

O vídeo na ‘programação’ do ‘Globo’¹

Marcelo BARBALHO²
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Em 2011, *O Globo*, cujos fotógrafos vinham surpreendendo a imprensa brasileira com obras multimídia, entre elas *Flamengo* (2009), de Gustavo Pellizzon, criou uma editoria para organizar e aumentar a produção de vídeos. A iniciativa resultou porém em trabalhos formatados, reduzidos a fórmulas previsíveis, repetitivas. Até que em meados de 2014 formou-se uma nova equipe com seis videojornalistas, todos oriundos do texto, aptos a filmar e editar vídeos curtos. A nova mudança reforçou a presença do vídeo na edição digital do jornal carioca, mas retirou dos fotojornalistas o protagonismo que mantinham desde a chegada das câmeras híbridas. Este artigo visa portanto apresentar o percurso do vídeo na redação de um dos principais diários nacionais.

Palavras-chave: fotojornalismo; expansão; vídeo; multimídia.

Os fotojornalistas sentem-se desafiados por uma pergunta: como adaptar-se a uma profissão que nos últimos dez anos tem sido transfigurada por radicais avanços tecnológicos dos meios de produção e difusão de imagens? Num horizonte multimídia e multiplataforma, a demanda natural passa a ser por profissionais polivalentes. Para ser repórter-fotográfico hoje é preciso não apenas dominar a técnica e a estética fotográficas, mas estar preparado para ocupar-se com sistema digital de dados (transferência de arquivos, compatibilidade entre dispositivos etc.) e ter habilidade para adaptar-se a um fluxo de trabalho que lida com gramáticas visuais, sonoras e textuais. Para alguns é preciso ainda criar novas formas de narrar visualmente um evento e usar canais de distribuição fora da mídia impressa, que

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. E-mail: leitebarbalho@gmail.com

demonstra pouco interesse na publicação de reportagens em profundidade. “Fotógrafos de linha de montagem, quer dizer, com uma única tarefa, para um único tipo de veículo, são um espécie em extinção com seus últimos exemplares vestigiais ainda em exercício”, prevê José Afonso da Silva Júnior (2012, p. 43).

Experiências que expandem a fotografia jornalística podem ser notadas, por exemplo, no jornalismo colaborativo do coletivo Basetrack e no webdocumentário francês. Os fotógrafos do Basetrack renovaram a cobertura de guerra, em 2010-11. Usando aparelhos iPhone para registrar atividades de um grupo de soldados americanos no Afeganistão, incentivaram os militares a comentar as fotos, narrar suas próprias histórias e contatar parentes e amigos que estavam nos Estados Unidos. Tudo isso através de uma página no Facebook. Já autores franceses como Guillaume Herbaut, Philippe Brault e Samuel Bollendorff misturam a fotografia às linguagens do cinema, do som e, às vezes, do videogame para criar obras multimídia interativas. O webdocumentário é uma alternativa à mídia impressa que esqueceu o ensaio fotográfico, gênero autoral que dá tempo para o fotógrafo mergulhar no assunto e estabelecer relação mais colaborativa com seus retratados, gerando imagens que levam à reflexão e não só ao consumo de notícias. Ao reatualizar a fotorreportagem, essencial no período grandioso das revistas ilustradas, o webdocumentário permite ao repórter-fotográfico conectar-se com outras artes e práticas visuais.

Este artigo, baseado na ideia de que é igualmente expansiva a obra do profissional que atende interesses mais imediatos da imprensa, traz esta questão para o jornalismo diário brasileiro. No Brasil, a aposta parece concentrar-se mais no vídeo, como indicam áreas exclusivas criadas nas edições on-line dos principais diários nacionais, que seguem uma tendência mundial. O vídeo, que eventualmente pode “fazer acontecer alguns momentos de verdade com uma intensidade inatingível em qualquer outro meio de comunicação” (MACHADO, 2005, p. 138),³ é cada vez mais comum em jornais e agências de notícias onde editores valorizam quem também faz vídeos curtos para internet. Está praticamente incorporado ao dia a dia do fotógrafo, que vai aos poucos sendo submetido a uma nova ordem estabelecida pela mídia impressa que expande-se para o ambiente digital. A proposta principal aqui é apresentar a trajetória do vídeo no *Globo*, cujos fotógrafos estão entre os pioneiros nas redações brasileiras do uso do vídeo para complementar reportagens fotográficas. Procura-se demonstrar sobretudo como os fotojornalistas do diário carioca passaram de protagonistas, relacionando-se de forma inédita com situações audiovisuais no

³ David Campany (2007, p. 188) afirma: “O vídeo nos dá as coisas como elas acontecem. Elas podem ser manipuladas, podem ser deturpadas e não digeridas, mas acontecem no tempo presente”.

final dos anos 2000 com a chegada das câmeras DSLR que permitem filmar em alta resolução, a coadjuvantes na editoria de videojornalismo, criada em 2014.

Num primeiro momento é possível identificar obras livres de qualquer comanda editorial, realizadas exclusivamente pela vontade íntima dos profissionais de experimentar o que apresentava-se como uma nova maneira de produzir informação visual. A possibilidade de fazer vídeos e difundi-los na internet os levaram a captar, além de fotos, sons e imagens em movimento durante as pautas. Algumas obras eram caracterizadas por uma certa informalidade e precariedade. Em março de 2009, por exemplo, Marcos Tristão visitou Alagoas durante suas férias e filmou a Feira do Rato, comércio clandestino localizado nos trilhos de uma linha de trem que liga a capital Maceió à cidade de Rio Largo. Sem narrador ou texto para informar sobre o aspecto inusitado de que as vendas param para a locomotiva passar, o espectador é levado pelas imagens e pelo som ambiente a descobrir pouco a pouco toda movimentação da cena: as mercadorias (relógios, celulares, eletrodomésticos, ferramentas, roupas etc.) sendo retiradas dos trilhos pelos ambulantes e depois novamente dispostas à venda enquanto os pedestres voltam a circular pelo local. O repórter-fotográfico realizou diversos *takes* com uma câmera digital amadora próxima aos trilhos e fixada na frente e na traseira do trem, num *travelling* improvisado, quase sempre atravessado pelo barulho da máquina com seu apito incessante. Mais tarde, o vídeo foi usado no *Globo Online* para complementar uma reportagem sobre a feira, feita pelo próprio Tristão, publicada na *Revista O Globo*, que circula encartada no jornal de domingo.

Ainda em 2009, também sem texto ou narrador, mas misturando fotografia e vídeo, Gustavo Pellizzon produziu *Flamengo*, multimídia que provocou grande impacto ao estabelecer relação puramente emocional com o público. Escalado para a cobertura da partida decisiva entre Flamengo e Grêmio, que daria ao clube do Rio de Janeiro seu último título de campeão brasileiro, Pellizzon levou para a arquibancada do Maracanã a câmara emprestada pela Canon para testes no *Globo* e que permitia filmar com alta qualidade. O fotógrafo registrou momentos de tensão e euforia de jogadores e torcedores e depois a comemoração da vitória rubro-negra nas ruas da cidade. Em seguida, partiu para casa e passou toda a madrugada no processo de edição para fazer um vídeo de narrativa linear envolto quase todo no som ambiente captado no estádio. Com duração de quatro minutos, *Flamengo* teve enorme repercussão, sendo visto por mais de cem mil internautas, primeiro no site pessoal de Pellizzon e depois na versão on-line do jornal. Em 2010, a obra integrou a

exposição *Geração 00 – a nova fotografia brasileira*, que exibiu trabalhos da primeira década do século XXI.

Pellizzon voltou a surpreender com *A superação de um lutador: Minotauro* (2011), uma das obras mais importantes da expansão do fotojornalismo no Brasil. Alguns trechos da multimídia que mostra o treinamento do brasileiro Rodrigo Nogueira, o Minotauro, para o combate contra o americano Brendan Schaub pelo título do Ultimate Fighting Championship (UFC) remontam a filmes feitos a partir de fotografias, entre eles *Salut les cubains* (1963), de Agnès Varda. Mais precisamente às passagens onde imagens fixas são animadas por meio de uma montagem acelerada. O fotojornalista, que estava interessado em misturar foto, vídeo e som, gostou do que viu quando girou o disco que exibe cada fotografia no visor da câmera e sem querer passou rápido demais uma sequência de golpes de Minotauro. Quando aceleradas, as imagens fixas, que haviam sido captadas em intervalos curtos de uma para outra, restituíram parcialmente os movimentos do lutador. Pellizzon (2014) conta que percebeu imediatamente que poderia usar aquele artifício para mostrar de modo dinâmico as sequências fotográficas em que Minotauro enfrentava *sparrings* (parceiros de treino que funcionam não como supostos adversários mas como meio pelo qual o lutador aperfeiçoa-se tecnicamente) na sua preparação para a luta.

É significativo um trecho de aproximadamente trinta segundos onde o atleta explica em *off* as etapas dos treinos técnicos, baseados em diferentes modalidades de artes marciais (boxe, muay thai, jiu-jitsu, wrestling e MMA), enquanto na tela exibe-se de modo veloz uma sucessão de fotos, transmitindo assim um ritmo rápido, nervoso e dinâmico às cenas de ação no ringue. O fotógrafo fez esses registros com o sistema de disparo contínuo da câmera, obtendo uma forma de imagem-movimento na qual faltam quadros mas que, mesmo assim, transmite ideia de continuidade – algo semelhante à decomposição fotográfica do movimento do corpo humano na cronofotografia de Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge no século XIX.⁴

Softwares de edição de vídeo, como *Final cut* e *Première*, que tornaram obsoletos processos que anteriormente exigiam muito tempo e esforço em mesas de animação ou ilhas

⁴ É difícil não enxergar a conexão entre fixidez e animação nos estudos dos movimentos pré-cinematográficos realizados nas décadas de 1870-80 por Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Marey e Muybridge estabeleceram bases essenciais da técnica e da estética cinematográfica com as tentativas de captar a continuidade do movimento. Cada um a sua maneira, queriam decompor fotograficamente o movimento de corpos humanos e de animais para compreender como deslocavam-se no espaço. Com um *fuzil fotográfico*, Marey registrava até doze fotografias por segundo numa única chapa de vidro. Cada instante sucessivo de movimento sobreposto no próximo (um tipo de colagem) recriava a continuidade da cena. Muybridge utilizava diversas câmeras enfileiradas para registrar, por exemplo, as fases do galope de um cavalo. Na opinião de Leo Charney (2004, p. 330), Marey e Muybridge “anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários.”

de edição eletrônica, facilitaram a montagem realizada pelo próprio Pellizzon. Ele precisou de pouco mais de uma semana para selecionar parte dos cerca de dois mil arquivos de fotografia e vídeo, que havia acumulado em dois meses de trabalho de campo, e produzir uma multimídia linear de aproximadamente cinco minutos. No entanto, é preciso levar em conta que o nível de complexidade de uma multimídia curta para integrar a edição on-line de um jornal diário é menor que o de um filme para cinema. “A era digital popularizou a relação entre *still* e movimento, colocando todos em contato com o fotograma/frame e as ferramentas de software para fazer filmes a partir de coleções de imagens fixas”, afirma Carlos Alberto Mattos (2011, p. 34). Algo impensável quando surgiram técnicas de animação como *stop motion* e *time-lapse*.⁵

Já *Encontros inspiradores* é uma série de oito vídeos curtos que Leonardo Aversa produziu por ocasião da XV Bienal Internacional do Livro, no Rio de Janeiro, em 2011. A ideia da editora Mânia Millen, do caderno de literatura *Prosa & Verso*, era a seguinte: escritores, atores, músicos e poetas escolheriam trecho de um livro para ler diante da câmera do fotógrafo e o material, veiculado no ambiente especial da Bienal do Livro no site do *Globo*, seria usado como campanha de incentivo à leitura. Chico Buarque, por exemplo, recitou um trecho do poema *O profissional da memória*, do livro *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto; a atriz Maria Flor leu *Memórias inventadas*, do poeta Manuel de Barros; e a escritora Alice Sant’Anna preferiu *Dobra*, de Adília Lopes (*vídeo 19*). Aversa fez porém uma pequena modificação na proposta original de Millen. Os leitores ilustres aparecem lendo seus livros favoritos, mas em silêncio – suas vozes são ouvidas em *off*. Esse recurso sonoro deu liberdade para o fotógrafo exercer sua especialidade: o retrato. A diferença é que pela primeira vez usou o vídeo nessa tarefa.

⁵ *Stop motion* é uma técnica de animação usada desde os primeiros anos do cinema e que ainda hoje sobrevive. Para criar movimento a partir de figuras estáticas, fotografa-se as sucessivas transformações de suas “atitudes” em intervalos afastados. As imagens dos objetos, mostrando mudanças de lugar ou de forma, são unidas numa montagem rápida. Tal procedimento produz resultado meio capenga, típico de uma “animação de massinha”. *King Kong* (1933), de Willis H. O’Brien; *Simbad e o olho do tigre* (1977), de Ray Harryhausen; *Alice* (1988), de Jan Svankmajer; e *O Fantástico Senhor Raposo* (2009), de Wes Anderson, são filmes em *stop motion*. *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, apresenta um exemplo famoso desse método. Três leões de mármore, esculpidos em posições distintas (deitado, sentado e levantado), conferem, ao serem “fundidos”, a impressão de levantar-se ao som de um canhão. Hoje usado em comerciais de televisão e novelas, o *time-lapse* também é uma técnica explorada há décadas no cinema. Com a câmera fixada num tripé, as fotos são realizadas de maneira automática, com intervalos controlados por um aparelho chamado intervalômetro, para registrar a construção de um imóvel ou nuvens deslocando-se no céu, por exemplo. Na ilha de edição, as imagens são aproximadas numa temporalidade acelerada para apresentar as situações em rápida transformação. No Brasil, Marcelo Tassara é o principal representante do cinema de animação. Ainda nos anos 1960, Tassara começou a realizar experiências com a técnica de animação de fotografias na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Entre seus principais foto-filmes estão *A João Guimarães Rosa* (1968), *Abeladormecida: entrada numa só-sombra* (1978) e *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1984). Interessado na animação de fotografias, Gustavo Pellizzon especializou-se no *time-lapse*. Em 2012, trabalhando de modo independente, realizou *Time of Rio, time-lapse* que mostra as belezas naturais da cidade. Com cerca de 250 mil acessos na internet e visto em mais de 150 países, o vídeo, que demorou quatro meses para ficar pronto, é um dos trabalhos de maior repercussão do fotógrafo.

Aversa estava sob influência direta de Robert Wilson, que alguns meses antes havia exposto *videoportraits* no Instituto Moreira Salles, no Rio. Numa fusão entre cinema, teatro, literatura e música, Wilson mostra personalidades, quase todas do mundo artístico, realizando movimentos extremamente lentos e coreografados em sofisticados ambientes cenográficos. O artista Zhang Huan, por exemplo, permanece imóvel com inúmeras borboletas sobrevoando ao seu redor; o ator Steve Buscemi, vestido como um açougueiro e atrás de uma mesa onde há um enorme pedaço de carne vermelha, apenas mexe a boca e o pé esquerdo; e a atriz Winona Ryder aparece enterrada até o pescoço numa colina, numa referência a Winnie, personagem da peça *Dias felizes*, de Samuel Beckett. “Ele fez uma série de retratos que na verdade são pequenos filmes. Quando eu vi, pensei: ‘Genial! Eu quero fazer isso.’ [...] uma foto com um pouco de movimento”, conta Aversa (2014).

Inspirado na obra de Wilson, o fotógrafo explorou a imobilidade “natural” dos retratados durante o ato de leitura. Ao contrário do enquadramento único dos *video portraits*, a câmera, constantemente presa num tripé, ora passeia lentamente pelo cenário ou pelo corpo do retratado até encontrar seu rosto, como faz com o músico Jards Macalé; ora fixa-se num detalhe da cena, como nas mãos do escritor Sérgio Sant’Anna que, apoiadas sobre uma mesa de bar e ao lado de um copo de chope, seguram *Formas breves*, de Ricardo Piglia; ora exhibe um panorama mais aberto, como o do jardim onde está a cantora Thalma de Freitas, leitora de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Mas a surpresa dá-se quando, num espaço marcado pela fixidez das coisas (objetos, elementos da arquitetura ou mesmo o próprio ângulo de enquadramento), nota-se algum movimento na paisagem ou no corpo do modelo.

Isso é notório no vídeo em que Chacal, sentado à noite no banco de uma praça deserta, parece absorto na leitura de *Sessentopéia*, do também poeta Charles Peixoto. A dúvida se o que vemos é fotografia ou vídeo só desaparece quando um automóvel passa numa rua ao fundo. Num outro *take*, no final do vídeo, Chacal finalmente sai de sua inércia física ao tirar os olhos do livro, levantar a cabeça e encarar a câmera. Nesse momento a duração do plano, onde aparentemente nada acontecia, aliada à oposição entre mobilidade e fixidez, acentua o sutil deslocamento da imagem do poeta e seduz o leitor.⁶ Já no vídeo de Macalé há menos sutileza. O músico fuma um cigarro enquanto lê um trecho de *O mundo é bárbaro*, de Luís Fernando Veríssimo. No final, bem humorado e performático, Macalé abaixa o livro que escondia seu rosto e exhibe, com um sorriso, um bigodinho posticho – clara

⁶ Isso acontece porque o ser humano apresenta resposta automática ao movimento, “a atração visual mais intensa da atenção” (ARNHEIM, 2004, p. 365). Logo que algo agita-se, o olhar segue o curso do movimento que monopoliza a cena.

referência ao comediante Groucho Marx, que durante a leitura era visto num filme exibido numa televisão. A partir de uma prática presente no cinema e nas artes visuais, Aversa introduziu o internauta numa temporalidade “estranha” que ele não está habituado a encontrar no ambiente digital. Uma experiência ousada e desenvolvida com total liberdade. O fotógrafo não contava, por exemplo, com nenhum critério determinado para estabelecer a duração dos vídeos. Trabalhava mais ou menos às cegas, na base do método empírico de tentativa e erro. “Eu pensava: ‘Ah, um minuto está bom. Mais do que isso vai ser chato’. Era algo totalmente subjetivo”.

Apresentando formatos distintos e revelando algumas das múltiplas possibilidades de uso das câmeras híbridas, Aversa, Pellizzon e Tristão integraram a primeira fase do vídeo no *Globo*. Estavam livres num ambiente onde praticamente não havia regras ou elementos visuais a serem evitados. “A grande coisa naquele momento é que eu não tinha responsabilidade nenhuma sobre aquilo [a ‘audiência’ da série *Encontros inspiradores*]. Eu fazia o que achava que tinha de ser feito. Pouco importava se teriam dez, cem ou um milhão de pessoas assistindo”, conta Aversa (2014), que vivia um período em que era permitido testar as novas possibilidades abertas pela câmeras híbridas e pelo próprio site do *Globo*, canal apto a difundir vídeos curtos. Como a redação ainda não tinha criado uma estrutura para desenvolver de modo consistente o uso do vídeo, filmavam principalmente movidos pela vontade autêntica de experimentar uma outra linguagem para fazer jornalismo visual.

Em 2011, a produção dessa “multimídia espontânea” deixou de ser regular após a criação do cargo de editor de imagens multiplataforma, ocupado por Ricardo Mello. Sua função era pesquisar “novas tendências de imagens” para desenvolver “soluções multimídia” – o diário espanhol *El País* era uma das principais referências. Obras como *Mar de tormenta* (2012), de Pedro Kirilos; *Outras vidas, mesma seca* (2013), de Custódio Coimbra; e *Vida na estrada* (2013), de Gustavo Stephan, representam um método de produção que uniformizou narrativas e inibiu parcialmente a exploração de novas ideias. Apesar dos temas distintos e do estilo de cada fotógrafo, os trabalhos são marcados pela padronização da montagem: fotografias intercaladas com vídeos numa narrativa linear que relata uma ação ou desenrola uma sequência de acontecimentos.

Verifica-se ainda o uso exaustivo da entrevista, que em certa medida substitui a escrita, e da música instrumental, sempre proveniente da mesma fonte (freeplaymusic.com), como acompanhamento para as imagens. A duração de cada trabalho, cerca de quatro minutos, também é formatada. Tais características, provenientes de uma

“fórmula estética” que originou obras sem surpresas, compuseram modelo dominante da multimídia do *Globo*, ao lado de *slideshows* (vídeos feitos a partir de fotografias), durante mais de dois anos. “Até coisas extremamente criativas ficam repetitivas e caem no descaso do público quando se cria um padrão na web,” afirma Pellizzon (2014) que, insatisfeito, deixou o jornal em 2012 para fundar uma empresa especializada em documentários e narrativas visuais para publicidade.

Em 2014, simultaneamente à demissão de Mello e à extinção do cargo que ocupava, criou-se a editoria de videojornalismo, coordenada por Roberto Maltchik, com a ideia de que “ver a notícia pode ser tão atraente quanto ler a reportagem”. Paradoxalmente, nessa terceira etapa do vídeo no *Globo*, que valorizou e aumentou a produção videográfica, os fotojornalistas que deram início ao processo deixaram de ser protagonistas e passaram a dividir as filmagens com jornalistas oriundos do texto. Além de Maltchik e dois estagiários, o núcleo conta com seis videojornalistas – “todos sabem filmar e editar bem ou mal”, segundo Élcio Braga (2015), um dos membros da equipe –, cinco editores de imagem, dois cinegrafistas e um fotógrafo. Os fotojornalistas que compõem a editoria de fotografia também colaboram com o videojornalismo, formado para desenvolver dentro do site do jornal “o poder da imagem em movimento”. A proposta de “diversificar áreas de interesse e dar oportunidade ao leitor de ser surpreendido ao longo do dia por diferentes produtos” parece estar dando certo.

Em março de 2015, o videojornalismo estreou uma nova “programação” com “edições especiais e concisas” sobre comportamento, sexo, música, ciência, curiosidade e personagens do Rio. Alguns vídeos, entre eles os pitorescos *Abandonado pela mulher, ambulante vira ‘The Flash’* e *Túmulo que retrata cadáver com ereção atrai turistas na França*, ambos realizados por Braga, fizeram enorme sucesso entre os internautas – o segundo resultou em cerca de 400 mil *pageviews*, segundo seu autor. No entanto, a impressão é que agora há pouco vídeo “com olhar de fotógrafo” no *Globo online*. Ou seja, a linguagem fotográfica está menos presente. Além disso, a “desordem” que pareceu necessária para o nascimento da multimídia deixou de existir ao ser enquadrada e domesticada. Enquanto o jornal procura descobrir o que o leitor quer acessar na internet, os repórteres-fotográficos não estão mais na ponta do processo. A sensação é de que num modelo de fabricação rápida, onde é preciso “encaixar” várias matérias para garantir a audiência do espectador e anúncios publicitários, o trabalho autoral não será uma rotina e a “multimídia dos fotógrafos” estará à margem do videojornalismo – pelo menos no *Globo*.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual. Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2004.

AVERSA, Leonardo. **Opinião sobre a série ‘Encontros inspiradores’**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 26 jul. 2014.

BRAGA, Élcio. **Opinião sobre o uso do vídeo no jornal ‘O Globo’**. Rio de Janeiro, 2015. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 13 abr. 2015.

CAMPANY, David. Introduction//When to be Fast? When to be Slow? In: **The Cinematic**. Londres: The MIT Press, 2007.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LISSOVSKY, Mauricio. O elo perdido da fotografia. In: **Revista Laika**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual, 2012.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editoria Senac, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. Quando o cinema para. In: VALENTIN, Andreas (Org.). **Fotocine – a fotografia no cinema**. Rio de Janeiro: A. Valentin, 2011.

MEISELAS, Susan. Photography, Expanded: Conversation with Chris Boot. **Aperture Magazine # 214**. Nova Iorque, n° 214, p. 27-31, mar./jun., 2014.

PELLIZZON, Gustavo. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 18 set. 2014.

RITCHIN, Fred. **Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and Citizen**. Nova Iorque: Aperture Foundation, 2013.

SILVA JÚNIOR, José Afonso da. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos fotográficos**. V. 8, n° 12, jan./jun. 2012, p. 31-22, Londrina.