

No tempo do Zoio: matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube

In the time of Zoio: media matrices, temporalities and YouTube

Edição v. 37
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 37 (3)
dez/2018-mar/2019

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

ELTON ANTUNES

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: eltones@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-5265-6584.

JULIANA FREIRE GUTMANN

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: jlugutmann@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4760-670X.

JUSSARA PEIXOTO MAIA

Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFBA. E-mail: jussaramaia1@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3996-6673.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

ANTUNES, Elton; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto. No Tempo do Zoio: Matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 106-125, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 08 de outubro de 2018 / Aceito em 17 de dezembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.26999>

Resumo

O canal do YouTuber brasileiro Everson Zoio é usado como provocação analítica para o estudo sobre temporalidades, fluxos e matrizes midiáticas desta forma audiovisual que tem como principal dimensão material um corpo que oferece a autoflagelação ao consumo. Um corpo cuja performance constitui variadas figuras do tempo e aciona matrizes midiáticas e suas transformações. As mediações e mutações culturais, termos de Jesus Martín-Barbero, são apropriadas como dimensões de análise. O objetivo é investir numa abordagem comunicacional e historicizada das textualidades características do YouTube, neste caso, demonstrando que cada ação temporal engendrada a partir de Zoio é tensão/fricção de temporalidades outras e, também, condição de funcionamento da instância midiática.

Palavras-chave

Temporalidades; *YouTube*; Mediação Cultural.

Abstract

The channel of the brazilian YouTuber Everson Zoio is used as an analytical provocation for the study of temporalities, flows and media matrices of this audiovisual form that has as main material dimension a body that offers the self-flagellation to the consumer. A body whose performance constitutes varied figures of time, a body that activates media matrices and its transformations. The cultural mediations and cultural mutations, Jesus Martín-Barbero's terms, are appropriated as analytical dimensions. The objective is to invest in a communicational and historicized approach of the typical textualities of YouTube, in this case, maintaining that each temporal action engendered from Zoio is here thought of as tension / friction of other temporalities, also, condition of functioning of the mediatic instance.

Keywords

Temporalities; *YouTube*; Cultural Mediation

Apresentação

Atirar um estilingue no rosto com força, soltar um rojão em casa, bater Coca-Cola com carvão no liquidificador e beber, jogar álcool e atear fogo no próprio corpo e se jogar em um rio são as quatro cenas que compõe os 14 minutos e 13 segundos do #desafio53, uma única emissão do quadro Desafio, do canal de Everson Zoio no YouTube. Zoio é o representante mais famoso da chamada “galera dos desafios” (SILVA, 2017), YouTubers cujas disputas por visibilidades se constituem pela exposição do corpo ao perigo, ao bizarro, ao constrangedor. Criado em 2009 pelo mineiro de Extrema, ator e DJ Everson Henrique de Oliveira, o Zoio, hoje um dos 100 *influencers* mais vistos no mundo¹, o canal aponta para a importância da investigação das dimensões articuladas do sujeito, do corpo, da técnica, do audiovisual e dos contextos midiáticos e socioculturais, em suas variadas temporalidades.

Zoio evidencia a complexa tessitura de relações históricas que envolvem transformações dos tempos e dos espaços, através das mediações comunicativas da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2008). No rastro das produções que reinstituem a força da cultura oral por meio da maior plataforma de vídeos do mundo, o canal utiliza o apelo ao humor como estratégia para atração dos tão almejados *views*. Os milhões de *likes* operam como marca de reconhecimento e comprovam a fatia de audiência literalmente abocanhada pelo ato de fala intenso e performado de corpo inteiro.

O objetivo deste artigo é, em um primeiro movimento, apresentar uma proposta de abordagem comunicacional historicizada do canal do Everson Zoio, tendo como lugar de mirada esse modo particular de disputa por visualidades e visibilidades que não nasce na internet, mas é nela amplificada. Se não mais definido como “site de compartilhamento de vídeos”, reconhecemos o YouTube como lugar de trânsito e multiplicação de corpos que se autodifundem por operações repetitivas e ordinárias. Em seguida, o estudo analítico aqui apresentado identifica distintas temporalidades, fluxos e matrizes midiáticas dessa forma audiovisual que articula marcas dos “vídeos amadores”, das narrativas seriadas, do reality show e programas de desafio e tem como principal dimensão material – e de disputa por visibilidade - um corpo. No caso do Zoio, um corpo em eminência de

¹Segundo monitoramento feito pela Rede Snack, empresa que cria, produz, agencia e comercializa canais do YouTube, com 21 canais. A rede Snack replica o modelo institucional hegemônico na televisão brasileira de concentração da produção e comercialização. A empresa faturou 5 milhões de reais em 2015, segundo informações divulgadas pelo site Meio e Mensagem. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/02/24/rede-snack-tem-sete-novos-canais-no-YouTube.html>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

“deformação” e “desfiguração”.

É o corpo que oferece ao consumo a autoflagelação (uma espécie de estímulo ao *bullying* “consentido”) e cuja performance constitui variadas figuras de tempo: os botões de curtir e o tempo de reação/resposta; o monitoramento e o tempo da medição do cotidiano; o lugar de celebridade pelo tempo do ranking; o tempo da ação e o tempo da montagem; a serialidade; a periodicidade etc. Dessa forma, o estudo pretende desvendar como alguns desses tempos se entrecruzam no sentido de mudança, tornando a noção de “em trânsito” uma forma de constituição e atualização de identidades, na relação com as técnicas contemporâneas. Temporalidades que também nos fazem ver o lugar das matrizes midiáticas que constituem audiovisualidades reconhecidas no YouTube e suas transformações.

Temporalidades, matrizes e fluxos

A abordagem analítica dos tempos que coexistem em Zoio parte do reconhecimento da força do YouTube em nossas experiências sociais contemporâneas e da recusa do que consideramos uma concepção instrumentalista do fenômeno. Pensar o YouTube pelo sentido de técnica, nos termos de Martín-Barbero (2004; 2008; 2009), desloca o olhar tanto de uma aceção da tecnologia como mero artefato tecnológico quanto de uma concepção utópica que legisla sobre o caráter inovador e revolucionário da técnica assentado na lógica da novidade.

Ao postularmos a importância das figuras de temporalidades para compreensão dos fenômenos comunicativos não se pode ignorar a diversidade de horizontes teóricos possíveis de serem convocados. Tais reflexões oscilam entre formas de compreender as temporalidades/tempos fortemente especulativas até aquelas que os postulam como traço evidente de uma realidade empírica. Paradigmas abrangentes, como o narratológico, midiológico-técnico, sóciopolítico e sóciocognitivo (JAËCKLÉ, 2001), com variadas entradas analíticas (DOMENGET, 2003), alternam-se e se combinam na produção de matrizes analíticas que articulam comunicação e tempo. Não há dúvidas, porém, da centralidade em torno da categoria do tempo para compreensão dos processos contemporâneos de mediação (COULDRY; HEPP, 2017) e de mediação cultural (MARTÍN-BARBERO, 2008). Ainda que se reconheça o terreno de disputa no qual orbitam os sentidos de mediação e mediação nos estudos da comunicação, a dimensão de temporalidade é uma preocupação comum.

Nessa direção, com vistas a constituir um lugar de análise das figuras de temporalidades convocadas no marco dos vídeos do Zoio, propomos acentuar o

modo como Martín-Barbero aborda o tema para ver transformações na cultura e na comunicação. O sentido de temporalidade já se configura como dimensão constituidora da noção de mediação desde sua formulação inicial ainda assentada na análise da TV (MARTÍN-BARBERO, 2008). O autor compreende as mediações televisivas como lugares “dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (2008, p.292). A temporalidade social, uma das instâncias mediadoras propostas ao lado da cotidianidade e da competência cultural, refere-se à organização temporal que forja um tempo cotidiano marcado pela ideia de repetição, um tempo que começa, acaba e recomeça, assim como o tempo da vida ordinária. Para o autor, o investimento temporal cíclico e fragmentado da TV simula tanto a língua do sistema produtivo, quanto a das constituições populares, a do conto, a da canção e a da própria oralidade (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.298). Em Zoio, como veremos no tópico a seguir, atuam fortemente temporalidades matriciais ligadas a esse tempo do cotidiano, que é cíclico, repetitivo, segmentando e serial.

Quando formula o Mapa das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008; 2004) para análise das complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política, o autor propõe outras quatro mediações (socialidade, institucionalidade, ritualidade e tecnicidade) que funcionam, de modo articulado, como lugares de interpretação dos processos comunicativos e culturais. O sentido de temporalidade social atravessa tanto a socialidade, que responde pelos usos coletivos da comunicação e seus tempos históricos, relacionando expectativas de audiência a matrizes culturais; quanto a institucionalidade, que relaciona as matrizes às lógicas de produção e nos informa sobre os modos de regulação dos meios e instituições e os tempos do capital. Analisar, por exemplo, o canal de Zoio e suas diversas convocações de relações temporais implica considerar modos coletivos de vida, hábitos, gostos e afetos partilhados naquela comunidade de seguidores; passa também pelas implicações do tempo monetizador da organização YouTube, cujo capital de disputa se vale do número de seguidores, compartilhamentos, *likes* etc. É o tempo que nos desloca de um link a outro sob a lógica da TV agora reelaborado pelas sequências agenciadas pela lógica dos algoritmos.

Temporalidades são vistas também no marco da mediação de tecnicidade, pela qual analisamos formas expressivas e percepções sociais das tecnologias, ou seja, dispositivos pelos quais podemos ver, empiricamente, transformações das materialidades e sensibilidades. A tecnicidade é a mediação que, no Mapa, posiciona-se entre os formatos industriais e as lógicas produtivas, reverberando na instância de consumo, na mediação de ritualidade, que remete às trajetórias de

leituras, gostos, afetos, posses e saberes dos sujeitos que constituem produção de sentidos. Assim, pensar novas sensibilidades relacionadas ao tipo de consumo do audiovisual no YouTube pressupõe compreender gramática e formas expressivas que ali constituem subjetividades. O corpo, a gestualidade, os *links*, os modos de registro, cenários, tipos de edição etc. são dimensões de tecnicidades.

Temos aqui relações temporais sincrônicas entre lógicas de produção e expectativas de audiência, entrecortadas por mediações. Tecnicidades, ritualidades, institucionalidades e socialidades são lugares de analisar processos comunicativos. Processos que são, para Martín-Barbero, culturais e políticos.

Ao mesmo tempo, a ação diacrônica, ou histórica e de longa duração, ganha ênfase no Mapa, o que indica a preocupação com as relações entre matrizes culturais e históricas e formatos industriais, já trabalhados inicialmente em *Dos Meios às mediações*, e agora concebidos no Mapa das Mediações em um eixo específico e central. Esse eixo se constitui como dimensão de análise das produções e associações midiáticas, construções culturais que transitam e evocam distintas temporalidades.

As relações entre matrizes culturais e formatos remetem às transformações nas articulações entre o social e os discursos públicos, e destes com os modos de produção que agenciam formas de comunicação coletivas (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18). É a ação de mirada na trama de discursos, de gramáticas, de saberes narrativos, hábitos e técnicas. É relevante o movimento permanente de intertextualidade e intermedialidades que alimenta gêneros, formatos e meios, e que faz ver resíduos, dominâncias, elementos novos e emergentes, nos termos de Raymond Williams (1979). É nessa direção que damos ênfase à atuação das matrizes para a análise de formas constituidoras do canal do Zoio. O eixo diacrônico nos orienta, na análise, a observar como Zoio convoca, num só tempo, variadas temporalidades matriciais.

Em formulação mais recente, denominado de Mapa das Mutações (MARTÍN-BARBERO, 2009), a temporalidade aparece em uma elaboração igualmente complexa. Sob o argumento de que atuamos em um entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009), no qual as ideias de formatos industriais e meios perdem força, uma vez que as formas midiáticas (agora denominadas de “formas mestiças”) extrapolam produtos e veículos, o autor propõe um novo caminho para compreender movimentos de transformações na cultura e na comunicação. Este entorno articula fluxos de imagens, temporalidades e informações, migrações populacionais, tempos e espaços. As mediações passam a ser compreendidas como transformações de tempos e espaços analisadas por dois movimentos centrais: as migrações populacionais e os fluxos de imagens. Como nos mostram Gomes et. al

(2017), essas migrações são entendidas como deslocamentos que também se dão no contato com a internet, com as redes sociais, com os avatares etc., e que se articulam aos fluxos virtuais (de imagens, informação, identidades).

Permanecem as mediações de tecnicidade e ritualidade, que constituem lugares de análise para captar tempos e espaços no marco não mais do que o autor considera formatos industriais, mas do que denomina de fluxos, justamente pelo sentido de mobilidade, transição, articulação de formas de expressão, linguagem, matrizes, que podem ser materializadas no que tomamos aqui enquanto “YouTube” ou “canal”. As tecnicidades estão entre os tempos e os fluxos e se ligam aos espaços pelas ritualidades. O canal de Everson Zoio pode ser pensado como lugar de análise de fluxos atravessados por tempos e espaços múltiplos. Imagens, *likes*, corpos, sons, *viwes*, *links*, comentários, compartilhamentos, abas, janelas etc. atuam como operadores perceptivos (tecnicidades) constituidores e constituídos por expectativas de uso e trajetórias de leitura (ritualidades) dos seguidores. Os espaços – geográficos e simbólicos – são forjados nesses modos de organização coletiva das comunidades virtuais (nos perfis, nos *feeds*, nos canais etc.).

O cenário de disputa por visibilidades e subjetividades, no qual Everson Zoio atua, justifica a entrada das mediações de identidade e de cognitividade no novo Mapa. Ao “ligar” tecnicidade ao que está se movendo na direção da identidade, Martín-Barbero (2009) cita a grande quantidade de adolescentes que inventam um personagem para si, e se colocam no mundo enquanto avatares. E se as identidades articulam tempos às migrações, a cognitividade é a mutação que, ao relacionar migrações e espaços, enfatiza o lugar da produção de sentidos enquanto relações hipertextuais e do deslocamento dos saberes.

Temporalidades matriciais em Zoio

A reflexão em torno de matrizes midiáticas que se articulam a partir do YouTube aparece, em geral, fortemente alicerçada na análise das modificações da temporalidade da experiência social no contexto midiático contemporâneo, bem como amparadas na investigação sobre as diferentes representações do tempo na instância da produção e da recepção. Nesse caso, busca-se indicar a conformação de temporalidades tipicamente midiáticas, em especial no desenvolvimento da chamada cultura das (micro)celebridades (JERSLEV, 2016). Nesse caso, afirmar-se-iam modos temporais marcados pela disponibilidade de atualização constante, imediaticidade e instantaneidade, respondidos pela comunidade de seguidores com visualizações, “curtidas”, comentários, mensagens propondo novos desafios.

A periodicidade acaba por se tornar um dos traços mais evidentes do canal de Everson Zoio: “Vídeos novos toda semana” anuncia Zoio nas plataformas múltiplas. No “Desafio do Zoio”, um seguidor envia um desafio para ele, que é lido (a mensagem aparece na tela) e cumprido. O YouTuber já arrancou o próprio dente utilizando um alicate; já marcou o braço com faca quente; já colocou a mão dentro de formigueiro; já ateou fogo no próprio corpo. Estes vídeos são constituídos como episódios seriados, inclusive numerados como tal, de modo sequencial (Desafio 1, 2, 3, assim por diante). Zoio utiliza-se dos elementos de repetição de situação, de repetição de ambientação e dos mesmos personagens. A estrutura narrativa é a mesma em todos os vídeos: lê, da sua casa, o desafio enviado, anuncia o que fará, realiza a ação valorizando os momentos de tensão e, por fim, o desfecho. A ação é apresentada de modo cronológico. Temos aí uma típica estrutura seriada de modo “episódico”. Ao mesmo tempo, Zoio articula uma narrativa de fundo que preserva a continuidade entre as diferentes histórias (ou capítulos). É comum ele se remeter a uma situação vivida em um desafio anterior.

O vídeo “Levando cachorro na pastelaria”² se inicia com Zoio em primeiro plano, tendo ao fundo um cachorro vira-lata, “Hard”, que ele capturou em um episódio anterior em que foi desafiado por um seguidor a “levar um cachorro de rua para um pet shop”. Hard acaba virando um interlocutor do Zoio em vários outros episódios seguintes. Da mesma forma, é fortemente indicial a institucionalização da “poética do registro amador” (GUTMANN, 2014), forma midiática que se populariza com as câmeras de segurança e câmeras portáteis de gravação (principalmente a partir dos *smartphones*). Na TV, aparece, por exemplo, como estratégia de autenticação do acontecimento no telejornalismo, quando apropriada para “trazer o fato ao tempo presente”. No YouTube, opera como gramática. Há aqui um interessante movimento de fluxo de imagens, que atravessa a televisão (onde a forma do registro amador aparece ainda com “enquadramento de distinção”) e constitui marca de reconhecimento do audiovisual no YouTube.

No canal do Everson Zoio, a “forma amadora” é reconhecida pela má qualidade do registro, pela ênfase aos aparatos domésticos de gravação, movimentos bruscos de câmeras, planos-sequência (sem cortes) etc. Também passa por aspectos da montagem: o corte seco e brusco é característico da edição que reforça o clima caseiro, amador, constitui o tosco como marca dessa forma narrativa. O tempo de montagem é lento, arrastado, como se reproduzisse o tempo “real” da conversação cotidiana. É comum a intervenção das marcas gráficas da

² Disponível em: <<https://youtu.be/9TC3Je37zf8>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

câmera, com o *timecode* ao lado e o botão REC em evidência, o que reforça a plasticidade do registro amador como forma audiovisual autêntica.

Esse sentido do “tosco” é reforçado pela ambientação: o cenário “oficial” do programa é o ambiente doméstico, que parece ser a casa do youtuber. O “estúdio” é seu o quarto, um ambiente bagunçado com placas sinalizadoras na parede de onde ele, sempre em primeiro plano, apresenta sua “treta” do dia. O youtuber também grava em outros cômodos da casa, na sala, cozinha, garagem, em uma “venda que parece funcionar dentro de casa”. Sua mãe, seu irmão e amigos aparecem nas cenas e interagem com Zoio. Ele se mostra geralmente em primeiro plano, olhando para câmera, num corpo que toma o quadro. Gesticula, movimentase e fala de modo acelerado. Mesmo nas cenas externas, são poucos os planos abertos, o enquadramento é quase sempre no corpo do *performer*, em uma espécie de *selfie* permanente. A nosso ver, porém, para além desses marcadores temporais mais evidentes, tais processos articulam-se em torno de figuras mais densas e espessas. A serialidade, o “amador” e o ambiente de proximidade e domesticidade que se distingue na produção do canal estão, inicialmente, em um grau de cooperação que potencializa determinados efeitos de sentido em torno dessa prática comunicativa rumo ao reconhecimento de certas temporalidades matriciais.

A exposição do tempo do cotidiano – pela ação que se mistura com sua vida doméstica, pela montagem que privilegia o tempo contínuo da ação, com poucos cortes, dando ênfase à simulação do tempo da experiência vivida – e a estrutura de proposição do jogo, com demarcação de um desafio, regras, contornos espaço-temporais pré-estabelecidos nos levam a reconhecer a *reality TV* como uma importante matriz televisiva do canal de Everson Zoio. O canal mescla um conjunto de formatos já presentes na história da TV e mesmo de outros meios como o rádio e, em parte, vale-se das referências da *reality TV*, expondo as banalidades do cotidiano (MACHADO & VELEZ, 2009). Um canal como o de Zoio não é propriamente um modo de se ver a vida cotidiana de outrem, mas uma forma de essa cotidianidade própria do público também se estruturar. Há uma temporalidade que articula os usos e as preferências no trato com o canal. Se não são “conteúdos” urgentes, extraordinários a convocar a atenção, como em modelos midiáticos historicamente centrados na emissão, trata-se de estruturar as práticas ritmadas pelos fluxos e modulações do cotidiano. Assim, a temporalidade não é aquela da excepcionalidade, mas a da banalidade personalizada do fluxo da vida cotidiana de cada um.

Tal chave temporal do cotidiano ajuda a projetar a força do “autêntico”. Os discursos que objetivam atestar a autenticidade da ação do youtuber em suas iminências de perigo são autenticados pelo uso intenso da trilha sonora (o áudio de

tensão é marca característica), pelo uso de efeitos de *slow*, por intervenções gráficas que reforçam a ludicidade dos relatos. Ao mesmo tempo, a encenação do Zoio convoca elementos de autenticação do real: sua casa, os personagens anônimos reais – seus amigos, mãe e irmão etc., as cenas da rua, as “pegadinhas” no supermercado, na pastelaria da esquina. Seu irmão mais novo, Kaíque, atua como principal coadjuvante e, quando não aparece explicitamente no vídeo, é citado pelo Zoio (“saia daí Kaíque”; “isso não é para você não...”, “desliga aí esse som...”). Kaíque desempenha o papel de testemunha, legitima a veracidade das ações, ao mesmo tempo em que está ali, em um corpo mais frágil, para reforçar a posição do irmão.

Esse tempo do cotidiano, o tempo da ação simultânea e repetitiva, amplifica o grau de intimidade e proximidade que o performer convoca com seus interlocutores. Aciona também uma matriz importante para pensar o modo de constituição narrativa nessa relação com o tempo: a serialidade. Contudo, não se trata apenas do intervalo de aparecimento dos episódios, mas de uma gestão da atenção que se dá na conectividade constitutiva e eminente que sustenta o canal. Movimentando-se por plataformas e serviços de mídias múltiplos, Zoio configura processos interativos que temporalmente precisam dar conta de usos fortemente personalizados e em permanente (des)conexão. Por um lado, o vídeo disponibilizado dura muito tempo, sendo acessado continuamente ao longo de um período largo, enquanto o contexto fizer novas convocações – um usuário descobre Zoio e passa a compartilhar em seus círculos de interação, por exemplo. Assim, o vídeo não apenas ganha uma duração maior junto aos usuários, como existe na medida em que seu tempo se propaga. Os públicos montam-se por meio de processos viróticos, de contaminação, de recomendação. E o youtuber fala, para uma presença (da câmera) e em um presente com a câmera, a uma audiência materializada como um auditório no presente da ação. Ao mesmo tempo, fala para uma audiência futura que estaria não apenas em um presente da visualização, mas em uma ação que deve ocorrer para que o canal continue: “Aí galera, beleza? Curte aí...” “Comenta lá no Facebook, manda uns desafios”. Zoio, de certa forma, manda uma “live” do futuro.

Por outro lado, e talvez mais visceral, tal qual um relé, Zoio comuta a atenção em prontidão. O acesso ao canal funciona com o tempo do despertador, do alerta. “Há conteúdo novo”, sinaliza a plataforma. Para acionamentos diversos e dispersos no tempo, a prontidão afigura-se como a postura mais adequada presente no repertório de condições de quem lida com o canal. Nesse sentido, podemos pensar em gestão de formas particulares de *atenção*, que acionam condições específicas e estão em jogo permanente articulando matrizes

culturais/midiáticas como a do anúncio jornalístico. Tomamos aqui *atenção* considerando a formulação de Crary (2013), que, preocupado com a historicidade das formas sociais de percepção, da experiência sensorial (visualidade, ouvir, tocar etc.), a caracteriza como fator central e modo especificamente moderno de olhar, uma condição marcada pela observação e pela expectativa – “a espera de que algo aconteça”. Ao “ver/ouvir/excitar-se” com Zoio, estamos de alguma maneira em um regime do prestar atenção, em que distração e concentração não se apresentam como estados subjetivos em contraposição, mas em um jogo relacional “no qual as duas fluem incessantemente de uma para outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (CRARY, 2013).

Nesse sentido, os processos de exposição – a exibição contínua de ações e situações embaraçosas no cotidiano de um sujeito desafiado pela audiência – e de fluxo – circulação e apresentação intermitente desse cotidiano – inscrevem sim as relações que envolvem o canal naquilo que alguns chamam de uma escopofilia e um voyeurismo de massa, na qual “ser visto e ser vigiado, assim como ver e vigiar, são progressivamente incorporados no repertório perceptivo, afetivo, atencional, social, e associados a processos de prazer, diversão, sociabilidade” (BRUNO, 2013, p.47). Ganha proeminência, pois, em um quadro marcado pelo formato de pegadinhas e câmeras ocultas em multiplicação, a “estética do flagrante” (BRUNO, 2013) em que monitora-se não precipuamente para vigiar, mas para provocar “uma libido do instante cuja atenção recai sobre o inesperado e o incomum no fluxo mesmo da vida regular, ordinária e comum” (BRUNO, 2013, p.107).

Assim, um mundo de coisas banais no universo da comida, de situações e objetos familiares dos mais variados emerge como a força do canal do Zoio: o adolescente que brinca de arrotar alto em lugares públicos; as situações “cabulosas” e inusitadas (como oferecer um currículo em uma “boca de fumo”), verídicas ou imaginadas, mas, sobretudo, contadas na conversa entre amigos, como o “pânico” em se imaginar sendo “enterrado vivo”.

Apona-se uma desnaturalização prática de um tempo uniforme, agora conformado ao ritmo ordinário de cada indivíduo conectado – ajuntados – e seus usos de mídia. Nem só um tempo público e nem apenas aquele íntimo, mas um tempo “domesticado” comum, partilhado e emocionalmente modulado. A diversão trazida por Zoio acelera uma eventual modorra da vida de todo dia, oferece aos usuários – eles e os que o acompanham – o tempo da distração (HIGHMORE, 2001), da vida ocupada sem que nada de especial ocorra. Reitera-se uma atmosfera de proximidade com o cotidiano: o “louco do bairro”, “as memórias de uma adolescência”, do “sem nada para fazer”, lembranças sobre “vantagens”. Há uma aderência ao fluxo da vida, com suas brincadeiras, zoações etc. Os espaços

são os mais “reconhecíveis” de todo dia: a quadra, a farmácia, a rua, o supermercado, “*a day in the life*”, como diz a canção dos Beatles.

A observação de um canal como o de Zoio pela perspectiva não só de uma variedade de marcadores temporais, mas marcadores postos em permanentes processos de reacomodação/transmutação, reforça a ideia de que tecnicidades constituem sensibilidades. Nesse caso, nos referimos ao aumento na sensibilidade da reflexão sobre o próprio processo de comunicação, de algo que reorganiza a experiência dos sentidos e repõe o problema dos regimes perceptivos e do estatuto do observador no âmbito da vida social. É nesse sentido que desvelar matrizes midiáticas desse fenômeno pode ajudar a ver rupturas e continuidades. O YouTube não se apresentaria como uma “evolução” direta, mera continuidade de outras tecnologias e mecanismos, mas estruturante de regimes específicos e, talvez, inovadores, de espetatorialidades.

A ênfase nas mutações, inspiradas no Mapa de Martín-Barbero (2009), para análise dos movimentos temporais no canal do Zoio exige também compreender as transformações das formas de constituição da política que atravessam a cotidianidade nesses audiovisuais. O autor destaca a mudança do tempo no entorno tecnocomunicativo, enfatizando, nesta condição movediça, a relação estreita entre as transformações da concepção de tempo, cada vez menor e mais comprimido, e o capitalismo financeiro como referência estruturadora do tempo social que, ao relacionar a criação de poder econômico ou dinheiro com o próprio poder econômico ou dinheiro, esvazia o sentido de produção, transformando a concepção de tempo e de tempo de trabalho. “A globalização passa a converter a cultura em espaço estratégico de compressão das tensões que rompem e recompõem o estar juntos e em ponto de encontro de todas as crises políticas, econômicas, religiosas, étnicas, estéticas e sexuais” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 23-24).

O ambiente de convergência do entorno tecnocomunicativo se constituiu integrado às intensas trocas interculturais, ainda mais marcantes no contemporâneo, como parte da globalização, forjando um tempo em que as próprias culturas se organizam em redes, relacionando movimentos migratórios materiais e simbólicos à circulação comunicativa nos fluxos que atravessam a internet. Este movimento se organiza com a força das identidades imbricadas a uma multiplicidade de tecnicidades, dando existência a outras formas de sentir e de dar sentido à experiência social em um mundo vivido de forma tecnocomunicacional. Desse modo, os relatos que se espriam nas redes estão, de maneira imbricada, reconfigurando identidades e constituindo novas tecnicidades que operam com ritualidades mais fluidas e cognitividades interculturais, em

movimentos e performances políticas entre tempos e espaços que ora se complementam e ora colidem.

Há, simultaneamente, colisão e compartilhamento de temporalidades diversas no vídeo gravado por Zoio em dezembro de 2017, que atraiu quase 7,5 milhões de visualizações³, 1 milhão de *likes* e 10 mil *dislikes*, com o título “Um recado pra essa racista”, fora da temática dos desafios e dentro do passado/presente histórico e cultural de preconceito e racismo, marcante no Brasil e no mundo. Zoio performatiza com o corpo em quase surto uma violenta reação àqueles que foram ao Instagram do ator Bruno Gagliasso apoiar a blogueira e socialite Day McCarthy, residente no Canadá, que afirmou, sobre a filha de 4 anos do ator: “ficam lá elogiando aquela macaca. A menina é preta, tem o cabelo horrível de pico de palha e tem o nariz de preto horrível e o povo fala que a menina é linda⁴”. Em pouco mais de nove minutos, o YouTuber fala como se estivesse desabafando com um amigo uma raiva incontida, mas é também uma performance característica de programas jornalísticos policiais. Zoio projeta o rosto sobre a câmera, movimentando-se loucamente com uma marreta nas mãos, enquanto ameaça procurar a socialite no Canadá e vaticina “você merece morrer”, com o alerta para que “fique esperta”. Contraditoriamente, a justificativa para a reação explosiva é um relato subjetivo de apoio ao outro, o diferente que é negro e amigo, ocultando de seu relato sua própria identidade mestiça. No entrecruzamento de temporalidades diversas, valores, sentidos e práticas culturais são tensionados no audiovisual em que o youtuber admite o seu fracasso com a total ausência de outra forma de existência em um mundo de conflitos porque “não consigo nem falar”. Em resposta a um tempo presente no qual racismo é crime passível de penalidades variadas, Zoio repete e atualiza um tempo passado em que a solução de conflitos era restrita à arena da violência sobre o corpo, esvaziando a possibilidade de construção de um outro tempo, o futuro.

YouTube, matrizes e também filiais

Com quase nove milhões de inscritos em seu canal (8.921.021 assinantes em 4 de março de 2018), o youtuber Everton Zoio opera com variadas temporalidades na constituição de sua comunicabilidade multiplataforma,

³ Conforme aferição no dia 5 de março de 2018.

⁴ Trecho da fala de Day McCarthy que repercutiu nas redes sociais e na cobertura jornalística. Seguindo a mesma forma cultural e política de focar a percepção do acontecimento na violência, O Globo transformou a agressão a Titi no *lead* da matéria, enquanto a referência ao encaminhamento judicial da questão ficou restrito à declaração de Giovanna Ewbank, mãe da criança, que circulou no Instagram. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/filha-de-giovanna-ewbank-bruno-gagliasso-vitima-de-racismo-22117146>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

oferecendo à partilha do agora da recepção múltiplas possibilidades de engajamento e fruição. Fundamental à lógica neoliberal do mercado, o alcance de tamanha audiência mostra a imbricada relação dos formatos industriais transnacionais de poderosas organizações da mídia com as criativas produções culturais que dialogam com matrizes culturais e midiáticas em arranjos sociais domésticos, forjando nas novas materialidades comunicacionais outras temporalidades e espacialidades.

A exposição de desafios em vídeos se multiplica no YouTube, mas tem provocado ainda pouco debate, considerando acontecimentos relacionados a essas produções que chamam atenção pelo elevado risco e, por vezes, consequências trágicas. Este foi o caso de Monalisa Perez, de 19 anos, presa após atirar e matar o companheiro de 22 anos, durante uma transmissão ao vivo pelo YouTube Live para mostrar que o livro anteposto ao peito do rapaz protegeria o corpo do disparo. Os jovens, que moravam em Minnesota, Estados Unidos, começaram em maio a postagem de vídeos no canal, considerando um desafio a sua própria condição de casal de adolescentes e pais, que teriam, em setembro de 2017, o segundo filho⁵. Mais recentemente, no Brasil, repercutiu bastante na mídia a morte de Adrielly Gonçalves, de sete anos, em São Bernardo do Campo, em São Paulo, em 3 de fevereiro de 2018, após inalar desodorante aerossol, seguindo os passos de outro youtuber. Mas a cobertura limitou-se a abordar o risco da “imitação”, recorrendo à opinião de médicos acerca dos efeitos do ácido clorídrico presente no produto sobre o corpo⁶. As reportagens mantiveram-se bem distantes do debate sobre aspectos políticos, econômicos, sociais e éticos implicados na complexidade das relações forjadas na construção e atualização das identidades nesse entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2014). No Brasil, o sucesso do canal de Everson Zoio está vinculado a uma marcação temática recorrente, com a realização de desafios que relacionam a rotina de pessoas comuns em sua vida cotidiana à possibilidade de ascensão à condição de celebridade, por conta da superação de obstáculos diversos. A produção e intensa reverberação social nas redes sociais dessas práticas estão relacionadas à cultura da celebridade, constituída como base para organização do reconhecimento e do pertencimento. Em sua dimensão pública, esta cultura é percebida como resultado de três processos históricos imbricados: a democratização das sociedades, o declínio da religião organizada e a transformação do cotidiano em mercadoria (ROJEK, 2008). “Política e culturalmente, a ideologia do homem comum elevou a esfera pública à arena *par*

⁵ Informações sobre o caso disponíveis em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/americana-mata-namorado-com-tiro-em-brincadeira-para-o-youtube-que-deu-errado.ghtml>>. Acesso em: 23 set. 2017.

⁶ Os grandes jornais e revistas do país divulgaram a morte da criança com reportagens.

excellence, na qual a personalidade dramática e o estilo conseguido com esforço conferiram distinção e arrebataram a atenção popular” (ROJEK, 2008, p.16).

Ainda que Zoio⁷ destaque mais fortemente seu vínculo com o *Jackass*⁸, série televisiva produzida pela MTV estadunidense desde 2000, sua comunicabilidade se organiza sob o regime de intertextualidades ainda mais antigas, atualizadas em novas apropriações do que é compreendido como desafio. A ideia de convergência que tem existência no âmbito da tecnologia é observada como parte do processo de interculturalidade com as intensas trocas culturais que marcam o contemporâneo (MARTÍN-BARBERO, 2014). Estão em operação também os sentidos das questões da vida cotidiana que vinculam Zoio a experiências sociais, culturais, econômicas, políticas e tecnológicas bem específicas.

Há, nos vídeos do canal, o diálogo entre o local e o global em que a própria identificação como um vlog de humor expressa certo tensionamento à seriedade daqueles aspectos que nortearam a produção de sentidos, partilhados socialmente, em torno de formatos globais patenteados que originaram versões em vários países de programas como *Survivor* e *Big Brother*, no final dos anos 1990. Estes foram pioneiros na produção de *realities* em que o atrativo era o voyeurismo e a participação da audiência no acompanhamento e avaliação da atuação dos participantes frente aos desafios e às condições do confinamento impostos pelas emissoras detentoras das patentes. Criado por Charles Parsons no Reino Unido em 1992, *Survivor* teve como primeira produção o programa sueco *Expedition Robinson*, em 1997, mas o sucesso foi alcançado com o lançamento da versão americana, na CBS, em 2000.

Apesar da recusa das Organizações Globo em admitir, *Survivor* foi a inspiração para o lançamento do programa *No Limite*, aos domingos à noite, naquele mesmo ano, a partir da adaptação feita pelo jornalista Zeca Camargo, que era também apresentador, e o diretor José Bonifácio de Oliveira, gravado em Barra

⁷ Em entrevista a Danilo Gentili, no programa *The Noite* do dia 11 de novembro de 2016, o youtuber fala sobre a inspiração no programa, cuja marca estampa sua camisa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYY4_IJbVrc>. Acesso em: 23 set. 2017.

⁸ A série foi produzida a partir do sucesso dos vídeos feitos para a revista *Big Brother Skateboard*, com a participação de Johnny Knoxville, Dave England, Ryan Dunn, Jason Acuña, Chris Pontius e Bam Margera. Apesar da MTV ter anunciado o fim da série, o sucesso ainda levou à produção de vários filmes, entre os quais *Jackass – The movie* (2002), *Jackass Number Two* (2006) e *Jackass 3.5* (2011), além de games em 2007. Em 2011, O grupo foi desfeito com a morte de um dos integrantes, Ryan Dunn, em um acidente de carro, além das sequelas apresentadas por outros, decorrentes dos desafios protagonizados nos episódios. Informações em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/25/cultura/1461598544_836358.html>. Acesso em: 23 set. 2017.

de Sucatinga, no litoral do Ceará⁹. Entre os desafios às equipes que disputavam o prêmio – inicialmente de 300 mil reais, depois de 500 e, por fim, de 1 milhão de reais – estavam comer olhos de cabra, testículos de búfalo, fígado cru, ovo de camaleão, cérebro de boi e jogos de resistência física e psicológica. Além de desafios relativos ao esforço físico, muitas provas envolviam a superação do medo do contato físico com animais peçonhentos, como cobras, aranhas e escorpiões, ainda que não representassem ameaça à vida, visto que não tinham mais veneno. Proposta semelhante foi empregada para a produção de *Hipertensão*, apresentado em 2002 também por Zeca Camargo e, em 2010/2011, por Glenda Kozlowski, baseado no modelo patenteado pela produtora holandesa Endemol, reiterando as críticas levantadas antes sobre as condições impostas aos participantes, consideradas humilhantes e indignas para o ser humano.

Em um contexto comunicativo marcado pela interatividade e distinto daquele em que as organizações midiáticas tinham mascaradas a sua posição de autoras das regras, já que era um modelo global, no canal de Everson Zoio os autores das propostas bizarras, grotescas, perigosas e, às vezes, de crítica social e política, se identificam nas redes sociais, principalmente no Facebook e Twitter. A audiência também aplaude o desafiado e o alça à condição de celebridade ao pedir que o mesmo mande um “salve” para o autor da proposta de desafio e aproveita para fazer *selfies* durante as gravações, à semelhança da relação entre a recepção e seus ídolos em programas de televisão.

Há, assim, um ritual de socialidades em que os dois lados, desafiantes e desafiados, são posicionados em uma mesma dimensão cultural em que um constitui o outro em torno do que é um desafio na relação com as condições históricas do mundo vivido por ambos. Essa interatividade produz o deslocamento da lógica centrada nos interesses diretos das grandes organizações da mídia, ainda que estas operem também, através da cultura midiática, com os formatos industriais. Sem a força, estrutura e poder das grandes emissoras, o youtuber constitui sua identidade ou identificação materializada na performance do seu corpo como a instância organizadora dos sentidos que põe em relevo.

Apesar de não se referir a sua condição física, Everson Zoio exhibe corpo longilíneo, de atleta, com o desenho de um homem com musculatura desenvolvida. Há aqui a construção cultural marcadamente brasileira na relação com o corpo, especificamente masculino, em que a força dos músculos convoca o sentido de potência de superação dos desafios. Em sua performance corporal, Zoio apela a

⁹ Considerada uma ‘gincana voyerista’ pela Folha de São Paulo, a produção é apresentada na reportagem com uma crítica à posição da Rede Globo, que nega a relação com o formato da Endemol e ao modelo de produção baseada no voyeurismo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv2307200011.htm>>. Acesso em 23 set. 2017.

uma espécie de matriz cultural ancestral, relativa à experiência social dos jogos olímpicos, em que músculos potentes, sem hipertrofia excessiva, traduzem a força do homem que se reivindica superior, capaz de vencer o desafiador, evidenciando nexos temporais longínquos. Esta silhueta é percebida aqui como parte da narrativa de si construída pelo youtuber, mas sustentada por um vínculo social e histórico¹⁰. Reconhecemos a recorrência do destaque ao corpo também nos programas *No Limite* e *Hipertensão*, pois, ainda que não houvesse a exclusividade de participantes vinculados à prática esportiva, era comum a exibição de homens e mulheres com corpos atléticos. No entanto, essa é uma marca da diferenciação em relação à inspiração nos integrantes de *Jackass*, que não ostentavam silhuetas musculosas, mas corpos com gestuais e vestimentas mais despojados, apontando para outras dimensões culturais articuladas na configuração das referências.

Diferente também dos sofisticados e caros investimentos em alguns dos desafios protagonizados pelo grupo do *Jackass*, a exemplo do episódio em que enfrentam a força da corrente de ar provocada pela turbina de um avião¹¹, Zoio utiliza objetos e produtos de baixo custo. O youtuber chega a expressar no vídeo de dezembro de 2014¹², com 15,4 milhões de visualizações, o cuidado de comprar um leite barato, por exemplo, para encarar o desafio de beber leite batido com cebola e alho para “evitar o desperdício”. Chama atenção que o objeto de maior valor exibido em um dos vídeos é um iPhone que Zoio utiliza para mostrar a funcionalidade de um aplicativo de jogo, exibido como um anúncio que, apesar de expor como marca d’água a aba ‘pular anúncio’, não tem efetivamente esta opção para evitar a propaganda.

Assim, do mesmo modo que o youtuber assume, por conta dos seus olhos grandes e salientes, o nome Zoio, termo que poderia ser considerado *bullying*, se divertindo com o apelido, sua produção audiovisual explora o potencial político, econômico, social e tecnológico da visibilidade cultural do cotidiano popular brasileiro, atravessado por matrizes culturais de variados tempos.

Considerações finais

Procuramos, nesse artigo, apresentar uma proposta de análise cultural das figuras do tempo que atravessam o YouTube, tendo o fenômeno “Zoio” como motivação analítica. O estudo empírico foi, principalmente, assentado nos conceitos

¹⁰ O relato subjetivo configurado e configurador de identidades, inscrito no corpo de Zoio, se relaciona à interpelação implícita na vida social, em sua historicidade, e organizadora dos termos de sua formulação. “A autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história”. (BUTLER, 2015, p. 52)

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ui3KoDIhnSA>>. Acesso em: 23 set. 2017.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=02iERDIDxQY&t=1s>>. Acesso em: 23 set. 2017.

de mediação e mutação cultural de Jesus Martin-Barbero, bem como na consideração, a partir de Raymond Williams, do permanente movimento de intertextualidades e intermedialidades que atravessa produtos, canais, gêneros, formatos, meios, articulando elementos dominantes, residuais, novos e emergentes e reconfigurando aquilo que até então diferentes abordagens comunicacionais rapidamente nomeavam como meio. Nessa direção, a identificação das figuras de temporalidades expressas no canal nos faz ver formas novas, mas também matrizes da cultura audiovisual do YouTube.

Constatamos que operam os sentidos de serialidade, periodicidade, cotidianidade, o efeito de simultaneidade entre tempo de ação e tempo de montagem, marcas da cultura televisiva, e também o sentido de conectividade, o lugar de celebridade pelo tempo do ranking, o monitoramento e o tempo da medição do cotidiano, os tempos do “curtir” e “compartilhar” etc. A análise do canal do Zoio aponta para uma temporalidade que não é mais aquela cuja disputa pelo consumo se dá via excepcionalidade, mas pela banalidade personalizada do ritmo ordinário de cada indivíduo conectado. Não é mais um tempo estritamente público, e nem simplesmente um tempo íntimo, é um tempo partilhado, domesticado e afetivamente modulado pelo sentido de distração e de conexão.

O estudo também aponta para o lugar das práticas de desafios e da celebração do perigo e de suas dimensões matriciais, mas com a diferença de que ali há um ritual de socialidade em que desafiantes, desafiados e testemunhas são postos numa mesma dimensão cultural e lógica temporal. Como exposto, esse movimento se organiza com a força das identidades articuladas a uma multiplicidade de tecnicidades, que constituem fluxos midiáticos, culturais, temporais, pressuposto que reforça a ideia de que tecnicidades constituem (e são moduladas por) sensibilidades.

A análise do fenômeno nos mostrou que as temporalidades atuam como forte dimensão configuradora das mediações de socialidade, institucionalidade, ritualidade e tecnicidade propostas por Martin-Barbero, o que nos leva a pensar cada relação temporal engendrada a partir de Zoio como tensão/fricção de temporalidades outras, mas, também, condição de funcionamento da instância midiática. As mestiçagens e articulações se produzem na forma mesmo como cada processo de mediação se esbate, mistura-se e distingue-se dos demais.

Referências

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo** – crítica à violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **The mediated construction of reality**. Cambridge: Polity Press, 2017.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema da atenção. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 33-105.

DOMENGET, Jean-Claude. Propositions d'étude des temporalités médiatiques. **Comunicazioni Sociali**, v. 25, n. 1, 2003, p. 101-108, 2003.

GOMES, Itania Maria Mota; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araújo. Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videocliques e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Contracampo**, Niterói, v.36, n.03, p. 134-153, dez.2017/mar.2018.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do Telejornal** – linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: Edufba, 2014.

HIGHMORE, Ben. **Ordinary lives**. New York: Routledge, 2001.

JAËCKLÉ, Luc. Le temps comme objet de recherche pour les Sciences de l'Information et de la Communication. **ACTES du Congrès 2001 de la SFSIC: Emergences et continuité dans les recherches en information et communication**. Paris: SFSIC, 2001. p.241-250.

JERSLEV, Anne. Media Times. The Time of the Microcelebrity: Celebrification and the YouTuber Zoella. **International Journal of Communication**, v. 10, p. 19, 2016.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Persistência da reality TV. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 11-41, 2009.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, 2014. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/matrizes/article/viewFile/90445/93215>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e sociedade. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ (1987), 2008.

_____. Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, ed. 163, set. 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 02 mar. 2014.

_____. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SILVA, Marcos Sergio. Enviar-se numa caixa e incendiar corpo: há limite por sucesso no YouTube?. **UOL**, 23 jul. 2013. Disponível em: <<https://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2017/07/23/enviar-se-numa->

caixa-e-incendiar-corpo-ha-limite-por-sucesso-no-YouTube.htm>. Acesso em: 02 set. 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1971), 1979.