

**Diálogos entre a ficção seriada e o videoclipe:  
narrativas híbridas?**

*Dialogues between serial fiction and video clip:  
hybrid narratives?*

Cristiane WOSNIAK<sup>1</sup>  
Rafael Alessandro VIANA<sup>2</sup>

**Resumo**

Este artigo, de cunho reflexivo e analítico, pretende tecer um diálogo e cotejar duas formas de linguagens contemporâneas: a ficção seriada e o videoclipe. A ficção seriada brasileira *Sandy & Junior*, protagonizada pela dupla pop homônima, trazia ao final de cada episódio uma apresentação musical em formato de videoclipe. Nossa investigação busca identificar quais signos próprios da linguagem videográfica e do videoclipe permeiam essas apresentações, propondo, assim, uma análise comparativa sobre como esses signos reforçam uma possível hibridação entre as narrativas – a do seriado e a do videoclipe – ou um afastamento formal da apresentação final com a trama ficcional.

**Palavras-chave:** Ficção seriada. Videoclipe. Signagem. Narrativa. Sandy & Junior.

**Abstract**

This article, reflective and analytical, intends to weave a dialogue and compare two forms of contemporary languages: serial fiction and video clip. The Brazilian serial fiction *Sandy & Junior*, starring the homonymous pop duo, brought to the end of each episode a musical presentation in video clip format. Our investigation seeks to identify which signs of the videographic language and the video clip permeate these presentations, thus proposing a comparative analysis of how these signs reinforce a possible hybridization between the narratives - the series and the video clip - or a formal departure from the presentation end with the fictional plot.

**Keywords:** Serial fiction. Video clip. Signage. Narrative. Sandy & Junior.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Linguagens: Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Professora da Universidade Estadual do Paraná - *campus* de Curitiba II/FAP. Membro do GP Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: cristiane\_wosniak@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná - *campus* de Curitiba II/FAP. Membro do GP Cinecriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: rafaelalessandro@yahoo.com

## Introdução

Produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre os anos de 1999 e 2002, a ficção seriada *Sandy & Junior* totalizou 175 episódios divididos em quatro temporadas. Protagonizada pelos irmãos Sandy Leah e Junior Lima, que integravam a dupla pop de mesmo nome, a série musical narrava as aventuras e conflitos de uma turma de amigos do Centro Educacional Mário de Andrade (CEMA). Ao final de cada episódio, uma canção da dupla era interpretada – seja como apresentação musical (show) ou videoclipe.

Frente a esses diversos registros musicais, o presente artigo busca identificar os recursos utilizados para aproximar ou afastar as duas narrativas presentes em *Sandy & Junior*, a da trama ficcional e a do clipe musical.

A partir de textos de autores que pensaram o cinema, o vídeo ou o videoclipe, como Ismail Xavier, David Bordwell e Philippe Dubois, será possível traçar uma reflexão sobre quais signos próprios do vídeo e videoclipe permeiam a representação visual das canções do seriado e como a televisão se apropriou da ainda recente ‘linguagem videográfica’ hibridizando seus produtos ou utilizando dos mesmos signos para promover uma quebra com o naturalismo ali anteriormente estabelecido.

## A signagem híbrida do vídeo(clipe)

Dubois (2004), alega que o vídeo [incluindo aqui o videoclipe e a ficção seriada], como fenômeno cultural, encontra-se em uma situação que transita por dois universos antagônicos: a esfera artística e a midiática. A aparente ambiguidade deste sistema complexo encontra-se definitivamente na natureza deste meio de representação.

O videoclipe, inserido no universo híbrido das signagens contemporâneas, neste caso, o cinema, as artes do vídeo, a música, o teatro, a fotografia e a dança, estrutura-se por parataxe que, segundo Décio Pignatari (1995), é a configuração própria dos textos não-verbais. Tratamos aqui do videoclipe inserido no âmago da ficção seriada e que se constitui em nosso objeto empírico. Pignatari destaca que as signagens artísticas e comunicacionais constituem-se em um sistema aberto de signos que não são subordinados uns aos outros e, desta forma, atuam em um agrupamento em rede, a partir

de uma relação em trânsito permanente e sem hierarquias técnicas ou estéticas; por este motivo, consideradas paratáticas.

Salientamos, para efeito de esclarecimento, que o termo/neologismo signagem foi cunhado por Pignatari (1984), ao se referir aos fenômenos não-verbais, como os sistemas de signos nas(das) diferentes formas de Arte. Nas palavras do autor: “essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação ao códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir distorções. Por essa razão, utilizo signagem em lugar de linguagem (PIGNATARI, 1984, p. 8).

Adotamos, nesta investigação, o conceito de hibridação a partir da proposição de Raymond Bellour (1997), como a mistura de meios e de formas de representações ou signagens, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras. Tais representações intersemióticas contemplam nossa linha de raciocínio.

Bellour, em sua obra *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo* (1997), articula esta ideia à denominação entre-imagens, por entender a hibridação – a mescla de meios – como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas fissuras ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de signagens.

Em *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007), Denise Azevedo Duarte Guimarães parece corroborar tais asserções ao afirmar que o campo multimidiático contemporâneo configura-se, de fato, como o entre-lugar proposto por Bellour, como um amálgama de imagens encadeadas que “é tecido a partir da conjunção, de uma justaposição ilimitada e de uma propagação de relações intersticiais, que ampliam o espaço da mídia e da arte, nos diferentes suportes oferecidos pelas tecnologias mais recentes” (GUIMARÃES, 2007, p. 14). Para refletir em como a televisão se apropriou dessa signagem do vídeo e do videoclipe, é preciso primeiro identificar características próprias desses produtos audiovisuais contemporâneos.

Pedro Pontes em seu artigo intitulado *Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade* (2003) descreve a linguagem do videoclipe (sic) como um “amálgama” de muitas das possibilidades visuais do cinema e em seguida lista algumas dessas possibilidades comuns aos videoclipes:

ângulos de câmera extremos, com a câmera próxima dos 90° em relação ao personagem; movimentos de câmera complexos, no qual a câmera pode começar um movimento vertical, que depois se torna horizontal, para, em seguida, virar diagonal, ou girar ao redor do

personagem ao mesmo tempo em que se afasta ou se aproxima, ou ainda variações infinitas entre estes; montagem acelerada, ou seja, aquela na qual cada plano dura menos de 2 segundos na tela; saturação das cores, exagerando a temperatura das cores (demasiado quentes ou demasiado frias) ou ainda um colorido que tende para o preto e branco, de tão desbotado; alternância imprevisível entre câmera lenta, normal e câmera acelerada; divisão da tela em duas ou mais imagens simultâneas; alteração da “textura” da imagem, com maior ou menor granulação; alternância aparentemente aleatória entre preto-e-branco, cor, e monocromatismos; e outros, que são combinações dentre estes recursos aqui descritos (PONTES, 2013, p. 41).

Para o autor, essas possibilidades visuais estão condensadas aparentemente de forma aleatória, mas é exatamente essa “aparente desconexão da combinação destes recursos técnico-expressivos” que resulta no que se costuma entender como a “linguagem” do videoclipe. Ou, em outra leitura, é possível assimilar essa mistura como um “novo recurso estilístico” (PONTES, 2003, p. 47).

David Bordwell (2013a) aborda o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme”, como a “mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som” (BORDWELL, 2013a, p. 17). A partir dessa definição e das possibilidades visuais já consolidadas apresentadas por Pontes (2013), é possível estabelecer aproximações e afastamentos entre os videoclipes que serão analisados, buscando agrupar a partir de uma unidade estilística os materiais videográficos do seriado. Isso permitirá uma organização analítica em diferentes grupos de videoclipes que buscam dar conta das possibilidades de relação narrativa nos 175 episódios do seriado.

### **O videoclipe no seriado *Sandy & Junior***

O seriado, seguindo uma tendência da teledramaturgia, é constituído por princípios naturalistas em sua forma fílmica. Ismail Xavier, no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2014), indica o naturalismo como um cinema que “caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens - tudo compostos, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade” (XAVIER, 2014, p. 41).

Essa tendência, presente também no cinema clássico hollywoodiano, segue uma série de preceitos para que a invisibilidade dos meios de produção desta realidade seja eficiente: decupagem clássica que respeita a continuidade espaço-temporal da cena, câmera a altura dos olhos e paralela ao chão, continuidade sonora de acordo com o ambiente e outras convenções já estabelecidas neste cinema que busca não chamar a atenção para seu dispositivo. Tudo isso buscando uma emulação “natural” do mundo ali representado.

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discursos como natureza) (XAVIER, 2014, p. 41).

Por outro lado, as apresentações musicais do seriado quebram com esta unidade formal estabelecida ao romperem com o naturalismo a partir de suas articulações com as signagens do videoclipe. Ao retomar os argumentos de Pontes (2003) e sua lista de possibilidades comuns aos videoclipes, entendemos como esses elemento formais desses audiovisuais vão na contramão de uma representação naturalista do mundo. Desde os movimentos de câmera complexos, os ângulos de câmera extremos, a divisão de tela ou a saturação da imagem, tudo passa a chamar a atenção para como foi constituída ou manipulada a imagem que está sendo projetada. E ao se apropriar desses signos, a série cria uma cisão entre a narrativa ficcional seriada e a cena composta para ser apresentada com a canção em formato de videoclipe.

### **Análise formal dos videoclipes diegéticos – convergências de narrativas**

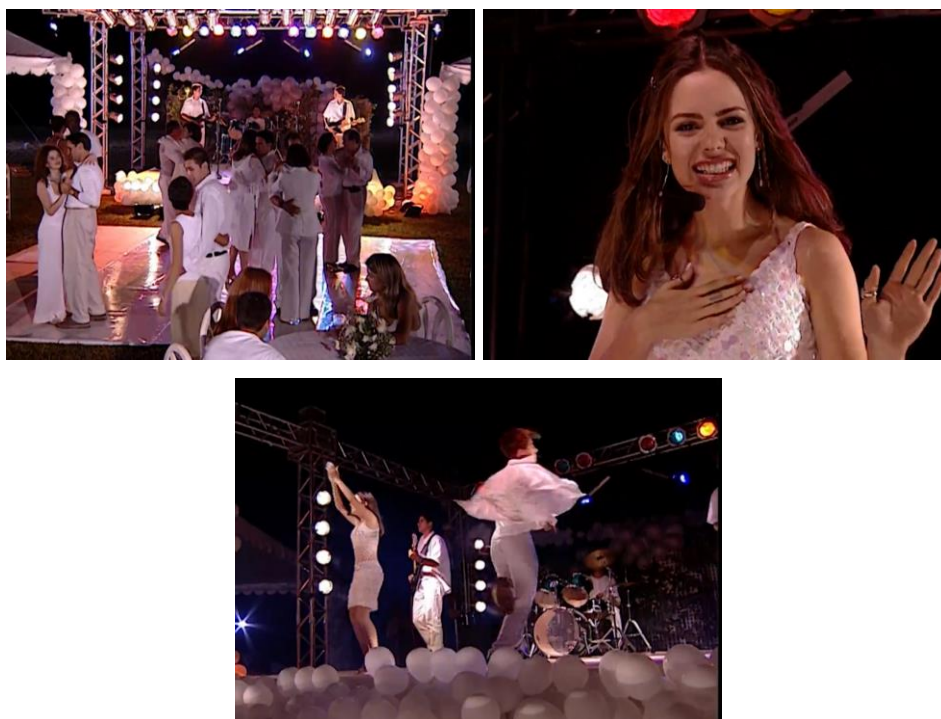
O primeiro grupo de videoclipes analisados será o em que, com a resolução do conflito estabelecido no capítulo, a dupla se apresenta no ambiente da última cena do episódio. Há uma convergência entre as duas narrativas – do seriado e do videoclipe – ao se aproveitar do mesmo cenário, figurino e personagens que compunham aquela diegese.

Um claro exemplo é o do episódio 37, da primeira temporada, exibido antes da virada do milênio (26 de dezembro de 1999) que se encerra com uma comemoração de *réveillon*. Na ocasião, a turma do CEMA está reunida em uma festa, vestidos de branco,

dançando e fazendo projeções para o futuro, enquanto, ao fundo, músicos tocam uma versão instrumental de *As Quatro Estações* em cima de um palco (figura 1). Logo após a contagem regressiva de virada de ano, a dupla sobe ao palco e apresenta a canção *Eu Quero Mais*. Apesar de o show fazer parte da diegese, temos aqui os primeiros sinais de um rompimento com os padrões formais até então estabelecidos.

Embora a dupla esteja se apresentando para os presentes da festa, Sandy e Junior interagem com a câmera, rompendo com a quarta parede (figura 2) repetidas vezes. A câmera, que até então tinha movimentos suaves e pontuais, agora se movimenta de forma ágil e apresenta movimentos bruscos de *zoom in* e *out*. Seu posicionamento também é variado, podendo estar abaixo ou acima do nível dos olhos dos personagens e inclinada (figura 3). A montagem alterna os planos em velocidade acelerada e não se preocupa em atender uma continuidade espacial – onde em um plano Junior aparece interagindo com o guitarrista e no seguinte está dançando com sua irmã, do outro lado do palco. O seriado se vale, neste momento, de signos recorrentes no videoclipe mesmo com a apresentação da dupla sendo uma extensão do enredo recém concluído.

**Figuras 1, 2 e 3** – personagens em comemoração ao *reveillon*



Fonte: Fotogramas do videoclipe *Eu Quero Mais*



Por vezes, a série se aproveita dessa aproximação entre a narrativa dramática e a narrativa videográfica justificando a produção do videoclipe em seu próprio enredo. Nos vídeos de *Ilusão* e *Príncipe dos Mares* são os personagens do seriado que produzem o videoclipe que é apresentado ao fim do episódio. E o que é apresentado ao espectador é um híbrido entre a produção do vídeo (*making of*) e o material final. A produção do videoclipe é evocada não apenas pelo desenvolvimento do enredo, mas também pela revelação do aparato videográfico, que aparece em cena sendo manipulado pelos próprios personagens. No videoclipe *Ilusão*, há a revelação do processo do *chroma-key*<sup>3</sup> a partir da presença da câmera (figura 4), do computador sendo operado (figura 5) e da tela que projeta a imagem finalizada da dupla (figura 6). Enquanto em *Príncipe dos Mares* os personagens dividem funções no *set* (figuras 7 e 8) e realizam as gravações do videoclipe em um cemitério cênico, com Sandy caracterizada de Mortícia Addams e Junior vestido de vampiro (figura 9).

**Figuras 4, 5 e 6** – personagens na gravação do videoclipe *Ilusão*



Fonte: Fotogramas do videoclipe *Ilusão*

<sup>3</sup> *Chroma key* é uma técnica utilizada para eliminar o fundo de uma imagem, isolando um personagem ou objeto de interesse para que ele seja inserido em uma outra imagem de fundo.

**Figuras 7, 8 e 9** – personagens na gravação do videoclipe *Príncipe dos Mares*



Fonte: Fotogramas do videoclipe *Príncipe dos Mares*

### **Análise formal dos videoclipes não diegéticos – afastamentos narrativos**

Na contramão da proposta anterior, outros videoclipes da ficção seriada são alheios ao enredo. Por assumirem um intenso e evidente afastamento da narrativa e dos signos naturalistas que regem os seriados televisivos, esses vídeos têm uma maior liberdade para explorar uma signagem própria do videoclipe.

Philippe Dubois em seu livro *Cinema, Vídeo, Godard* (2004), ao tratar da mixagem de imagens nos vídeos, aponta três grandes procedimentos cruciais nessa mistura visual: a sobreimpressão, os jogos de janelas e a inscrustração. E a partir dessas figuras de mescla de imagens que se pautará a análise dos videoclipes não diegéticos.

Para o autor, das três figuras, a mais importante é a incrustação, “por ser a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem” (DUBOIS, 2004, p. 82). Essa incrustação consistiria na combinação de dois fragmentos de imagens de origem distintas. Dubois explica que essa combinação é possível graças a separação de partes da imagem a partir da manipulação de um tipo de frequência da crominância ou da



luminância. Cria-se um “buraco eletrônico” onde essas frequências da crominância ou da luminância foram isoladas e retiradas do vídeo, possibilitando que neste espaço vazio outra imagem seja embutida.

No texto *Linguagem, corpo e estética na construção de conhecimento no cinema e nas artes do vídeo*, Cristiane Wosniak e Rodrigo Oliva (2019), atestam que a incrustação exemplifica a hibridação tecnoestética, pois coloca na tela “um corpo real/referente, por exemplo, e o incrusta em um ambiente tecnoestético e digitalmente construído ou simulado, com auxílio das novas mídias” (WOSNIAK; OLIVA, 2019, p. 173).

Em *Sandy & Junior* essa figura de mescla de imagem pode ser encontrada no videoclipe de *Words Are Not Enough*. Nele, vídeos de Sandy e Junior apresentando a canção são incrustados no ambiente urbano de uma cidade oriental, criando uma interação entre duas imagens distintas – a dupla em estúdio e a cidade em movimento – que se diferenciam principalmente pela diferente saturação empregada no tratamento das imagens, que não tem pretensão em tornar essas projeções verossimilhantes.

Mas apesar dessa diferenciação que o seriado propõe na incrustação da imagem da dupla sobre a cidade, o vídeo da apresentação de Sandy e Junior estão limitados a determinados espaços dentro de cada plano. E esses espaços ditam não apenas a posição da segunda imagem incrustada, mas também suas distorções, angulação e recorrência.

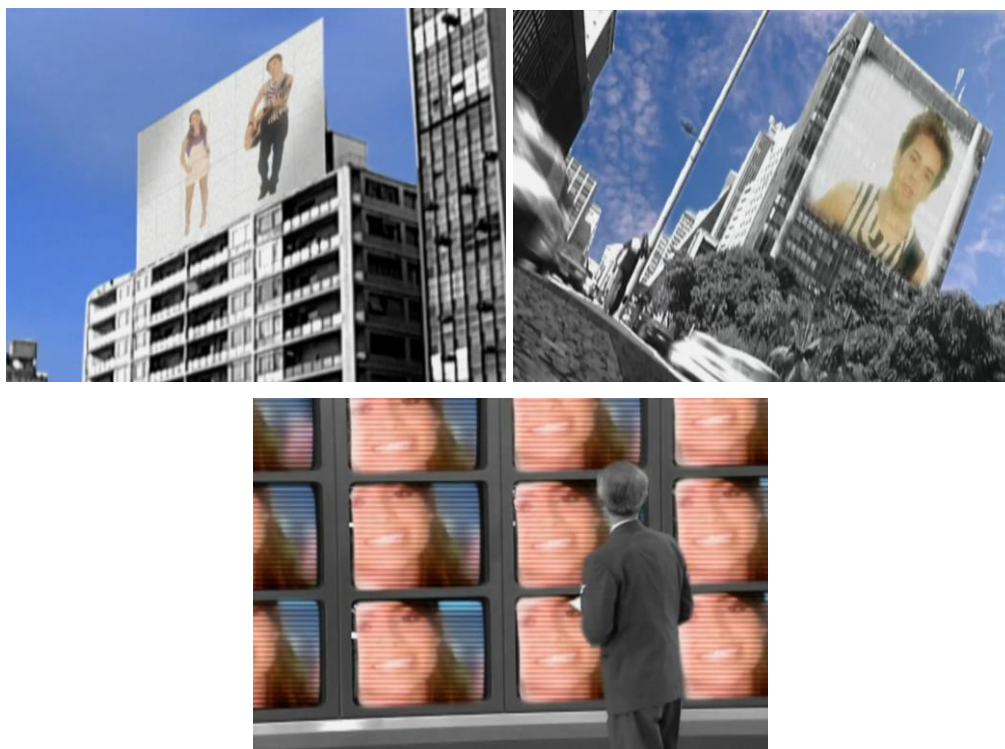
Na figura 10 observamos Sandy e Junior projetados no topo de um prédio em um painel de formato retangular. O vídeo original da dupla cantando é adaptado para este espaço, sendo distorcido na horizontal e resultando em uma imagem achatada dos personagens.

Já na figura 11 essa distorção não é perceptível, uma vez que o formato da projeção da imagem de Junior sobre um prédio está mais próximo da proporção da imagem capturada do cantor. Por outro lado, é notável como a imagem incrustada no prédio está subordinada a angulação da câmera da imagem da cidade. Assim como na figura 10, onde temos a dupla em perspectiva, uma vez que o edifício não foi registrado em posição frontal. Essa relação de subordinação entre as imagens na incrustação pode ser observada também na figura 12, onde o rosto de Sandy é realocado dentro de um painel com diversos televisores, cada um projetando a mesma imagem da cantora.

Incide sobre seu rosto um efeito que simula as interferências de linhas horizontais de televisores de tubo – efeito que se relaciona diretamente com a imagem de fundo.

Há também nesta mesma figura, pela repetição de uma mesma imagem lado a lado, a incidência de um outro procedimento de mistura visual explicado por Dubois (2004) e que será abordado posteriormente: o jogo de janelas.

**Figuras 10, 11 e 12** – personagens na gravação do videoclipe *Words Are Not Enough*



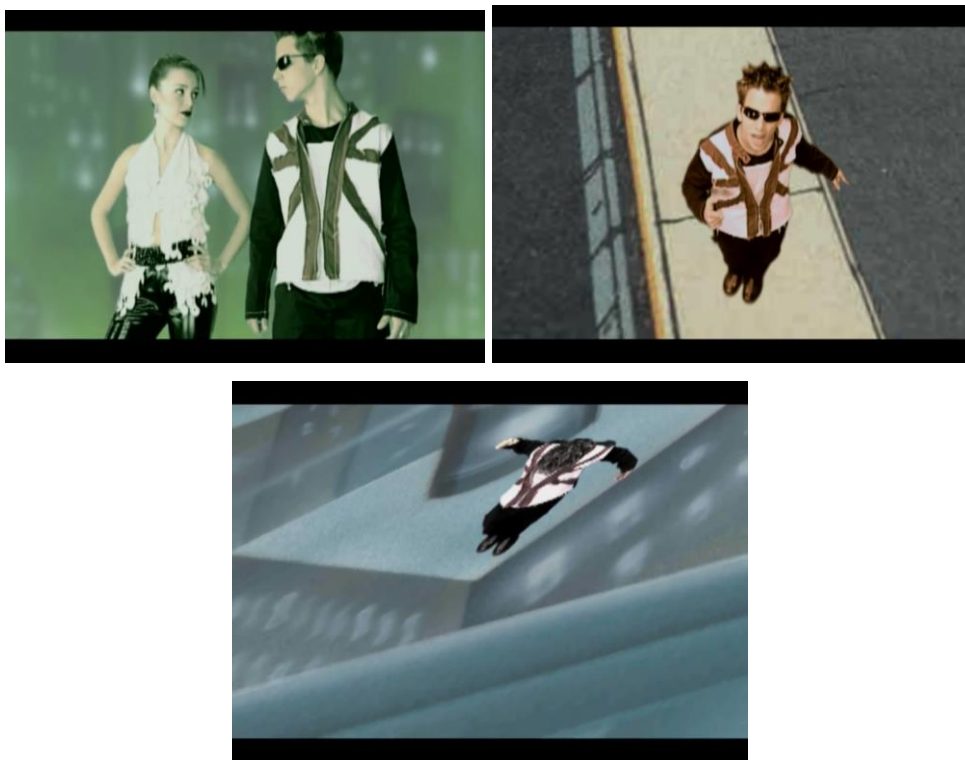
Fonte: Fotogramas do videoclipe *Words Are Not Enough*

Outra possibilidade de incrustação se dá no vídeo de *Vamo Pulá*, que propõe uma diferente relação entre as duas imagens mescladas, tanto pelo tratamento de cor, quanto pelo posicionamento de câmera – que ao longo dos planos é comum às duas imagens incrustadas (figura 14) – e distorções de imagem – que ao atingirem uma camada, também incidem sobre a outra (figura 15).

Se antes havia uma hierarquia entre as imagens, em *Vamo Pulá* o processo parece colocar as imagens em um mesmo nível. Isso pode ser notado pelo tratamento de cor de cada plano, que incide de maneira uniforme sobre as duas imagens (figura 13), modificando até mesmo tons de pele dos personagens.

As angulações nas imagens também parecem estar em consonância, já que ao explorar posicionamentos de câmera pouco comuns em narrativas naturalistas as duas imagens que interagem no processo de incrustação estão subordinadas ao mesmo ângulo (figura 14). O mesmo ocorre com as distorções, já que não há distorção de apenas uma das imagens. Quando há distorção no plano, todas as imagens que estão interagindo são distorcidas da mesma forma (figura 15).

**Figuras 13, 14 e 15** – Incrustações a partir do *chroma key* no vídeo de *Vamo Pulá*



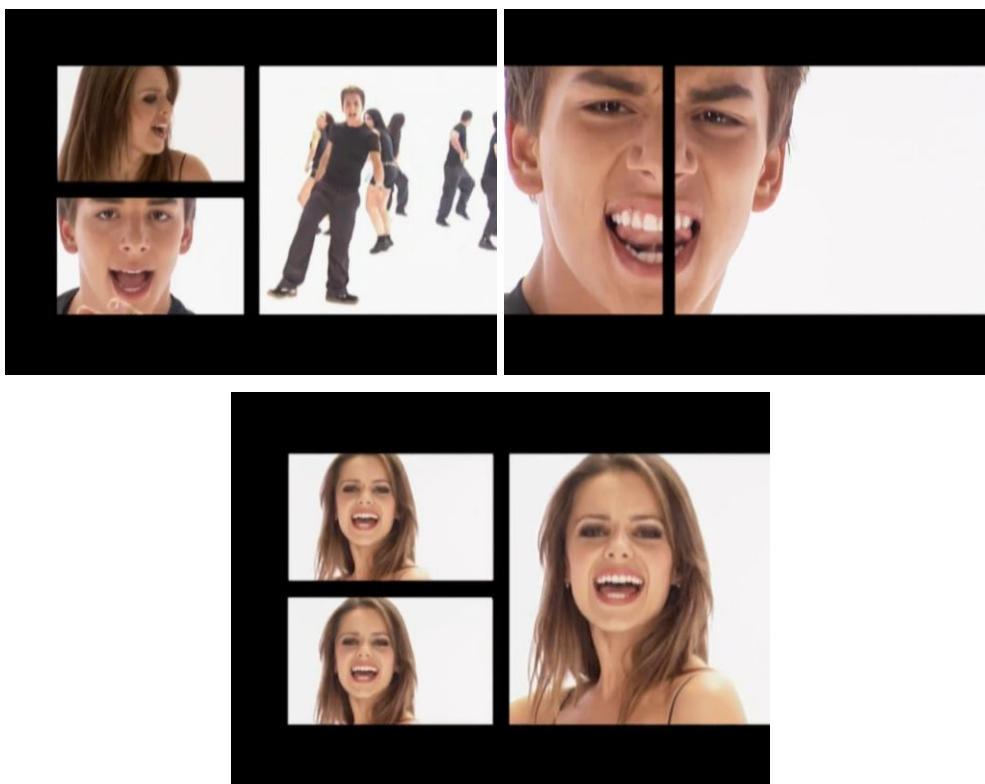
Fonte: Fotogramas do videoclipe *Vamo Pulá*

No seriado, são recorrentes também os jogos de janelas nos videoclipes. Dubois (2004) aponta essa possibilidade visual como “uma figura da multiplicidade, como a sobreimpressão, mas por justaposição e não por sobreposição” (DUBOIS, 2004, p. 82). Com isso, no jogo de janelas também temos a interação entre duas imagens distintas, mas aqui elas são projetadas lado a lado e não são necessariamente fragmentos da imagem total original – como acontece na incrustação.

Verificamos a exploração dessa justaposição no vídeo de *A Gente Dá Certo*, onde a fragmentação da tela dá conta, em determinados momentos do clipe, de diferentes ângulos e escalas de planos (figura 16). Mesmo toda a apresentação

acontecendo em um mesmo espaço – um estúdio de fundo branco –, a fracionamento é capaz de explorar tanto a coreografia, exibida em plano geral, quanto as feições dos cantores, em *close-up*.

**Figuras 16, 17 e 18** – Diferentes tipos de janelas no vídeo de *A Gente Dá Certo*



Fonte: Fotogramas do videoclipe *A Gente Dá Certo*

O vídeo apresenta também uma subversão do próprio jogo de janelas, ao segmentar um plano em duas partes (figura 17). Nele, temos um close de Junior que canta diretamente para a câmera. A fracionamento da imagem, ao partir o rosto do cantor em dois, tem aqui menos função de dividir a imagem “autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro” (DUBOIS, 2004, p. 80) e passa a ser um recurso puramente estético. Assim como quando o vídeo cria um tríptico do rosto de Sandy, repetindo um mesmo plano três vezes (figura 18). A justaposição propõe aqui um reforço da mesma imagem, deixando para trás a proposta anterior de exibir concomitantemente diferentes ações que acontecem simultaneamente.

Além das figuras de mescla de imagens propostas por Dubois (2004), é possível reconhecer nos videoclipes já citados algumas possibilidades que foram abordadas na lista de Pontes (2003), como a saturação e a manipulação das cores em *Words Are Not*

*Enough* e *Vamo Pulá*, que contrasta com as imagens da ficção seriada, ou mesmo os ângulos e montagem acelerada em *Vamo Pulá* e *A Gente Dá Certo*, que vão na contramão de uma abordagem estética naturalista.

### Considerações finais

Pensar em como uma ficção seriada pautada em princípios naturalistas se apropriou da signagem videográfica é tentar entender até que ponto essa narrativa se permite, ou não, se hibridizar pelo/com vídeo e videoclipe.

Mesmo em momentos pontuais de rompimento com o naturalismo, como a quebra da quarta parede nos videoclipes diegéticos, a ficção seriada *Sandy & Junior* parece buscar justificativas para que isso seja cabível no desenvolvimento do enredo – como os personagens fazendo parte da produção do videoclipe, por exemplo.

Já em outras situações, há um rompimento radical com esse naturalismo, ao se valer de signos próprios da signagem do vídeo e do videoclipe. É o caso dos videoclipes não diegéticos, que são momentos deslocados do enredo, onde há menos uma proposta de hibridização, por esse afastamento completo com a narrativa ficcional, e mais uma exploração da signagem videográfica em prol de uma estética videoclípica.

Explorar essa simbiose entre a ficção seriada e videoclipe é uma das formas de buscar entender o grande sucesso da dupla, que após a estreia do seriado passou a vender mais de três milhões de cópias de um só disco.

A articulação da trama ficcional com música de maneira visual pode ter sido um dos mecanismos utilizados por esse produto comunicacional híbrido para promover o reconhecimento dos artistas Sandy e Junior e dar maior visibilidade à sua produção musical.

### Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**; Trad. Carla Bogalheiro Gamboa, Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, Ltda, 2008.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013a.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora da UNICAMP, São Paulo: Editora da USP, 2013b.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUIMARÃES, Denize Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PONTES, Pedro. Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade. In: **Sessões do Imaginário**, nº 10, 2003 (p. 47-51). Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/799/608>>. Acesso em: 09 fev. 2020.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A arte do vídeo**. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 6. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

WOSNIAK, Cristiane; OLIVA, Rodrigo. Linguagem, corpo e estética na construção de conhecimento no cinema e nas artes do vídeo. In: SOUZA, Ivan Vale de (Org.). **A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes - volume 2**. Ponta Grossa, Paraná: Atena Editora, 2019. Disponível em: <<https://www.atenaeditora.com.br/arquivos/ebooks/a-producao-do-conhecimento-nas-letras-linguisticas-e-artes-2>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

### Videografia

ARAPUCAS e Armadilhas (Temporada 3, ep. 121). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Tininha Araujo; Ulysses Cruz. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2001. 29 min., son., color.

CHARADA (Temporada 3, ep. 131). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Tininha Araujo; Paulo Silvestrini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2001. 31 min., son., color.

FELIZ Dois Mil, Braisl! (Temporada 1, ep. 37). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Paulo Silvestrini; Ivan Zettel. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1999. 29 min., son., color.

O SUMIÇO Do Porco Dourado (Temporada 1, ep. 10). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Paulo Silvestrini; João Camargo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1999. 25 min., son., color.

SOS Sandy (Temporada 4, ep. 170). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Frederico Mayrink; Paulo Silvestrini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2002. 29 min., son., color.

UM HERÓI É Para Sempre (Temporada 3, ep. 128). **Sandy & Junior** [Seriado]. Direção: Tininha Araujo; Paulo Silvestrini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2001. 29 min., son., color.