Com qual lente se fotografa uma paisagem[1]?

José Afonso da Silva Jr[2].
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, PE

Resumo
Discuto a relação entre fotografia e paisagem no contexto das transformações do semiárido nordestino provocadas pelo avanço das tecnologias de energia "limpa" e pela lógica do Capitaloceno. Tendo o "protocolo de aproximação" como ponto de partida para fotografar, proponho expandi-lo para o registro de paisagens, compreendendo-as como construções visuais, culturais, econômicas e políticas. Apresento o método ASAC (Assunto, Situação, Ajuste e Clique) para refletir o ato fotográfico como escolha técnica, ética e estética, pois a paisagem é entendida como um espaço de acúmulo de memória, identidade e disputa simbólica; e também afetada por políticas de desenvolvimento que alteram os modos de habitar. Apoiado em Benjamin, Ingold, Didi-Huberman, Milton Santos e Ecléa Bosi, propomos que fotografar o Sertão é interpretá-lo e ressignificá-lo. A lente, nesse contexto, aultrapassa o patamar de instrumento técnico e torna-se extensão do olhar no território. Ao fim, propõe uma ética no ato de fotografar que conecte a relação da paisagem com as valências de memória, cultura e pertencimento locais.

Palavras-chave
Sertão, paisagem, território, povos nativos, fotografia documental.

Apresentação

Em qualquer trabalho fotográfico é presente um conjunto de adequações ou procedimentos entre aquele que fotografa, quem é fotografado e o que se obtém como construção visual a partir da realidade. Sejam nos regimes documentais ou nos expressivos a uma maior ou menor relação da presença da subjetividade do autor fotógrafo no que toca elaborar o sentido visual a partir do problema com o qual o trabalha. Embora explicitamente nenhum autor defina esse problema como um "protocolo de aproximação", podemos perceber esse aspecto em diversas fontes.

SONTAG (1977, 2003) questiona a fotografia e o ato de fotografar como apropriação, do posicionamento de dizer sobre o outro. O desmonte que o olhar fotográfico como algo neutro demanda no "protocolo de aproximação" a necessidade da responsabilidade ao se aproximar da dor, intimidade, cenário e a vida do outro. BERGER (1972, 1980), dialoga com este raciocínio ao enfatizar que o ato de ver, mesmo antes de

[1]Trabalho apresentado no GP Fotografia, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 01 a 05 de setembro de 2025, no Centro Universitário FAESA - Vitória-ES.
[2] Professor/ Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, PPGCOM- UFPE. E-mail: jose.silvajr@ufpe.br

fotografar, é algo relacional com a história e a presença das pessoas mostradas. Ao convocar essa interdependência, o ato de ver e também de fotografar é indissociável das intencionalidades e dialogias. Portanto, é uma política impregnada nas imagens. AZOULAY (2008), proponha fotografia como situada em um contrato civil entre os agentes envolvidos na fotografia, ou seja, entre quem fotografa e quem é fotografado, mas também sob quais regimes de atenção é observada. Esses autores, de certa forma, defendem o reconhecimento do outro como sujeito atuante na cena da fotografia. A questão parece situar-se como a câmera é operada e interfere nas relações de campo e na confiança/ empatia/ alteridade entre os envolvidos.

Em todos esses autores que cito, a preocupação recai sobre as operações de elaboração do sujeito à frente da câmera, como ele aparece, como é nomeado, e está a serviço de resultantes. Mas, poderíamos pensar essa dinâmica de um protocolo de aproximação em relação com as paisagens? Ou seja: como ao delimitar um espaço diante da câmera para geração de uma consoante imagem, convocamos os mesmos "protocolos de aproximação" que são aplicados de modo análogo quando fotografamos pessoas.

Para mim, faz toda coerência na elaboração de um protocolo de aproximação, seja no registro de pessoas, lugares ou paisagens, perceber que a fotografia é um recorte de tempo vivido, que na construção visual dos sujeitos a elaboração visual é dependente e complementar entre as pessoas apresentadas e os ambientes que elas povoam.

A paisagem, ao sue turno, quando convocada, dispõe uma permanente acumulação, fluxo, desaparecimentos, como também inserções, que assumem um sentido se forem percebidas como resultantes, atualizações, produtos da sua passagem pelo tempo.

Ao se colocar uma lente diante de um espaço geográfico, o dispositivo que se opera não diz somente as relações entre formatos e corpos das câmeras, objetivas, óptica, distância focal, sensibilidade de captura. Há ainda e um outro acessório geralmente presente neste gênero de fotografia: o tripé. Pois é ele que ao ser fincado em um lugar, transforma dimensão geográfica em um território. Um espaço politico. O tripé, como as bandeiras e objetos demarcatórios, revela um rastro de disputa. Pois, se chegou até ali, traz no seu posicionamento um choque, ou acolhimento, uma assimilação ou rejeição. Mas sempre reforça a afirmação de alguém que vai organizar e entregar uma determinada visualidade segundo um método ou intenção.

Escolhendo lentes

Em uma metodologia simples, que utilizo em sala de aula, coloco uma dinâmica de quatro passos que, de modo simplificado, reduz a complexidade envolvida do protocolo de aproximação, seja para uma pessoa, um animal, um objeto, uma peça publicitária, uma paisagem, um evento esportivo, climático ou politico, enfim. O nome de método é ASAC. Ou 4S, em inglês. Envolve refletir antes de fotografar visualizando e antecipando o que pode ser encontrado. Assim pensa-se o **assunto**, (*subject);* a **situação** *(situation);* o **ajuste** *(set-up);* e o **clique** *(shoot).* No entanto, quando olhamos por uma perspectiva conceitual, a resposta à essa aparente simplicidade do método ASAC, não se limita às escolhas operacionais, mas se desdobra. Penso no modo de ver e de estar no mundo em que esse dispositivo ampliado (câmeras, lentes, acessórios) responde para além do tecnicismo; ou seja, exatamente o contrário de um determinismo tecnológico que leva a pensar a operação organizando a cena. É exatamente o contrário: é como o contexto diz para o dispositivo como ele deve se ajustar.

Em que pese o teor de programação presente na tecnologia fotográfica, representado aqui no pensamento de Willem Flusser (1985) no conceito da Filosofia da Caixa-Preta, a fotografia, em certo sentido de produção, estaria aprisionada a um conjunto de operações internas e invisíveis ou incompreensíveis para um usuário comum, emprestando uma concepção de neutralidade na produção das imagens. Essa determinação maquínica, seria um conjunto de instruções e padrões que delimitam e organizam o processo criativo da imagem dentro de limites de uma estrutura fechada de acordo as regras do aparelho. É ideia do programa.

Ora, mas ao passo que existe esse aspecto de determinação, na outra ponta da balança há o conjunto de intencionalidades, onde, se não ocorre a total refuncionalização do dispositivo ele pode ser tocado com outros pontos de vista. A lente não é apenas um programa óptico, mas uma extensão/encarnação do olhar e dos repertórios de quem fotografa.

Assim, escolher uma lente para uma paisagem não é operação neutra, que mesmo na metodologia ASAC/ 4S, é também um conjunto de posicionamentos que define como mundo se revelará. Uma grande angular, por exemplo não apenas amplia o campo da visão, ela também convoca o espectador a deslocar o seu olhar dentro do campo fotografado, se inserir na cena, ser um olhar de fora que negocia com os limites do visível. Nas outras distâncias focais, a questão também se manifesta. Uma meia-tele de 70 ou 80 mm, convoca a

proximidade, propõe uma intimidade ou empatia entre os sujeitos e o fotógrafo. Não à toa, são lentes canonizadas para o gênero do retrato.

O mesmo pode ser expandido para as teleobjetivas, as olho-de-peixe, as lentes macro. Essas escolhas indicam não somente a presença do fotógrafo em um determinado cenário. Elas indicam também o "como", as escolhas do dispositivo tecnológico e a ideia de recorte. Em exemplo: de uma maneira geral, quando comentamos ou nos lembramos de determinada fotografia, ao comentarmos, descrevemos os aspectos pictóricos, ou o conteúdo presente nas imagens. É certo que a fotografia é produto feito com luz, com enquadramento, com regras de composição. Mas o que se sobressalta nas discussões é a presença do assunto. E este, sempre sofre uma mediação, meio que invisível, escondida, absorvida ou naturalizada daquilo que está ou não está no quadro ou no extraquadro. Para a paisagem e sua relação com fotografia, compreendo essa dinâmica, como uma arte do espaço — uma arte de ver, sentir e pensar o mundo.

Em Walter Benjamin (1985) no seu de aura, todo o enquadramento é uma forma de recorte do tempo e do espaço. Uma escolha sobre o que está ou não está na imagem, mas, sobretudo, o que permanece e o que é lacuna, e que só pode ser recuperado por outros acionamentos como trazer à tona a lembrança e o ato de narrar com as imagens. Pensar uma lente para uma paisagem, nesse sentido, é ver no fragmento de mundo sempre uma decisão subjetiva, ainda que pareça objetiva, segundo os pressupostos de Flusser, sobre o programa contido nas máquinas e nas epistemologias que às constroem. Operar o campo do espaço é amplificar a relação para uma ideia de lugar, dotá-lo de rastros, de pistas, de lembranças, de histórias e, por que não, de aura, posto que os lugares não são estáticos e, em que pese serem imóveis, o que eles dá essa capacidade de se alterar vem de um outro deslocamento: o do tempo.

Na percepção de como as fotografias constroem narrativas, e não apenas um modo de registro, Lissovsky (2011) aponta que há não apenas o documento da realidade, mas também a influência, o modo como os lugares são compreendidos, elaborados e lembrados. O rastro é entendido como marcas e sinais deixados na paisagem no correr do tempo. Servem como vestígios tanto materiais como simbólicos, colocando os lugares como superfícies a serem lidas e interpretadas a partir de suas transformações. Destarte, fotografar é um procedimento que aciona o dispositivo para evidenciar as camadas do tempo que transformam os espaços em lugares e territórios. É esta operação como rastro que dota a fotografia da característica da proveniência. A operação, no caso, reafirma a conexão

imagem/lugar possibilitando o aprofundamento da identidade tanto no que toca a permanência quanto às transformações.

É interessante observar que a seta do tempo nesta concepção tem duas pontas. Uma, incorpora o passado, operação inescapável na ontologia fotográfica. Outra, se direciona ao porvir, mediando lembranças, experiências coletivas, reforçando laços entre passado presente e futuro, acionando aquilo que Walter Benjamin, sobre o narrador, coloca como sendo a necessária solidariedade de quem está no presente, com a vivência e as pessoas do passado.

Para além da recuperação da experiência e do vivido, em Ingold (2000) não há paisagem sem habitar e percorrer. A lente, portanto, é a prótese do olhar, que o faz andar, que atravessa e que caminha. É o que captura não apenas um mero cenário, mas uma *taskscape* (INGOLD, 2021) este conceito que alia à paisagem os modos e ações, práticas, e atividades com as quais ela é ocupada e cria rastros. Assim, não existe paisagem sem homens e mulheres. Mesmo que eles e elas, ausentes na imagem, têm seus indícios nos detalhes que escapam ao olhar totalizante, desatento e burocrático. Logo, a paisagem não é apenas composta de grandes perspectivas, horizontes, algo que o uso de grande angulares pode dar conta. Os pormenores da ação de humana permitem a compreensão nos planos fechados, que podem partilhar o inventário sobre um território, entre o espaço genérico e algo carregado de presença, identidade e pertencimento.

Destarte, percebemos que não existe na conexão visual entre a coisa o fotógrafo e o sentido, uma lente adequada para paisagem. E sim pontos de vista que se adequam ao procedimento. Não é mostrar como decalque, é também uma invenção do lugar, uma ressignificação, uma reinserção, que dialoga com o sentido a se produzir, com a poética que se deseja acionar. Isso contraria a convenção técnica: grandes angulares, lentes normais e teleobjetivas, operariam na invenção desses lugares sob uma ambiguidade repousada entre o estranhamento e a reflexão.

Os quatro elementos e uma paisagem em modificação

Busco neste texto reunir conceitos e mapear inicialmente o referencial sobre paisagens no momento em que ocorrem transições. Convocar a somatização aparente dos quatro elementos da natureza presentes em diversas mitologias e cosmologias é uma opção metodológica do *corpora* da pesquisa visual que se inicia no semiárido nordestino. “Sertão

modificado" é um projeto que utiliza a fotografia como modo de interação com as dinâmicas contemporâneas de alteração da paisagem nesse território.

O que está em jogo na parte que se vê, é uma série de empreendimentos de geração de energia "limpa" baseado em engenhos eólicos, solares e de biomassa além das desfuncionalidades oriundas da permanente crise hídrica. Esse conjunto de políticas energéticas agenciam transformações no pertencimento e enraizamento de populações nativas e na desconexão entre ambiente de vida e os elementos da natureza como estruturantes dos sujeitos que habitam territórios originários.

Prosseguindo, as dinâmicas entre pessoas e territórios estão modificando através de implementações tecnológicas sobrepostas podem ser observadas através das equivalências desses elementos na paisagem. O Fogo = sol, painéis solares; a Terra = devastação da caatinga; o Ar = usinas eólicas; a Água = questão eterna no semiárido nordestino.

É esse o teatro de intervenções de ordem tecnológicas que opera modificações na paisagem sobre a lógica do Capitaloceno. Absorver esse conceito, envolve a percepção da natureza e como ela é absorvida como recurso através de um sistema histórico, econômico e social específico: o capitalismo. Isso desloca a crítica de responsabilidade da ação do humano (Antropoceno) sobre a natureza de um modo generalizado. Percebo ainda que as resultantes mais gerais do Capitaloceno são percebidas em um feixe de perturbações no território e nas relações entre populações e o meio ambiente que circunda. A crise é unificada: climática, ambiental, humanitária e estética.

Nenhuma paisagem pode ser elaborada sem a presença dos elementos da natureza. Nenhuma paisagem é estática. Nem a do Sertão. A fuga de uma visão essencialista, de território intocado, é umas das escolhas iniciais. A paisagem sertaneja durante décadas tem sofrido uma intensiva transformação visual e simbólica. Sua imagem é elaborada por estereótipos e clichês, como a vegetação da Caatinga, os currais de pedra, os açudes escavados à mão, as casas de taipa, a pobreza, a subnutrição, os juazeiros e mandacarus. Mas o que se move na paisagem? A mesma pressupõe uma ideia de fabricação ou resultado (Cauquelin, 2007), necessariamente uma elaboração visual, seja ela feita em uma pintura, desenho, fotografia ou filme. É uma construção cultural; uma cena montada a partir de ponto de vista que agencia os espaços através de acionamentos que ordenam, ressignificam e alteram a sua relação em diferentes esferas.

Nos últimos 10 anos, aproximadamente, o Sertão tem sido palco de transformações territoriais, impulsionadas pela instalação de parques eólicos (Ar), fazendas de painéis

solares (Fogo, Sol, Luz), novas políticas de gestão da Água (Transposição do rio São Francisco, cisternas) e o extrativismo predatório da caatinga (Terra). Tais mudanças justificadas pelo beneplácito do desenvolvimento sustentável, resultam na modificação dos modos de vida, na organização simbólica do espaço e das populações envolvidas.

Quando penso nos quatro elementos — Fogo, Água, Terra e Ar — no contexto do Sertão, vejo-os em camadas justapostas. A da paisagem significada e construída do Sertão; e sua versão contemporânea, onde, os quatro elementos (que já percebidos e narrados) são modificados por outras lógicas: a do "progresso sustentável", tecnológico, econômico e industrializado. Renomeações do Capitaloceno.

Essas modificações não são neutras: redefinem a aparência física do território, os modos como os sujeitos o percebem, habitam e representam. A paisagem, enquanto expressão visível das relações entre natureza, cultura e memória, torna-se aqui um campo sensível de disputa e criação. Como exemplo, na região de águas belas, em Pernambuco, imensos parques eólicos têm gerado a "síndrome da turbina eólica[3]" (FIOCRUZ, 2025). Trata-se do aparecimento de uma série de patologias nas populações locais. Além disso, a instalação das torres de geração, prevê a não utilização da terra para a agricultura, por alegadas razões de segurança. O paliativo proposto pelas geradoras de energia, envolve a reforma das casas dos moradores locais com isolamento acústico. O quê, se reduz o ruído, também blinda casa contra a ventilação. Resultado? O calor insuportável.

Percebem? O Sertão convocado a compor a nova paisagem tecnológica redefine o ponto de vista dominante: o que antes era olhado como — o sertão seco e "improdutivo" — passa à condição de abundância solar, eólica e de biomassa. No entanto, essa nova valência ocorre modificando as relações com as comunidades desse território. A paisagem é o modo de enquadrar contradições e conflitos mais amplos.

Há uma constelação de autores que abordam a paisagem como uma construção que ganha autonomia a partir do renascimento, rompendo com a função de fundo para cenas religiosas ou históricas (CAUQUELIN, 2007). Já com a existência da fotografia no século XX, a paisagem se reposiciona como campo crítico e político, evidenciando tensões entre

[3] A "síndrome da turbina eólica" (STE) é um conjunto de sintomas relatados por pessoas que moram perto de parques eólicos, que são atribuídos à exposição prolongada aos ruídos e infrassons emitidos pelas turbinas. Esses sintomas incluem problemas de sono, dores de cabeça, tonturas, falta de concentração, irritabilidade e, em alguns casos, depressão, ansiedade e casos de epilepsia, além de alergias e dermatites por conta da poeira espalhada pelas hélices.
.

natureza, cultura e território (DIDI-HUBERMAN, 2009). Desde suas origens, a paisagem carrega uma projeção idealizada do lugar, oscilando entre identificação, ficcionalização, romanceamento ou historicização. Com a fotografia, essa multiplicidade se intensifica, revelando arranjos entre quem fotografa, quem é fotografado e quem observa.

Em Milton Santos (1997), a paisagem é a forma herdada e atualizada, que carrega a memória dos processos históricos e das forças sociais que atuam sobre o espaço. No Sertão, as torres eólicas e placas solares são signos de uma modernização abrupta, sem mediação com os saberes e usos locais. O que Santos chama de "meio técnico-científico-informacional" penetra no semiárido promovendo uma nova racionalidade sobre o uso do solo, um "novo léxico territorial", pautado pela lógica econômica e não pelas dinâmicas socioambientais.

Ao redor da imagem social de "energia limpa", como se situam as vozes dos que habitam esses territórios há gerações? Como se percebem os efeitos na saúde, na convivência, no pertencimento a partir da paisagem modificada? São, portanto, questões de fundo estético derivadas da ação modificadora, de ordem econômica e industrial, o Capitaloceno, sobreposto ao território.

Recuperando Walter Benjamin (1985), o que está em jogo é uma perda da "aura da paisagem", entendida aqui como a experiência singular e carregada de memória de um espaço vivido. Nesses desdobramentos estéticos de uma ordem econômica e tecnológica, emana a troca, onde a visibilidade da paisagem estetizada para fins de propaganda ambiental, energia limpa, sustentável, etc., esconde as externalidades negativas.

A paisagem deixa de ser apenas o pano de fundo da vida rural e passa a ser um elemento de estranhamento, de conflito, de deslocamento afetivo. Como lembra Didi-Huberman (2009), a paisagem é uma montagem de tempos onde os vestígios do passado se juntam com o presente. Ao rasgar o território com essas modificações, apagam-se temporalidades múltiplas, camadas se esvanecem. A espessura da vida sertaneja e seu acúmulo de sentidos, tornam-se superfície, sem profundidade. Ecléa Bosi, lembra que os vínculos profundos entre lembrança, identidade e paisagem são essenciais para a memória individual e a experiência vivida nos lugares, nas relações afetivas e no cotidiano. A paisagem, nesse contexto, é suporte da memória e elemento constitutivo da identidade, pois nela se inscrevem práticas, afetos e histórias. Isso redunda no pensamento de autores como Bruno Latour (2014) e Tim Ingold (2000). Em Latour, os territórios e paisagens não são apenas cenários, mas agenciamentos onde humanos e não humanos co-

produzem sentidos, memórias e modos de existência. Já Ingold propõe a ideia de "*taskscape*" como metáfora do habitar: paisagens são tecidas pelas trilhas, gestos e histórias que os seres deixam ao caminhar, produzindo memórias encarnadas no espaço. Ambos convergem na noção de que identidade e lembrança emergem do envolvimento sensível e contínuo com o mundo, e que a paisagem é inseparável das práticas que nela se inscrevem.

Assim, a modificação da paisagem superaria a dicotomia entre natureza e cultura, pois se retroalimentam mutuamente. Se o Sertão cria o gentílico sertanejo, o inverso também procede. Isso coincide com Joel Candau (2001), pois a memória atua como um ato coletivo e performativo e é tributária da construção do lugar e do território, o chão de pertencimento das comunidades que tem parcelas na elaboração de saberes. É certo que pelo limite de espaço imposto a este texto, a apresentação dos conceitos e autores trabalhados se deu de modo inicial e podem e serão aprofundados em trabalhos derivados durante a pesquisa. De qualquer modo, eles atuam como balizadores, linhas guia do método ou protocolo de aproximação com a paisagem.

Conclusão: Com que lente eu vou?

O "Sertão modificado" não é pensado neste projeto sob o binarismo: sensível *versus* representação. E sim como um campo de atualização e disputa na paisagem dos modos de vida, visões de mundo e temporalidades que estão em jogo. No Sertão, as modificações apresentadas neste texto, não são apenas dados visuais, mas uma alteração sensorial da existência cotidiana. O que se coloca não é apenas o que se vê, mas o que se vive — e, sobretudo, o que deve ser visto, lembrado e recuperado. Vejo que antes de se escolher equipamentos para elaborar essa paisagem é necessária uma postura. Encaixar uma lente no corpo de câmera, exige uma epistemologia que acolha a experiência do lugar. Não há lente ideal, mas sim uma tríade técnica, ética e estética com o olhar, o território e o tempo. A lente se torna uma filosofia da atenção: um modo de se abrir ao mundo e de responder à sua presença com escuta, delicadeza e intenção. É necessário conversar, conviver, caminhar antes de se fotografar. Isso, segundo Sequeira (2020, p.27) requer:

> "*Um processo orgânico que pressupõe uma constante interpretação de nosso papel fundador na interação com tudo o que nos cerca. Nesse sentido, o esforço de interpretar e organizar o mundo não quer dizer conhecê-lo, mas criá-lo. Somos criadores do mundo, justamente porque, sem nós e nossas interpretações, ele não existiria".*

Destarte, o surgimento de enunciados visuais concebidos pressupõe a relação de pessoas que fabricam o sensível. É um agenciamento do fazer fotográfico que abriga práticas não canonizadas como forma de criação. Não é somente representar, mas caminhar pelo sensível, ressignificá-lo. Ou, como a conexão dos enunciados se vinculam por pertencimento, tradição, lembrança, formas de sentir, elaborar, pensar a respeito do mundo ao redor. A fotografia não é só o que pensamos, mas também de onde pensamos e de onde iluminamos nossas questões" (NAZÁRIO, 2007, p. 190).

Referências

AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.
BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Francisco de Ambrosio**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
BERGER, John. **Modos de ver.** Tradução de Stella M. de A. Souza. Rio de Janeiro: Rocco, 1980. (Original de 1972)
BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
CANDAU, Joel. **Memória e identidade. Tradução de Maria Letícia Ferreira.** São Paulo: Contexto, 2001.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Tradução de André Telles. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
FIOCRUZ. **Pesquisadores analisam impactos da "síndrome da turbina eólica**". 2025. Disponível em: https://fiocruz.br/noticia/2025/01/pesquisadores-analisam-impactos-da-sindrome-da-turbina-eolica. Acesso em: 10 jun. 2025.
FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, [s.d.]. (1985).
INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000.
INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In. **A unidade Múltipla: ensaios sobre a paisagem.** Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Arquitetura. UFMG, 2021.
LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2014.
LISSOVSKY, Maurício. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporanea** (Online), Salvador: UFBA, v. 9, n. 2, p. 136-155, 2011.
MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
NAZÁRIO, Sílvio. **Paisagem: entre a arte e a natureza.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.
SEQUEIRA, Alexandre Romariz. **Residência São Jerônimo: entre o acontecimento, a memória e a narrativa.** 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2020.
SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Original de 1977).