

RETRATOS: UMA PROPOSTA DE OFICINA SOBRE LINGUAGEM FOTOGRAFICA, DIÁLOGOS E HISTÓRIAS

PORTRAITS: A WORKSHOP PROPOSAL ON PHOTOGRAPHIC LANGUAGE, DIALOGUES AND STORIES

Ângelo Dimitre Gomes Guedes¹

Resumo

Embora a criação de retratos anteceda o surgimento da fotografia, o desenvolvimento das imagens técnicas, bem como suas implicações sociais, gerou complexos componentes para compreender mais sobre as funções do retrato na sociedade. Diante das novas mídias e de um número cada vez maior de representações visuais, a busca por um diálogo crítico com as imagens da contemporaneidade talvez possa ser estimulada ao experimentar o retrato fotográfico, interrogando seus métodos, suas histórias e os papéis de seus interlocutores: quem posa, quem fotografa e quem o encontra. Além disso, aplicando de forma prática alguns dos procedimentos envolvidos em sua construção. Este artigo tem como objetivo refletir sobre o retrato fotográfico e apresentar alguns aspectos da elaboração de uma oficina sobre o tema, realizada no contexto da extensão universitária, destacando a ideia de um retrato como uma forma de dialogar e escrever histórias. Ao compartilhar um relato desta experiência, comentando os detalhes e as escolhas didáticas que a compuseram, espera-se que possa estimular pesquisas e práticas extensionistas relacionadas ao ensino da linguagem fotográfica.

Palavras-chave: ensino de fotografia; retrato fotográfico; extensão universitária; linguagem fotográfica.

Abstract

Although the creation of portraits antecedes the arrival of photography, the development of technical images, as well as their social implications, brought complex components to understand more about the functions of portraits in society. Faced with new media and an ever-increasing number of visual representations, the search for a critical dialogue with images from the contemporary world can perhaps be stimulated by experimenting with photographic portraiture, questioning its methods, its histories, and the roles of its interlocutors: who poses, who photographs and who finds it. Moreover, applying, in a practical way, some of the procedures involved in its construction. This paper aims to reflect on the photographic portrait and present some aspects of the elaboration of a workshop on the subject, in the context of university extension, highlighting the idea of a portrait as a way of dialoguing and writing stories. It is hoped that sharing an experience report, commenting on the details and didactic choices, can stimulate research and extensionist practices related to the teaching of photographic language.

Keywords: photography teaching; photographic portrait; university extension; photographic language.

¹ Doutor em Educação, Arte e História da Cultura (Universidade Presbiteriana Mackenzie). Professor no Centro Universitário do Distrito Federal (UDF), Brasília, DF, Brasil. angelodimitre@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0042-364X.

1. Introdução

Uma das definições mais comuns à palavra retrato² é que se trata de uma imagem de uma ou mais pessoas. Uma explicação tão ampla assim permite incluir sob uma mesma categoria um rol gigantesco de manifestações visuais de diferentes origens, linguagens e tecnologias. Segundo Carr (2005), retratos têm sido feitos, pelo menos, há mais de 5000 anos. Das representações visuais criadas por antigas civilizações às sintetizadas por programas de inteligência artificial³, histórias sobre imagens e suas aplicações sociais oferecem chaves para interrogar a condição humana, seus gestos e suas reverberações socioculturais.

O desenvolvimento das imagens técnicas, inclusive as digitais, evidencia novas e complexas camadas para analisar sua influência no comportamento social. A crescente circulação de imagens, dentre as quais, as que permitem aproximações ao conceito de retrato, disparam alterações na forma do ser humano perceber e se expressar. Este processo de múltiplas percepções, expressões e transformações parece se manifestar de modo especial no ato de retratar, seja uma outra pessoa, um grupo de pessoas ou até mesmo no caso de um autorretrato. No contexto da fotografia, Roland Barthes (2022, p. 22) diz que o retrato se comporta como um “campo cerrado de forças” em que “quatro imaginários” se cruzam, se provocam e se distorcem. Assim, Barthes destaca a autopercepção de quem posa, seu desejo de como o percebam, a percepção de quem fotografa em relação a quem posa e o meio articulado por quem fotografa para compartilhar a sua arte, isto é, comunicar uma mensagem. Esta ideia de uma fusão de imaginários, bem como das forças, intenções e desejos que deles se desdobram, parece repercutir na visão de um retrato como um tipo de atuação (AVEDON, 2014).

Um modo de compreender mais sobre essa categoria de representação visual é pensar em suas funções sociais ao longo da história. Carr (2005), por exemplo, assinala que antigamente os egípcios acreditavam que retratar alguém era um meio de transcender o limite da vida, isto é, uma espécie de passaporte à eternidade. A autora explica que embora não se acredite mais que o retrato proporcione algum tipo de vida infundável, persiste um apego à noção de que ele é capaz de criar uma ligação com a geração que lhe for contemporânea e com as posteriores, preservando a imagem obtida (CARR, 2005). Pastoriza (2014) aponta que o retrato passou a ser um gênero transversal às diversas modalidades da fotografia (por exemplo fotojornalismo, arte e publicidade). Ainda conforme o autor, este gênero provoca uma complexa discussão “sobre o corpo e a identidade individual, além de refletir sobre a homogeneidade e a transparência do indivíduo na sociedade.” (PASTORIZA, 2014, p. 35, tradução nossa). Essas relações entre retrato e identidade, bem como entre indivíduo e coletivo, estabelecem rotas necessárias para examinar como ocorrem os processos de representar alguém na contemporaneidade, em meio a tantas tecnologias empregadas para uma produção visual cada vez mais acelerada, automática e padronizada.

O presente artigo tem como objetivo compartilhar reflexões sobre o gênero do retrato

² A primeira definição da palavra retrato encontrada no *Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (2011, p. 1203) é “registro da imagem de uma pessoa por meio da pintura, desenho, gravura ou fotografia”. Outra definição do mesmo dicionário aponta que retrato é um termo equivalente à palavra fotografia. No contexto da linguagem fotográfica, Paul Fuça e Steven Biver (2011, p. xxiii) dizem que se trata de “qualquer fotografia de pessoas [...] que, pelo menos parcialmente, as identifique de alguma forma.” Evidencia-se assim uma polissemia no termo que parece se refletir na multiplicidade de leituras e aplicações do retrato fotográfico na arte e na sociedade.

³ Como, por exemplo, o *Midjourney* e o *DALL-E*. Ambos, programas de inteligência artificial geradores de imagens a partir de comandos textuais.

fotográfico e apresentar alguns dos aspectos do processo de construção de uma oficina sobre o tema, realizada por um Projeto de Extensão Universitária⁴. Para tanto, este artigo divide-se nas seguintes partes: a. apresentação de reflexões sobre o retrato fotográfico e sobre a linguagem fotográfica; b. delineamento das principais características da oficina proposta e exemplos de suas escolhas didáticas; c. apontamentos a partir dos resultados obtidos⁵ e do referencial teórico abordado. Tanto o planejamento das atividades quanto a revisão do processo após sua execução foram feitas em diálogo com estudos sobre a linguagem fotográfica e, também, com algumas camadas da Teoria da Aprendizagem Significativa (TAS)⁶, que se dedica a compreender o processo de aprendizagem com atribuição de significados.

O tema abordado pela oficina é oportuno para ações extensionistas diante de um mundo contemporâneo, pois, além de se conectar com recentes desafios ao lidar com representações visuais, permite explorar teoria e prática em uma atividade costurada por múltiplos diálogos, colaborando assim para o desenvolvimento do repertório de seus participantes para ler e escrever imagens criativa e criticamente.

2. Breve Notas Sobre a Fotografia e Sobre o Retrato Fotográfico

Júlio Cortázar (2008) certa vez pontuou que a fotografia seria comparável ao conto enquanto o cinema permitiria uma aproximação ao romance⁷. Embora as imagens e pensamentos provocados por essa analogia sejam potentes para se refletir sobre as costuras da fotografia, para se destacar a multiplicidade de complexos diálogos interdisciplinares que podem emergir de um retrato fotográfico talvez possa se considerar que, na fotografia, além do conto, pode haver uma boa dose de romance, de cinema, e de música, e de poesia, e de teatro, e de pintura e de tantas outras linguagens e signos em movimento, que se misturam e se transformam no decorrer de suas travessias sociais. Por outro lado, em uma fotografia concebida tão interdisciplinar e pluralmente assim, talvez não se possa estabelecer uma identidade muito específica. Este parece um bom ponto de partida para uma introdução sobre a fotografia e sobre o retrato a partir de tal linguagem: comentar mais sobre os aspectos da linguagem fotográfica, compartilhando uma seleção de ideias debatidas por seus pesquisadores no decorrer da história; algumas que buscam suas especificidades e outras que possibilitam interrogar suas fronteiras com diferentes linguagens.

Dubois (2001), por exemplo, explica que três concepções sobre o meio fotográfico se destacaram inicialmente: a fotografia como reprodução mecânica do mundo, como transformação do real e como traço do real. Enquanto a primeira aproximava mais o meio à ciência do que à arte, a segunda posicionava a imagem fotográfica como uma mensagem

⁴ A oficina foi realizada em junho de 2022 como parte das ações propostas pelo Projeto *Imaginário e Cultura: escritura e leitura de imagens*, concebido e coordenado pelo autor do presente artigo, no Centro Universitário do Distrito Federal (UDF). A primeira edição do projeto foi apresentada em um relato de experiência já publicado (GUEDES, RABÊLO, 2021). Um relato sobre a segunda edição, que abrange alguns dados sobre a oficina apresentada na presente discussão foi submetido e encontra-se em fase de avaliação. Expressa-se, aqui, os agradecimentos aos estudantes que fizeram parte da equipe do projeto e aos participantes da oficina abordada no presente artigo.

⁵ Optou-se por não mostrar as imagens e processos produzidos pelos participantes, de modo a preservar a identidade dos que participaram da oficina.

⁶ A TAS foi desenvolvida por David Paul Ausubel (1918-2008).

⁷ Cortázar (2008, p. 151) diz: “o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia [...] uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.”

codificada por seu autor. Já a terceira, embora não desconsiderasse fatores envolvidos na construção e na recepção de uma imagem fotográfica, tinha como ponto central a noção de índice⁸, um tipo de signo que atesta a existência do objeto fotografado⁹. Dubois chega a comentar sobre algumas sobreposições desses discursos, isto é, quando o primeiro se destacava, já havia quem posicionasse a fotografia como transformação do real. Isso mostra uma espécie de tensão entre objetividade e aspecto simbólico¹⁰ do fotográfico desde os seus primeiros movimentos. E essa característica parece persistir ao se pensar a complexidade dos rumos da fotografia até a contemporaneidade¹¹.

Barthes (2022) também explora a conexão com o real e procura conversar com imagens que lhe são mais próximas para compreender o signo fotográfico. O autor assume o ponto de vista de quem recebe a imagem, ao qual denomina como *spectator*. Além deste, Barthes cita outros dois possíveis interlocutores: quem fotografa (*operator*) e quem é fotografado (*spectrum*). Em sua expedição ao universo fotográfico, Barthes elabora os conceitos de *studium* e de *punctum*. O primeiro permite cruzar informações, avaliar, identificar, interpretar a imagem a partir de um repertório e de um interesse culturais. Nesse processo, o *spectator* procura reconhecer, reconstruir e viver as aspirações e os desejos de quem fez a imagem (*operator*), porém isso se dá sempre a partir de seu próprio ponto de vista (*spectator*). Já o *punctum* é algo que não se vincula a um processo de análise. Barthes chega a dizer que é um detalhe da imagem e observa que o potencial “de pungir o espectador está condicionado a quem é esse espectador.” (BARTHES apud GUEDES, 2021, p.25). Trata-se de “uma espécie de extracampo sutil como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2022, p. 55). Barthes aponta que também há um outro tipo de *punctum* que não é o detalhe, mas sim de intensidade: “é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”), sua representação pura.” (BARTHES, 2022, p. 82).

Ao avançar suas considerações, Barthes (2022) se concentra em uma só imagem de sua mãe durante a infância, porém se recusa a mostrá-la para o leitor por presumir que não despertaria em outra pessoa que a encontrasse o que provocara nele. Deste modo, apesar da abordagem de Barthes neste livro acentuar a objetividade da fotografia, o momento da recepção da mensagem assume o papel principal: a construção de sentidos por parte daquele que se depara com a imagem. A fotografia, ao ser pensada como uma linguagem que possibilita a comunicação entre seus interlocutores, exhibe tramas complexas em sua construção, distribuição e recepção. Mike Simmons (2015), por exemplo, destaca que a fotografia, enquanto processo de comunicação, está sempre condicionada ao repertório de

⁸ Peirce (2010, p. 74) explica que índice é “um signo, ou representação, que se refere a seu objeto [...] por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo”.

⁹ A abordagem da fotografia enquanto índice destacada neste texto de Dubois (2001), a qual ele próprio aproxima sua abordagem na época em que escreveu o livro, oferece mais força à objetividade da imagem fotográfica, porém sem deixar de considerar os diversos fatores envolvidos na construção e na recepção de uma imagem fotográfica.

¹⁰ Símbolo, segundo Peirce (2010, p. 76), é um signo “pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional”. Arlindo Machado (2000), por exemplo, destaca a fotografia como símbolo, isto é, como uma expressão de um conceito. Já Flusser (2011, p. 19), concebe o termo símbolo como “um signo convencionalmente consciente ou inconscientemente”.

¹¹ Alguns artistas e pesquisadores questionaram esse aspecto indicial da imagem fotográfica como algo que poderia mascarar a complexidade do signo fotográfico e seu potencial simbólico (e.g. MACHADO, 1984, 2000). Com o desenvolvimento do digital, os questionamentos sobre a objetividade da imagem fotográfica se amplificaram (e.g. FONTCUBERTA, 2012; RITCHIN, 2013). Um panorama para se pensar os discursos que abordaram a complexidade do signo fotográfico, considerando o impacto das novas mídias, é apresentado por Guedes (2021).

quem recebe a mensagem.

Arlindo Machado (1984), ao focar no aspecto simbólico de uma imagem fotográfica e questionar discursos que enfatizam a ideia de índice e de uma maior objetividade, comenta que esse tipo de imagem se desdobra de um emaranhado de elementos refratores da realidade. Por isso, Machado (1984) reforça a necessidade de uma postura crítica perante a superfície de uma fotografia. “As coisas não são como elas ‘se mostram’ ao olhar desprevenido; para compreendê-las, é preciso fazer um desvio, dar um salto por ‘trás’ da miragem do visível” (MACHADO, 1984, p. 40). Já Susan Sontag (2004, p. 23) também realça o momento da recepção desse processo ao pontuar que uma fotografia “tem múltiplos significados”. Segundo a autora, a imagem fotográfica se comporta como “um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos).” (SONTAG, 2004, p. 63).

Retratos têm sido criados muito antes das primeiras imagens serem fixadas por um processo fotográfico. No entanto, a capacidade de multiplicar tecnicamente as imagens disparou novos fatores para a investigação do tema e de assuntos subjacentes. Por exemplo, a diversidade de contextos que uma imagem passa a ocupar desde então. Também segundo Sontag (2004), o contexto é decisivo para a leitura e a pluralidade de potenciais significados que uma fotografia pode obter. “Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere.” (SONTAG, 2004, p. 90-91). Ainda segundo a autora, cada situação, cada contexto em que a fotografia surge, mesmo que possa sugerir caminhos, não controla os significados que possam lhe ser atribuídos. Destarte, o signo fotográfico permanece potencial e aberto a novas interpretações e transformações.

Pastoriza (2014) diz que os primeiros retratos fotográficos se apoiaram na longa tradição pictórica. Até mesmo posar durante um grande intervalo de tempo era algo em comum a ambas as linguagens. Somente com o aperfeiçoamento tecnológico da fotografia, que permitiu reduzir o tempo de exposição, retratar alguém adquiriu maior dinamismo e passou a ser feito tanto em estúdio quanto em diversos outros lugares, registrando uma variedade maior de personagens, paisagens e culturas (PASTORIZA, 2014). Richard Avedon, fotógrafo que explorou bastante o gênero do retrato, compartilha uma história sobre sua família que denota o papel ficcional do signo fotográfico: a sua capacidade de transformar e de inventar realidades, conforme as vontades e interesses de seus interlocutores. Segundo Avedon (2014) sua família costumava passear e se fotografar diante de casas e carros de pessoas desconhecidas, atuando como se tais objetos fossem de sua família. Por muitas vezes, pegavam até cachorros emprestados para a composição da cena. O autor explica: “as fotos em nosso álbum baseavam-se numa espécie de mentira sobre quem éramos e revelavam uma verdade sobre o que queríamos ser.” (AVEDON, 2014, p. 60). Ainda segundo o fotógrafo:

[...] retrato é atuação, e, como qualquer atuação, no saldo de seus efeitos ele é bom ou mau, e não natural ou artificial. Compreendo que essa ideia possa ser perturbadora – que todos os retratos sejam atuações –, porque ela parece implicar algum tipo de artifício que esconde a verdade a respeito do modelo. Mas não é nada disso. A questão é que não é removendo a superfície que o artista consegue chegar a seu objetivo maior, a verdadeira natureza do modelo. Ele só consegue ir além da superfície trabalhando com a superfície. Tudo que ele pode fazer é manipular essa superfície – o gesto, a veste e a expressão – de maneira radical e correta. (AVEDON, 2014, p. 62)

Relações com tempo, história e memória ganham força em textos e reflexões sobre esse tipo de representação visual. Ronaldo Entler (2014), por exemplo, comenta que o retrato

cria “uma posição social de destaque” para o sujeito da imagem que ganha a oportunidade de compor narrativas que possam ser lembradas posteriormente. O autor diz ainda que esse propósito persiste mesmo com o desenvolvimento tecnológico do meio e com a implementação das redes sociais digitais “um álbum de família ou as fotos compartilhadas nas redes ainda fazem parte de um esforço de memória.” (ENTLER, 2014). Interessante pensar nessa necessidade, já mencionada neste artigo, de projetar uma imagem e de preservá-la ao largo da história, mesmo considerando que com o transcorrer do tempo as amarras se soltam, como observado por Sontag (2004) e isso desperta leituras imprevisíveis para aquele retrato. Em um ensaio de 1916, Luis Carlos (2013, p. 303) também reflete sobre essa relação do retrato com o tempo. “Um retrato antigo sempre desperta, a pouco e pouco, no coração, com a frouxa tristeza de uma luz na bruma, toda a época afastada a que se remonta, como se ele fosse, antes, um mudo gemido do passado.” Já John Berger, ao especular sobre o que o fotógrafo August Sander dizia antes de fotografar seus modelos, busca desvendar a relação entre quem fotografa e quem posa, enfatizando o signo fotográfico e seus resíduos ao longo do tempo:

[...] como foi que ele disse, para que todos acreditassem nele da mesma maneira? Cada um deles olha para a câmera com a mesma expressão. Por mais que haja diferenças, elas são resultado da experiência e do caráter do modelo [...] ele disse simplesmente que suas fotografias seriam uma porção registrada da história? Teria ele se referido à história de tal maneira que a vaidade e o acanhamento dos fotografados se desvaneceram, e eles olharam para a lente contando de si mesmos, usando uma estranha tensão histórica: Eu tinha este aspecto. (BERGER, 2013, p. 47)

Fabris (2004), por sua vez, comenta sobre como o retrato fotográfico participa da construção tanto da identidade individual de alguém quanto de sua identidade social. A autora (2004, p. 38) explica que o retrato é, ao mesmo tempo, “um ato social e um ato de sociabilidade”. Segundo a Fabris (2004, p. 38-39), quem posa oferece, além de seu próprio corpo, “sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos.” (FABRIS, 2004, p. 38-39).

Tais leituras sobre o signo fotográfico, o espaço, o tempo e sua intensidade, os desejos e os afetos representados na superfície de uma fotografia, a relação do signo com o objeto fotografado e, também, com os seus interlocutores, são elementos centrais para se pensar a justaposição retrato e fotografia. Segundo Fontcuberta (2010) qualquer mensagem, inclusive a fotografia (e talvez isso possa se estender ao gênero do retrato de forma específica), fala do objeto, do sujeito e do meio. Refletir sobre um retrato e suas possíveis leituras lança múltiplos caminhos para quem se dispuser a enfrentá-lo. Há razões para acreditar que as características da comunicação social atual, a circulação de imagens na contemporaneidade e o uso de novas mídias impõem uma complexidade ainda maior do que a considerada por Barthes (2022) ao destacar a ação de quatro imaginários no retrato fotográfico. Em *A Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, por exemplo, Vilém Flusser (2011) aborda a fotografia como o primeiro modelo para se pensar uma sociedade pós-industrial amarrada por aparelhos e seus programas, cujas possibilidades de ação são programadas e, portanto, previsíveis. Sem avançar tanto no labirinto das proposições *flusserianas*¹², fundamentais para pensar criticamente a produção de imagens, as novas mídias e as relações socioculturais

¹² A obra de Vilém Flusser estabelece um importante referencial teórico para se pensar as novas mídias, as imagens e o comportamento social. Além do livro mencionado, ver, por exemplo, Flusser (2008).

contemporâneas, a análise da sociedade por meio do processo fotográfico é sugestiva para se pensar as implicações sociais da multiplicação de imagens.

A oficina projetada, objeto deste relato de experiência, destacou a ideia de que um retrato é composto a partir de uma pluralidade de diálogos. Posicionamento que combate leituras superficiais e relativiza significações apressadas para uma imagem ou para um conjunto de imagens. Ao trabalhar essa direção, buscou-se evidenciar a fotografia como uma linguagem articulada para se comunicar, considerando algumas das camadas envolvidas em um processo tão complexo como este. As próximas seções apresentarão características da oficina projetada e alguns resultados obtidos, aproximando-se a pressupostos da TAS, teoria que busca compreender as condições para que o aprendiz concretize uma aprendizagem com atribuição de significados.

3. Uma Oficina Sobre Retratos, Diálogos e Narrativas

A oficina desenhada partiu da ideia de pensar o retrato como um processo construído por diálogos e histórias. Algumas das proposições apresentadas na seção anterior sobre o signo fotográfico e o retrato evidenciam a importância de compreender o conjunto de múltiplos elementos envolvidos na composição e na leitura de uma imagem desse tipo. Apesar da complexidade do signo fotográfico e de possíveis tensões entre algumas das ideias selecionadas, mesmo as que realçaram a objetividade da fotografia não deixaram de considerar ações envolvidas antes, durante e depois da tomada da imagem, o que fortalece a concepção de que a fotografia estabelece uma comunicação, isto é, um intercâmbio de informações. Neste sentido, a proposta da oficina em promover diálogos e escrever histórias a partir dessa experiência se apoia no quadro de discursos apresentados na seção anterior sobre a linguagem fotográfica.

A oficina recebeu o título de *Arte do retrato: diálogos e narrativas no estúdio fotográfico*. O objetivo geral foi refletir sobre este gênero da fotografia como uma forma de dialogar e de contar histórias, experimentando técnicas e procedimentos que costumam ser empregados em sua realização, dentro de um estúdio fotográfico. O perfil de participantes considerado para o planejamento foi o de interessados por comunicação visual e arte de modo geral, bem como estudantes e profissionais de Comunicação, Publicidade, Jornalismo, Artes Visuais, Fotografia, Cinema, Design e áreas afins. A experiência foi estruturada para ocorrer em três encontros de 120 minutos aproximadamente cada, totalizando 6 horas de duração. Assim como em outras oficinas realizadas pelo Projeto de Extensão Universitária *Imaginário e Cultura*, o tema foi abordado a partir de referências interdisciplinares, buscando incentivar o pensamento crítico sobre a escritura e a leitura de uma imagem. Além do objetivo geral delineado para a oficina, os específicos foram: dialogar com referências interdisciplinares sobre o tema para desenvolvimento de repertório; explorar técnicas, estratégias e procedimentos relacionados ao processo de criação, à pré-produção e à produção fotográfica em um estúdio; explorar e praticar conceitos e técnicas de iluminação; conhecer e experimentar equipamentos fotográficos.

Uma pasta online foi compartilhada como apoio para estudos e exercício, como uma espécie de Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA). Esta pasta permaneceu acessível durante o período de 45 dias após o primeiro encontro da oficina. Em resumo, nessa pasta havia o plano de atividades, o material teórico apresentado no primeiro encontro, alguns materiais para a expansão da pesquisa sobre o tema, um conjunto de subpastas destinadas ao desenvolvimento do principal exercício e as subpastas para registros de fotografias produzidas

no decorrer dos encontros. Os materiais de pesquisa, em sua maioria, eram documentos (*Google Docs*¹³) construídos como hipertextos¹⁴, cujos *links* direcionavam o leitor para outros textos, materiais audiovisuais e imagens relacionadas ao tema da oficina. Um desses documentos possuía uma lista de 90 nomes relacionados a artistas visuais. Cada nome possuía um link que direcionava o leitor para outra página; na maioria dos casos, uma busca simples por imagens do *Google* sobre o nome do artista, grupo ou assunto em questão. Outro documento disponível no interior dessa pasta concentrava-se no tema retrato e em alguns assuntos subjacentes à fotografia (uso do equipamento fotográfico e estudos sobre iluminação). Os *links* deste documento encaminhavam para conteúdos audiovisuais disponíveis no *Youtube* e textos relacionados aos assuntos mencionados.

As atividades de cada um dos encontros foram planejadas para explorar a ideia central da oficina (o retrato, seus diálogos e histórias). O primeiro encontro ocorreu no ESPAÇO CONECTA do Centro Universitário do Distrito Federal (UDF), uma sala multidisciplinar formatada para aplicações de metodologias dinâmicas e inovadoras, em processos de ensino-aprendizagem, em processos criativos e em desenvolvimento de projetos. A proposta deste primeiro encontro foi introduzir o tema, compartilhando dicas sobre processos criativos e formando as duplas que fariam o exercício principal que consistia na criação de um retrato.

O exercício principal foi estruturado para que se desenvolvesse ao longo dos três dias da oficina, tanto durante os encontros, quanto de forma assíncrona, apoiada pela pasta virtual. A primeira parte, programada para o primeiro dia, teve o propósito de abrir espaço a um primeiro diálogo entre os participantes e para refletir sobre percepção, imaginação, comunicação, fotografia e retratos. Cada participante teve que fazer um desenho simples da pessoa sentada a sua frente em uma ficha, a partir de suas primeiras impressões e de sua imaginação. Além do desenho, teve que responder, nessa mesma ficha, algumas perguntas sobre sua dupla como, por exemplo, qual profissão imaginava que ela teria, a cor favorita, os prováveis hobbies, dentre outras questões. Após esse primeiro movimento, os participantes se apresentaram formalmente e puderam comparar suas impressões iniciais com o relato feito pela dupla, verificando assim eventuais divergências e convergências. Ao final de toda essa dinâmica, as fichas foram recolhidas pelos monitores para a sequência do exercício nos demais encontros.

Junto com a ficha (Figura 1) havia um recado de boas-vindas, explicando ao participante a dinâmica do exercício e compartilhando algumas dicas gerais. Abaixo, algumas das instruções do exercício compartilhadas com os participantes nesse recado de boas-vindas:

Na próxima folha, você encontrará um espaço para desenhar a pessoa a partir de suas primeiras impressões e, claro, de sua imaginação. [...] Também encontrará algumas perguntas que deverá responder. Ao final do exercício, vamos recolher as folhas para verificar como foi e arquivá-las. Devolveremos no segundo encontro, com o acréscimo de alguns itens que ajudarão você a planejar o retrato que deverá ser produzido no terceiro encontro.

¹³ Nome do editor de texto do Google que possibilita trabalhar síncrona e assincronamente.

¹⁴ Pierre Levy (2011, p. 33) explica que o hipertexto estabelece um “conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmo ser hipertextos.”

Figura 1: Exemplo do conteúdo presente na ficha utilizada na primeira parte do exercício

Busque se expressar visualmente em relação a como você imagina a pessoa que está formando dupla com você. Explore suas primeiras impressões, sua percepção e sua imaginação. Quem é e este personagem com o qual você irá dialogar?

Qual profissão você imagina que sua dupla exerce?

Quais são os hobbies e os hábitos deste personagem que você imaginou?

Qual estilo musical e/ou música favorita?

Livro, filme ou personagem favorito?

Algum objeto a que este personagem seja muito apegado ou que até o represente?

Cor favorita?

Espaço para anotações durante e após a auto-apresentação (convergências, divergências, curiosidades, etc.):

Nome da dupla:	Idade

Fonte: Elaborado pelo autor.

Também nesse primeiro encontro, como parte da introdução e contextualização ao tema, considerando aspectos da linguagem da fotografia e de retratos fotográficos, realizou-se um exercício na plataforma *Mentimeter*¹⁵, a partir da imagem *Migrant Mother* (1936), da fotógrafa Dorothea Lange (1895-1965). A fotografia foi projetada aos participantes, ao lado de um código QR. O participante ao apontar o celular com o leitor desse tipo de código, era direcionado para o exercício disponível na plataforma que lhe pedia que escrevesse até cinco palavras que melhor definissem a imagem. A partir desse processo foi formada uma nuvem de palavras com as respostas feitas por quem completou o exercício (Figura 2). O conjunto de palavras reunidas mostra a capacidade da imagem simbolizar conceitos e, também, como o significado é atribuído por quem encontra a imagem, em sintonia com algumas das

¹⁵ *Mentimeter* é uma plataforma para apresentações com interações em tempo real.

proposições trabalhadas na seção anterior.

Figura 2: Nuvem de palavras formada em exercício de leitura da imagem *Migrant Mother*, de Dorothea Lange.



Fonte: Acervo do autor.

O segundo encontro ocorreu em um estúdio fotográfico organizado especialmente para a oficina (Figuras 3 e 4) e teve como objetivo desenvolver atividades de natureza mais prática, explorando o equipamento fotográfico, técnicas, estratégias de iluminação e fluxos de realização de um retrato nesse tipo de ambiente. Dois espaços para a produção de imagens foram montados nesse estúdio, cada qual com um tipo de iluminação: um dos espaços foi organizado com refletores de luz contínua como, por exemplo, painel e fresnel de LED; o outro foi organizado com unidades de flash de estúdio e diversos acessórios modificadores de luz, compatíveis com as unidades de flash (*soft box*, *snoot*, refletores parabólicos, *beauty dish*, dentre outros). Além disso, rebatedores, difusores e outros acessórios estavam disponíveis no local e poderiam ser utilizados, em ambos os espaços, de acordo com o desenho de luz planejado para a tomada de cada imagem. Além dessa dinâmica explorando as possibilidades de um estúdio fotográfico, os participantes puderam avançar no planejamento do retrato que fariam de sua dupla no terceiro encontro. As fichas do primeiro encontro com as respostas de cada participante foram devolvidas aos participantes, contendo, cada uma, outro código QR para uma subpasta específica, na qual o participante poderia estudar e registrar seu processo criativo e planejamento para a realização do retrato. No interior dessa subpasta havia um arquivo com comentários e reflexões sobre o conteúdo da oficina, bem como dicas e instruções específicas para o processo de criação de retrato, como por exemplo:

Logo na primeira atividade da oficina você registrou suas primeiras impressões e preencheu tudo isso com a sua imaginação. Após o exercício - e escutar mais sobre o(a) seu(sua) colega - é hora de pensar como você irá construir o retrato. Converse mais com quem você irá retratar. Busque mais detalhes que lhe ajudem a criar sua representação. Como será esta imagem que você irá produzir? Quem é este personagem que você quer representar? O que ele faz? De onde ele veio? Quais são suas características? Seus interesses, gostos e posicionamentos? [...] É sempre importante buscar referências... imagens de um modo geral: retratos, formas, cores, texturas, estilos, poses, gestos, expressões, olhares... dialogue

muito com a obra de outros artistas visuais e, também, com outras linguagens (música, literatura, dentre outras) [...]

Figura 3: Registro do estúdio preparado para o segundo encontro da oficina.



Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

Figura 4: Exemplo de distribuição dos equipamentos do estúdio e organização do espaço.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Além desse documento com dicas, havia um arquivo do *Google Apresentação*¹⁶ (Figura 5) para que cada participante pudesse inserir materiais empregados em seu processo criativo

¹⁶ Ferramenta do Google para criar, editar e compartilhar apresentações, de forma síncrona e assíncrona.

como, por exemplo, painéis com referências visuais, mapas conceituais, mapas de luz, dentre outros. Por fim, também havia um documento para que o participante compartilhasse um resumo da proposta criativa (Figura 6) antes do terceiro encontro. Ainda que a ideia fosse provocar o participante a planejar cada detalhe da imagem, vale destacar que as interações durante a própria sessão de fotos, isto é, o que ocorre no momento de tomada da fotografia, podem exercer muita influência na construção de um retrato. O documento de dicas compartilhado com os participantes pontuava isso, refletindo sobre como muitos aspectos de um retrato são resultados da dinâmica durante a sessão para a produção das imagens, na manifestação do outro diante da câmera, nesses diálogos que podem ocorrer dentro do próprio estúdio.

Figura 5: Exemplo do arquivo feito para os participantes registrarem elementos do processo criativo.

The image displays two screenshots of a digital form titled "PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA RETRATO". The top screenshot shows the title and fields for "Retratista:" and "Retratado(a):". The bottom screenshot shows instructions for participants to use the next slides for a conceptual map, moodboard, storyboard, or lighting map, and to provide at least three items for the portrait. It ends with "Boa criação!".

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

O terceiro encontro também ocorreu no estúdio e foi preparado para colocar em ação o conteúdo abordado durante a oficina, experimentando na prática processos de criação e produção de um retrato fotográfico nesse ambiente. Cada um dos participantes tinha a tarefa de executar, sob a supervisão do professor e o auxílio dos monitores, o retrato que planejou ao longo dos encontros anteriores, considerando que, além dos encontros presenciais em si, a proposta era que tal planejamento fosse feito também de forma assíncrona, por meios dos documentos mencionados acima. Ao final da oficina, foi compartilhada uma pesquisa de opinião para compreender melhor a experiência do aprendiz em relação às atividades propostas, refletir sobre o processo e pensar em futuras estratégias. A próxima seção irá apresentar alguns resultados obtidos, refletindo sobre o processo, em diálogo com o referencial teórico.

Figura 6: Modelo do arquivo para registro da proposta criativa de cada participante

Quem você irá fotografar? Comente um pouco sobre suas principais características.

Fale sobre sua proposta criativa. Qual será o conceito para a construção do retrato? Comente sobre o que você quer representar e quais foram as suas principais escolhas para compor o retrato. *Neste item, você deve explicar as principais escolhas envolvidas no desenvolvimento da narrativa visual para esse retrato. Explique resumidamente o motivo de escolha dos principais signos que compõem a peça. Tais escolhas devem se relacionar com o conceito criativo que você definiu.*

Há algo mais que queira compartilhar?

Fonte: Elaborada pelo próprio autor.

4. Resultados e Reflexões¹⁷

De quarenta e três inscrições recebidas, vinte e quatro participantes efetivaram sua presença na oficina, além de quatro monitores que acompanharam o processo e auxiliaram as atividades da oficina e os exercícios feitos pelos participantes. Dos vinte e quatro participantes, somente dois eram da comunidade externa, o que mostrou um maior alcance da comunicação com a rede de estudantes da própria universidade. A maioria dos participantes sinalizou que cursava Publicidade e Propaganda. Quase todo o restante cursava Jornalismo, sendo que um integrante, no ato da inscrição, sinalizou que não estava em nenhum curso. A faixa etária desses participantes era de 18 a 38 anos de idade, porém com uma maior concentração até os 21 anos (quinze integrantes).

Além de idades próximas, a maioria estudava o campo da comunicação (um campo bastante amplo). Um conjunto como este amplifica a interdisciplinaridade para as discussões propostas devido à variedade de repertórios possíveis nos interlocutores deste grupo. Por um lado, isso estimula diálogos e até mesmo colabora para a expansão do número de relações possíveis entre os conceitos subjacentes ao tema da oficina e os existentes nos repertórios dos participantes. Por outro lado, um grupo tão geral assim representa um desafio para se estabelecer recortes específicos do conteúdo e escolher estratégias de ensino-aprendizagem que de fato favoreçam a atribuição de significados por parte do aprendiz. Essa opção pela interdisciplinaridade, por não delimitar tanto um perfil específico de público-alvo, delineando um repertório mínimo obrigatório, considerando eventuais vantagens e desafios decorrentes disso, abre espaço para introduzir, neste texto, alguns dos aspectos da TAS¹⁸ que marcaram

¹⁷ Alguns dados dos resultados obtidos foram incluídos em um relato de experiência sobre o Projeto geral que foi submetido a um periódico e se encontra em processo de avaliação.

¹⁸ No presente artigo, apenas alguns aspectos pontuais serão apresentados sobre a TAS. Para conhecer mais ver, por exemplo, Ausubel (2002; 1978), Novak e Gowin (1996), Masini (2008) e Moreira (2008, 2010).

presença nas reflexões anteriores e posteriores ao processo, ou seja, tanto em relação a algumas das escolhas feitas para o planejamento, quanto em relação à revisão do percurso e à discussão a partir dos resultados obtidos.

Segundo alguns fundamentos da TAS, uma aprendizagem significativa ocorre a partir de relações construídas pelo próprio aprendiz. Ao se deparar com um novo conhecimento, quem aprende deve estabelecer relações com conhecimentos prévios disponíveis em sua estrutura cognitiva, que sejam relacionáveis a esse novo conhecimento. Para atribuição de significados, as conexões não podem ser feitas literalmente, tampouco devem ser arbitrárias; precisam ter maior especificidade e manifestar significados atribuídos pelo próprio aprendiz (e.g. Ausubel, 2002, 1978; Moreira, 2008). Aqui já se destacam duas chaves para que essa forma de aprender ocorra: predisposição do aprendiz e existência de conhecimentos prévios relacionáveis ao novo conhecimento.

Outro ponto que colabora com as reflexões sobre a oficina é pensar o caráter dinâmico de aprendizagens dessa natureza. A cada conexão entre novo conhecimento e conhecimento prévio, ambos se transformam; passam a ter significados próprios, específicos para o aprendiz responsável pelo processo (AUSUBEL, 2002). Isso evidencia uma característica processual no ato de aprender que se mostra em sintonia com ideias apresentadas no presente texto sobre a fotografia concebida como uma linguagem, bem como nos fatores envolvidos na produção e na circulação social de seus signos. A estrutura cognitiva de um aprendiz permanece em contínua reconfiguração¹⁹ e é bastante sugestivo pensar os interlocutores de uma fotografia, considerada enquanto processo de comunicação, como aprendizes que seguem se transformando e criando conexões com o mundo ao seu redor (e.g. GUEDES, 2017).

Educadores e educadoras que dialogam com pressupostos da TAS buscam aplicar estratégias que beneficiem a aquisição de um novo conhecimento com atribuição de significados como, por exemplo, a aplicação de organizadores prévios (MOREIRA, 2008). De modo geral, tais organizadores se comportam como um material anterior ao principal que será abordado pelo professor, em um determinado processo, oferecendo um conjunto mais amplo e geral de conceitos, o que costuma permitir um número maior de relações por parte de quem aprende (MOREIRA, 2008). Moreira (2008, p. 39) observa que esses materiais “destinam-se a fazer uma ponte entre o que o aluno sabe e o que deveria saber para que o material fosse potencialmente significativo”.

Ao preparar a pasta online de apoio à oficina, buscou-se levar em consideração tanto a variedade de repertórios dos participantes quanto a grande quantidade de conceitos que podem se relacionar ao tema, a fim de que o participante, o aprendiz, tivesse mais possibilidades de relações com os seus conhecimentos prévios. Por isso, havia conteúdos que exploravam muitas camadas do assunto e que talvez pudessem colaborar com o desenvolvimento do repertório do aprendiz em relação ao conteúdo da oficina. A pasta foi disponibilizada dias antes do primeiro encontro e seguiu como um ponto de apoio fundamental durante todas as atividades projetadas para os demais encontros, permanecendo

¹⁹ Há dois processos importantes para essa dinâmica: diferenciação progressiva e reconciliação integrativa (e.g. AUSUBEL, 2002; MOREIRA, 2008). Com o decorrer das aprendizagens, os conhecimentos prévios do aprendiz tornam-se cada vez mais específicos e precisos (diferenciação progressiva). Ademais, com novas aprendizagens feitas ao longo do tempo, novas relações podem surgir entre conhecimentos já existentes na estrutura cognitiva do aprendiz que anteriormente foram relacionados (reconciliação integrativa). Moreira (2008) destaca que compreender a conexão entre esses dois processos colabora com a arquitetura de um material para um processo de ensino-aprendizagem.

acessível pelo intervalo de 45 dias após o último encontro.

Treze participantes responderam à pesquisa de opinião compartilhada ao final da oficina e concordaram com a utilização dos dados obtidos. A faixa etária dos que responderam situava-se entre 20 e 24 anos. A primeira pergunta era se a oficina havia atendido as expectativas. Foi feita uma escala de três níveis para essa pergunta em que o nível 1 significava abaixo da expectativa, nível 2 correspondia a de acordo com a expectativa e nível 3 acima da expectativa. Dos treze participantes, dez respostas marcaram nível 3, enquanto para três participantes a oficina atendeu às expectativas (nível 2).

A segunda pergunta era se a oficina provocou novas reflexões ou revisões sobre a forma como o tema era explorado em seu próprio cotidiano. A escala trabalhada possuía cinco níveis, em que 1 significava nada e 5 extremamente. Onze participantes sinalizaram nível 5 e dois participantes assinalaram nível 4. Após essa pergunta, havia um espaço para que pudessem compartilhar um recado com mais detalhes sobre a resposta. Um dos participantes registrou: “Gostei do exercício de escrever a fotografia antes mesmo dela acontecer. Essa pré-produção é cheia de signos e linguagem é disparado a parte sensível do curso e que mais me chamou a atenção”. Outra resposta, por exemplo, comentava: “o que mais gostei da oficina foi a sociabilidade de todo mundo. Acredito que quanto mais uma atividade é interativa, melhor ela é”. Ambas as respostas estão em sintonia com os objetivos delineados para a oficina e, também, com o contexto da extensão universitária, pois fortalecem os diálogos e as relações sociais das pessoas que fazem parte da comunidade interna e da comunidade externa. Ainda nesse campo, uma das respostas ressaltou a qualidade da dinâmica e do material oferecido: “gostei bastante da dinâmica da equipe, o material oferecido é muito rico”.

Seguindo o mesmo padrão das perguntas nos dois campos anteriores, os dois seguintes pediam para os participantes assinalarem se a oficina havia sido proveitosa para as suas atividades profissionais e, depois, se quisessem, poderiam compartilhar um recado com mais detalhes sobre sua opinião. Doze participantes assinalaram o nível máximo e um assinalou Nível 4. Um participante, por exemplo, compartilhou “trabalho na área do audiovisual e com toda a certeza olharei as cenas criadas de maneira diferente. Os detalhes, uma simples luz e as várias possibilidades de leitura”. Esse comentário reflete os conceitos trabalhados a partir do referencial teórico, citando por exemplo, a ideia de pensar a fotografia como um processo de comunicação que, conforme destacado por Simmons (2015), deve considerar, sobretudo, o processo de recepção, em outras palavras, a leitura da imagem. As duas perguntas seguintes eram sobre o referencial teórico abordado no decorrer da oficina. Os treze participantes assinalaram Nível 5, que apontava que as referências estavam muito adequadas em relação ao tema. Um único participante detalhou a resposta dizendo que considerou tal conjunto de referências como um “diferencial absoluto”. Os campos posteriores tratavam das imagens e dos exemplos apresentados no decorrer dos encontros. Todas as respostas assinalaram Nível 5 (muito adequadas). Um dos recados afirmou “imagens sempre muito interessante e trazendo histórias muito boas”.

Conforme mencionado, uma das estratégias planejadas para o processo de ensino-aprendizagem proposto foi explorar uma pasta de apoio com materiais assíncronos para que o estudante pudesse tanto se preparar, quanto expandir seus estudos e reflexões sobre o tema abordado. Ou seja, as matérias compartilhadas poderiam se comportar como organizadores prévios, como revisão após os encontros ou até mesmo como expansão da experiência de aprendizagem para além do repertório trabalhado. As respostas obtidas em alguns dos campos seguintes do formulário de opinião validaram essa estratégia, embora alguns participantes não houvessem explorado a pasta ainda. Aqui, vale pontuar também que a sugestão de que os

participantes registrassem seus processos criativos na pasta de apoio foi atendida por poucos participantes. O que mostra menos envolvimento com as atividades remotas do que se esperava durante o planejamento da oficina. Uma das hipóteses consideradas inicialmente para esse comportamento se refere à duração do processo (os três encontros ocorreram em um intervalo de aproximadamente uma semana apenas). Além disso, ainda que a comunicação antes, durante e após o evento, tenha levado muito em consideração a importância dos materiais complementares e do processo proposto, talvez outras estratégias de comunicação pudessem ter sido aplicadas para engajar mais os participantes virtualmente, realizando as atividades propostas de forma assíncrona. Vale considerar se o perfil dos participantes, mais amplo, possa ter dificultado um vínculo maior com o processo proposto.

Dez participantes sinalizaram que já haviam explorado o material de apoio preparado, enquanto três disseram que ainda não o haviam explorado. A pergunta seguinte era direcionada apenas para os dez que já haviam explorado e pedia que indicassem a relevância dos materiais assíncronos e complementares em relação ao tema abordado na oficina. Nove participantes assinalaram como extremamente relevantes (Nível 5) e um participante assinalou o Nível 4. Um participante disse no campo seguinte, que permitia maior detalhamento, que havia gostado muito das referências e dos vídeos, pois isso havia colaborado para o seu entendimento.

Ainda um campo perguntava se o participante gostaria de compartilhar alguma sugestão, crítica ou comentário sobre o conteúdo expositivo, a forma como foi abordado, os exercícios e as interações propostas durante a oficina. Um dos participantes compartilhou a seguinte sugestão: “acho que seria legal fazer um comparativo com artistas de épocas diferentes. A mesma proposta mas vista de olhares de tempos diferentes, experiências diferentes”. Essa sugestão converge com alguns estudos abordados sobre a linguagem fotográfica e sobre o retrato, citados nesse texto e que fizeram parte do referencial teórico da oficina. Por exemplo, Sontag (2004) ao comentar que o distanciamento provocado pela passagem do tempo interfere substancialmente nos possíveis significados de uma obra ou até Barthes (2022) ao pensar o cruzamento, a colisão e a distorção de “quatro imaginários”, ou quando destaca as figuras do *spectator*, do *spectrum* e do *operator*. Ou as provocações de Arlindo Machado (e.g. 1984; 2000) ao posicionar a fotografia no campo do simbólico, isto é, como a expressão de um conceito, dando bastante ênfase ao produtor do signo e, também, a quem atribui significado ao signo fotográfico.

Na sequência, o formulário requeria a opinião dos participantes em relação às atividades práticas realizadas no segundo e no terceiro encontros, considerando também uma escala de 1 a 5, na qual o primeiro nível significava inadequadas e o quinto nível significava que as atividades foram bastante adequadas. Todos os respondentes assinalaram o nível máximo. Também se questionou a opinião sobre a sequência de atividades, presenciais e remota, bem como os materiais compartilhados, para que o principal exercício ocorresse, ao final do terceiro encontro, em que cada participante teria que realizar o retrato de sua dupla, formada logo no início da oficina. Onze respondentes assinalaram Nível 5, o máximo possível (sequência bastante adequada) e dois respondentes assinalaram Nível 4.

No campo seguinte, de detalhamento da opinião, uma das respostas disse que considerava uma aula pouco tempo para falar de conceitos e de signos, além de manifestar que se interessava mais pela criação. Outra resposta destacou que seria necessário mais tempo para a oficina de um modo geral. Esses comentários são bastante importantes para a revisão do processo e para planejar a duração da oficina e de cada uma de suas partes em uma situação futura. Também se mostram em consonância com características de uma

aprendizagem com atribuição de significados, considerando que o fator tempo é fundamental para alguns movimentos que ocorrem na estrutura cognitiva do aprendiz: diferenciação progressiva e reconciliação integrativa. Vale pontuar também que a duração de apenas uma semana pode ter prejudicado para que os participantes explorassem as atividades assíncronas solicitadas além dos encontros presenciais.

Os últimos campos do formulário perguntavam sobre o que cada um havia gostado mais e o que menos havia gostado, as chances de indicar futuras oficinas do projeto para seus colegas. Havia também um campo livre para compartilhar mais recados sobre a experiência. De modo geral, a parte prática foi bastante valorizada pelos participantes nesses campos: “gostei de parte prática, porque coloquei meus conhecimentos em prática”; “gostei muito da dinâmica de olhar alguém ou uma fotografia e ler os signos e compartilhar o que eles provocam em mim”. Outra sugestão compartilhada pontuava que “seria muito interessante uma aula ou dinâmica de linguagem corporal. A fotografia tem muitos signos e caminhos, um deles é o retratado”. Interessante pensar na fala de alguns autores, com os quais esse texto e a oficina procuraram dialogar, que destaca o papel de quem posa. Fabris, por exemplo, que diz que o retrato faz parte da construção da identidade individual e coletiva da pessoa fotografada. A questão da duração da oficina foi mencionada novamente: “gostaria apenas que fossem mais de 3 dias para podermos ter mais aulas práticas”.

Em resumo, as respostas dos participantes reforçaram aspectos positivos e se mostraram em sintonia com os objetivos delineados. Indicaram caminhos para a revisão do processo e de suas escolhas. Essa análise oferece chaves para a reformulação de algumas características que possam melhorar ainda mais a experiência do participante em futuras edições dessa oficina como, por exemplo, a ampliação da duração e da quantidade de encontros.

5. Considerações Finais

O presente artigo teve como objetivo refletir sobre o retrato fotográfico e apresentar o processo de construção de uma oficina sobre o tema, considerando esse processo como uma forma de dialogar e de criar histórias. Nesta direção, entram em cena intercâmbios entre quem fotografa, quem posa e quem encontra a imagem, em diferentes contextos. Oficinas realizadas no âmbito da extensão universitária são processos capazes de reunir pessoas de diferentes perfis, tanto da comunidade interna, quanto da comunidade externa. Acredita-se que oficinas como esta possam estabelecer um espaço de aprendizagem interdisciplinar. Sobretudo, pela ideia de proporcionar diálogos e desenvolver a capacidade de ler e escrever imagens, de forma crítica e criativa. Compartilhar o processo de construção, refletindo sobre as camadas que o compuseram, pode colaborar com novos estudos e práticas extensionistas sobre a linguagem fotográfica, bem como sobre retratos produzidos a partir desta linguagem.

Referências

AUSUBEL, David Paul. Aprendizaje por descubrimiento. In: AUSUBEL, David Paul. **Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo**. Distrito Federal (Ciudad de México): Editorial trillas, 1978. pp. 533-641.

AUSUBEL, David Paul. **Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva**. Barcelona: Paidós, 2002.

AVEDON, Richard. Cachorros Emprestados. **ZUM Revista de Fotografia**, São Paulo n.6, p. 60-75, abr. 2014. Adaptado de uma palestra feita no Museu de Arte Moderna em 1986. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BIVER, Steven; FUQUA, Paul. **Faces**: fotografia e a arte de retratar. Tradutor: Soeli Araujo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

CARLOS, Luis. O retrato (originalmente publicado em: A CIGARRA, SP, II [42]: n.p., 20.5.1916). In: MENDES, Ricardo. **Antologia Brasil, 1890-1930**: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: 2013. p. 303-305.

CARR, Carolyn Kinder. Mirror Image: Portraiture in Latin America and the United States. In: BENSON, Elizabeth P. *et al.* **Retratos**: 2,000 years of Latin American portraits. New York: Yale University, 2005. Cap. II, p. 20-27.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Cap. VI, p. 147-163.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2001.

ENTLER, Ronaldo. Portrait Gallery: os rostos e os nomes da história. In: **Ícônica**. São Paulo, 6 out. 2014. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/portrait-gallery-os-rostos-e-os-nomes-da-historia/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. Paralelos entre o fotografar e o aprender com atribuição de significados. **Aprendizagem Significativa em Revista**, v. 7, n.2, p. 47-63, 2017. Disponível em: http://www.if.ufrgs.br/asr/artigos/Artigo_ID112/v7_n2_a2017.pdf. Acesso em: 01 mai. 2023.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. **Re-visão**: a escritura fotográfica na ambiência digital. São Paulo: Benjamin Editorial, 2021.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes; RABÊLO, Samuel. Projeto Imaginário e cultura: oficinas sobre escritura e leitura de imagens. **Revista Cadernos de Extensão UDF**, Brasília, v. 3, n.1, p. 114-132, 2021. Disponível em:

<https://publicacoes.udf.edu.br/index.php/extensao/issue/view/26/61>. Acesso em: 12 out. 2021.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão de conceito. **Studium**, n.2, 2000. Disponível em: < <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10021/5385>>. Acesso em: 26. fev. 2023.

MASINI, Elcie Aparecida Fortes Salgado. O aprender na complexidade. In: MASINI, Elcie Aparecida Fortes Salgado; MOREIRA, Marcos Antonio. **Aprendizagem Significativa: condições para ocorrência e lacunas que levam a comprometimentos**. São Paulo: Vetor, 2008. pp. 63-84.

MOREIRA, Marcos Antonio. A teoria da Aprendizagem Significativa segundo Ausubel. In: MASINI, Elcie Aparecida Fortes Salgado; MOREIRA, Marcos Antonio. **Aprendizagem Significativa: condições para ocorrência e lacunas que levam a comprometimentos**. São Paulo: Vetor, 2008. pp. 15-44.

MOREIRA, Marcos Antonio. **Mapas conceituais e Aprendizagem Significativa**. São Paulo: Centauro, 2010.

NOVAK, Joseph D; GOWIN, D. Bob. **Aprender a aprender**. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 1996.

Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa/Caudas Aulete. (Org. Paulo Geiger). Rio de Janeiro: Lexikon; 2011.

PASTORIZA, Francisco Rodríguez. **Fotografía: Breve historia de los géneros, movimientos y grandes autores del arte fotográfico**. Barcelona: Planeta, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame: photojournalism, documentary and the citizen**. New York: Aperture Foundation, 2013.

SIMMONS, Mike. **Como criar uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004. Edição do Kindle.