas corporais específicas, como bem o mostra a tendência de repetição dos posicionamentos do corpo com relação à câmera na prática dos *selfie*. A substituição contínua dos retratos não implica



necessariamente em desconstrução, mas muitas vezes apenas em atualização, em exercícios de representação em que a imediaticidade, ou a responsividade da imagem a um momento ou local específico tornam-se fatores essenciais para a circulação e existência destas no contexto das trocas sociais.

Os *selfies* da atualidade são povoados por expressões faciais codificadas que insistem em reaparecer nestas imagens, indo além do banalizado sorriso fotográfico, que caracterizou a prática da fotografia a partir do século XX, e dando margem a críticas específicas para a crônica e o humor contemporâneos, como no caso das fotografias em que o retratado posa 'fazendo biquinho' ou *duckface*, nome pelo qual é determinada tal pose na língua inglesa.

### **3 O rosto está sob ataque?**

Nunca fomos tão fotografados quanto agora, jamais pudemos com tanta facilidade obter e produzir imagens de nossos rostos. E no entanto, não estamos mais perto de nos acomodarmos a eles. Para Deleuze e Guattari, "Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um." (2008, p.44). Os autores consideram que não nascemos com um rosto, mas aprendemos a ter um, somos instruídos a construir para nós rostos padrão, rostos conformes. Certamente, ao olharmos imagens publicitárias e capas de revistas podemos perceber o quanto esta conformação ao rosto estabelece pressões sobre nossa aparência, nossa forma de lidarmos com nossa própria imagem, seja na encenação do sorriso que reafirma 'estar tudo bem' na pose da foto, seja na recusa das rugas e imperfeições.

Neste contexto, a prática do *selfie* se mostra como local de codificação/descodificação do rosto na atualidade. Codificação porque a prática é acompanhada, como também foram práticas anteriores do retrato, por uma série de convenções específicas, visivelmente presentes nas séries de autorretratos que hoje povoam a internet. Descodificação talvez, porque a atribuição do código também pressupõe sua leitura, em uma série de imagens cifradas, que se colocam entre o sujeito e o mundo para o qual ele as envia e que, ao mesmo tempo que se relacionam aos processos de subjetivação na atualidade, uma vez que estabelecem uma zona de contato, expressão e auto construção, também apontam ao caminho de processos de dessubjetivação, uma vez que as poses independem muitas vezes de qualquer grau de especificidade pessoal por parte do retratado.



Ao falar sobre o rosto, o filósofo Giorgio Agamben (2000), se refere a este como a um lugar, uma superfície de inscrição, prévia a qualquer sobrecodificação e, no entanto, criada necessariamente a partir da linguagem, da revelação e da relação dos viventes com o aspecto criacional da linguagem. Linguagem é a forma dos viventes apropriarem-se da própria aparência, de apropriarem-se de sua manifestação enquanto seres que existem. Onde quer que a linguagem atue, ela apropria-se da natureza e neste processo de apropriação constitui-se um rosto. Linguagem é, portanto, a apropriação pelos viventes da manifestação de seu existir, apropriação que transforma a natureza em rosto (AGAMBEN, 2000, p.91). Todavia, apesar de destacar o lugar do rosto como espaço de medialidade criado a partir da apropriação da natureza pela linguagem, Agamben não descarta o aspecto normativo que o rosto pode assumir em meio a sociedade.

Para Agamben (2000), apesar do rosto poder ser considerado um espaço de medialidade, há uma disputa histórica que passa pela imagem do rosto. Esta disputa seria a de que há uma dimensão de verdade na linguagem para além da própria linguagem e, portanto, que há uma dimensão de verdade do rosto por trás do rosto. Mas como o autor defende, a própria verdade do rosto é sua superficialidade, seu caráter de artifício:“(...) o rosto revela somente e na mesma medida que oculta, e oculta na mesma extensão em que revela. Deste modo, a aparência que deveria manifestar o ser do homem torna-se uma semelhança traiçoeira, na qual este não consegue mais reconhecer-se. (2000, p.94)

Segundo Agamben (2000, p.95), onde quer que se tente estabelecer uma verdade por trás do rosto, onde quer que se tente separar o rosto de sua pura superficialidade, de seu caráter de gesto enquanto meio, há uma apropriação que resulta na diminuição do potencial de comunicabilidade do rosto enquanto espaço de constituição da política, uma separação do rosto de sua pura comunicabilidade e um consequente engessamento.

O que parece interessante nas possíveis interconexões entre os textos de Agamben (2000) e o de Deleuze & Guattari (2008) é como em ambos os casos os autores propõem a exploração do rosto, o refletir-se e refazer-se sobre o próprio rosto como parte de uma atividade política contínua. Para Agamben (2000, p.95) tornar a aparência visível enquanto aparência e medialidade é uma das tarefas políticas da atualidade. Se esta aparência passa pelo rosto enquanto lugar da política, trata-se de encarar o rosto como um campo aberto, assumi-lo como zona de contato entre exterior e interior – viver o rosto em sua própria superficialidade, negando-lhe qualquer essência interior ou superior.



Para Deleuze & Guattari (2008, p.36), libertar-se dos rostos padrão pode ser considerado como um dos destinos do homem na atualidade. Para escapar do rosto, é necessário tornar possível o atravessamento de devires, conectar os traços de rostidade a outros traços - “um traço de vespa e um traço de orquídea” (2008, p.61), operar no rosto um devir-outro; abrir caminhos contra o enrijecimento, “tornar-se imperceptível”, ter a capacidade de fazer-se clandestino no próprio rosto.

Em ambos os casos, fala-se do rosto como um campo para a experimentação da multiplicidade, transformação do rosto em ‘bloco vivo’ em Deleuze & Guattari (2008, p.61), rosto como espaço limite da desidentificação e de encontro com a exterioridade em Agamben (2000, p.100).

#### 4 Eu que não quero ter rosto

A partir de um incômodo com a pervasividade de tecnologias como a de detecção facial e seu uso na vigilância irrestrita, artistas como Adam Harvey têm conduzido processos de criação que buscam desafiar o aspecto opressivo da constante vigília sobre o rosto. A obra de Harvey, *CV Dazzle* (2012) baseia-se em um procedimento de camuflagem do rosto que tem como objetivo enganar os dispositivos de detecção facial, negar-lhes o poder de identificação. O trabalho de Harvey, fotógrafo e engenheiro mecânico, baseia-se na criação de maquiagens e penteados que possam enganar os softwares feitos para detectar rostos. As propostas são construídas a partir do estudo e inversão do algoritmo utilizado para programar os aplicativos.

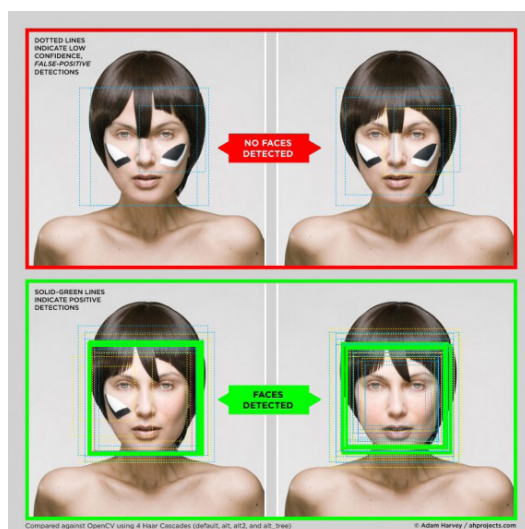


Figura 1 – HARVEY, Adam. *CV Dazzle*, 2012. Imagem de divulgação.  
Disponível em: <<http://ahprojects.com/projects/cv-dazzle/>>. Acesso em 05 de maio de 2015.





A obra de Adam Harvey baseia-se principalmente em um incômodo com o excesso de vigilância: a maior parte dos projetos do artista referem-se ao desenvolvimento de objetos, tecnologias ou procedimentos que podemos considerar como técnicas de contra vigilância. Além de *CV Dazzle* (2012), outros projetos de Harvey incluem *Stealth Wear* (2013) – uma linha de acessórios que reduz a assinatura termal do corpo, tornando-o mais difícil de identificar por equipamentos de vigilância; e outro projeto diretamente relacionado ao campo da fotografia e às relações entre privacidade, exposição e controle, o *Camoflash – Anti-Paparazzi Clutch* (2009).

Em *Camoflash* (2009), o artista desenvolveu um dispositivo que é ativado sempre que uma câmera é acionada em sua direção, emitindo uma forte luz em retorno, inviabilizando o registro imagético. Brincando a sério com a questão dos *paparazzi*, Harvey adaptou este dispositivo para uma bolsa de mão (*clutch*), transformando-o em um objeto de moda contra a invasão de privacidade. Nas duas obras, tanto em *Camoflash* (2009) quanto em *CV Dazzle* (2012) o que está em jogo é o direito à própria imagem.

No caso de *Camoflash*, de forma mais visível coloca-se o direito à negação da imagem: contra uma sociedade que o tempo inteiro relaciona as imagens dos indivíduos à verdade de suas condutas e a uma identidade retida e classificável, *Camoflash* estabelece a possibilidade de não ser feito imagem, de reter o controle da própria imagem a partir da ocultação.

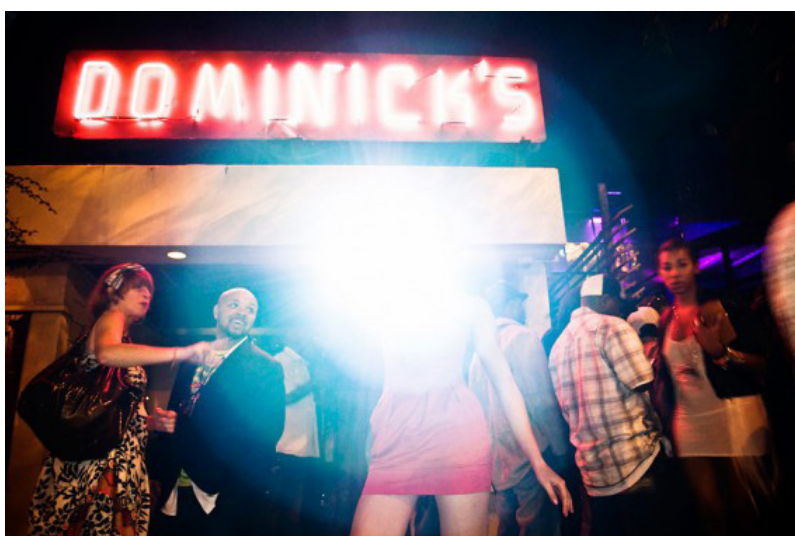


Figura 2 – HARVEY, Adam. *Camoflash*, 2009. Imagem de divulgação. Disponível em: < <http://ahprojects.com/projects/camoflash/>>. Acesso em 05/05/2015.



Se em *Camoflash* o procedimento de desconstrução se dá pela negação, em *CV Dazzle* é possível afirmar que ele se dá pelo exagero. Longe de esconder, as maquiagens e penteados chamam atenção, provocam estranheza, causam diferença. Talvez por isto mesmo, por causarem diferença a partir do exagero, são uma afirmação da aparência *enquanto* aparência, um uso do rosto como superfície de trabalho.

Em uma entrevista sobre o projeto de *CV Dazzle*, Harvey afirma: "Creio que expor e exagerar podem ser uma boa estratégia para nos escondermos" (*apud* MCNEIL, 2012). Neste sentido, pelo exagero, podemos considerar que em *CV Dazzle* é o rosto que desaparece no próprio rosto. Não há nada que as imagens de *CV Dazzle* representem a não ser a própria superficialidade, elas presentificam-se em meio a cena, acontecem e não remetem, nada deixam entrever a não ser a própria camuflagem explícita em aparência. Aparência que não remete à essência, mas a uma impessoalidade total: tratam-se de esquemas de pintura, de aplicações e alterações cuja própria performance está em tornarem-se impossíveis de serem remetidas a um sujeito ou a uma identidade fixa: são superfícies que remetem somente a si.

*Camoflash* (2009) e *CV Dazzle* (2012) são duas obras que tratam do anonimato como escolha, ou melhor, defendem a possibilidade de escolha de sermos anônimos. Os rostos de *CV Dazzle* são rostos quaisquer, rostos objetificados, poderíamos afirmar, uma vez que mais do que remeterem à expressão de uma personalidade ou personalidade, colocam-se como telas para defenderem-se contra a identificação vigilante de novas tecnologias.

A obra de Harvey nos mostra procedimentos que apagam, mascaram ou modificam rostos. Podemos encarar estes procedimentos como ferramentas que possibilitam a criação de outros enredos. A possibilidade de desaparecer, de não ser sempre o mesmo, de não ser sujeito vigiado coloca-se na obra de Harvey como uma necessidade política, como a possibilidade de requisitar uma nova ecologia da própria imagem. As práticas e falas do artista nos sugerem uma chave de leitura que podemos observar também em outras produções imagéticas que trabalham com a ideia do retrato na atualidade. No contexto das subjetividades vigiadas, enganar o retrato, reencenar, apagar, mascarar, reinventar o rosto, apresentam-se como caminhos possíveis para exercitar formas de vivência além da norma, para exercer o direito de utilizar o rosto como superfície medial, zona de contato passível de reinvenção, ao invés de essência identitária julgadora e punitiva.



## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Means without end: notes on politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Editorial Katz, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013

## Documentos eletrônicos

HARVEY, Adam. **Camoflash**, 2009. Imagem de divulgação. Disponível em: < <http://ahprojects.com/projects/camoflash/>>. Acesso em 05/05/2015.

HARVEY, Adam. **CV Dazzle**, 2012. Imagem de divulgação. Disponível em: <<http://ahprojects.com/projects/cv-dazzle/>>. Acesso em: 05/05/2015.

MCNEIL, Joanne. Artist profile: Adam Harvey. In: **Rhizome**. Disponível em: <<http://rhizome.org/editorial/2012/jun/11/artist-profile-adam-harvey/>>. Acesso em: 05/05/2015.

---

## Minicurrículo

**Carolina** é fotógrafa, pesquisadora, videoasta e professora na área de Produção Audiovisual do curso de Radio e TV da Universidade Federal do Maranhão. Doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduada em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Produção Fotográfica e Videográfica, Novas mídias e Cultura Visual. É membro fundador do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagens (NUPPI-IFMA), oficializado junto ao diretório de grupos do CNPq desde 2010.