



**YOUTUBER MIRIM:
INSTAURAR UM SABER-FAZER E DIZER DO SEU MODO DE VIVER**

HELOÍSA LOPES SILVA DE ANDRADE¹

RESUMO: Este artigo aborda o modo de vida de uma criança que habita e produz conteúdo na plataforma do YouTube. A criança, que nos conta o instaurar de um saber-fazer-dizer do seu modo de viver é a youtuber Julia Silva. Para as reflexões aqui propostas serão estabelecidos os seguintes objetivos: analisar as narrativas produzidas em vídeo em torno do artefato cultural *boneca*, a fim de compreender como se produz a subjetividade *youtuber* mirim: compreender a expertise da criança em capturar imagens em contexto de manifestações de rua e produzir conteúdo a partir disso; descrever a visita à *mega store* de brinquedos e, com isso, entender a subjetividade conhecedora de brinquedos. A perspectiva teórica metodológica articula a netnografia e o imaginário literário, compondo a trama em torno do artefato cultural boneca. O *corpus* é constituído de quatro vídeos publicados no canal *Julia Silva*, na plataforma do *YouTube*. A análise está ancorada em interlocutores como Foucault, Taylor e Barthes. Como síntese da discussão, entendeu-se que o modo de vida youtuber mirim, em sua expertise, traduz certo tipo de infância contemporânea que sabe produzir conteúdo e dizer do seu modo de viver na cena da cultura digital.

PALAVRAS-CHAVE: Youtuber mirim; artefato cultural - boneca; subjetividades.

ABSTRACT: This article looks at the way of life of a child who inhabits and produces content on the YouTube platform. The child, who tells us about the establishment of a know-how-to-say in her way of life, is the Youtuber Julia Silva. For the reflections proposed here, the following goals will be established: to analyze the narratives produced in the video around the cultural artifact doll, to understand how the young Youtuber subjectivity is produced; understanding the child's expertise in capturing images in the context of street demonstrations and produce content from that; describe the visit to the toy megastore and, with that, understand the subjectivity of toys. The methodological theoretical perspective articulates netnography and literary imagination, composing the plot around the cultural artifact doll. The corpus consists of four videos published on the Julia Silva channel, on the YouTube platform. The analysis is anchored in interlocutors such as Foucault, Taylor, and Barthes. As a synthesis of the discussion, it was understood that the Youtuber-children way of life, in its expertise, translates a certain type of contemporary childhood that knows how to produce content and speak about its way of living in the digital culture scene.

KEYWORDS: Youtuber children; cultural doll artifact; subjectivities.

¹ Docente do curso de Pedagogia da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)– campus Salvador. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação, conhecimento e Inclusão Social da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: helouniversidade@gmail.com.

1 Introdução

Um ano antes de sua morte, Kafka viveu uma experiência singular. Passeando pelo parque de Steglitz, em Berlim, encontrou uma menina chorando porque havia perdido sua boneca. Para acalmar a garotinha, inventou uma história: a boneca não estava perdida, mas viajara, e ele, um “carteiro de bonecas”, tinha uma carta em seu poder que lhe entregaria no dia seguinte. Naquela noite, ele escreveu a primeira de muitas cartas que durante três semanas, entregou pontualmente à menina, narrando as peripécias da boneca vividas em todos os cantos do mundo (SIERRA I FABRA, 2009).

A passagem acima foi extraída do livro *Kafka e a Boneca Viajante*, de Jordi Sierra i Fabra (2009), que conta essa narrativa passada no parque *Steglitz*, um lugar qualificado pelo autor como “um bálsamo” que “transpirava vida naquele início de verão” de 1923 (SIERRA I FABRA, 2009, p. 13). Segundo o narrador, foi nesse lugar que o personagem Franz Kafka percebeu o choro da menina: “Ela chorava em pé, desconsolada, tão angustiada que parecia trazer no rosto toda a dor e a aflição do mundo” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 14). Franz Kafka manteve sua atividade de observação: “olhou para um lado e para o outro. Ninguém notava a menina. Estava sozinha. Não sabia o que fazer” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 15).

Conforme a narrativa, o observador permaneceu mobilizado, indagando a si mesmo: “Que fazia uma menina tão pequena ali sozinha? Tinha se perdido? Nunca tinha visto nem ouvido alguém chorar daquele jeito” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 15). Por fim, parece ter se conformado, diante dessa singular experiência humana ao dizer: “muitas vezes a vida não nos deixa escolha. Era ela que traçava o caminho” (SIERRA I FABRA, 2009p. 16). Então, deu o primeiro passo em direção à menina, “retirou o chapéu para parecer menos sério e iluminou o rosto com seu melhor sorriso” (p.16). Parou diante da garota e iniciou o diálogo:

- Olá.
- O que aconteceu? Você se perdeu? — Perguntou Franz Kafka diante de seu silêncio.
- Eu não. — Estranhou a resposta. “Eu não.” Em vez de dizer “Não”, dissera “Eu não”.
- Quem então?
- Minha boneca (SIERRA I FABRA, 2009, p. 17-19).

Notando a angústia da menina Elsi, Kafka criou um estratagema para que ela deixasse de sofrer. Ele afirmou que a boneca não estava perdida, mas viajando, e que deixou cartas para sua dona. A partir disso, se estabeleceu uma relação diária entre Kafka e a garota, intermediada pelas cartas da boneca, nas quais são narradas as aventuras que ela tem vivido em sua viagem pelo mundo. As cartas da boneca viajante, de nome Brígida, chegavam de várias partes do

globo. “Brígida percorria o mundo numa velocidade estonteante e suas aventuras eram cada vez mais insólitas, mais bonitas, mais dignas de uma fascinante odisséia de boneca e da fantasia de um escritor do que da realidade, por mais estranha que fosse” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 73).

Como nos mostra o narrador, Brígida atravessou um vasto percurso, não só por Londres: ela viajou a Paris, Veneza, cruzou o extenso Deserto do Saara, explorou a Índia, percorreu a grande Muralha da China, nadou no Mar Morto e escalou os altos picos do Himalaia. Ela esteve em Pequim, em Tóquio, em Nova Iorque, em Bogotá, no México, em Havana e em Hong Kong. O que, de fato, importava não era apenas o processo da boneca Brígida circular de um continente a outro, mas compreender que, nas mãos e na imaginação de Kafka, “a boneca fizera o mundo ficar pequeno” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 74).

Apresento essa obra tanto pela genialidade estética literária em torno da boneca, quanto para pensar como esse artefato se entrelaça ao modo de vida infantil em diferentes épocas e espaços. Neste artigo, o foco recai sobre as produções de uma youtuber mirim que se relacionam com a boneca, para analisar como são produzidas subjetividades infantis com determinadas características. Intensifico, com isso, a aproximação da perspectiva teórico-metodológica “netnográfica”, exposta por Kozinets (2010), com o imaginário literário no qual me ancoro. Ainda que no livro a narrativa seja feita por um adulto, que traz ideias sobre o que pensa ser uma boneca e, na produção digital, quem faça isso seja uma criança, considero que as duas materialidades podem ser articuladas para mostrar diferentes formas de significar a boneca e de produzir subjetividades infantis. Não pretendo estabelecer uma oposição entre um modo de ser adulto e um modo de ser infantil, mas sim evidenciar de que maneira esse artefato se cruza em dois materiais distintos para produzir modos de ser infantil que circulem socialmente e atuam na produção de subjetividades.

Discuto, então, o modo de vida *youtuber* mirim a partir do *corpus* composto por quatro vídeos publicados no canal *Julia Silva*, na plataforma do *YouTube*. Por meio da articulação entre o livro com que introduzo este artigo e os vídeos analisados, pretendo mostrar de que modo as bonecas foram significadas nos vídeos aqui analisados para produzir um determinado modo de ser infantil.

A escolha do canal *Julia Silva* se justifica pelo seu expressivo alcance do público infantil, ou dito de outra forma, pelo seu público *mainstream*, produto cultural dominante que visa a socialidade de forma mais ampla. A forma dominante aparece expressa no site *Social*

Blade, o qual acompanha a posição da Julia Silva no *ranking* de redes sociais. O canal Julia Silva, por ter apresentado vasta materialidade videográfica direcionada ao público infantil, nos oferece a oportunidade de reunir elementos das narrativas produzidas pela youtuber mirim e, por meio delas, realizar recortes e produzir reflexões sobre as subjetividades infantis como fenômeno contemporâneo.

Tenho como objetivos neste artigo analisar as narrativas produzidas em vídeo em torno da boneca enquanto artefato cultural, visando entender como se produz a subjetividade youtuber mirim; compreender a expertise da criança em capturar imagens de uma manifestação de rua e produzir, a partir disso, conteúdo que informa; e descrever a visita a uma *mega store* e como foi produzida a curadoria de brinquedos. Argumento que a criança youtuber é uma figura singular que emerge em situação socialmente pública - movida por força da plataforma digital que garante a sustentação tecnológica para que ela produza modos de vida e se torne o que é. Diante disso, organizo o artigo em três seções: na primeira, identifico como foi a passagem da exposição de si no ambiente familiar para o ambiente público digital. Mostro como a experiência de uma viagem internacional despertou o seu interesse para o modo de viver de meninas que mostravam brinquedos em plataformas digitais. Na segunda seção, descrevo como a youtuber forjou narrativas a partir do artefato cultural boneca. Na terceira exponho como ela experimentou o espaço vivido nas ruas e o que produziu ao visitar um supermercado de brinquedos.

2 A emergência da exposição de si em frente à câmera

Para buscar compreender o que está sendo contado pela criança na construção de si através da plataforma do *YouTube*, há um vídeo publicado pelo canal *Julia Silva*, no qual ela mostra o momento em que a equipe do programa *Hoje em Dia*, da TV Record, foi até a sua residência no interior de São Paulo a fim de conhecer o seu estúdio e entrevistá-la. O propósito da entrevista foi identificar como Julia Silva instaurou a sua trajetória. É preciso dizer que o referido vídeo não se trata de uma produção autoral da *youtuber* mirim, uma vez que foi produzido com a menina na condição de entrevistada. Apesar disso, considero legítimo trazer tal produção por entender que a entrevista percorreu interstícios e desvios, e, nesse processo, emergiu um conjunto de narrativas por meio das quais tornou-se possível perceber os traços que constituem o desenho da trajetória de vida da *youtuber* mirim.

Aprendi com Michel Foucault (2005, p.56) a ater-me a *quem fala* e, nesse processo, analisar dentro de um “conjunto de todos os sujeitos falantes” qual é o *status* daqueles que são aceitos socialmente para proferir um discurso. Nesse sentido, é preciso reconhecer que o *status* dessa criança para proferir o discurso na reportagem de TV decorre da “verdade” digital, devido ao fato de possuir um número significativo de inscritos em seu canal e, com isso, ter adquirido o status para dizer do seu próprio processo de se constituir enquanto *youtuber* mirim e significar essa subjetividade que se produz na contemporaneidade.

No horizonte de reconhecer quem fala, a criança falante desempenha o papel qualificador de alguém que sustenta a autoridade de si. Para dizer como se dá a constituição de tal modo de viver, começo com essa micronarrativa enunciada por Julia Silva: “*eu nasci com o YouTube, no mesmo ano, em 2005*” (SILVA, Julia, 2016). A *youtuber* mirim apresenta enquanto ponto significativo a relação temporal entre o seu nascimento e a emergência da plataforma do *YouTube*, ambos situados no ano de 2005. Tal fala me parece uma estratégia de entendimento que justifica a sua imersão na cultura digital. Ao produzi-la, ela pensa a si mesma enquanto criança e se mostra como autoridade no sentido de saber dizer sobre a construção de si, uma criança do tempo do *YouTube*, pelo elo do alinhamento da narrativa temporal. Nessa perspectiva, penso que esse modo de. compreensão do alinhamento temporal se inter-relaciona discursivamente, pois demarca a instauração de um modo de vida em plataforma digital, o qual gira em torno de quem fala, de onde se fala e do que se fala.

Julia Silva, a *youtuber*, nos mostra como foram instauradas as condições de surgimento de seu modo de vida ao dizer que “*tudo começou desde que eu era bem pequeninha. A minha mãe sempre me gravou, mas deixava no privado do YouTube, só para a família, não era público [sic]*” (SILVA, Julia, 2016). Essa forma de uso, que “deixava no privado”, é uma das possibilidades de ação presentes no design da plataforma do *YouTube*. Isso parece ter favorecido que essa experiência transcorresse de forma ordenada em ambiente privado, no qual se engendravam relações de forças familiares para a instauração da prática de uma cultura digital. Paula Sibilia (2016) chama atenção para a reconfiguração da noção de espaço privado e público com a entrada das tecnologias digitais em nosso cotidiano. Para ela, a nova reconfiguração aponta para a ideia de que “o privado se tornou público”, que há “uma imbricação de ambos os espaços [...] afetando intensamente a produção de subjetividades, pois nesses ambientes metamorfoseados germinam modos de ser” (SIBILIA, 2016, 114-116).

Nesse contexto, a peça-chave para esse processo, ao que parece, não foi o uso da plataforma como repositório de vídeos privados, mas, principalmente, a emergência da prática da exposição de si em frente à câmera. Para Dominique Cardon (2012, p.60) “a exposição de si é uma estratégia; muito mais que a esperança de conseguir seus 15 minutos de celebridade”. A exposição de si não é uma forma unívoca como processo narcisista e sem reflexão, mas uma prática por meio da qual se podem distinguir as formas daquilo que se quer mostrar, e as diferentes maneiras de se mostrar as pautas que se deseja sublinhar e o conteúdo que se almeja produzir para depois compartilhar.

Nesse sentido, compreendo a exposição de si como uma técnica de si para produção da subjetividade youtuber mirim. Segundo Foucault, as técnicas de si são “processos pelos quais o indivíduo age sobre si próprio” (FOUCAULT, 1993, p.207). No vídeo aqui analisado, a exposição de si aparece como uma técnica que Julia teve que aplicar sobre si mesma para ser capaz de tornar-se youtuber. Ela precisou exercer poder sobre si, a fim de deixar o espaço privado e assumir o lugar público, produzindo um modo de ser diante da tela.

Esse processo não se deu fora de certas condições de existência peculiares dessa criança. Julia nos conta, nessa entrevista, que “*teve uma época que meu pai foi a trabalho no exterior e eu fui com minha mãe. Lá, eu comecei a descobrir mais o YouTube. Então, eu sempre assistia vídeos de meninas de outros países que gravavam vídeos de bonecas e casinhas [sic]*”. Ela mostra, em sua experiência internacional, a possibilidade de apreciar os vídeos de meninas com bonecas, e afirma, sobretudo, que foi “*aí [que] eu comecei a apaixonar por aquilo*” (SILVA, Julia, 2016). Nessa direção, é possível ver que a técnica de si acionada pela menina se articula a um determinado contexto social por ela vivido. Trata-se de uma criança branca, de classe média alta, que tem acesso a diferentes bens culturais e que pode viajar pelo mundo a fim de mostrar aquilo que considera relevante.

Parece que o “apaixonar-se”, presente no trecho em análise, isto é, se interessar vivamente “por aquilo” foi fundamental para que ela pudesse se constituir como criança produtora de vídeos, mesmo que ela diga que “*tudo isso começou sem querer. Não foi nada pensado. Tudo foi do nada*” (SILVA, Julia, 2016). Parece ser operada aqui uma tentativa de quase naturalização do processo de migração do espaço privado para o espaço público digital. Tal processo de produção de si mesma como *youtuber* não se restringe ao micro espaço da esfera familiar. Julia aciona saberes e aplica certas técnicas sobre si mesma para se produzir no ambiente público digital.

Dessa forma, ela inaugura outro movimento, e parece se dar conta disso ao reconhecer a dimensão do *outro* em seu processo de existir enquanto *youtuber* mirim quando diz: “*Agradeço a todo mundo, porque sem essas pessoas eu não seria nada*” (SILVA, Julia, 2016). Na narrativa por ela construída é o *outro*, geralmente o público inscrito no canal, que imprime admiração da sua presença na plataforma e, de certo modo, valoriza a sua produção de conteúdo. Essa postura de agradecimento ao *outro* parece conferir a ela uma qualidade que lhe permite viver diversamente e melhor com as outras pessoas que a seguem em seu canal no YouTube.

O que Julia Silva está tentando nos dizer é que o valor a ser afirmado com as outras pessoas é o de uma afinidade relacional, uma possibilidade de alargar o alcance desse modo inaugural de viver. Reconhecer que “*sem essas pessoas eu não seria nada*” parece ter sido um modo de “dizer a verdade [...] que lhe permite conduzir-se a si próprio” enquanto criança que experimenta outros modos de vida “sem perder o domínio de si próprio” (FOUCAULT, 1993, p. 208). No caso em tela, o “domínio de si próprio” significa o alinhamento tanto em empenhar-se a produzir narrativas para o canal, quanto em observar simultaneamente o seu próprio percurso e, com isso, reconhecer o *outro* como elo de relevância social pela disposição em ouvi-la em suas narrativas videográficas e em ampliar a rede comunicacional, se inscrevendo em seu canal no *YouTube*.

Desta forma, a subjetividade *youtuber* mirim se produz nessa relação entre técnicas de si (como a exposição de si e o domínio de si próprio para produzir vídeos constantemente) e uma técnica de poder que vem do *outro*, algo que Foucault (1993) nomeia como técnicas de dominação. Essa dominação não se dá por meio da opressão, mas pelo reconhecimento e pela interação que se estabelecem entre *youtuber* e o público que assiste ao canal. Nesse sentido, embora historicamente a infância tenha sido construída como incapaz de gerenciar a si mesma, parece que o YouTube emerge como um espaço de possibilidades para algumas crianças – que têm acesso a determinadas condições sociais. Isso não se dá fora das relações de poder e governo que moldam um determinado modo de ser infantil nessa plataforma.

É preciso dizer que Julia Silva, ao nos contar de sua experiência internacional, também está, de certa forma, evidenciando o seu pertencimento a uma família de classe social que se move em padrões de privilégios econômicos. Pode-se considerar, portanto, que essa condição economicamente favorável que lhe proporciona experiências internacionais, de certa maneira, a possibilitou conhecer diferentes tipos de bonecas e brinquedos existentes, o que, na visão de Paula Tomaz, “concede certo tipo de autoridade e poder de fala frente a outras crianças, se

considerarmos o importante papel que tem o brinquedo na organização social do universo infantil” (TOMAZ, 2017, p. 127).

Julia Silva nos diz, ainda: “*Eu tive que voltar para o Brasil antes do meu pai. E eu e minha mãe começamos a preparar móveis de boneca para a casinha que meu pai tinha prometido que iria montar quando ele voltasse para o Brasil [sic]*” (SILVA, Julia, 2016). Entendo que esses objetos fazem parte de uma construção cultural distinta nos múltiplos contextos em que eles são constituídos. Mas, no caso em tela, essa construção de brinquedo foi dotada de uma intencionalidade: “*Muita gente pediu para [eu] gravar vídeo ensinando a fazer cadeirinha giratória. Era a cadeirinha que eu fiz para as bonecas com a minha mãe. Deu certo, as pessoas gostaram, e me sinto muito feliz [sic]*” (SILVA, Julia, 2016). Segundo Tomaz (2017), os brinquedos sempre orbitaram o universo da criança. Tanto aqueles produzidos artesanalmente quanto os industrializados, os brinquedos servem às construções criativas, imaginárias e teatrais. O que se pode atribuir a Julia Silva ao interessar-se por produzir o brinquedo artesanal, isto é, a cadeirinha giratória para boneca, e depois gravar vídeo ensinando a sua construção, parece decorrer da vontade de continuar a exposição de si.

Em suma, nessa entrevista Julia Silva nos mostrou o modo com o qual associa o seu nascimento ao surgimento da plataforma do YouTube como elo de valoração do seu modo de vida. Abordou, também, como se inspirou em produzir vídeos de bonecas para o *YouTube* e reconheceu o outro como elo de relevância social por apreciar o modo de vida youtuber mirim. Esse conjunto de acontecimentos parece ter agregado sentido ao processo de construção de si na plataforma digital *YouTube*. Entende-se, aqui, a construção de si no sentido de empenhar-se em “um trabalho contínuo de si sobre si. [...] [como] procedimentos de constituição de uma subjetividade ou de subjetivação” (FOUCAULT, 2016, p.227-228) de um corpo infantil que enseja por habitar e produzir um modo de vida na plataforma digital.

3 Outra maneira de mostrar o seu modo de viver

Nesta seção abordo outra maneira da Julia Silva se empenhar no contínuo trabalho de si, constituindo sua individualidade enquanto youtuber mirim. Isso parece poder ser conferido a partir do vídeo intitulado *Cuidando de Katie e da Charlie-Baby Alive - Julia Silva*, postado no canal *Julia Silva* em novembro de 2013. Nesse vídeo, há um distanciamento do brinquedo artesanal e a aparição de bonecas bebês, fabricadas pela indústria de brinquedos. As bonecas

“*Katie e Charlie*” são dispositivos tecnológicos que piscam os olhos, giram o pescoço, emitem sons de palavras e reproduzem pequenas expressões em língua inglesa.

A escolha do título do vídeo é a tradução exata do encadeamento das cenas de Julia operando os cuidados com as bonecas. Para Roland Barthes (1993), em análise do contexto europeu, os brinquedos franceses eram inteiramente constituídos pelas técnicas da vida moderna adulta e, dessa maneira, preparavam a criança para aceitá-las de forma naturalizada, antes mesmo que pudessem refletir sobre o mundo. Para Marlucy Alves Paraíso e Maria Carolina da Silva Caldeira (2018) a naturalização do cuidado não pode ser analisada fora de uma perspectiva de gênero. Este é entendido aqui como a “teoria explicativa dos processos históricos e culturais de construção do masculino e feminino” (PARAISO, CALDEIRA, 2018, p. 13). Isso significa dizer que aquilo que se considera como feminino e masculino é resultado de um longo processo de construção social, em que diferentes elementos são acionados. Considero que o cuidado se refere a um desses elementos, sobretudo se considerarmos a base do sistema patriarcal em que o cuidar é apresentado como tarefa das mulheres sendo bastante desvalorizado na sociedade contemporânea. Nesse sentido cabe observar como Julia produziu a prática do cuidado na qual parece reproduzir o modo de vida do adulto, como afirma Barthes (1993), conforme poderá ser conferido nesta analítica.

No vídeo em análise, Julia Silva organiza a trama em torno do cuidado das bonecas bebês Charlie e Katie. As cenas dos procedimentos de cuidados com as bebês são produzidas, de certo modo, permeando a naturalização de tais práticas, como tirá-las do berço, despi-las de suas roupinhas, levá-las para o banho, enxugar os seus corpos, vesti-las, colocar a fralda descartável e, depois, as demais roupinhas. A partir das cenas do vídeo, percebe-se que Julia forja dois perfis de bonecas implicadas no ato de cuidar. O primeiro perfil desenhado foi o da boneca Charlie. Uma boneca bebê *tranquila*: aceita com agrado a papinha, emite sons de satisfação, pede mais papinha, degusta, morde a colher. Charlie também se suja com a papinha, e Julia cuidadosamente limpa sua boca. A boneca Charlie é traduzida em um perfil de bebê *adorável* e produz encantamento ao dizer “*thanks, mother*” [obrigada, mãe] em sua relação com Julia.

Para Barthes (1993), é a partir dessa qualidade literal da imitação que se institui a forma de “preparar a menina para a causalidade doméstica, e provavelmente ‘condicioná-la’ para a sua futura função de mãe” (BARTHES, 1993, p. 41). É dentro desse padrão de treino que se pressupõe que as crianças “aceitem passivamente” situações específicas no futuro, como a

maternidade. Nessa direção cabe ater-se à perspectiva de Chimamanda Ngozi Adichie, quando ela chama atenção para o fato de que “a maternidade é uma dádiva maravilhosa, mas [desde que a pessoa] não seja definida apenas pela maternidade. Seja uma pessoa completa” (ADICHIE, 2017, p.14). Adichie (2017) se posiciona criticamente quando há uma tentativa de afirmar que o “trabalho de cuidar de casa e dos filhos é uma seara particularmente feminina, ideia que repudio vivamente. O trabalho de cuidar da casa e dos filhos não deveria ter gênero (ADICHIE,2017, p.18).

A partir da visão de Barthes (1993), Adichie (2017) e Paraiso e Caldeira (2018), percebe-se como Julia Silva traz para a cena do cuidado os papéis de gênero, e forja o perfil da segunda boneca. Julia (2013) diz: “*agora eu vou ter que dar papinha para a Katie*”. A cena a mostra tentando dar a papinha para essa boneca, ao passo que ela responde com o gesto de girar o pescoço para a direita e para a esquerda, negando o alimento oferecido. Diante das tentativas sem resultado, outro objeto aparece na cena, ao lado da bebê Katie: um *tablet*. Na parte superior da imagem do desenho, está a expressão “coma comigo”. Finalmente, a bebê Katie se interessa pela comida e começa a comer. Parece-me que o desafio de Julia nessa cena foi forjar um tipo de bebê *insurgente*: que resiste a se alimentar, se comunica gestualmente para dizer *não* e supõe requerer algum tipo de conexão com o dispositivo digital para fazer aquilo que a menina deseja.

Enfim, as ações de cuidado e a tentativa de forjar perfis nos aproximam novamente de Barthes (1993, p.41), quando este salientou que o brinquedo fornece uma espécie de *catálogo* daquilo que atravessa o adulto, o que ele chama de *signo da literalidade da imitação*. Nessa linha Adichie (2017) complementa: “eu gostaria que os brinquedos fossem divididos por tipos, não por gêneros” (ADICHIE,2017, p.25). Paraiso e Caldeira (2018) nos alertam “se é possível pensar que a nossa liberdade está em questionar as práticas nas quais estamos inscritos/as [ou que] somos enquadrados/as e subjetivado/as” (PARAISO; CALDEIRA, 2018, p.18). Observando a montagem das cenas nesse vídeo em análise e apoiada nas reflexões de Barthes (1993), Adichie (2017) e Paraiso e Caldeira (2018), parece ser possível afirmar que essa criança não conseguiu escapar de certa naturalização da gramática do treino que dociliza e domestica o corpo infantil para a maternidade.

Gostaria de insistir, agora, em outra perspectiva de se ler essa experiência do cuidado produzido pela Julia em sua relação com as bonecas, no sentido de entender que ela não está alheia aos elementos técnicos das mesmas. Os gestos de comer, de girar o pescoço e de falar das bonecas foram capturados por ela, o que nos mostra como se serviu deles para compor o

conteúdo de sua ideação e, com isso, produzir os perfis das bonecas bebês na trama de um cotidiano de cuidados. Dessa forma, Julia organizou o episódio e produziu a narrativa em torno da bebê boazinha e da bebê insurgente, cada uma demandando cuidados específicos, de modo a constituir a subjetividade infantil cuidadora de bonecas.

Para Dianna Taylor (2018, p. 16), “a subjetividade é uma forma social, cultural e histórica, em vez de uma ‘substância’ dada de antemão que esteja fora das normas e valores socioculturais e, portanto, distintas deles”. A autora prossegue afirmando que a “subjetividade não é imposta externamente. Nós assumimos e ocupamos as posições de sujeito que o nosso contexto sócio-histórico nos disponibiliza: sujeitos não apenas são feitos, nós nos fazemos” (TAYLOR, 2018, p. 17). Taylor nos mostra que na medida em que “fazemos a nós mesmos podemos desfazer a nós mesmos, ou fazer-nos diferentemente, podemos usar as normas e valores da nossa sociedade de novas maneiras, trabalhar na criação de formas totalmente novas de subjetividade” (TAYLOR, 2018, p. 17).

Em suma, diante da perspectiva de Taylor (2018), parece-me que se Julia *quiser*, pode *escapar* de qualquer pretensão de subjetividade fixa ao se deparar com qualquer outra gramática que possivelmente possa atravessar o seu percurso de constituir-se como *youtuber* mirim. Soma-se a isso a visão de Adichie (2017) quando nos alerta que, ao pensar educar crianças feministas, não se pode perder de vista o cotidiano para perceber “como o mundo começa a inventar papéis de gênero desde cedo” (ADICHIE, 2017, p.23).

4 Outros rastros na produção de si

Nesta seção, mostro como Julia Silva experimenta outra possibilidade de produção de vídeo. Sigo o seu percurso, tentando vê-la a partir de outra perspectiva – a da rua, capturando as cenas das “redes da indignação” e, depois, a do “supermercado cultural global”. Em ambos os lugares, ela nos mostra o seu processo de construção de si. Para vê-la na perspectiva da rua, trago o vídeo intitulado *Torre Eiffel, Champs Vlog: um dia em Paris – Julia*, postado no canal *Julia Silva* em dezembro de 2015, no qual a criança nos conta: “*hoje estou em Paris, mas mesmo assim vão ter vídeos novos aqui no canal. E, se vocês tiverem ideias para eu ir, coloque aqui nos comentários [sic]*” (SILVA, Julia, 2015a). Essa abertura apresenta um modo amigável e até mesmo simpático de dialogar com o público, pois, ao anunciar que está em viagem internacional, se mostra aberta a sugestões de lugares que possa conhecer em Paris. E mais:

parece evidenciar que a vida da *youtuber* mirim é uma espécie de fluxo contínuo de produção de vídeos.

Na sequência da abertura do vídeo, ela parece sentir a necessidade de se justificar para os inscritos em seu canal quando diz: “*Eu estou aqui porque meu pai está aqui há um mês a trabalho. Aí, para ele não passar o natal sozinho, eu e minha mãe, a gente veio aqui [sic]*” (SILVA, Julia, 2015a). Essa condição favorável de viajar e conhecer outros países indica um lugar de privilégio de Julia Silva, a qual tem conseguido falar sob sua ótica sobre aquilo que conhece e aprecia no universo infantil com certa vivacidade, evocando a comunicação pela via da produção de vídeos.

Sob a luz da sua câmera, ela passeia por Paris, vai até o cais e nos mostra de onde saem os barcos para o passeio pelo rio Sena. Continua o tour pelas ruas de Paris, onde captura imagens de alguns transeuntes com faixas e cartazes. Nesse instante, a câmera focaliza o seu rosto, e ela informa: “*eu tô aqui embaixo da Torre Eiffel, e pelos arredores tem muita gente se manifestando, por causa da Conferência Mundial do Clima. Essa conferência tá [acontecendo] aqui em Paris [sic]*” (SILVA, Julia, 2015a). Ao que parece, as imagens das pessoas na manifestação constituem uma evidência: as pessoas estão insatisfeitas e conclamam por mudanças frente ao risco climático.

Julia não apenas capturou essas imagens e produziu um vídeo com elas, mostrando as condições do mundo, como também produziu uma imagem a partir de uma fotografia na qual segura um cartaz em que se lê “*climate - justice - peace* (clima - justiça - paz)”. Essa fotografia é a captura de um acontecimento da polifonia das ruas materializada no seu próprio movimento de deslocamento do seu estúdio para as ruas de Paris. Conforme afirmam Helena Alves da Silva e Paula Ziviane (2014) “as ruas são os espaços vividos das cidades”. É isso que Julia nos mostra nesse vídeo; o espaço ao redor da Torre *Eiffel* tornou-se “o lugar das manifestações, mas também [...] [conforma] o sentido das reivindicações” (SILVA; ZIVIANI, 2014, p. 10), marcado pelos manifestantes do tempo presente em direção à luta global por direitos ao clima, à justiça e à paz, conforme evidencia a mensagem da fotografia.

O que Julia nos mostra é como ela transita com certa desenvoltura pelo *espaço híbrido* (CASTELLS, 2013), isto é, entre a plataforma digital e *os espaços vividos das cidades* ao mesmo tempo. Diante de tantas imagens de ruas de Paris, ela escolhe capturar o instante daquilo que a interpelou. Ao ser atravessada pelos atos de protesto do movimento global pelo clima, ela age e produz a imagem de si, como já mencionado, que também pode ser lida como a *imagem*

que informa. Ao fazer isso, parece-me que ela produz uma *curadoria*, espécie de capacidade de se ver no espaço livre das ruas, filtrar, apropriar-se do instante, falar do que está acontecendo e colocar tudo em circulação para a rede de inscritos do seu canal. Ou seja, ela foi atravessada por um fluxo de ativismo global e, ao mesmo tempo, agiu na produção de um vídeo desse acontecimento.

Acontecimento, aqui, será compreendido no sentido foucaultiano de “relações de forças, [...] as forças que se encontram em jogo na história, [...] ao acaso das lutas” (FOUCAULT, 2001, p.28). Foucault chama a atenção para “o lugar do acontecimento e as condições de sua aparição” (FOUCAULT, 1996, p. 56). Lançar-se aos movimentos propostos pelo outro não apenas porque se trata de uma estratégia global de lutas, mas, também, porque se quer de fato realizar trocas e partilhar com o outro a fim de que tiremos os melhores efeitos deste. No vídeo em análise, Julia Silva foi ágil e produziu para si a *imagem que informa* algo importante para a vida.

Nesse sentido, ao ser atravessada pelo ativismo global do clima, ela também viveu esse acontecimento. Parece que produzir a imagem que informa foi uma das maneiras de diferenciar-se das temáticas produzidas anteriormente em seu canal no YouTube. Para Castells (2013, p.162) a plataforma “*YouTube* foi provavelmente uma das mais poderosas ferramentas de mobilização nos estágios iniciais dos movimentos” de redes de indignação e esperança espalhados pelo mundo. Julia parece inserir-se no movimento ao apresentar a si mesmo como alguém que informa, produzindo para si esse modo de ser.

Esse caminho pelas ruas de Paris nos convoca a retomar *Kafka e a boneca viajante* e tentar acompanhar a leitura da carta cujo envelope tinha o selo francês. “— Paris! — Exclamou Elsi”. O personagem Kafka pergunta: “— Você sabe onde fica Paris? — Claro, na França! - Respondeu Elsi — Meus pais estiveram lá! Tem uma torre muito alta, de ferro!” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 60). Após o diálogo, Elsi rapidamente abriu o envelope e tirou as duas folhas de papel. Examinou-as e entregou ao carteiro da boneca para que ele realizasse a leitura: “Estou em Paris! Acredita? Nesta segunda etapa da minha viagem, eu resolvi navegar pelo Sena, ver o museu do Louvre, passear pelos *Champs Élysées* e subir na torre *Eiffel*. [...] Vou contar tudo o que tenho feito. Quer saber?” (SIERRA I FABRA, 2009, p. 61).

A boneca Brígida era muito especial. Apreciadora da cultura, visitou o museu do *Louvre*, mas também descobriu a animada vida noturna parisiense. Ela foi ao *Moulin Rouge*, para ver um espetáculo de dança. Além disso, seu dia e suas horas pareciam elásticos. “Subir na torre

Eiffel, passear pelo *Bois de Boulogne*, navegar pelo Sena, percorrer as pontes que o atravessam e fazer compras. Também jantou no *Maxim's*, foi à ópera e dormiu no melhor quarto do hotel George V” (SIERRA, 2009, p. 62). Brígida viajara de trem, de navio, de carro: um espírito de aventura.

É preciso assinalar que a cidade de Paris não está apenas registrada nas cartas de *Kafka e a boneca viajante*. Em 16 de dezembro de 2015, Julia publica outro vídeo, nomeado de *Tour pela Toys RUs - França - Julia*, no qual traz novamente a cidade de Paris, não mais o cenário da rua, mas um outro espaço. Ela adentra um lugar amplo, com corredores, prateleiras com diferentes tipos de caixas organizadas estrategicamente para facilitar a visualidade e reconhecimento das marcas e seus respectivos produtos. Trata-se da loja de nome *Toys RUs*.

Daniel Miller (2013), sobre esse lugar, afirma: “a loja de brinquedos *Early Learning* [foi] logo substituída por *Toys RUs*, um lugar de completa aversão para muitas mães, onde não há nenhuma possibilidade de fugir à percepção dos brinquedos como mercadoria de massas com cheiro de materialismo” (MILLER, 2013, p.212). Para Gordon Mathews (2002), se trata um “supermercado cultural global”. Para o autor, uma vez dentro do “supermercado global não se pode retornar para o lar, mas somente lutar para imaginar o lar de dentro dos corredores do supermercado” (MATHEWS, 2002, p.32 5). É a partir desse *supermercado cultural global* que Julia nos mostra detalhadamente o universo do mercado dos brinquedos.

Ela esquadrinha as prateleiras, as várias seções da loja e explora as caixas de brinquedos. Ela organiza uma espécie de inventário, categoriza os brinquedos produzidos especificamente para as crianças menores e identifica os nomes dos fabricantes. Parece que, nessa observação, ela (re)conhece que parte desses artefatos são produtos oriundos da cultura audiovisual, e os demais são produtos de fabricantes da indústria do brinquedo. Ao apreciar a prateleira da *Peppa*, ressalta os diferentes tipos de kits: “a *Peppa*, que toca música, a *Peppa* que tem uma van, a *Peppa* que se suja na lama. A casa de *Peppa* feita de lego, tudo fofo! [sic]” (SILVA, Julia, 2015b). Nesse apreciar, Julia demonstra saber que a *PeppaPig*, é um desenho animado britânico endereçado às crianças bem pequenas. E os personagens da série são antropomórficos: embora sejam animais, apresentam comportamentos humanos como dirigir, cozinhar, limpar a casa, andar de bicicleta, ir à escola, tomar chá, calçar sapatos etc. Nesse sentido, Julia cria uma aproximação entre Paris (que pode ser distante daqueles que assistem ao seu canal) e um artefato provavelmente conhecido por eles. Parece ser essa uma estratégia para criar uma conexão com o público.

Julia qualifica alguns outros produtos quando diz: “*aqui são os brinquedos criativos: tem máquina de costura e o kit de experiências*”. Ao examinar as caixas da *Frozen*, diz “*gente! Que lindas essas bonecas. A Frozen carruagem, caminha da Frozen, a bicicleta da Frozen, são princesas [sic]*” (SILVA, Julia, 2015b). *Frozen* é um produto estadunidense, oriundo do filme de animação musical da *Disney* intitulado “*Frozen - uma aventura congelante*” (2014). A história traz duas personagens femininas, Ana e Elsa, as quais possuem forte vínculo de amor e amizade e não necessitam se submeter à aprovação dos personagens masculinos para serem felizes. Agora, elas são materializadas em artefatos e expostas nas prateleiras do “supermercado cultural global”.

Em outra prateleira, Julia observa o boneco *Ciccio-bello*, um artefato da indústria italiana de brinquedos. Ela, ao esquadrihar os kits do *Ciccio-bello*, nos mostra que esse boneco aparece em inúmeras variações, desde “*ele dodói, ele de dormir, ele de passeio. Gente! Muito legal! Esse aqui é ele de médico, e essa bebezinha, o computador do raio-x [sic]*” (SILVA, Julia, 2015b). O boneco *Ciccio bello* nos remete a Barthes quando o autor nos mostra que o brinquedo vinculado à prática da vida adulta na medicina era materializado na forma “*estoujo miniatura de instrumentos médicos [e] sala de operação para bonecas*” (BARTHES, 1993, p.41). Parece-me que a intenção do fabricante ao propor o kit *Ciccio bello* médico aponta para uma profissão de privilégio masculino de modo a familiarizar a criança com essa profissão.

Julia continua esquadrihando as prateleiras. Faz uma parada, sorri para a câmera e diz: “*olha que fofo que encontrei aqui, a Lily Papillon – borboleta que voa, e aqui são as fadas voadoras*”. E complementa: “*eu assisti essa série na Netflix*” [sic]. E termina o vídeo com a seguinte informação: “*aqui também tem fantasias, coisas de festas, videogames, eletrônicos [...] e objetos que estão em alta*” (SILVA, Julia, 2015b). Parece-me que, aqui, a youtuber mirim mostrou o sentido de uma subjetividade conhecedora de brinquedo, tanto pela escolha estratégica do lugar, o *Toys R Us*, um supermercado global de brinquedos, quanto pela rapidez em reunir um conjunto de informações objetivas sobre os diferentes tipos de brinquedos. Com isso, evidenciou o modo como se aprende a conhecer sobre brinquedo e a produzir um discurso interessado sobre ele.

Segundo Mathews (2002), “a geração atual nasceu para comprar – ou pelo menos olhar vitrines no supermercado cultural mundial, desafiada, mas também assustada pelas opções oferecidas” (MATHEWS, 2002, p. 337). O autor, apoiado em Jean François Lyotard, considera que “viver dentro do supermercado é um estado sem verdade nem raízes para guiar alguém,

mas somente suas próprias preferências, da maneira que são moldadas pelo mercado” (MATHEWS, 2002, p. 339). O autor sugere um exercício: “Pegue seu carinho de supermercado de compras e agarre o que lhe agrada! [...] Não há nada de frívolo nessas escolhas” (p. 325), no sentido de que “tudo é escolha mediada pelo mercado” (MATHEWS, 2002, p. 340).

Enfim, a partir da produção do inventário realizado por Julia Silva nas prateleiras da *Toys RUs* e apoiada na visão de Mathews (2002), entendo que a youtuber mirim operou um movimento como se estivesse em um micro campo de pesquisa como observadora do nicho de mercado dos brinquedos. Ao produzir esse inventário de brinquedos parece que ela se constitui enquanto *youtuber* mirim com autoridade para falar de brinquedos, já que os (re)conhece dentro de um “supermercado cultural global”.

Nesse sentido torna-se uma criança com expertise no assunto, o que significa ser capaz de trazer as *novidades* para os inscritos do seu canal. Esse processo de empenhar-se são modos constitutivos de uma subjetividade *youtuber* mirim conhecedora de brinquedos. E mais: ao se constituir dessa forma, também nos mostra que aproveita da sua condição de pertencer a uma família com privilégios econômicos, seja porque o pai trabalha em outro país, ou mesmo por ter condições de fazer a viagem para Paris.

Deste modo, cabe destacar que tanto a criança na literatura quanto a criança *youtuber* apresentam singularidades em seus modos de vida. De um lado, vimos que a criança na literatura experimentou uma forma de viver de encontros no parque *Steglitz*, para ouvir a leitura das cartas produzidas pelo carteiro de bonecas como forma de estima à vida alimentada pela força criadora do personagem Kafka. Do outro lado, vimos que Julia Silva encontrou uma forma de viver de encontros na plataforma do *YouTube*. É nesse espaço digital que ela opera o tempo da narrativa da vida. O que converge em ambas são as narrativas atravessadas pelo elo do artefato cultural *boneca*. Na perspectiva literária, Carlos Skliar (2014) afirma que “o tempo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo” (SKLIAR, 2014, p. 112).

Cabe agora voltar à entrevista com a qual iniciei este artigo, mais especificamente ao recorte temático em que Julia relata ter atingido o número expressivo de um milhão de pessoas que assistiam ao seu canal na plataforma *YouTube*. Com essa marca, ela ganhou o título de *youtuber* mirim, e narrou: “*eu fiquei muito impressionada com a internet. É só uma câmera e um celular e pode levar ao mundo todo*” (JULIA, Silva, 2016). Essa narrativa nos remete a Foucault (2005), quando ele afirma que “[...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer

época; não é fácil dizer alguma coisa nova” (FOUCAULT, 2005, p. 50). A formulação de Foucault não se referiu ao contexto contemporâneo digital, mas é pertinente para essa reflexão, pois nos ajuda a entender como é tornar-se o que se é em uma plataforma digital, cujo modo de viver é medido em *ranqueamentos*: foi preciso ter um milhão de pessoas que assistiram aos vídeos produzidos e postados pela criança na plataforma digital para que ela lograsse o título de *youtuber* mirim.

Esse processo de tornar-se o que é pela via do ranqueamento implica entender que o ecossistema do *YouTube* funciona por meio da lógica de algoritmos que expressam a dimensão política dessa plataforma. Para Antoinette Rouvroy e Thomas Berns, estamos sob a égide do “novo regime de verdade digital [que] se encarna numa multiplicidade de novos sistemas automáticos de modelização do social” (p. 107), conformando, assim, a “governamentalidade algorítmica” (ROUVROY; BERNS, 2018, p.116), que aprisiona “uma multiplicidade dos regimes de existência, encerrando o real (digital) sobre ele mesmo” (ROUVROY; BERNS, 2018, p.110), operando com o propósito de reduzir grande variedade de futuros possíveis a um e apenas um futuro.

Para Rouvroy (2020) o uso dos algoritmos para decisão parece desconsiderar qualquer possibilidade de produzirmos uma visão crítica. Segundo a autora, perder qualquer possibilidade de produzir crítica no âmbito da governamentalidade algorítmica significa colocar “o fim da ‘retrocritica’ genealógica e arqueológica” (ROUVROY, 2020, p.19). Rouvroy prossegue: “permitir uma ação preventiva para dissipar os custos da incerteza para o agente ou instituição usando os algoritmos de aprendizado da máquina é também uma forma de ‘despensar’ isto é, ‘o mesmo que exaurir o futuro’ (ROUVROY, 2020, p. 19).

Na perspectiva de Marco Antônio Alves (2017), os estudos genealógicos conduzidos por Foucault (2001) relacionam sempre o poder à constituição do sujeito, mostrando como este é fabricado historicamente no seio das relações específicas. Para o autor, “as transformações no domínio do saber e do poder produzem novos ‘modos de ser’ e afetam os processos nos quais alguém se torna o que é” (ALVES, 2017, p. 177). Nesse sentido, cabe dizer que o título *youtuber* mirim está vinculado à política de funcionamento da plataforma *YouTube* pelo “regime de verdade digital”, expresso quantitativamente em números de inscritos no canal e de visualizações dos vídeos. Isso significa que tornar-se o que se é passa tanto pelo *ranqueamento* como pelo imperativo da “governamentalidade algorítmica” para se produzir um modo de vida *youtuber* mirim.

5 Considerações finais

Este estudo foi pautado pelo argumento de que a criança *youtuber* é uma figura singular que emerge em situação socialmente pública - movida por força da plataforma digital que garante a sustentação tecnológica para que ela produza modos de vida e se torne o que é. Para entender esse processo, mostrei, no movimento analítico, como se deu a passagem da criança pelo espaço privado, metamorfoseado em público e digital. Descrevi como a *youtuber* mirim forjou perfis de bonecas para dar sentido às tramas das narrativas, dando visibilidade a uma subjetividade cuidadora de bonecas, entendendo que ela não escapou de certa naturalização da gramática do treino que dociliza e domestica o corpo infantil para a maternidade. Identifiquei como ela foi ágil na operação de produzir a imagem que informa a partir da experiência de mover-se no espaço vivido da cidade de Paris. Descrevi como ela esquadrinhou as prateleiras e produziu inventário de brinquedo em um “supermercado cultural global”. Um modo de aprender e produzir a subjetividade *youtuber* mirim conhecedora de brinquedos. Por fim, mostrei como se dá o processo de tornar-se o que é *youtuber* mirim, pelo “regime de verdade digital” do ranqueamento, e como este tem imbricação com a lógica da “governamentalidade algorítmica” no funcionamento do ecossistema da plataforma do *YouTube*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ALVES, Marco Antônio Souza. A cibercultura e as transformações em nossas maneiras de ser, pensar e agir. In: LIMA, Nádia Laguárdia, STENGEL, Marcia;, NOBRE, Márcio Runet, Dias, Vanina Costa Costa.(Org) *Juventude e cultura digital: Diálogos Interdisciplinares*. Belo Horizonte: Editora Areteã, 2017, p. 169-180.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9º ed. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1993.
- CARDON, Dominique. *A democracia Internet: promessas e limites*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperanças*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Verdade e Subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagem. Lisboa, nº 19, p. 203-223, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- FOUCAULT, Bruno. *Subjetividade e Verdade*. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7º ed. Rio de Janeiro, 2005.

- FOUCAULT, Michel. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). *Revista de Comunicação e linguagem*. Lisboa, n.19, p.203-223, 1993. Edições Cosmos.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- KOZINETS, Robert V. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2010.
- MATHEWS, Gordon. *Cultura Global e Identidade Individual: à procura do lar no supermercado cultural*. São Paulo: Editora Edusc, 2002.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- PARAISO, Marlucy Alves; CALDEIRA, Maria Carolina da Silva. Currículos, gêneros e sexualidades para fazer a diferença. In: PARAISO, Marlucy Alves; CALDEIRA, Maria Carolina da Silva. *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018, P.13-22.
- ROUVROY, Antoinette; BERNS, Thomas Berns. Governamentalidade algorítmica e perspectiva de emancipação: o dispor como condição de individuação pela relação? In: Fernanda Bruno (Org) *Teconopolítica da vigilância: perspectiva da margem*. 1ªed. São Paulo: Boitempo, 2018
- ROUVROY, Antoinette. *Governamentalidade Algorítmica e a morte da política*. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea, Brasília, v. 8, nº 3, p.15-28, dez 2020.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SIERRA i FABRA, Jordi. *Kafka e a Boneca Viajante*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SILVA, Helena Alves da Silva; ZIVIANE, Paulo. *Ruas e Redes Dinâmicas dos protestos BR*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- SILVA, Julia. Bastidores da gravação para o Programa Hoje em Dia TV Record - 29 jan. 2016. Julia Silva, 2016. (13m50s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uf8j9MISJlk>. Acesso em: 22 mai. 2018.
- SILVA, Julia. Cuidando de Katie da Charlie-Baby - Julia Silva. 2013. (12m04S) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQ6BoeiSczk&t=638s>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- SILVA, Julia. *Torre Eiffel Champs Elysées-Vlog: um dia em Paris- Julia*. 2015 a (10m16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MdZeYYaGSqM&t=89s>. Acesso 25 de mar. 2020.
- SILVA, Julia. *Tour pelo Toys RUs - França Julia*. 2015 b. (19m42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OOxjXEZd6K0&t=21s> 28 mar.2020.
- SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.
- TOMAZ, Renata. *O que você vai ser antes de crescer? Youtubers, Infância e Celebridade*. Tese (Doutorado) Escola de Comunicação Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.