

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA — UFU
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

LÍVIA GONÇALVES JÄGER

UM “NOVO” JEITO DE PUBLICAR:
autopublicação digital na Amazon KDP e autores LGBTQIAP+

UBERLÂNDIA — MG

2025

LÍVIA GONÇALVES JÄGER

**UM “NOVO” JEITO DE PUBLICAR:
autopublicação digital na Amazon KDP e autores LGBTQIAP+**

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Ciências Sociais como requisito parcial para a Certificação do Curso de Mestrado Acadêmico em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Uberlândia.

Orientador: Túlio Cunha Rossi

UBERLÂNDIA — MG

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

J24n
2025

Jäger, Lívia Gonçalves, 1999-
Um “novo” jeito de publicar [recurso eletrônico] : autopublicação digital na Amazon KDP e autores LGBTQIAP+ / Lívia Gonçalves Jäger. - 2025.

Orientador: Túlio Cunha Rossi.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.5197>
Inclui bibliografia.

1. Ciências Sociais. I. Rossi, Túlio Cunha, 1982-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDU: 30

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408

LÍVIA GONÇALVES JÄGER

**UM “NOVO” JEITO DE PUBLICAR:
autopublicação digital na Amazon KDP e autores LGBTQIAP+**

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Ciências Sociais como requisito parcial para o Certificação do Curso de Mestrado Acadêmico em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Uberlândia.

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcio Ferreira de Souza
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Alexandro Henrique Paixão
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Tulio Cunha Rossi
Universidade Federal de Uberlândia

UBERLÂNDIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco H, Sala 37 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3230-9435 - www.ppgcs.incis.ufu.br - ppgcs@incis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Ciências Sociais				
Defesa de:	Dissertação de mestrado				
Data:	09/07/2025	Hora de início:	11:30	Hora de encerramento:	13:40
Matrícula do Discente:	12312CSC001				
Nome do Discente:	Lívia Gonçalves Jager				
Título do Trabalho:	UM "NOVO" JEITO DE PUBLICAR: autopublicação digital na Amazon KDP e autores LGBTQIAP+				
Área de concentração:	Sociologia e Antropologia				
Linha de pesquisa:	Cultura, Identidades, Educação e Sociabilidade				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Uma Sociologia da Individualização na contemporaneidade: aspectos culturais, emocionais e tecnológicos				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, assim composta: Prof. Dr. Túlio Cunha Rossi - Orientador e Presidente da banca (PPGCS/INCIS/UFU), Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza - Examinador (PPGCS/INCIS/UFU) e Prof. Dr. Alexandro Henrique Paixão - Examinador (UNICAMP).

Iniciando os trabalhos, o presidente da mesa, Prof. Dr. Túlio Cunha Rossi, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença dos membros da banca, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir, o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores Prof. Dr. Alexandro Henrique Paixão e Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca Examinadora, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

APROVADA.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Túlio Cunha Rossi - Orientador e Presidente da banca (PPGCS/INCIS/UFU)

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza - Examinador (PPGCS/INCIS/UFU)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Túlio Cunha Rossi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/07/2025, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcio Ferreira de Souza, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/07/2025, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandro Henrique Paixão, Usuário Externo**, em 09/07/2025, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6493827** e o código CRC **DA9789E3**.

Dedico esse trabalho para todos os
escritores *queer* independentes do Brasil.

Continuem escrevendo!

AGRADECIMENTOS

Finalizar mais um passo importante da minha carreira acadêmica não tem preço. Ter caminhado até aqui, até a finalização deste projeto, me mostrou a minha força pessoal e a minha determinação diante dos obstáculos da vida dentro da academia. Essa pesquisa marcou, para mim, não apenas mais uma caminhada completada, mas também uma nova visão sobre a escrita e a autopublicação digital.

Diante disso, começo esses agradecimentos por mim mesma, por não ter desistido, mesmo em momentos complicados, mesmo em dias ruins. Ter terminado essa dissertação, entre os altos e baixos da vida, me provou que eu consigo fazer qualquer coisa que eu quiser fazer. Então, dou tapinhas nas minhas próprias costas antes de continuar.

Agradeço também ao Tulio, meu orientador, que respeitou meu tempo maluco de produção, com picos de produtividade e meses sem atualizações. E ao Alexandro e ao Marcio, por estarem presentes tanto na banca de qualificação, quanto na banca de defesa, tendo acompanhado este trabalho desde o início.

Agradeço à FAPEMIG, por ter financiado essa pesquisa e me mantido sã para fazê-la durante dois anos sem preocupações com trabalho. Sem esse financiamento, eu não teria chegado até aqui.

Agradeço aos meus pais, Ricardo e Andrea, por sempre me apoiarem nas minhas carreiras, seja na acadêmica ou na literária. Vocês terem me criado como criaram foi essencial para o meu sucesso nos estudos e eu serei eternamente grata por vocês.

Agradeço aos colegas do mestrado e aos amigos que fiz durante o caminho. Agradeço também aos amigos que foram e aos amigos que ficaram. Cada um de vocês foi essencial para a minha jornada e, mesmo que não tenhamos mais contato, sempre me lembrarei de vocês com carinho.

Agradeço aos meus leitores e aos meus seguidores nas redes sociais por terem acompanhado todo o processo de escrita dessa dissertação e acreditado em mim e na minha capacidade enquanto nem eu mesma acreditava. Vocês são o motivo de eu continuar escrevendo, mesmo com a exploração que eu descrevi nessa dissertação.

Agradeço, por fim, à comunidade LGBTQIAP+ do passado. Sem a luta de pessoas trans e negras pelo direito das pessoas *queer*, eu não teria a liberdade de expressão para construir uma pesquisa inteira voltada para escritores LGBTQIAP+. Sem a comunidade, não teria chão para trilhar com a minha vivência enquanto pesquisadora *queer*.

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, buscou-se compreender, a partir de uma perspectiva sociológica, os motivos para um autor por vocação se autopublicar digitalmente, com o recorte específico da plataforma da Amazon KDP (*Kindle Direct Publishing*). O questionamento girou em torno do que leva as pessoas a se autopublicarem e, acima disso, o que leva as pessoas a autopublicarem livros LGBTQIAP+ de forma digital. A hipótese foi de que o ambiente digital de autopublicação na plataforma da Amazon possibilita, de alguma forma, que pessoas de minorias marginalizadas entrem no mercado editorial sem precisar passar pelo crivo das editoras tradicionais. Para isso, o trabalho recorreu ao método de Bernard Lahire para fazer um estudo de caso com a autora autopublicada na plataforma, Vanessa Freitas, escolhida a partir do que solicita o método, e construído a partir de seis entrevistas longas sobre diversos assuntos. As conclusões feitas a partir da análise demonstraram que a forma de autopublicação digital a partir de uma plataforma é consequência da midiaticização e da plataformização da cultura, gerando uma precarização do trabalho do escritor, muito embora este trabalho muitas vezes não seja visto como um ofício verdadeiro por conta da própria forma que a arte é atribuída na sociedade atual. Também demonstraram que a autopublicação de livros LGBTQIAP+ é uma forma dos autores de buscarem criar uma representatividade que eles não tiveram em suas vidas, utilizando da plataforma como uma forma não muito ideal de expressão, como se fosse um espaço a ser ocupado mesmo com os problemas intrínsecos de se autopublicar em uma plataforma como a Amazon.

Palavras-chave: Sociologia do Indivíduo; autopublicação digital; autores LGBTQIAP+; Amazon KDP; disposições sociais

ABSTRACT

This Master's degree dissertation sought to understand, from a sociological perspective, the reasons why a vocation-driven author would choose to self-publish digitally, with a specific focus on the Amazon KDP (Kindle Direct Publishing) platform. The central question revolved around what drives people to self-publish and, beyond that, what motivates them to self-publish LGBTQIAP+ books in digital format. The hypothesis was that the digital self-publishing environment on Amazon's platform enables, in some way, individuals from marginalized minority groups to enter the publishing market without having to go through the scrutiny of traditional publishers. To explore this, the study employed Bernard Lahire's method to conduct a case study on self-published author Vanessa Freitas, selected based on the method's requirements, and was studied through six in-depth interviews on various topics. The conclusions drawn from the analysis showed that digital self-publishing through a platform is a consequence of mediatization and the platformization of culture, leading to the precarization of the writer's labor, though this work is often not seen as a legitimate profession due to the way art is perceived in contemporary society. The findings also revealed that self-publishing LGBTQIAP+ books is a way for authors to create representation they lacked in their own lives, using the platform as a less-than-ideal means of expression, as if occupying a space despite the inherent issues of self-publishing on a platform like Amazon.

Keywords: Sociology of the Individual; digital self-publishing; LGBTQIAP+ authors; Amazon KDP; social dispositions

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. SOCIOLOGIA DA LITERATURA E A AUTOPUBLICAÇÃO DIGITAL NA AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING	12
1.1. A literatura como objeto sociológico	12
1.2. A autopublicação digital no Kindle Direct Publishing	22
1.3. O perfil dos autores independentes da Amazon KDP	36
2. A SOCIOLOGIA DO INDIVÍDUO E O INDIVÍDUO LGBTQIAP+	46
2.1. A Sociologia do Indivíduo em Bernard Lahire	46
2.2. A experiência LGBTQIAP+ e a heteronormatividade	59
2.3. A literatura LGBTQIAP+	72
3. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	77
3.1. Discriminação e vivência queer	78
3.2. Leitura, arte e referências	83
3.3. A Internet e a sociabilidade virtual	87
3.4. Lazer, dinheiro e trabalho	99
3.5. Escrita e livros LGBTQIAP+	105
3.6. A relação com a Amazon	116
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	131

INTRODUÇÃO

A Sociologia da Literatura busca compreender de que forma a literatura constitui um modo de representação da realidade passível de ser constituída enquanto um problema sociológico complexo. O interesse dos pesquisadores no assunto não é novo, tendo suas origens muitas vezes datadas no começo do século XIX, mas passou a tomar mais fôlego na segunda metade do século XX, na década de 1950, com os estudos de Lucien Goldmann e o livro *A teoria do romance*, de Georg Lukács (NETO, 2007).

O campo de estudos da Sociologia da Literatura cresceu depois disso com a contribuição de vários autores, o que, ao mesmo tempo que criou uma série de divergências metodológicas, também abriu muitas perspectivas investigativas diferentes, porque é possível investigar as relações entre literatura e sociedade em campos muito diversos.

Grosso modo, as tendências metodológicas têm sido: 1. estudar pelo exame de um *corpus* do âmbito literário; 2. o estudo centrado na consideração da posição histórico-social do autor e sua construção intelectual, quais suas condições de trabalho e pesquisa; 3. o estudo centrado em problemas relativos a uma obra literária em si; e 4. o estudo centrado no público leitor e a relação com as obras (NETO, 2007).

A institucionalização da Sociologia da Literatura no Brasil é recente e uma das grandes referências no campo é Antonio Candido (1945, 1965, *apud* ALVES *et al.*, 2018). Em sua obra, ele oferece instrumental analítico que elucida o problema das semelhanças estruturais entre criação literária, sociedade e cultura. Em *Literatura e Sociedade*, de 1965, ele contorna a literatura como um sistema simbólico de comunicação.

Assim sendo, uma obra literária tem vários componentes estruturantes em todos os seus momentos de criação: no autor socialmente posicionado, no texto que vai incorporar significados e pontos de vista de uma consciência coletiva, e no público leitor, que ao mesmo tempo que cria novos significados, sofre com os efeitos dos significados anteriores. A literatura então deixa de ser apenas um estado da arte e se torna uma prática social que envolve uma série de mediadores.

Escolhendo diante de tantas possibilidades do que pesquisar na Sociologia da Literatura, a perspectiva que trataremos neste trabalho é a de que a obra é um produto da subjetividade do autor, criada a partir de um condicionamento social que sua posição individual naquele grupo carrega. Desta forma, buscaremos lidar com o segundo tópico das tendências metodológicas supracitadas (NETO, 2007), em que centraremos o estudo na consideração do autor e sua posição histórico-social, além das disposições sociais que o constituem enquanto um autor.

Para tanto, escolheu-se a Sociologia do Indivíduo de Bernard Lahire para tentar descobrir alguns dos motivos para algumas pessoas escreverem — e no caso dessa pesquisa, se autopublicarem em plataformas digitais como a *Amazon Kindle Direct Publishing* (KDP).

Em um artigo sobre Sociologia da Literatura, Bernard Lahire (2017) tenta desvendar o que chama de “mistérios da criação” a partir de Franz Kafka¹, fazendo perguntas como “Quem é Franz Kafka?” e “por que Kafka escreve o que escreve e como escreve?”. Para desvelar a figura típica do escritor de vocação (aquele que não vive da escrita, que tem que trabalhar em um outro trabalho remunerado para conseguir continuar criando arte), é preciso alternar e combinar vários planos de análise, desde a produção social e histórica do autor, passando por suas experiências nos diversos círculos sociais que produzem um ser humano. É um texto em que Lahire oferece importantes lições sobre como proceder em uma rica e rigorosa Sociologia da Literatura, que combina análise interna e externa (LAHIRE, 2017).

Tomando o gancho deixado por Lahire, procuramos nessa pesquisa pesquisar autores por vocação brasileiros que se autopublicam de forma digital e independente na plataforma Amazon KDP. Para isso, utilizamos o método de Lahire em sua Sociologia do Indivíduo para fazer um estudo de caso sobre uma autora nacional independente que tenha a maior parte de sua carreira literária feita dentro da plataforma de autopublicação digital da Amazon, o *Kindle Direct Publishing* (KDP). As perguntas giram em torno de “quem é essa autora, o que ela escreve e por que ela escreve como escreve?”, buscando entender a posição individual da entrevistada em análise micro para tentar levar isso a uma análise macro do contexto que escritores do mesmo tipo estão vivenciando no mercado literário nacional.

O avanço do digital também se dá na literatura. Temos, com o desenvolvimento de tecnologias, como os *e-readers* (aparelhos eletrônicos para leitura, como o *Kindle*), o crescimento da publicação de livros digitais, mesmo quando também são publicados no físico, para dar possibilidade de acesso para pessoas que não podem ou não querem possuir o livro impresso. Com isso, vemos também o crescimento não apenas de autopublicações digitais como publicações digitais feitas pelas próprias editoras tradicionais no mercado literário.

A autopublicação é a publicação de uma obra em que todo o processo de produção, publicação e circulação desta é executado por determinação de seu autor. A autopublicação digital é quando esse processo é feito mediado por plataformas digitais, como o *Wattpad*, o

¹ Embora Franz Kafka seja demarcado como um autor canônico e, por isso, visto na academia como uma boa fonte de estudos, estamos trazendo uma nova perspectiva neste trabalho e estudando os autores marginalizados, que não conseguiram ou não querem passar pelo crivo nas editoras tradicionais. Assim sendo, estamos fazendo uma discussão sobre o canônico e o não-canônico dentro da Sociologia da Literatura, algo que é demonstrado mais para frente no capítulo 1, onde essa colocação é feita no texto.

Kindle Direct Publishing (KDP) da Amazon, o *Google Play*, o *Ibookstore*, o *Kobo* ou o *Scribd*. Esta categoria de autopublicação se apresenta como um objeto de estudo que requer atenção, pois todo o mercado literário tem passado por impactos que transformam o cenário de difusão, consumo e preservação de obras literárias (JESUS; BLOTTA, 2020).

A autopublicação não é uma prática nova, mas tem crescido no mercado brasileiro a partir das novas oportunidades que ela tem trazido para os escritores, sendo uma nova forma de conseguir entrar no mercado tradicional de publicação pelas editoras ou de conseguir reconhecimento a partir das histórias criadas por esses autores. Nas últimas décadas, tem se tornado cada vez mais a primeira escolha para muitos autores apresentarem suas obras para o público leitor e a autopublicação digital tornou mais fácil gerenciar estratégias promocionais das obras sem necessitar de uma editora ou de uma curadoria específica para as promover. Dessa forma, tem sido uma solução para autores iniciantes ingressarem no ramo literário (JESUS; BLOTTA, 2020).

Por conseguinte, acredita-se que o espaço de autopublicação digital é um espaço fértil para o crescimento de livros com temáticas de minorias marginalizadas, como o público LGBTQIAP+, que, em comparação a outros ramos de mercado, tem crescido enquanto um nicho poderoso para alcançar novos leitores e possivelmente adentrar no mercado tradicional. A hipótese deste trabalho está ligada a essa possibilidade que é aberta pela autopublicação de se criar espaços novos para pessoas marginalizadas pela sociedade, a fim de contar suas histórias e chegar a novos públicos a partir da literatura. Acredita-se que a autopublicação digital abre portas para pessoas que antes não tinham tanto espaço no mercado literário — majoritariamente branco, cis e hétero — contarem suas próprias vivências e modificarem a sociedade a partir do poder transformativo da literatura.

O questionamento desta pesquisa é primeiramente o que leva as pessoas a se autopublicarem e, acima disso, o que leva as pessoas a autopublicarem livros LGBTQIAP+ de forma digital. É importante ter ao menos um estudo de caso empírico sobre a situação para poder observar não só os motivos ditos pela autora para fazer o que faz e escrever o que escreve, mas também as disposições sociais que podem levar alguém como ela a autopublicar livros LGBTQIAP+ digitalmente.

Em questão social, justifica-se a realização deste trabalho em observações do mercado literário nacional e independente, de que o espaço de autopublicação tem crescido nos últimos tempos, principalmente com o desenvolvimento de tecnologias digitais. Isso permite e dá espaço para escritores, ainda não reconhecidos pelo mercado literário tradicional — com editoras e contratos de publicação —, continuarem escrevendo, mesmo que seja apenas por

vocação e não tendo interesse ou não conseguindo se sustentar apenas com o que ganha da venda dos seus livros. A maior justificativa para realizar uma pesquisa como essa está, nesse caso, exatamente no potencial que a autopublicação digital permite aos escritores de minorias marginalizadas, que muitas vezes sonhavam em viver da escrita e que não conseguiam chegar perto disso, por não conseguirem se aproximar das equipes de produção responsáveis pelas editoras, levando em consideração como o sistema social é construído com base em preconceitos.

Em questão sociológica, justifica-se o trabalho sob a perspectiva de que a relação literatura e sociedade é complexa e a escrita é algo bastante subjetivo de cada autor, mas cada peça literária nova no mercado é fruto de sua geração e de inúmeras disposições sociais que permitiram a existência daquele pensamento ali embutido, seja em uma história de ficção ou não. Descobrir quais disposições sociais são capazes de levar os autores a se autopublicarem na Amazon KDP é importante para verificarmos uma modificação na forma de escrever, produzir e consumir livros, principalmente para pessoas de minorias marginalizadas, que só é permitida a partir da existência das novas tecnologias de informação e comunicação, na sociedade contemporânea.

O objetivo geral desta pesquisa foi compreender os motivos que levam escritores por vocação a publicarem livros LGBTQIAP+ a partir da ferramenta de autopublicação digital da Amazon KDP, utilizando de uma metodologia que preze pelo indivíduo na perspectiva de Bernard Lahire. Já os objetivos específicos são:

- 1) analisar a trajetória de vida de um autor nacional independente que se autopublique na Amazon KDP a partir do método de Bernard Lahire, fazendo seis entrevistas longas com a mesma pessoa, sendo as entrevistas agendadas anteriormente, feitas e gravadas por meio de reunião online no Google Meet, de teor semiestruturado;
- 2) buscar compreender quais as disposições sociais que levaram o autor escolhido a escrever livros LGBTQIAP+ e se autopublicar na Amazon KDP; e
- 3) inferir uma análise do âmbito macro da autopublicação digital na Amazon KDP para autores LGBTQIAP+ a partir do micro da autora escritora escolhida.

No primeiro capítulo, trata-se sobre a Sociologia da Literatura, a autopublicação na plataforma da Amazon, o *Kindle Direct Publishing*, e o perfil dos autores que se autopublicam em tal. No segundo capítulo, foi feito um levantamento bibliográfico sobre a teoria disposicionalista de Lahire, aprofundando-se na discussão sobre Sociologia do Indivíduo e identidade LGBTQIAP+, diferenciando a forma de tratamento dos indivíduos LGBTQIAP+ para com os demais indivíduos da sociedade a partir da Teoria Queer, dando assim uma

justificativa para falar tanto sobre a diferença entre livros cisgênero, heterossexuais, allossexuais e perissexo para com os livros escritos por e para pessoas da comunidade. Já o terceiro capítulo conta com a análise das entrevistas feitas com Vanessa Freitas, buscando levar do individual ao geral algumas possibilidades de disposições sociais que podem levar pessoas LGBTQIAP+ a se autopublicarem na Amazon KDP.

1. SOCIOLOGIA DA LITERATURA E A AUTOPUBLICAÇÃO DIGITAL NA AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING

Neste capítulo, a proposta é discutir parte da bibliografia que existe até agora sobre Sociologia da Literatura e a ligação do tema geral com o tema específico dessa dissertação. Assim sendo, analisamos alguns autores úteis para a discussão sobre os estudos da área e também o que já foi estudado sobre a autopublicação como um todo, até o processo de mediatização da publicação na era digital com a chegada da *Amazon Kindle Direct Publishing* no mercado editorial. A ideia é partir do geral para o específico diante dessa discussão, delimitando primeiro a literatura enquanto um objeto sociológico, para depois chegar às especificidades da plataforma KDP e alguns exemplos que justificam a escolha “nichada” do trabalho em pesquisar especificamente autores LGBTQIAP+.

1.1. A literatura como objeto sociológico

Muito é discutido sobre como seria a melhor forma de tratar um texto literário e sua relação com o ambiente social que a constitui e a recebe. Após termos chegado à conclusão de que a crítica estética é diferente e que precede, em quesitos literários, o estudo do ambiente, atualmente se há reavaliado os meios de compreender os vínculos entre o literário e o social. Sabemos, atualmente, que a obra pode ser entendida em sua integridade, levando em consideração tanto sua forma, quanto seus aspectos sociais, o que só é possível ao fundirmos o texto com o contexto em uma relação interpretativa dialeticamente íntegra.

Desta forma, o que é do contexto não deixa de ter importância, mesmo, em certos casos, desempenhando um papel secundário em análises críticas; ele não importa como causa, mas como um elemento que desempenha certo papel na estrutura, transformando, assim, o externo em interno. O tratamento externo dos elementos contextuais da escrita de um livro é o que fica na alçada de uma área das Ciências Sociais, que chamamos de Sociologia da Literatura, pois não está em questão o valor da obra, mas sim o que vem de fora dela, não tendo uma orientação estética (CANDIDO, 2006).

O objetivo da Sociologia da Literatura é entender que relações mantêm a literatura e a sociedade (VIEIRA, 1974). Porém, afirmar que estas relações são tema central da Sociologia da Literatura costuma ser um pouco controverso. Fazer “Sociologia da Literatura” pode significar coisas muito diferentes dependendo do conceito que se dá não apenas a “literatura”, mas também “sociedade” e “sociologia”. Portanto, Botelho e Hoelz (2016) escolhem falar de sociologias da literatura, no plural.

Os estudos sociológicos da literatura não compreendem apenas a produção literária, mas também sua recepção, suas instituições, os grupos sociais e os outros componentes da vida literária, como a história da prática letrada, do livro e da leitura. Também há estudos sobre concepções de autoria, propriedade intelectual, modos de distribuição e consumo literário e a escrita como performance (BOTELHO; HOELZ, 2016).

Hoje em dia, a Sociologia da Literatura não é uma disciplina institucionalizada, mas seu domínio está disperso em diferentes disciplinas e áreas de conhecimento, que vão da sociolinguística, à história do livro, à análise dos gêneros literários, à crítica social (LEENHARDT; SAEGER, 2018). Essa ampliação do repertório de estudo da sociologia da literatura tem provocado efeitos paradoxais: ao mesmo tempo que matiza e complexifica a ideia da literatura como fenômeno social, reifica a concepção de sociedade como apenas externa à literatura, embora a literatura seja tão social quanto qualquer outra prática cultural. Literatura e sociedade seguem sendo vistos como termos externos um ao outro, não mutuamente implicados na sua relação (BOTELHO; HOELZ, 2016).

De qualquer forma, a ideia principal da Sociologia da Literatura é que a literatura constitui um modo de representação da realidade passível de ser constituído enquanto um problema sociológico complexo (NETO, 2007). Suas contribuições têm se dirigido principalmente na ideia de que a criação literária é uma criação social, incluída num contexto específico, e em pesquisas que buscam delimitar quem, quando e como se consome literatura (VIEIRA, 1974).

A sociologia geralmente evita confrontar-se diretamente com o objeto literário, porque não dá para analisar a literatura a partir das propriedades que lhe são inerentes, que seriam a “literariedade” e a “ficcionalidade”. A procura da definição desses conceitos se provou falha, então a sociologia prefere tratá-la por outro viés, indo em direção aos públicos, aos autores, aos críticos, às edições, às leituras, ou seja, fora do núcleo linguístico e imaginário. A separação entre literatura e o discurso científico das Ciências Humanas foi uma das grandes questões do século XIX, no momento do estabelecimento da Sociologia enquanto disciplina, ganhando importância especial em debate na França, onde a identidade nacional está relacionada ao seu tesouro literário (LEENHARDT; SAEGER, 2018).

As pesquisas literárias, em sua tradição alemã, começaram ligadas ao conceito de filologia junto com um relativismo histórico e uma análise crítica de textos. Em 1842, tivemos a criação do conceito de *Literaturwissenschaft* (ciência da literatura), se opondo à crítica literária, que se valia apenas da crítica jornalística. Em sua tradição francesa, por outro lado, a

crítica literária tinha por objeto a crítica profissional ou universitária, que poderia ser tomada de diferentes abordagens (JURT, 2004).

Existe uma tradição nos estudos sobre a literatura que segue uma lógica de paradoxos e pares de oposição: ou se defende a análise intrínseca da obra, colocando-a como algo em si, ou se defende a leitura extrínseca, colocando-a como um espelho da sociedade. A questão é que essa separação dicotômica dos estudos literários é como uma camisa-de-força para as pesquisas. Em relação à sociologia da literatura ou ao estudo da literatura e suas relações com a sociedade, superar essa divisão entre análise interna ou externa tem sido uma das maiores dificuldades. As sociologias literárias, com o tempo, têm se utilizado do conceito de mediação para tentar superar o dualismo, incorporando a dimensão textual às análises sociológicas da literatura, mesmo que hoje exista um consenso de que o estudo das relações entre o literário e o social não podem prescindir apenas dessa noção (DANTAS, 2000).

George Lukács (*apud* SALES, 2009), nesse sentido, representa um forte impulso para os estudos da teoria estética e da sociologia da literatura. Seu método juntava uma análise crítica entre padrões estéticos das obras de arte e as estruturas econômicas da sociedade contemporânea. Em sua opinião, o que é produzido no campo do abstrato, de maneira ou outra, reflete o campo do concreto. A arte sempre representa o mundo humano e é ao se ver refletido na arte que o ser humano constrói a duplicidade dialética do sujeito estético (SALES, 2009). George Lukács contribui para a Sociologia da Literatura com os conceitos de forma e estruturas significativas (VIEIRA, 1974).

A Sociologia da Literatura porém se depara com uma elaboração mais coerente nos trabalhos de Lucien Goldmann, que se inspirou nas contribuições metodológicas alemãs dos estudos de Lukács, mas evidenciou, a partir da análise interna do texto, um conjunto de significações, que caberia ao autor explicar, a partir da inserção desse conjunto num conjunto mais abrangente, que é o grupo social (VIEIRA, 1974). Enquanto Lukács se preocupava apenas com a forma, o que corresponderia a relação entre as categorias de criação literária e a consciência coletiva, Goldmann submeteu a forma e não o conteúdo a um tratamento historicista (FREDERICO, 2005), sendo esta uma das primeiras propostas para superar o dualismo entre interno e externo nos estudos literários sociológicos (DANTAS, 2000).

Goldmann (*apud* DANTAS, 2000) dizia que a relação entre o texto e a realidade social se daria a partir da noção de visão de mundo. O estruturalismo genético, criado por Lucien Goldmann, com uma influência forte do marxismo dialético, busca explicar a criação literária a partir de uma perspectiva social e coletiva, tirando a ênfase do autor individual e buscando elucidar o verdadeiro sujeito da criação. Quem cria a obra é o grupo social, elaborando

tendências e práticas aos problemas das relações naturais e humanas. Assim, o indivíduo autor seria alimentado pela consciência coletiva, a verdadeira responsável pela elaboração da visão de mundo refletida nas obras (JURT, 2004). A principal crítica em relação ao seu método é que ele não teria conseguido operacionalizar as categorias de análise para superar a oposição entre dimensões internas e externas do texto, afinal, reduzia o texto literário à visão de mundo do autor ou de sua classe social de origem (DANTAS, 2000).

De qualquer forma, Goldmann foi um expoente importante para a Sociologia da Literatura e o próprio conceito de “estruturalismo genético” serve para destacar a importância da estrutura significativa e histórica das obras. O surgimento do estruturalismo linguístico-semiótico, porém, modificou a visão que se tinha sobre isso, levando a literatura a ser pensada em semelhança à língua. Apesar das críticas, o método de Goldmann deixou uma herança bastante fecunda nos estudos literários.

Sartre também é citado por Jurt (2004) como um dos nomes proeminentes da crítica literária. Sua abordagem à crítica é marcada por uma preocupação com a relação entre a obra literária e o público. Ele tinha um posicionamento em relação à crítica tradicional, que estudava uma série de textos mortos, contrapondo essas ideias com a concepção de que a literatura é engajada. O escritor “engajado” seria aquele que utiliza a palavra para revelar o mundo e, assim, mudá-lo. Sua defesa, desta forma, está na ideia da literatura como uma forma de ação, não apenas uma representação neutra da sociedade.

Sartre explica o fato literário a partir da origem do autor, relacionado a sua classe social, com uma teoria literária muito inspirada no marxismo. Utilizando de uma junção de elementos sociológicos, históricos e psicológicos, Sartre levanta que se o econômico não pode explicar por completo o cultural, a obra literária também teria de estar ligada ao psicológico do autor. Sua teoria enfatiza a importância de uma série de impregnações sofridas pelo indivíduo na infância, que é o que dá a singularidade para uma obra literária, visto que cada autor apresenta uma história pessoal diferente na criação de uma obra (JURT, 2004).

Na década de 1960, a teoria dos campos de Pierre Bourdieu se desenvolve, na tentativa de escapar a essa dicotomia entre externo e interno (DANTAS, 2000). Para ele, a genética textual e a genética social de uma obra literária são complementares, já que as sucessivas versões de um texto podem se explicar pelo próprio constrangimento estrutural do campo e do espaço dos possíveis literários que são inerentes à literatura. O indivíduo criador é feito de um social incorporado, o que impossibilita a noção de exterritorialidade da sua criação em relação ao mundo social. Por meio da escrita, é perceptível a interação entre o social e o estético. (JURT, 2004). Ele recoloca o problema da relação entre literatura e sociedade por uma lógica

relacional, privilegiando relações objetivas. Dessa forma, a obra passa a ser entendida dentro de suas relações sociais de produção, estando estas inseridas na estrutura de um campo literário. O campo literário, por sua vez, seria um espaço onde diferentes agentes concorreriam por tomadas de posição, estas baseadas em trajetórias pessoais e sociais e escolhas dentro dos espaços possíveis.

A teoria dos campos concebe um espaço social global composto por campos relativamente autônomos, rompendo com a visão marxista tradicional que enfatiza a determinação econômica em última instância. Dentro do campo da produção cultural, existem agentes posicionados, que têm relações de força, estratégias de conservação e subversão e especificidades quanto ao capital simbólico no campo literário. As obras devem ser compreendidas em relação ao campo e à sua história de embate de forças internas, não apenas às condições externas gerais.

A posição de qualquer agente dentro de um determinado espaço social pode ser definida pela posição que ele ocupa em diferentes campos, sendo esta distribuída a partir do capital — seja ele objetivado, como o capital econômico, que fala sobre as propriedades materiais, ou incorporado, como o capital cultural. O capital representa uma forma de poder sobre o campo num dado momento e sobre o produto acumulado do trabalho passado. As diferentes espécies de capital são os poderes que definem as probabilidades de ganho ou não num campo determinado (BOURDIEU, 1989). No campo literário, por exemplo, o capital cultural difere muito na produção de novos produtos culturais. Para além do capital econômico e cultural, também existe o capital social e o capital simbólico, também chamado de prestígio, reputação, fama, etc., que é “a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital” (BOURDIEU, 1989).

A forma de que se reveste, em cada momento e em cada campo social, o conjunto das distribuições das diferentes espécies de capital (incorporado ou materializado), como instrumentos de apropriação do produto objectivado do trabalho social acumulado, define o estado das relações de força — institucionalizadas em estatutos sociais duradouros, socialmente reconhecidos ou juridicamente garantidos —, entre agentes objectivamente definidos pela sua posição nestas relações. Esta posição determina os poderes actuais ou potenciais nos diferentes campos e as probabilidades de acesso aos ganhos específicos que eles ocasionam. (BOURDIEU, 1989, p. 135)

O campo é caracterizado por um certo número de invariantes (formais); sempre há uma relação antagônica entre os ortodoxos e os heréticos, em que os ortodoxos buscam sempre a conservação de um capital específico de certa parte do grupo e os heréticos são

aqueles que não têm tanto capital simbólico — que não é outra coisa senão o capital quando percebido, conhecido e reconhecido como algo óbvio (BOURDIEU, 1989) — dentro do campo, que adotam estratégias de subversão (heresia). Mesmo com estes antagonismos, eles têm interesses fundamentais entre todos os agentes. Com esta lógica do campo, as interferências sociais não agem de maneira imediata em todos os agentes do campo, mas são reinterpretadas conforme a lógica interna (JURT, 2004).

Por essa visão, a análise da obra e das suas condições de produção sempre se daria em uma lógica relacional, a partir da análise dos diferentes agentes desse campo. Assim, o campo literário seria um mediador entre a obra (análise interna) e o social (análise externa) (DANTAS, 2000).

A teoria dos campos constitui-se num instrumental bastante completo para explicar a inserção do texto ou obra no espaço social. No que se refere à inscrição do social no texto, no entanto, ela precisaria ter suas hipóteses aprofundadas, retrabalhadas no sentido de penetrar, de fato, na dimensão textual. (DANTAS, 2000, p. 6)

A teoria dos campos também possibilita que vejamos o espaço literário enquanto um conjunto de práticas que se auto-regula e autodefine, sendo a literatura uma instituição, onde não estão inscritos apenas leitores e autores, mas também um grande conjunto de pessoas que se envolvem com a produção, reconhecimento e consumo dos bens simbólicos.

Assim, o texto é tomado como uma parte integrante de uma cadeia de fenômenos maior onde o seu significado é produzido. O texto está em um triplo movimento: recebe influências da sociedade e a ela reage, por resposta; exerce influências sobre outros aspectos da realidade social que não aqueles que influenciaram, tendo também aspectos próprios do texto, que só dizem respeito a ele. Inscrito dessa forma, o texto passa a ser percebido pela lógica das mediações (DANTAS, 2000).

Pierre Bourdieu (1990), por exemplo, elabora a teoria dos campos de produção literária, cuja lógica de organização orienta-se pela conquista de valores específicos e por lutas de autonomia dos escritores com relação à tutela do Estado e às injunções do mercado. É nesses espaços de posições relativamente autônomas que as escolhas estéticas são feitas e as obras são criadas em processos de formalização que objetivam as experiências individuais e coletivas dos escritores. (ALVES; LEÃO; TEIXEIRA, 2018, p. 231)

A abordagem de Bourdieu destaca a importância de não reduzir as obras a simples reflexos imediatos de condições socioeconômicas. Desta forma, as obras não são expressões

diretas de uma classe social específica, visto que fazer essa associação seria uma forma simplista de compreender a criação literária. Ao propor a teoria do campo literário desde meados dos anos de 1960, mas apresentada de forma sistemática apenas em 1992, ele diz que é necessário não separar o texto do contexto, mesmo que seja importante respeitar o princípio da autonomia da obra e da autonomização dos campos específicos. É a estética externa que se empenha em inserir as obras em uma estrutura mais vasta (JURT, 2004).

É claro que há interferências políticas, sociais e econômicas, mas todas estas são mediadas pela lógica interna do campo, estando o campo literário inserido em um campo político específico, assim como o campo intelectual. Os artistas e os escritores são parte de uma fração dominada de uma classe dominante, visto que detêm um capital cultural que lhes confere poder e privilégios, mas, diante de detentores de poder político e econômico, são dominados. Mesmo não podendo se abstrair por completo do campo do poder, o campo literário tem se autonomizado cada vez mais, retirando-se dos constrangimentos externos. Este modelo permite que compreendamos as relações internas entre dominantes e dominados como relações de força e luta — como em um campo de batalha.

Portanto, a abordagem de Bourdieu destaca como a relação entre obras, agentes do campo literário e estruturas sociais mais amplas é extremamente complexa. É necessário apreender a relação entre as tomadas de posição no campo, sem que isso negligencie os aspectos formais. A teoria do campo literário não se reduz ao estabelecimento de uma relação direta dos produtos culturais com a biografia individual ou com a classe social, nem à análise interna ou intertextual, sendo necessário fazer tudo ao mesmo tempo para compreender o funcionamento do campo como um todo. Somente assim teremos uma compreensão cada vez mais aprofundada da produção cultural (JURT, 2004).

No final dos anos 60, uma série de outras iniciativas surgiram na tentativa de superar o hiato entre intra e extra-textual, mais conhecidas como sociocrítica. As várias correntes sociocríticas buscam um acerto final entre a sociologia dos conteúdos e uma poética dos textos, tentando apreender a socialidade do texto sem cair na armadilha da análise dos conteúdos e, ao mesmo tempo, utilizando da dimensão estética do texto para entender a sua dimensão social. A socialidade do texto pode ser entendida em dois sentidos: a inscrição do social no texto e a acepção de que o texto produz um sentido novo, produzindo algo novo, não-dito e não formulado.

Mesmo com as várias tentativas das correntes sociocríticas de tornar operacionalizáveis esse conjunto de noções e dar conta da passagem do fato social para o fato literário, elas ainda continuam presas no pensamento teórico que precisa antes passar pela

separação entre o intra e o extra-textual. Assim, ao falar em termos de realidade intratextual e extratextual, acaba-se identificando o extratextual à sociedade, como se tudo o que não é texto fosse realidade social (DANTAS, 2000).

O fluxo de crescimento de estudos que liguem literatura e sociedade aconteceu em um momento significativo da história da teoria social contemporânea, com obras de Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Norbert Elias tendo profundos impactos em diversos campos das ciências sociais e nos estudos da cultura.

A partir das décadas de 1970-80 surgem as “novas sociologias” (ALVES; LEÃO; TEIXEIRA, 2018), termo usado para agrupar sociologias de base fenomenológica e pragmatista, a etnometodologia e a sociologia cognitiva, o neofuncionalismo e os “neomarxismos”. Mesmo com pontos de vistas distintos, elas partilham de pressupostos que se diferenciam da produção dos “anos dourados” da sociedade, ampliando e ressignificando então, junto com a teoria social, as relações entre literatura e sociedade, convivendo ativamente com as tradições herdadas das disciplinas “humanísticas”.

A contribuição dessas teorias para a Sociologia da Literatura é significativa. Primeiro porque, ao priorizar as ações humanas, dão um novo sentido para os estudos sobre literatura, as concepções de arte e como elas se ligam com o social, mostrando que não há “obra literária” de um lado e “sociedade” do outro, mas que ambos estão intimamente interligados. Afinal, a criação literária não é individual, mas coletiva, visto que envolve, além da obra em si, público, recepção, objetos, mediações, profissões, práticas culturais, comercialização, editoração e diversas instituições que fazem a literatura acontecer.

Elas fornecem importantes recursos teórico-metodológicos para entender o fenômeno literário, preocupadas principalmente com o conjunto de interações e as redes de associações que configuram o mundo da literatura. O interesse passa a ser então compreender as diferentes práticas envolvidas na constituição da literatura. Entender a literatura enquanto prática requer entendimentos sobre o escritor, a recepção, o público, o mercado, a impressão, as diferentes instituições que viabilizam o produto literário (ALVES; LEÃO; TEIXEIRA, 2018).

A institucionalização da Sociologia da Literatura enquanto um campo no Brasil é recente e uma das grandes referências no tema é Antonio Candido (1945, 1965). Em sua obra, ele oferece instrumental analítico que elucida o problema das semelhanças estruturais entre criação literária, sociedade e cultura. Em *Literatura e Sociedade*, de 1965, ele contorna a literatura como um sistema simbólico de comunicação.

Assim sendo, uma obra literária tem vários componentes estruturantes em todos os seus momentos de criação: no autor socialmente posicionado (portanto com a ideologia de um

grupo e um local de fala específico), no texto que vai incorporar significados e pontos de vista de uma consciência coletiva, e no público leitor, que ao mesmo tempo que cria novos significados, sofre com os efeitos dos significados anteriores. A literatura então deixa de ser apenas um estado da arte e se torna uma prática social que envolve uma série de mediadores.

Como a literatura então não é apenas algo autônomo da linguagem e sim um mecanismo de funcionamento da cultura, podemos entender que os significados de uma obra vão existir em possíveis culturas nacionais e internacionais, que juntam a produção simbólica do passado com o presente que situa as novas publicações (SAPIRO, 2014, *apud* ALVES; LEÃO; TEIXEIRA, 2018).

Candido (2006) enumera os tipos de estudos sociológicos mais comuns na área da literatura, alguns pendendo mais para a sociologia, outros mais para a crítica ou a história literária. O primeiro tipo é o formado por trabalhos que “procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais” (CANDIDO, 2006). Eles tentam arranjar uma ordem geral para entender as sequências históricas e traçar panamoras de épocas, mas seu defeito mais claro está na dificuldade de demonstrar efetivamente qual a ligação entre as obras e as condições sociais.

O segundo tipo é formado pelos estudos que procuram verificar como as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus aspectos; é geralmente a modalidade mais simples, que faz correlações entre os aspectos reais e os que aparecem nos livros. É uma forma de estudar que pende mais para a sociologia elementar do que à crítica literária.

Já o terceiro tipo é apenas sociologia, consistindo no estudo da relação entre a obra e o público, ou seja, estuda a recepção da obra pelos leitores, a sua aceitação, seu destino e a ação recíproca do público para com o livro. Também é exclusivamente sociologia o quarto tipo — que é o que foi utilizado nesta pesquisa de mestrado —, que é o estudo da posição e a função social do escritor, compreendendo a posição de sua produção e como o autor e a obra se organizam junto com a sociedade. O quinto tipo é um desdobramento do anterior, em que se investiga a função política das obras e dos autores, geralmente com uma visão mais marxista do que se dá para entender como ideologia. O sexto tipo já é voltado para a investigação das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros, sendo muito mais uma história sociologicamente orientada do que sociologia em si.

Candido (2006) reforça que todas essas modalidades de estudo são legítimas e, se bem conduzidas, fecundas, desde que as entendamos não como crítica literária, mas como algo diverso, parte de uma outra grade de disciplinas e formas de tratamento metodológico, mesmo que algumas delas também satisfaçam as exigências dos críticos. Algo que se percebe em

todas as modalidades é um afastamento do interesse pela obra para um interesse crescente pelos elementos sociais que a formam enquanto tal, sejam as circunstâncias do meio ou as funções que exercem dentro da sociedade. E, embora isso seja importante para o sociólogo ou o historiador, muitas vezes é infecundo e inútil para o crítico, que está apenas interessado em interpretar a obra enquanto um produto estético e literário.

A literatura é, como todo fenômeno social, algo que está entrelaçado e perpassado por vários fatores de diversas dimensões, mas algumas delas não são importantes para o crítico, visto que nem sempre os fatores sociais são importantes e decisivos para entender obras particulares. É necessário, diante disso, ter consciência da “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade” (CANDIDO, 2006), mesmo quando a intenção do autor é espelhar a realidade em suas palavras, já que a mimese é sempre uma forma construída pela visão pessoal e subjetiva do escritor, algo em que, em quesitos literários, o autor é livre para fazer da forma que bem preferir. Desta forma, não podemos simplesmente aferir a obra com a realidade exterior como uma forma de entendê-la, pois isso seria correr o risco de simplificar causas que, no mais, podem ser apenas escolhas estéticas.

Toda criação, mesmo que seja singular e autônoma, é proveniente de uma visão do mundo, que é um fenômeno coletivo e sentido pelos indivíduos a partir de seus grupos de convívio, o que muitos ditam como sendo parte da classe social, com um ângulo ideológico próprio. Mesmo assim, a obra é passível de ser considerada como um organismo, com fatores internos e externos que podem ser analisados de acordo com a preferência de quem o faz (CANDIDO, 2006).

Uma das tradições da Sociologia da Literatura, principalmente no Brasil, é a discussão e a análise do cânone literário. O cânone foi criado na primeira metade do século XIX por críticos brasileiros a partir da influência da crítica romântica europeia, buscando construir uma identidade nacional para a nossa literatura (CAIRO, 2001). Sendo o cânone criado e recriado na história literária do nosso país, temos então uma criação social feita historicamente que deve ser levada em consideração ao nos propormos a estudar algo totalmente fora do esperado pelo tradicional da área: o autor marginalizado do sistema de publicação convencional.

O cânone literário brasileiro foi criado pela perspectiva de diferenciação entre a nossa literatura — ou seja, um sistema vivo de obras que agem sobre as outras e os leitores, não sendo a obra um produto fixo (CANDIDO, 1973 *apud* CAIRO, 2001) — e a tradição clássica do colonizador português, o que faz com que a História da Literatura Brasileira seja muito marcada pela ideia de nacionalidade (CAIRO, 2001).

Isso se deu porque a formação do cânone brasileiro teve seu desenvolvimento junto com a construção de relações de dependência e autonomia em relação à metrópole. Esse processo de diferenciação buscava sempre identificar os autores brasileiros, em processos por muitas vezes diferenciados, dependendo do crítico que montava o *corpus* do que deveria ser considerado canônico, em uma busca por uma exaltação nacionalista com relação às fontes europeias. Os critérios comuns, dessa forma, eram sempre a afirmação da autonomia da literatura brasileira em comparação com a portuguesa (BARBOSA, 2012).

As duas obras fundamentais da historiografia literária brasileira são os seis volumes de *A literatura do Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho (1955-1968), e os dois volumes da *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos [1750-1880]*, de Antonio Candido (1959). Enquanto a obra de Coutinho analisou a Literatura Brasileira em termos estéticos e estilísticos, Candido acentuou e intensificou o eixo analítico, respeitando a autonomia da obra de arte (BARBOSA, 2012).

Como parte do processo de construção do cânone se deu por motivos políticos — a diferenciação da nossa literatura em relação à literatura do colonizador, buscando uma forma de autonomia artística em nossas terras —, é importante colocar a própria questão política do que é um cânone literário. Hoje em dia, o cânone brasileiro serve como uma maneira de assegurar a identidade nacional, por meio da seleção e conservação de textos considerados como literários e legitimados pelas instituições sociais de memorização, como a própria Universidade. Embora tenha, sim, uma enorme importância para a história da literatura brasileira, por servir de um espelho cultural da nossa identidade nacional e étnica, é preciso colocar que este cânone é construído por instituições específicas e por minorias dirigentes que têm interesses específicos, o que demonstra que há uma relação clara entre cânone e poder.

O que é considerado canônico é feito a partir de um “jogo das vicissitudes do gosto, da crítica e dos modelos conceituais disponíveis em um determinado momento de uma obra ou de um autor” (ARAUJO, 2011). A construção do cânone é feita a partir de critérios de canonicidade, colocados por Harris (*apud* ARAUJO, 2011) como variados, desde a criação de marcos comuns de referência até mesmo intercâmbio de favores entre os próprios escritores que se colocam no cânone e adicionam também seus pares.

O cânone pode ser modificado com o tempo, de acordo com a mudança ideológica na comunidade profissional, que também pode acarretar em uma modificação da estrutura hierárquica. Isso tudo perpassa a noção de poder, visto que são utilizadas as noções de autoridade, legitimidade, interesse e ideologia corrente para construção de um discurso legitimador. Em sua maioria, os critérios utilizados são estéticos e estilísticos, mas até mesmo

o conceito de literatura e estilo são perpassados por elementos ideológicos. Afinal de contas, a literatura é uma “forma de práxis discursiva e social, não apenas representando mas também criando a realidade” (REIS, 1992, p. 72 *apud* ARAUJO, 2011, p. 425).

Quando dizemos que é preciso observar os autores marginalizados do sistema de publicação tradicional, excluídos de uma rota convencional e possivelmente retirados de qualquer possibilidade de se tornarem canônicos um dia, afirmamos que o cânone é vinculado com uma tradição ou uma visão de mundo específicos que os textos literários que observamos nesse trabalho não representam.

Isso nos leva a rever a própria Sociologia da Literatura enquanto uma disciplina que se propõe a estudar apenas o cânone, porque o espaço para o não-cânone é ainda maior e mais vasto do que as visões de mundo específicas da jogada política que é feita ao construir um *corpus* seletivo que é julgado como o único merecedor da atenção dos pesquisadores. A autopublicação geralmente não é considerada na hora de construção de estudos sociológicos ou teóricos da literatura, mas é campo abrangente e com potencial imenso para entendermos como funcionam, hoje em dia, as práticas e as vivências dos autores iniciantes, muitas vezes retirados do sistema desde o começo.

Diante do entendimento de que a obra literária é produto de seu contexto social e que todo texto está inserido dentro de uma lógica coletiva de formação, procura-se, na próxima parte deste capítulo, explicar um pouco mais sobre o contexto de escolha do objeto de estudo desta pesquisa de dissertação, que volta-se para uma área específica e muito nova na literatura contemporânea: a autopublicação digital de livros, mais especificamente dentro da plataforma da Amazon, o *Kindle Direct Publishing*.

1.2. A autopublicação digital no *Kindle Direct Publishing*

Assim como a história da Sociologia da Literatura, a própria história do livro não é recente. Os primeiros livros datam de milhares de anos e desde então o livro já sofreu inúmeras transformações. A mais notável delas na contemporaneidade é o processo de digitalização das mídias, que teve seu início no começo dos anos 90, com livros em *CD-Roms* e publicações *on-line*.

Entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, presenciamos o nascimento do que hoje conhecemos como livros eletrônicos ou *e-books*. Os *e-books*, segundo Chen (2003, *apud* OLIVEIRA, 2021) se apresentam ao mercado como uma nova tendência na indústria do livro e com a promessa de mudança de maior alcance desde que os livros começaram a ser impressos para as grandes massas. Contudo, os *e-books* não são uma evolução do livro, que substituirá os livros impressos, mas sim uma opção suplementar para os leitores, visto que oferece inúmeras vantagens para o público consumidor dos livros, como o acesso ao conteúdo do livro digitalmente, a fácil atualização da obra, a distribuição global sem limites e as funcionalidades encontradas nos *eReaders*, como procurar, localizar, mudar fontes, tamanhos da letra e acessar dicionários (OLIVEIRA, 2021).

Essa transformação do livro impresso para o livro digital segue a transformação observada por Couldry e Hepp (2017) no conceito de *mediatização*, que é um processo profundo e contínuo em que a mídia se transforma em cada vez mais integrada com a sociedade, modificando a forma que funcionamos. Esta *mediatização*, para os autores, aconteceu em ondas, em que primeiro tínhamos a mecanização, em que houve crescimento da impressão e da reprodução mecânica da informação; depois tivemos a eletrificação, que foi a introdução da comunicação eletrônica, como a utilização de telégrafos, rádio e televisão; até chegarmos à digitalização, que é o que temos hoje, que veio com a emergência de computadores, a internet e os telefones celulares. Cada uma dessas ondas modificou de alguma forma o “ambiente midiático”, ou seja, a totalidade dos canais de comunicação disponíveis no momento. Novas formas de interagir com a mídia transformam a sociedade e a complexificam, visto que a *mediatização* não é apenas tecnológica, mas também tem profundas consequências sociais e culturais (COULDRY; HEPP, 2017).

Em relação ao mercado livreiro, a Amazon tem uma ligação pessoal única, intensa e contínua com os livros e a literatura, tendo sido lançada em 1995 como uma loja de livros *online*, embora em 2014 sua receita geral de quase setenta e sete bilhões de dólares por ano tivesse apenas 7% proveniente de livros em geral. Mesmo que os livros sejam agora apenas uma porção dos negócios da Amazon, essa fração não é pequena para o mercado dos livros,

significando quase a metade de todas as vendas de livros dos Estados Unidos. Chegando a 70% do total de livros digitais, o mercado da Amazon não inventou esta tecnologia, mas conseguiu tais números com a introdução do *e-reader Kindle* em 2007. Ainda maior é a dominância da Amazon no mercado nas populares ficções de gênero (MCGURL, 2016).

Pouco tempo depois da primeira onda de *eReaders*, em 1998, a Amazon anunciou, em 2007, o lançamento do *Amazon Kindle*, o *eReader* da plataforma. Depois disso, o mercado de *e-books* tem crescido bastante, justamente por causa do grande sucesso da Amazon e demais plataformas que utilizam do aplicativo homônimo do aparelho *Kindle* para celular, tablets e computadores.

Confiando na afeição que as pessoas tinham pela experiência com o produto livro — como o cheiro do papel e a possibilidade de ter um livro físico —, as editoras mal perceberam quando a Amazon começou a difundir a publicação digital através da criação do *Amazon Kindle Direct Publishing*, que expandiu não apenas as possibilidades de experiência de leitura, mas também as de publicação (OLIVEIRA, 2021).

Diante da situação do mercado literário brasileiro, vê-se a dificuldade de publicações nacionais através das editoras tradicionais, enquanto a autopublicação cresce em número pelo lançamento contínuo e facilitado de livros digitais.

Acerca das tendências do mercado brasileiro, as principais mudanças que podemos observar é o aumento da digitalização do livro, além do crescimento das vendas pela Internet, assim como o forte interesse internacional pelas editoras e redes de livrarias nacionais, causando certo tipo de desnacionalização do mercado editorial com a entrada de editoras internacionais do país, sejam de Portugal, da Espanha ou dos Estados Unidos (MELO, 2016).

O crescimento do interesse pelos livros digitais é uma mudança significativa para a cadeia produtiva do livro, porque, neste processo de digitalização, retira-se dois grandes setores de produção da linha editorial digital: a gráfica e a livraria. Na autopublicação ou publicação independente, tiramos também o editor. Em contrapartida, auxilia as empresas que vendem leitores digitais, os famosos *e-readers*, como o *Kindle* e o *Kobo*, e abre novas possibilidades de disponibilização de serviços para revisores, capistas e diagramadores, muitos deles trabalhando como *freelancers*. Os audiolivros, por sua vez, ainda não tiveram um nível de aceitação tão bom quanto os livros digitais, embora haja crescimento e possibilidade para isso no mercado atual.

Algumas consequências da informatização do livro são o crescimento da pirataria digital, que em muito atrapalha as grandes empresas e muito mais os autores independentes, assim como os aplicativos de leitura gratuita, que ganham cada vez mais adeptos, retirando

número considerável de vendas. A pirataria, para as empresas, é mais fácil de ser combatida, a partir de mecanismos de proteção de texto, mas é difícil competir com aplicativos de leitura gratuita, como o *Wattpad*. Para tentar reverter isso, muitas são as editoras que utilizam a tecnologia como aliada, para buscar novos nomes para suas carreiras de publicação dentro dos próprios aplicativos de leitura gratuita, como é o caso de Elayne Baeta — nome importante para a literatura LGBTQIAP+ brasileira atualmente, que teve seu primeiro livro publicado pela Galera Record, maior selo editorial de literatura jovem do Brasil, comandado por uma das maiores editoras tradicionais do país (Editora Record), depois de ter milhões de leituras no *Wattpad*, com seu romance “O Amor Não é Óbvio”.

Atualmente, a literatura tem ganhado cada vez mais espaço entre os brasileiros, sendo as últimas Bienais do Livro de São Paulo e Rio de Janeiro provas visíveis desse crescimento, além do aumento no número de visitantes em outros eventos literários, como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).

Mesmo assim, para o escritor, por vezes é utópico esperar por uma editora, visto que as editoras tradicionais só investem em escritores que têm retorno certo, dificultando a entrada de mais pessoas no mercado e impossibilitando o crescimento de autores principiantes. A publicação independente, assim, se mostra como uma alternativa para estes autores iniciantes entrarem no mercado, diante da falta de oportunidades (MELO, 2016). Esta publicação independente pode ocorrer a partir de empresas prestadoras de serviço — que fazem os serviços editoriais como a revisão, a diagramação, a preparação do texto e a impressão do livro, por exemplo — e também de forma digital, sendo a autopublicação digital menos custosa para o escritor.

Em 2014, uma pesquisa do Sindicato Nacional dos Editores de Livros percebeu um crescimento nas vendas de *e-books*, enquanto houve uma ligeira queda nas vendas de exemplares impressos nos últimos 2 anos (MELO, 2016). Este é um cenário que favorece os escritores independentes, embora o nicho da autopublicação ainda esteja em fase de expansão no Brasil, em comparação com o mercado literário norte-americano. Atualmente, vários escritores brasileiros têm percebido na autopublicação não apenas uma excelente oportunidade para compartilhar suas histórias, mas também como uma forma importante para atrair a atenção de grandes editoras tradicionais (MELO, 2016). Cada vez mais o livro tem deixado de ser um sonho para se tornar um produto na mente de vários escritores que perceberam a crise do mercado editorial e optaram por gerir a própria carreira. Devido a isso, podemos ver o crescimento dos livros autopublicados, que, de acordo com os catálogos de autopublicação da Amazon KDP, cresce cerca de 1500 títulos por mês (OLIVEIRA, 2021).

A autopublicação é “o ato de um autor publicar seu livro, ou outro produto editorial, em resposta a uma demanda própria, com ou sem a assistência de uma editora ou plataforma de autopublicação e sem riscos financeiros para uma possível empresa contratada” (VECCHIO, 2020 *apud* VECCHIO, 2021).

A autopublicação de livros não é algo novo; de Jane Austen e Charles Dickens, a José de Alencar e Mário de Andrade, muitos escritores de obras atemporais usufruíram desse modelo de publicação pelos séculos. Contudo, com o advento das vendas na Internet, a autopublicação se tornou uma ameaça direta para os varejistas de livros tradicionais, principalmente com a emergência dos *e-books* (OLIVEIRA, 2021), mesmo que tenha se tornado uma alternativa valiosa para outros membros do mercado, inclusive os escritores.

A autopublicação existe há vários séculos, sendo praticada inclusive desde o surgimento da imprensa e dos tipos móveis de Gutenberg. Lima (2023) sugere que existam quatro fases diferentes da autopublicação. A primeira fase seria marcada pelas edições de autor, que têm como principal característica a tentativa dos autores de obterem vantagens econômicas diretas a partir da venda das próprias obras. A segunda fase seria a da *Vanity Press* ou *Vanity Publishing*, tida como uma fase em que os autores se autopublicavam como uma forma de burlar o controle de qualidade das obras, feitos pelos “guardiões”, ou seja, os editores responsáveis pelo mercado livreiro, de forma a ser negativamente estigmatizada. A terceira fase representa o advento da impressão digital, que possibilitou a diminuição drástica das tiragens e uma redução no investimento total dos processos de produção do objeto livro, culminando em processos de impressão sob demanda, invertendo a lógica anterior. Já a quarta fase é marcada pela popularização dos livros digitais e das estruturas tecnológicas para comercialização e publicação de livros, o que permitiu o barateamento da produção e de diversos processos logísticos. Essa quarta fase é a que estamos observando neste trabalho.

A definição de autopublicação utilizada neste trabalho é a mesma que Lima (2023) utiliza em sua tese, em que as principais características são “‘a produção independente’ (em oposição ao mercado tradicional), ‘demanda própria’ (vontade do/s autor/es) (...), ‘assistida ou não por profissionais’ (com ou sem auxílio técnico) e ‘sem risco para a empresa contratada’ (na prática, o autor assumindo os riscos ou a viabilidade de angariar os recursos)”.

No Brasil, a origem da demanda por autopublicação se deu a partir de movimentos artísticos que ocorreram a partir do final da década de 1960, principalmente proveniente de poetas praticantes da poesia marginal. Eles produziam seus próprios livretos a partir da confecção e multiplicação de seus textos em mimeógrafos, sendo conhecidos como “Geração Mimeógrafo”. Eles, em sua maioria, publicavam poesia e, embora historicamente os textos

poéticos não estejam muito presentes nas listas de mais vendidos, conseguiram circular bem na época e encontrar leitores e entusiastas, mesmo com dificuldades. Alguns elementos presentes em todas as publicações deste grupo eram a insubordinação às formas estéticas vigentes, com temas mais corriqueiros, ligados ao cotidiano, tentando fugir à censura que ocorria no nosso país a partir da ditadura militar e seu agravamento com o Ato Inconstitucional nº5 de 1968 (LIMA, 2023).

Mesmo que a prática da autopublicação seja anterior à Internet, plataformas de publicação de livros digitais como a *Amazon Kindle Direct Publishing* (KDP), a *Kobo Writing Life* e a *Apple iBooks* são frequentemente colocadas como grandes possibilitadoras para produtores independentes que não têm relações com editoras tradicionais estabelecidas.

Esta forma de publicação é mediada pelas companhias de tecnologia em que os autores publicam e disseminam seus trabalhos, fazendo com que esses autores independentes não sejam completamente autônomos. Plataformas como a Amazon mediam as experiências autorais e de leitores-consumidores a partir da sua estrutura tecnológica, os algoritmos, a governança e os sistemas de categorização, além dos modelos econômicos (PARNELL, 2021).

O advento das plataformas de autopublicação possibilitou aos escritores fazerem com que seus livros chegassem aos consumidores de forma mais ou menos direta, sem ter de passar pela publicação tradicional, embora ainda seja necessário passar por uma relação mediada com a plataforma específica onde o livro está autopublicado. Apesar de ter um histórico recente, a autopublicação digital tende a se firmar e impactar cada vez mais o mercado literário, de maneira a fazê-lo repensar seus modelos de negócio. Assim, é necessário que as pesquisas científicas sobre o mercado literário percebam a autopublicação digital como um nicho relevante no mercado.

Até aqui, o processo de publicação de um livro necessitava de um intermediário aparentemente impossível de descartar, a editora; mas a evolução tecnológica e o advento das plataformas de autopublicação possibilitou novas formas de se organizar no mercado literário. Escritores começaram a autopublicar-se, fazendo pequenas tiragens em gráficas, impressão sob demanda, financiamentos coletivos ou, mais comumente, a partir dos *e-books*.

Quando o escritor opta por autopublicar, tem um horizonte de decisões a tomar e acompanhar, tais como: revisão, edição, diagramação, *design* da capa, que o escritor pode fazer ou delegar a um profissional, geralmente *freelancer*, para garantir e assegurar a qualidade dos *e-books*. Na autopublicação, diferente do mercado editorial, onde escritores e agentes literários são vendedores e as editoras são as compradoras, o escritor é um vendedor e

o leitor é um comprador direto. Os escritores que decidem se autopublicar são aqueles que estão cientes dos riscos e julgamentos, mas buscam meios de se estabelecer e legitimar a qualidade de seu trabalho (OLIVEIRA, 2021).

Jesus (2020) se propôs a questionar as plataformas digitais de autopublicação e o sistema de exploração velado do trabalho do autor, seguindo a tendência mundial de plataformização da economia e precarização do trabalho por intermédio das grandes plataformas. Afinal, com o advento das plataformas de autopublicação e os dispositivos de leitura de livros digitais, grandes empresas como a Amazon (responsável pelo *Kindle Direct Publishing* — KDP) e a Rakuten (responsável pelo *Kobo Writing Life*) trouxeram um sistema de autopublicação bem similar ao que chamamos hoje, na sociologia, de “capitalismo de plataforma” (VECCHIO, 2021). Com esta forma de funcionar, o sistema se baseia no trabalho fragmentado e mal remunerado de milhões de usuários que produzem dados para as plataformas, assim gerando lucros para as empresas, muitas vezes gerando o monopólio de um certo setor por uma empresa que precariza as condições de trabalho em escala mundial (VECCHIO, 2021).

Plataformas são arquiteturas programáveis feitas para organizar interações entre usuários *online*. A lógica e logística dessas atividades *online* constroem o modo em que vivemos e como a sociedade está organizada. Uma plataforma é alimentada com dados, automatizada e organizada por algoritmos e interfaces, formalizada por meio de relações de propriedade dirigidas por modelos de negócios e governadas por acordos de usuários (DIJCK; POELL; WAAL, 2018).

As plataformas coletam automaticamente grandes quantidades de dados, tanto de conteúdo, quanto de usuários. A coleta desses dados é possibilitada e formada por *hardware* (dispositivos físicos) e *software* (programas computacionais): os aparelhos que as pessoas usam para acessar as plataformas geralmente vêm equipados com *software* e aplicativos que automaticamente coletam dados.

Algoritmos são outro ingrediente tecnológico importante para definir a arquitetura conectiva das plataformas. Eles são agrupamentos de instruções automatizadas que transformam a entrada de dados na saída desejada. As plataformas usam algoritmos para automaticamente preencher quantidades enormes de conteúdo e conectar usuários com conteúdos, serviços e propagandas. Com o tempo, os algoritmos têm ficado cada vez mais complexos e são sujeitos a constantes modificações (DIJCK; POELL; WAAL, 2018).

No mundo *online*, o valor é medido em várias formas de “moeda corrente”: além de dinheiro e atenção, dados e avaliação de usuários também são formas de monetizar. Um dos

mitos mais pertinentes sobre a utilização das plataformas é que eles são “de graça” só porque muitos não cobram por seus serviços, mas troca-se, na verdade, serviços convenientes por informações pessoais (DIJCK; POELL; WAAL, 2018). Por coletar e processar automaticamente dados de usuários, as plataformas podem fazer perfis e enviar informações específicas para perfis individuais de usuários e para grupos de usuários em geral.

Outra parte importante dos métodos de governança das plataformas são os acordos de usuários, usualmente chamados de “termos de serviço” (ToS). Esses contratos pseudolegais definem e formatam as relações entre os usuários e os donos das plataformas, mas usualmente eles são longos, difíceis de entender e são sujeitos a mudanças constantes, o que faz muitas pessoas apertarem o botão de aceitar sem ao menos olhar para o acordo. Os termos de serviço são instrumentos importantes para os donos da plataforma governarem suas relações com os usuários, os parceiros, os clientes e outras partes.

O ecossistema das plataformas é cheio de paradoxos. Parece igualitário, mas é cheio de hierarquias. É altamente corporativo, embora pareça servir ao valor público. Parece neutro e agnóstico, mas sua arquitetura carrega um tipo específico de valores ideológicos — muitas vezes voltados para a ideologia neoliberal (DIJCK; POELL; WAAL, 2018).

Visto que o neoliberalismo não é apenas uma política de governo, podemos falar sobre a ideologia neoliberal como uma forma de racionalidade, que tem como elemento chave a figura do empreendedor, afetando não apenas os governos e as economias, mas também a subjetividade do indivíduo, a cultura, a forma de se relacionar com a sociedade em geral e até mesmo — no caso desta pesquisa — a arte. É a razão do capitalismo contemporâneo, em que acirra-se a competição de pessoa para pessoa, que deve ser agora uma pessoa-empresa, sendo empreendedor de si mesmo (DARDOT; LAVAL, 2016).

Os efeitos do ecossistema das plataformas, organizados pela racionalidade neoliberal, parecem locais, enquanto sua alçada e seu impacto são globais. Parece substituir o grande governo de cima para baixo por uma estrutura de empoderamento do cliente de baixo para cima, mas é uma estrutura altamente centralizada que permanece opaca para seus usuários. O epicentro do ecossistema de informação que domina o espaço *online* da América do Norte e da Europa é operado e dominado por cinco grandes corporações de alta tecnologia, sendo elas: Alphabet-Google, Facebook (Meta), Apple, Amazon e Microsoft.

O quase monopólio de algumas plataformas na parte infraestrutural, como a das *Big Techs* supracitadas, unido com as posições de dominância de algumas plataformas setoriais, faz com que essas companhias sejam fluidas: elas introduzem um novo tipo de organização,

desafiando as classificações clássicas que são dadas aos setores. (DIJCK; POELL; WAAL, 2018)

A lógica interna das plataformas é a do gerenciamento algorítmico do trabalho, que é apenas possibilitada pela adesão massiva dos usuários pelo tipo de tecnologias que fornecem, já que o cliente recebe muitas vantagens com o advento destas plataformas — no caso da Amazon, por exemplo, livros com valores muito abaixo do mercado tradicional, mais rapidez na entrega dos produtos, otimização das demandas com a utilização dos dados capturados pelo uso do site, etc. Para o trabalhador, a principal vantagem é o aumento das oportunidades, mesmo que a remuneração seja baixa, possibilitando a ele trabalhar em qualquer lugar do mundo — no caso do escritor, se autopublicar na Amazon KDP é uma oportunidade enorme, já que seus livros digitais podem ser acessados em vários países sem custo a mais, além de não ser cobrado para se autopublicar, sendo uma opção muito mais viável principalmente para pessoas de minorias marginalizadas que muitas vezes não encontram espaço para a publicação em editoras tradicionais.

Nestas plataformas, também há uma espécie de gamificação² do trabalho, em que o trabalhador é ranqueado a partir da performance e avaliado pelo público de acordo com seu comportamento ou a qualidade do seu produto. Isso tudo leva a um gerenciamento algorítmico do trabalho, de acordo com Abílio (2020 *apud* VECCHIO, 2021).

Com esta nova formulação do mercado de trabalho, vemos o surgimento de uma Quarta Revolução Industrial no mundo (JOHANNESSEN, 2019 *apud* VECCHIO, 2021), caracterizada com o aumento do uso de inteligência artificial e robótica. Nesta nova forma do capitalismo e da indústria, há um *marketing* massivo e agressivo que utiliza de algoritmos para customizar a navegação do cliente em ambientes virtuais de empresas, oferecendo exatamente o que o usuário procura ou costuma consumir, favorecendo a venda e facilitando o consumo.

Em relação às plataformas de autopublicação, ao lado de empresas menores e locais que prestam serviços editoriais pagos pelo autor, temos as grandes plataformas digitais, especializadas na venda de *e-books*, que muitas vezes detêm catálogos de milhões de livros em um só lugar — como é o caso da Amazon. Com isto, temos o deslocamento da economia de produção livreira baseada no autor para uma fundada produtivamente no leitor, que tem

² A gamificação é a utilização de elementos de jogos em contextos fora de jogos. Geralmente, são utilizados a narrativa, o feedback, a cooperação e as pontuações como táticas gamificadas para aumentar a motivação dos indivíduos em relação à atividade da vida real que estão realizando (MURR, 2020). No contexto das plataformas de autopublicação, o que temos é a utilização de rankings de posições e avaliações por estrelas, que medem a performance do livro na plataforma e geralmente dita quem está sendo mais lido ou mais comprado.

cada vez mais demandas específicas, possíveis de serem alimentadas pela otimização do gerenciamento algorítmico do seu consumo (VECCHIO, 2021).

Com as mudanças visualizadas em um mercado editorial em crise na última década, temos um novo agente de destaque no processo de escolha do que será publicado no mercado: o leitor. Com a ascensão das plataformas de autopublicação digital, torna-se um agente ainda mais ativo no processo de seleção do que vem à tona no mercado editorial, podendo colocar ainda mais suas demandas para os autores e para as editoras, em uma corrida para saber quem vai ouvi-lo primeiro e atendê-las. Segundo Procópio (2015, *apud* OLIVEIRA, 2021), os escritores autopublicados têm se mantido à frente nessa corrida e conseguem muito mais facilmente atender a essas demandas de maneira eficiente, às vezes mais eficazes do que as próprias editoras (OLIVEIRA, 2021).

Um exemplo observável é o aumento de autopublicações de livros LGBTQIAP+ acompanhando o crescimento do debate sobre livros *Own Voices* e/ou com diversidade minoritária nas redes sociais, com o nascimento de movimentos como o *#WeNeedDiverseBooks*, em 2014, e o próprio *#ownvoices* em 2015 (JÄGER, 2022). Como uma resposta ao movimento lento das editoras às demandas de leitores que querem ler livros com representações positivas de maiorias minorizadas, autores autopublicados têm obtido sucesso em atender aos desejos desses leitores, criando uma movimentação de livros independentes com temáticas representativas — mais dados sobre esse aspecto serão adicionados em outros capítulos deste mesmo trabalho.

“A plataformização é a penetração e o imbricamento das lógicas de plataformas na produção de vários setores, criando uma superdependência, que vai além das dimensões computacionais” (CRUZ; VECCHIO, 2022, p. 675). Vários mercados da indústria cultural têm passado por um processo de mudança estrutural em que precisam se adaptar aos protocolos de acesso e intercâmbio de dados oferecidos pelas plataformas para poderem obter sucesso, incluindo o mercado do jornalismo, o da música, o do transporte e até mesmo o do livro — como é o caso que se analisou nesta pesquisa —, redesenhando práticas e percepções coletivas sobre quais mercadorias culturais devem circular entre os públicos.

Isso tudo causa um acirramento da exploração do trabalho cultural tanto dos produtores — como é o caso dos escritores —, quanto dos consumidores desses conteúdos — no caso, os leitores. Há também uma precarização do trabalho cultural e intelectual que segue a mesma linha que vemos com o desenvolvimento da uberização e os trabalhos mediados por plataformas digitais em forma de empresas-aplicativo, como Uber, Ifood, entre outras. Isso ocorre quando um grande número de usuários ingressa na plataforma *online* e atrai seus pares

para o mesmo ambiente, gerando uma centralização da prestação de um certo tipo de serviço. No caso dos livros, vemos isso acontecendo com frequência na Amazon, que, com suas políticas de preços baixos e benefícios para clientes recorrentes — como a assinatura Prime, que possibilita frete grátis —, acabou gerando um grande monopólio do mercado livreiro, tanto físico, quanto digital.

Uma consequência desse aumento de usuários é o aumento da tendência de uma produção cultural orientada pelas escolhas do usuário, subordinadas ao regime das plataformas e seus algoritmos. Desta forma, a lógica algorítmica toma o lugar da lógica editorial da produção cultural, criando um refinamento baseado primeiro nas escolhas dos usuários para só depois se prestar pelas escolhas dos especialistas. Cruz e Vecchio (2022) chamam isso de curadoria algorítmica.

Pela datificação, as plataformas rastreiam e organizam os dados de bilhões de usuários e impulsionam o contingenciamento, em que os produtores de conteúdo rastreiam as preferências das audiências destas plataformas — no caso da Amazon, verificam as listas dos livros mais vendidos na plataforma — e (re)modelam sua produção para conseguir ganhar ou vender nestas plataformas. Como é de se imaginar, a produção de *ebooks* que circulam no *Kindle Unlimited* vem sendo fortemente afetada pelo fenômeno da plataformização da indústria cultural (CRUZ; VECCHIO, 2022), muitas vezes não dando espaço para temáticas sociais e políticas, como o movimento LGBTQIAP+.

A Amazon é a maior plataforma de vendas e revendas *online* no mundo, tendo uma rede extensiva de logística para a distribuição de bens físicos e digitais. É uma das *Big Five*³ que constituem as plataformas infraestruturais do ecossistema de plataformas. É, portanto, uma das responsáveis pela plataformização da nossa cultura e a transformação da nossa sociedade em uma sociedade de plataforma, em que o tráfico social e econômico é cada vez mais canalizado nesse ecossistema global de plataformas *online* (esmagadoramente corporativo), que é conduzido por algoritmos e alimentado por dados. Na anatomia das plataformas, o que deve ser levado em consideração são os dados, que alimentam os sistemas; os algoritmos e as interfaces, que os formatam e organizam; as relações de propriedades, responsáveis por formalizar esses sistemas; todas essas movidas por modelos de negócios e governados por termos de uso (D'ANDREA, 2020).

³ As Big Five são as maiores marcas do grupo das big techs. As big techs são grandes grupos corporativos focados em tecnologia. O grupo é composto pelas marcas Alphabet (Google), Amazon, Apple, Microsoft e Meta (antigo Facebook) (RANDONCORP, 2025). Também são conhecidas como grupo GAFAM.

A Amazon é um grande e importante fato na vida da literatura de ficção contemporânea, assim como na construção da cultura contemporânea em geral. Sendo um exemplo do que é chamado por McGurl (2016) de Nova Economia (*New Economy*), se tornou notória a partir de sua forma de gerenciamento neo-Taylorista para distribuir produtos por meio de seus “centros de distribuição”. Foi o advento das tecnologias digitais e da Internet que possibilitou a existência da Amazon. Mesmo assim, dizer que é apenas “ficção na era da Internet” é pouco para explicar a importância que a Amazon tem dentro do fenômeno da literatura de gênero ficcional contemporânea.

Assim sendo, estamos falando de uma nova forma de se publicar e consumir livros, em uma era da “Nova Economia” (MCGURL, 2016), ligada com a economia de serviços pós-industrial facilitada pela tecnologia, que não é nem a ideologia (neoliberal) e nem a tecnologia (a Internet), mas uma nova forma de relação social, criada a partir da transformação em larga escala das relações de produção.

Traduzir isso como “economia dos serviços” (MCGURL, 2016) é uma forma de mostrar a dramática transformação socioeconômica que vivenciamos no último século, mas isso quase não tem sido visto pelos críticos culturais dos últimos anos em termos precisos. É preciso pensar que a ideia da Amazon e seu funcionamento está ligada essencialmente com essa nova economia, que traz consigo uma forma de ver a literatura a partir do que é mais importante em venda e compra de serviços: o consumidor, o comprador. A ficção, na era da Amazon, é ditada pelo consumidor final, o leitor comprador, em que o autor é um servidor, um prestador de serviço, fazendo com que a própria mecânica de autor-leitor seja transformada, funcionando não mais no diálogo entre artista e consumidor, mas em prestador de serviço e comprador do serviço.

Mesmo assim, na realidade, o que a Amazon faz é transformar a experiência literária em uma experiência do cliente consumidor. Sendo o KDP uma plataforma de autopublicação aberta para qualquer um que imaginar, o que a Amazon vê não é o autor do livro que é publicado em sua rede, mas o consumidor, que é prioritário, mesmo que o escritor também seja um tipo de cliente da sua plataforma. Isso é dito até mesmo nas regras do KDP, quando se assina os termos de uso: se algum cliente perceber algum problema com algum livro ou *e-book*, ele pode denunciar isto para a plataforma e eles farão o possível para alertar isso ao autor. As expectativas que devem ser atendidas pela plataforma são as do leitor comprador. Não é permitido desapontar os clientes (MCGURL, 2016).

Na pesquisa realizada por Vecchio (2021) sobre as plataformas de autopublicação mais utilizadas pelos autores nacionais de livros de ficção ou poesia escritos em português, a

grande maioria (174 menções de 212 respostas) respondeu que se autopublica pelo *Kindle Direct Publishing*, citando outras empresas menores como Clube dos Autores (35 menções), UICLAP (25 menções), *Agbook* (14 menções), *Kobo Writing Life* (6 menções) e Livrorama (5 menções).

Como é comum às plataformas digitais não revelarem seus dados internos, não é muito possível contar com informações precisas de indicadores econômicos ou as lógicas de operação da plataforma, então Vecchio (2021) tomou o princípio da governança para entender a relação entre a plataforma e o usuário, principalmente o usuário autor, analisando os documentos que envolvem a temática, como os contratos, os termos de uso, as diretrizes e outros documentos assinados pela plataforma para regulação do seu relacionamento com os usuários. Isto se chama pesquisar a governança, que auxilia a analisar os processos de gestão das plataformas como instâncias de poder.

Ao se cadastrar em uma plataforma de autopublicação, seja qual for, o autor assina, com um clique de concordância — que muitas vezes as pessoas não leem — um contrato que impõe os termos aos quais o indivíduo estará sujeito para receber remuneração da plataforma, incluindo os direitos e deveres que ele tem que cumprir, além de declarações sobre a propriedade intelectual da obra a ser publicada e o pagamento de *royalties*, além de informações de como recorrer em casos de possíveis discórdias com a plataforma.

Analisando estes contratos junto com a lei brasileira de direitos autorais, Jesus (2017; 2020 *apud* VECCHIO, 2021) verifica que todos os contratos dessas empresas de autopublicação responsabilizam o autor pela autenticidade de sua autoria, eximindo a plataforma de qualquer responsabilidade quanto à violação de direitos de propriedade intelectual. Alguns contratos exigem até mesmo que o autor indenize a plataforma e os terceiros lesados se for possível comprovar e condenar a violação de direitos autorais.

Uma das características mais presentes nesses contratos é a forma como eles são feitos unilateralmente pela plataforma, sem que o autor possa alterá-las ou opinar sobre elas, não sendo considerado como a parte mais vulnerável de um contrato. Os contratos colocam uma relação de suposta igualdade entre o contratante e o contratado, ou seja, o autor e a plataforma, enquanto há uma clara exploração do direito patrimonial de controle, oprimindo os autores com contratos que, muitas vezes, os responsabilizam e os culpam por erros internos do contratado. Mesmo que a autopublicação digital tenha proporcionado uma democratização ao acesso a meios de produção e distribuição de livros, ainda assim temos grandes problemas a serem enfrentados, principalmente grandes traços de natureza exploratória da relação entre

plataforma e os autores, caminhando na esteira da conhecida plataformização do trabalho (VECCHIO, 2021).

Vecchio (2021), ao analisar os contratos das empresas citadas nas entrevistas feitas anteriormente, separou-as em categorias, propondo uma tipologia segundo a gradação da presença destes traços exploratórios, que seriam: empresas prestadoras de serviços editoriais; empresas em fase intermediária de plataformização do trabalho; e monopólio de trabalho plataformizado.

A Amazon KDP é a maior plataforma de autopublicação no mundo. Ela é quase hegemônica entre os usuários de livros digitais e autores independentes, dando a esta empresa um monopólio de trabalho plataformizado no ramo de autopublicação no Brasil. Há uma adesão em massa de usuários devido a facilidade de acessibilidade para o cliente, muitas vezes em detrimento das condições de trabalho e da liberdade do fornecedor. É por este motivo que Vecchio (2021) aponta o *Kindle Direct Publishing* como a plataforma de autopublicação que tem a posição de monopólio do trabalho plataformizado dos escritores.

O contrato da Amazon KDP é o maior entre todos eles e, além dos termos e condições para uso da plataforma, tem outros quatro documentos que devem ser assinados. Eles elegem o foro de Seattle/EUA para resolução de conflitos e também são bastante específicos quanto à propriedade intelectual. Eles oferecem a autopublicação de livros digitais para o aplicativo de leitura e dispositivo, *Kindle*, mas também fazem impressão sob demanda; esta não é muito utilizada no Brasil porque a impressão é feita em uma gráfica localizada nos Estados Unidos, o que faz o preço do livro ficar mais caro diante da cobrança em dólar e o frete internacional, que muitas vezes inviabiliza a comercialização do produto físico.

Quanto à gradação da incidência de traços de plataformização do trabalho, há um tipo de política de exclusividade diferenciada: quanto ao livro impresso, o autor pode publicá-lo livremente com outra empresa; quanto ao *e-book*, o autor escolhe entre publicar exclusivamente pelo KDP, receber até 70% de royalties e ter sua obra incluída no *Kindle Ilimitado*, streaming de leitura da Amazon; ou não publicar exclusivamente pelo KDP e receber até 35% de royalties. (VECCHIO, 2021, p. 12, grifo nosso)

Segundo o site da *Amazon KDP*, a publicação leva menos de 5 minutos para ser concluída e disponibiliza o *e-book* para a venda em até 72 horas. Para os escritores brasileiros, a junção do *Kindle*, tanto o dispositivo quanto o aplicativo, e da *Amazon KDP* apresenta o limiar da autonomia e da democratização da publicação uma vez que, nesse período

pós-digitalização, é necessário ser apenas um escritor com um manuscrito para ter controle total sobre a sua obra.

O KDP possibilita aos escritores duas fontes de renda: a venda tradicional, em que eles podem receber até 70% do valor da venda (em livros acima de R\$5,99; em valores abaixo deste, a remuneração é de 35%); e o serviço de empréstimo do *Kindle Unlimited*, em que eles disponibilizam seu livro gratuitamente para aluguel no catálogo e recebem por página lida, tendo o direito de encerrar ou não renovar o contrato a cada três meses, com a Amazon tendo os direitos autorais da obra “alugados” para a plataforma. O *Kindle Unlimited* chegou ao Brasil em 2014 e atualmente conta com mais de um milhão de títulos disponíveis por uma assinatura mensal de R\$19,99, sempre contando com promoções de até 3 meses por R\$1,99.

Atualmente, as tecnologias digitais facilitadoras da atividade empreendedora, no contexto da autopublicação, são: o *Kindle Unlimited*; o catálogo de livros disponíveis na Loja *Kindle* na *Amazon*, que é dividido em mais de trinta categorias e dezenas de subcategorias; o *booktube*, nicho de influenciadores digitais do *Youtube* dedicado à leitura e o *booktok*, nicho de influenciadores digitais do *TikTok*; e o *KDP Select*, que, a partir de um contrato de exclusividade, disponibiliza a obra do escritor na Loja *Kindle* por um período de três meses que pode ou não ser renovado, à escolha do profissional (OLIVEIRA, 2021).

Quando a obra é lida pelo *Kindle Unlimited*, a plataforma de *streaming* da Amazon, os *royalties* se reduzem a valores ínfimos, menos de um centavo por página lida. Isto já era uma forte índice de plataformização do trabalho em outras plataformas, aqui com um claro agravante de que exige-se a exclusividade para o autor que desejar ter seu livro no *streaming* — que é uma das formas mais utilizadas para leitura de autores independentes brasileiros; não estar no *Kindle Unlimited* muitas vezes atrapalha autores iniciantes e os impede de conquistar novos públicos.

Em relação ao preço das obras, o autor é livre para sugerir o preço, mas há requisitos para a precificação de *e-book* de acordo com o peso do arquivo e há um valor mínimo e máximo que pode ser cobrado, não existindo a possibilidade de ter o livro gratuito, a não ser por um prazo máximo de cinco dias a cada três meses (VECCHIO, 2021).

Uma vez que a autopublicação é o meio mais simples de entrada para o mercado editorial, é possível perceber que, atualmente, ela representa uma fatia relevante do mercado e dentre os principais motivos para os escritores optarem por ela estão o custo dessa publicação e o lucro obtido através do alcance de público proporcionado por meio dela. (OLIVEIRA, 2021, p. 34)

No entanto, aqueles autores que conseguem fazer sucesso nas plataformas e têm uma remuneração significativa são aqueles que seguem as tendências de mercado e obedecem às preferências comuns dos leitores, o que pode ser medido a partir do número de leituras, os marcadores de aprovação — as estrelas de avaliação — e as resenhas, além dos *rankings* de mais vendidos/lidos e os prêmios literários criados pelas plataformas — como o Prêmio *Kindle* de Literatura.

Quando eles não seguem essas métricas e não atendem o que é solicitado pela demanda implícita da imensidão múltipla dos leitores compradores da plataforma, os autores acabam por servir como um “exército mundial de trabalhadores precarizados alocados na linha de frente do ciberespaço das plataformas, para otimizar cada vez mais seu produto conforme preferências do consumidor” (VECCHIO, 2021), sem receber nada em troca.

Como há uma dispersão territorial destes trabalhadores culturais e o relacionamento com a empresa “contratante” é apenas baseado em um contrato por adesão, é quase impossível organizar estes autores em grupos, ligas, associações ou sindicatos, dificultando a reivindicação coletiva por melhores condições de trabalho. A única associação de autores que se tem conhecimento, que é ativa até hoje, dentre os vários anos de consumidora e trabalhadora do mercado de publicação independente nacional, é a ABERST (Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror), especializada em autores de gêneros específicos. Em 2019, foi criada uma associação específica para autores LGBTQIAP+, a Associação Boreal, que seria muito útil para este tema de pesquisa, mas ela está inativa desde 2022, por problemas internos da organização e por brigas infinitas que surgiram dentro da comunidade literária na época.

Isto nos leva a questionar quem exatamente está utilizando estas plataformas de autopublicação e por que motivos. É isto o que tentaremos responder na próxima seção deste capítulo, onde nos aprofundaremos mais no perfil dos autores autopublicados na Amazon Kindle Direct Publishing e quais são os perfis dos livros mais vendidos na plataforma, para podermos desenhar, futuramente, um caminho que nos mostre as diferenças entre estes livros e os livros ditos como LGBTQIAP+.

1.3. O perfil dos autores independentes da Amazon KDP

A pesquisa de Rebeca Melo (2016) foi uma das primeiras a traçar um perfil dos escritores independentes do Brasil, descritos por ela como “parte da nova face da literatura nacional contemporânea” (MELO, 2016). Para isto, ela correlacionou os temas do

empreendedorismo, do mercado editorial brasileiro e a publicação independente de livros em território nacional.

Com uma amostra de 50 escritores brasileiros e independentes, Melo (2016) tenta mapear as motivações dos autores autopublicados, quanto é investido em média para cada publicação e quais os aspectos demográficos inerentes a esses autores. É válido afirmar que, devido à data da pesquisa e ao crescimento exponencial da autopublicação dos últimos anos, além da diferenciação dos métodos de utilização das redes sociais como formas de autodivulgação, alguns desses dados estão defasados. Muitos deles, porém, podem ser utilizados ainda.

Em aspectos demográficos, a pesquisa mostrou que os escritores independentes do Brasil são, em sua maioria, jovens entre os 18 e 29 anos de idade, pessoas em fase de autodescoberta e formação de carreira, com Ensino Superior (ou ao menos cursando um) e residentes no Sudeste do Brasil.

Em questão de gênero, o resultado mostra que 54% são mulheres.

Já na questão financeira, foi visto que não é necessário um alto investimento para a publicação de livros digitais ou exemplares impressos, mas, de qualquer forma, ainda é necessário que a maioria destes autores independentes trabalhe em outra coisa que não apenas a escrita para complementar a renda. Grande parte dos escritores não gastava com divulgação — o que já é visivelmente diferente hoje, com táticas como contratação de influenciadores literários para publicidades e parcerias, além do gasto contínuo com tráfego pago nas redes sociais como Instagram e TikTok. A escolha do preço de capa é feita com base na intuição ou por meio de uma pesquisa de mercado. Os gastos com publicação de um livro digital não passava de R\$500, enquanto de um livro físico poderia variar de R\$2.000 a R\$5.000 — outra informação um pouco defasada, visto a demanda crescente por serviços editoriais e a vontade crescente do público leitor por mais qualidade e profissionalismo no produto vendido. Aqueles que pouco gastaram, ou ganharam os serviços editoriais ou os fizeram sozinhos, como revisão, capa e diagramação.

Para investir na autopublicação, a maioria dos escritores tem um segundo emprego para complementar a renda ou pagar pela publicação e divulgação de seus livros. É pequeno o número de escritores que vivem exclusivamente com o dinheiro que ganham através da escrita, enquanto a maioria deles nunca recebeu patrocínio algum para se publicar. Nesta pesquisa de Melo (2016), não há dados sobre quantos destes autores — em sua maioria jovens — ainda moram com os pais/familiares e por eles são sustentados, o que seria um ponto

interessante para a pesquisa, visto que é deveras diferente quando se há necessidade de obter fontes de renda para pagar por moradia, alimentação, despesas médicas, roupas, entre outros.

Contudo, a margem de lucro possível dos escritores independentes costuma ser um pouco maior do que os escritores tradicionais, visto os valores de direitos autorais pagos para cada um (30-75% e 10%, respectivamente). Mesmo assim, a autopublicação não é sinônimo de enriquecimento, podendo, de qualquer forma, representar o empoderamento dos escritores e uma possibilidade de melhores condições de vida — dependendo muito da quantidade de livros vendidos e o sucesso da sua divulgação para converter o público em consumidor.

A divulgação é um fator importante no sucesso do empreendimento de autopublicação, mas, diante a pesquisa de Melo (2016), 72% dos escritores disseram não gastar com publicidade, fazendo a própria divulgação por meios gratuitos, como as redes sociais, ou não fazendo divulgação de forma alguma, por falta de tempo possível, visto a necessidade de conciliar a escrita com outros trabalhos. Entre os que investem em divulgação, a maioria tinha um custo médio mensal de menos de R\$50 — o que é mais um dado defasado, visto que o preço da publicidade com influenciadores literários e canais de comunicação voltados ao tema cresceu junto com a demanda do mercado. No fim das contas, a divulgação é um diferencial competitivo e pode ser o motivo para um sucesso ou um fracasso. Muitos são os escritores, inclusive, que hoje reclamam da necessidade de postar nas redes sociais para divulgar-se como autor e promover a venda de seus produtos literários, dizendo que esta parte do trabalho do autor independente muitas vezes tira o foco da própria escrita de novas histórias.

Sobre os aspectos sociais, a pesquisa mostrou que o tempo de experiência da maioria destes autores era de entre um a dois anos no mercado, com preferência explícita na autopublicação pela Amazon KDP, embora existissem mais opções. O serviço mais contratado era o do capista — já que a capa também é importante para que os produtos se diferenciem em um mercado competitivo — e o do revisor, logo em seguida. Poucos autores optaram pelo livro impresso, devido aos custos de impressão serem maiores e mais incertos que a autopublicação digital, sendo esta a mais comum entre os autores iniciantes que ainda não possuem grande base de leitores.

Pensando que a promoção e divulgação do produto é uma maneira de atingir o crescimento no número de vendas e na visibilidade do nome do autor, em 2016, o Facebook era a plataforma de divulgação preferida dos escritores independentes. Atualmente, isto ocorre muito no Instagram e no Twitter/X, com preferência ao primeiro. No entanto, para que isso funcione, é preciso planejamento e delimitação de certas estratégias para atingir objetivos.

As evidências sugerem que a ascensão da autopublicação digital é caracterizada por condições de mercado altamente desiguais e pelo domínio da própria carreira. No mercado editorial brasileiro, a publicação tradicional por uma editora de médio ou grande porte não é uma realidade palpável para autores iniciantes ou sem um grande público consolidado por fatores contextuais tais como: a incerteza do retorno financeiro que um autor desconhecido poderia trazer para a editora e a preferência dos leitores por obras internacionais, o que leva essas editoras a fazerem escolhas estratégicas sobre os autores de seu portfólio. A partir dessa restrição mercadológica, os escritores pararam de aguardar a chance de serem publicados por uma editora e se direcionaram para a autopublicação e os principais motivos para a opção da autopublicação ser a de livros digitais e não físicos são: a facilidade de publicação e conquista de público que o KDP apresenta, a praticidade dos sistemas do KDP, o baixo investimento e a alta chance de lucro. (OLIVEIRA, 2021, p. 31)

Os motivos para a autopublicação são diversos e, para além da possibilidade de controlar a própria carreira e sua vontade de escrever, é possível identificar ao menos mais 5 motivos: praticidade, custo, lucro, construção de público leitor e decepção com a publicação de livros no formato físico. Muitas escritoras entrevistadas (OLIVEIRA, 2021) disseram que, mesmo que a crise do mercado editorial não estivesse instaurada, ainda assim elas não teriam conseguido entrar em uma casa editorial de médio ou grande porte, porque as editoras priorizam escritoras já com público ou outros profissionais que possam garantir o retorno financeiro da empresa (OLIVEIRA, 2021).

Hugh Howey (*apud* MCGURL, 2016), em 2013, disse que os autores são uma *startup*, o próximo grande negócio. Isso mescla a identidade pessoal com uma identidade profissional, com a ideia de que as pessoas são empresas — como apontam Dardot e Laval (2016) em seus apontamentos sobre a ideologia neoliberal hoje constituída —, caminhando em conjunto com a lógica e a retórica contemporânea da cultura de negócios norte-americana — que hoje vemos se desenvolver no mundo inteiro, com o avanço do neoliberalismo —, projetando as lendas de altos riscos, longas horas trabalhadas e um prêmio muito maior como recompensa para todo seu trabalho e dedicação no domínio da ambição literária. Como uma parte da sua carreira, o autor deve fazer investimentos, absorver perdas e, talvez, até mesmo pedir empréstimos. Se você é uma empresa, você é o seu fundador e, com isso, pode prover por si mesmo.

Nesse discurso, como agora se está livre das estruturas rígidas e da burocracia dos contratos de editoras tradicionais, o autor deve tratar seu leitor como seu cliente, uma quase divindade para quem seus interesses e seu trabalho criativo deve ser focado. Assim sendo,

toda sua criatividade e toda sua escrita deve girar em volta desse cliente, desse consumidor final, que é o cliente da sua empresa pessoal — que seria o seu nome de autor, nesse caso em específico. Para isso, o autor recebe uma forma de registrar e acompanhar suas vendas e números de páginas lidas, enquanto tem que pagar por *design* de capa, revisão e preparação de texto e até mesmo resenhas pagas na internet (MCGURL, 2016).

A autopublicação nem sempre é utilizada por escritores que não conseguem encontrar uma editora para publicar o seu livro; eles têm motivos diferenciados para se autopublicar, sendo um deles a autogestão da carreira, que pode influenciar e muito na decisão de um escritor de autopublicar-se (OLIVEIRA, 2021).

Devido à baixa receita recebida pela plataforma, que paga menos de um centavo por página lida no programa de assinatura do Kindle Unlimited, alguns autores investem na viralização, publicando o que gera mais leitura e, por consequência, mais retorno financeiro. Para isto, modulam sua produção de acordo com as tendências de gênero literário, temáticas abordadas, tipos de linguagem, tamanho e periodicidade de publicação de textos e demais elementos para otimizar o produto livro e torná-lo mais rentável na plataforma.

(...) nossa hipótese é de que autores que produzem conteúdo literário para ser veiculado em plataformas que lhes forneçam feedback com base em algoritmos podem orientar progressivamente suas estratégias de produção e circulação conforme marcadores de popularidade próprios do ambiente digital, como recomendações, classificações, ranqueamentos e outros tipos de informações obtidas pelo rastreamento da atividade dos leitores. (CRUZ; VECCHIO, 2022, p. 679)

Para provar esta hipótese, Cruz e Vecchio (2022) monitoraram a lista dos 100 ebooks mais vendidos/lidos na categoria geral da Loja Kindle durante a semana de 24 a 30 de abril de 2022. Seleccionaram 10 títulos do primeiro dia e acompanharam o desempenho ao longo da semana. A análise demonstrou que há um certo imediatismo na capacidade de um livro chegar à primeira posição e que essas posições, na verdade, são efêmeras, podendo mudar em questão de um dia. Todos os livros que estavam nesta lista estavam autopublicados na plataforma há menos de 30 dias. A maioria destes livros estavam categorizados como “Romance”, com outras subcategorias equivalentes e muito semelhantes.

Outro ponto importante foi que a autora de pseudônimo D. A. Lemoyne teve três livros no top 10, sendo eles publicados com diferença de duas semanas cada um. Este é um nível de produção cultural praticamente impossível, mas que gera rendimento para a autora. Ela se autopublica desde 2019 e em questão de um ano, já era best-seller na Amazon.

Atualmente, ela conta com mais de 77 títulos publicados, sendo uma média de 15 livros publicados por ano — o que é um número deveras assustador.

Os livros observados pelas autoras (2022) também têm semelhança nas temáticas abordadas, provavelmente porque é o que tem melhor performance algorítmica. Geralmente são histórias de amor entre um personagem masculino mau caráter com uma posição de destaque na sociedade (CEO, juiz, militar, professor, herdeiro, etc.) e uma personagem feminina em posição de subalternidade ou vulnerabilidade (CRUZ; VECCHIO, 2022). Ou seja, geralmente são romances heterossexuais cisgêneros que repercutem muitos dos ideais de gênero concebidos por uma sociedade cissexista. Além disso, a maior parte das sinopses reforça que os livros são impróprios para menores de 18 anos, sendo, em sua maioria, repletos de conteúdo erótico (CRUZ; VECCHIO, 2022).

A ficção na Era da Amazon é a ficção de gênero (literário), não a ficção literária *per se*, o que é uma estrutura complexa altamente generificada e de idades diferenciadas que vai do épico ao romântico. É possível encontrar desde histórias apocalípticas até milhares de romances eróticos com homens bilionários. O formato da novela não é mais tão importante a não ser como uma figura do discursos na formação de uma trilogia ou uma série maior.

De qualquer forma, o gênero é importante para os autores independentes porque implica em uma audiência já pronta para ser satisfeita de novo e de novo pelos mesmos termos implícitos que se encontram em certo tipo de gênero literário. Nesse tipo de sistema de sucesso o resultado é uma variação efetiva e uma permutação interna dentro das estruturas já estabelecidas do gênero. Um leitor de romances eróticos, por exemplo, pode passar de um livro a outro já sabendo o que esperar, mesmo que em um o personagem masculino seja um CEO e no outro seja um mafioso (MCGURL, 2016).

A repercussão dos romances eróticos é tão significativa dentro da plataforma que McGurl (2016) coloca que existe uma indubitável convergência entre o sistema contemporâneo de gênero literário e as categorias pornográficas, em que não existe uma restrição geral no mundo do KDP, visto que eles são como um público alvo para os produtores literários eróticos.

Em relação ao perfil dos autores, todas as autoras observadas por Cruz e Vecchio (2022) são mulheres brasileiras, com menos de 30 anos, recém-graduadas e com uma média de três anos de experiência como autoras na Amazon Kindle. Isso é uma forma de mostrar que a literatura erótica produzida por e para mulheres tem crescido no ambiente digital do Brasil, especialmente em espaços de autopublicação.

Outros elementos recorrentes são as capas com cores vibrantes e fotos de figuras humanas, geralmente modelos masculinos no “padrão de beleza” — homens brancos ou de pele clara, musculosos, cabelos curtos de tons variados, com aparência não tão jovem, nem tão madura —, descamisados; sinopses com termos que chamam para o tipo de enredo que vai ser encontrado; personagens com nomes estrangeiros; ambientação fora do Brasil, para criar a impressão de semelhança com *bestsellers* estrangeiros ou histórias hollywoodianas. Ademais, mais um elemento observado foi o fato de que cinco dos livros observados eram parte de uma série, uma sequência de obras com repetição de itens com alto potencial de popularidade, o que impulsiona uma lógica fundamental da curadoria algorítmica, que é a recomendação por similaridade. Estas séries podem — ou não — explicar a produção de obras diferentes por um mesmo autor em um curto período de tempo (VECCHIO, 2022).

O “ou não” supracitado é porque, mesmo que o custo da autopublicação seja reduzido, ainda existe um custo de publicidade que cresce cada vez mais no mercado e é quase impossível se autopublicar de maneira tão frequente, tendo 15 livros por ano, sem um investimento financeiro substancial em uma equipe de *marketing*, de produção editorial e todos os outros elementos da cadeia de produção de um livro, que não são apenas responsabilidade do autor, embora o autor autopublicado possa fazer todas estas partes por si mesmo, em casos de gosto ou necessidade. Alguns desses grandes pseudônimos, atualmente, são construídos por pequenas empresas em que há mais de uma pessoa escrevendo os livros para que a periodicidade diminua e o rendimento cresça. É recomendável, por exemplo, que um autor sozinho publique um livro a cada três meses para conseguir que seus livros fiquem na lista de recomendações do algoritmo da Amazon; depois disso, só buscando nas ferramentas específicas para isso é possível encontrá-los.

Ainda na pesquisa de Cruz e Vecchio (2022), elas perceberam que nenhum dos livros da lista que estavam avaliando tinha informações sobre uma possível editora, mostrando dados apenas para dois ou três profissionais da cadeia produtiva do livro, sobretudo o revisor, o capista e o diagramador — que são os mais importantes, na consideração de muitos autores, durante o processo de autopublicação. Isso indica, desta forma, que as obras são fruto de autopublicação, feita sem assistência de um editor ou editora profissional, sendo resposta a uma demanda própria das autoras.

De fato, para que um autor ou autora alcance um número significativo de leituras a ponto de poder viver da escrita em plataformas, ganhando um valor tão ínfimo por página lida quanto o que é oferecido hoje pela forma de monetização do Amazon Kindle Unlimited, precisará trabalhar arduamente

para executar tarefas como divulgação intensa, escrita de novas obras em períodos muito curtos de tempo para suprir a demanda de seus leitores e, o pior de tudo, render-se a renunciar à sua liberdade criativa para produzir obras com alta procura. (CRUZ; VECCHIO, 2022; p. 684, grifo nosso)

Assim sendo, é possível afirmar que a relação entre autopublicação e a curadoria algorítmica em *streamings* de leitura pode levar os escritores a se tornarem produtores de mercadoria cultural contingencial, produzindo de acordo com as normas de viralização das plataformas, motivados muitas vezes pela performance nos *rankings*, nas avaliações e na monetização das páginas lidas. Isso é preocupante porque causa um rebaixamento da qualidade dos processos técnicos de editoração — revisão, diagramação, preparação de texto, etc. — das obras e também porque é uma forma visível de precarização do trabalho do escritor — como entre vários profissionais — pelo quinteto da GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft).

No caso do Amazon Kindle Unlimited, por um lado, alcançar uma posição de destaque em um ranking de mais vendidos pode indicar um uso tático feito por autores que já compreenderam os padrões de visibilidade na plataforma e, portanto, usam essa lógica em benefício próprio e motivados pela performance. Por outro lado, além de essa submissão algorítmica produzir mercadoria cultural contingente, o retorno financeiro provavelmente é insignificante para a multidão de autores e autoras que escrevem na plataforma, mas não estão em posições de bestseller e, portanto, a produção autoral na plataforma pode levar ao acirramento da natureza precária e exploratória do trabalho dos produtores de conteúdo. (CRUZ; VECCHIO, 2022, p. 684)

Todo o estudo feito por este artigo de Cruz e Vecchio (2022) demonstra que os produtores culturais estão submetidos à curadoria algorítmica e que é preciso fomentar ações de apropriação, contrafluxo e resistência para evitar o rebaixamento da qualidade dos produtos e frear a precarização do trabalho dos profissionais envolvidos, que não são somente os autores, mas também os profissionais *freelancers* que trabalham com o processo editorial. Embora pouco se fale sobre o trabalho artístico e intelectual, o escritor ainda é um trabalhador e seria o ideal que este pudesse trabalhar com a escrita em tempo integral, mas a forma como a arte é tratada pela sociedade — como um lazer, um hobby, algo a ser feito em um tempo livre — e o tratamento dos autores pelo próprio mercado editorial impede que as pessoas autoras consigam se sustentar com o dinheiro da própria arte.

A sobrevivência de vários setores da cultura está relacionada à resistência ao capitalismo de plataforma, mas é um tanto complicado pensar em como os modelos que

temos hoje em dia podem ser seguidos pelo mercado editorial, que é relativamente pequeno e nichado, organizado por meio de indicações pessoais e redes de capital social, bastante competitivo e, ao mesmo tempo, com comportamentos individualistas típicos da época neoliberal em que vivemos. É difícil pensar em uma forma de organização de resistência para escritores autopublicados exatamente porque estes estão relacionados com a Amazon apenas por um termo de uso da plataforma que não é nem mesmo um contrato que estipula deveres da plataforma para com o usuário, mas que pune muitas vezes sem aviso condições que estão nas entrelinhas dos termos⁴.

Mesmo que algumas movimentações tenham possibilitado mostrar que agentes do mercado editorial podem relativizar a submissão à curadoria algorítmica para que as plataformas demonstrem sensibilidade, ainda são movimentos pequenos em relação ao tamanho da empresa Amazon no mundo. O monopólio da Amazon no mercado de autopublicação digital dificulta muito alguma forma de resistência, visto que é uma das únicas plataformas que é aderida pelos usuários leitores, deixando os usuários escritores muito à mercê do que a plataforma propõe, sem terem dados corretos de quanto dos fundos monetários adquiridos com os ebooks e as páginas lidas no *Kindle Unlimited* é realmente repassado para estes autores. Sendo uma plataforma digital, ela mistifica e invisibiliza esses dados como uma forma de controle, o que praticamente impossibilita alcançar informações verdadeiras sobre o que os autores estão de fato resistindo (CRUZ; VECCHIO, 2022).

Em relação à curadoria algorítmica, vimos a partir da pesquisa de Cruz e Vecchio (2022) e também dos comentários de McGurl (2016) sobre o assunto que livros eróticos heterossexuais vão muito bem na plataforma da Amazon, sendo os que mais obtêm sucesso dentro do nicho de autopublicação digital atualmente. Todavia, em uma pesquisa realizada durante o processo de escrita desta dissertação, foi visualizada uma diferença extrema entre os livros eróticos heterossexuais cisgêneros com livros LGBTQIAP+.

Apenas para quesito comparativo, foram escolhidos dois livros que, no momento de confecção do artigo, estavam em primeiro lugar nas listas de mais vendidos da Amazon em suas respectivas categorias. Já que a lista é atualizada a cada três horas no site, as posições já se alteraram em muito, mas, no dia 22 de novembro de 2023, às 10h20, os livros com

⁴ Um exemplo disso foi quando a autora Nicole Oliveira, em abril de 2023, perdeu o acesso a sua conta de autora no Kindle Direct Publishing sem explicações maiores e teve que buscar por um atendimento especializado com a empresa. Alegaram que ela tinha outra conta para autopublicação no KDP, quando essa alegação era falsa. A autora pediu por uma investigação, reclamou no site do Reclame Aqui, mas levaram dias para recuperar sua conta, retirando o seu livro de publicação por um tempo sem explicações viáveis. Ela só recebeu uma explicação quando entrou em contato com a empresa. Disponível em: <<https://x.com/eagoragemeos/status/1649007840755892229>>. Acesso em 19 jun. 2024.

melhores posições eram “Todas as Vezes que te Vi Sorrir”, de Mirlla Muniz, um romance erótico heterossexual cisgênero, e “Professor Parker”, de Yohan Bell, em segundo lugar na lista LGBT de mais vendidos no Kindle; foi escolhido o segundo lugar, porque o primeiro era de um livro publicado tradicionalmente por uma editora grande.

“Todas as Vezes que te Vi Sorrir”, de Mirlla Muniz, é uma comédia romântica heterossexual com os tropos literários⁵ de *age gap* (diferença de idade), *fake dating* (namoro falso), *roomates* (colegas de quarto), *grumpy x sunshine* (ranzinza x animado) e *strangers to lovers* (desconhecidos para amantes). O livro foi publicado no dia 6 de novembro de 2023 e já possuía 3779 avaliações, no dia 24 de novembro de 2023, tendo 88% das pessoas que leram avaliado-o em 5 estrelas. Em posições de primeiro lugar em todas as categorias que o livro é colocado, em questões de dias a autora conseguiu milhares de leitores ativos, que avaliaram o livro nas redes sociais e na plataforma da Amazon.

“Professor Parker”, de Yohan Bell é uma romance erótico homossexual e bissexual com os tropos literários de *age gap* (diferença de idade), trisal e romance proibido. O livro foi publicado no dia 23 de outubro de 2023, antes do livro que foi citado acima, e possui apenas 276 avaliações, no dia 24 de novembro de 2023, tendo 82% das pessoas que o leram avaliado-o em 5 estrelas. Quando coloca-se “apenas”, é em comparação ao livro anteriormente falado, porque, para um livro LGBTQIAP+, essa quantidade de avaliações em tão pouco tempo e em um livro publicado de forma independente, sem editoras, é uma quantidade boa de leituras e avaliações. Mesmo com ótimas posições nos rankings LGBT, a última vez que foi observado, o livro estava na posição 370 da Loja Kindle geral.

Não parece certo dizer que a heteronormatividade da sociedade é a única resposta em uma lógica de plataforma algorítmica que recomenda livros eróticos heterossexuais para

⁵ “Tropos são elementos narrativos básicos que são repetidos tantas vezes que se tornam um padrão fazendo com que o leitor reconheça mais facilmente um gênero. A palavra tropo vem de uma expressão do latim que significa argumentação. Com o tempo, esse termo foi perdendo o sentido e passou a representar imagens recorrentes, alguns atalhos que são reconhecíveis facilmente pelos leitores e espectadores.” Disponível em: <<https://www.projetoescritacriativa.com/2022/08/o-que-sao-tropos-narrativos.html>>. Acesso em 24 nov. 2023. Esses tropos literários geralmente são escritos em inglês para melhor comercialização de livros nacionais, porque são termos recorrentes na linguagem mercantil de livros online. Há críticas atuais sobre como as sinopses têm perdido seu valor, para dar lugar a listas de tropos reconhecíveis pelos leitores, que agora compram mais pelos padrões já conhecidos, do que pelo valor estético do livro em si. É recomendável ver esses padrões narrativos básicos não como clichês, mas como elementos da narrativa que podem ser reconhecidos pelos espectadores/leitores como algo do gênero que estão consumindo. Exemplo: O Escolhido (*The Chosen One*), em que o personagem principal é o único que pode salvar o mundo, bastante utilizado na literatura fantástica, em livros e filmes conhecidos como Harry Potter (com o próprio Harry), Percy Jackson (com o próprio Percy), O Senhor dos Aneis (com Bilbo, o Bolseiro), Star Wars (com Luke Skywalker) etc. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheChosenOne>>. Acesso em 19 jul. 2024.

pessoas que leem livros LGBTQIAP+, mas não faz o movimento inverso. A Amazon não demonstra que nela há políticas algorítmicas que correspondem aos preconceitos sociais, mas a suposição é que, de alguma forma, a programação de recomendação da plataforma segue e serve aos ideais heteronormativos que vemos na nossa sociedade, fazendo com que outra camada para além do nome do autor ou a qualidade do seu trabalho de *marketing* seja colocada em discurso quando falamos de livros LGBTQIAP+. Para além da violência vivenciada em uma sociedade altamente LGBTfóbica, é preciso pensar que às vezes esses autores estão fazendo absolutamente todo o processo de produção e publicação do livro por si mesmos, buscando formas pessoais de organizar e vender suas histórias para um público que já é considerado nichado pelo mercado.

Assim, cabe a essa pesquisa desvendar alguns dos motivos para essa diferença tão visível no tratamento de livros LGBTQIAP+ no mercado de autopublicação, explorando a vivência de uma autora LGBTQIAP+ no mercado nacional independente de autopublicação na *Amazon Kindle Direct Publishing*, para conhecermos melhor o que realmente se passa dentro do mercado e como isso é percebido pelos autores — fazendo as suposições possíveis de serem feitas a partir da análise de uma Sociologia voltada ao estudo do indivíduo.

2. A SOCIOLOGIA DO INDIVÍDUO E O INDIVÍDUO LGBTQIAP+

É de suma importância pensar na especificidade da vivência de um indivíduo LGBTQIAP+, que passa por experiências constantes de abjeção, sendo visto com ares de anormalidade, para conseguirmos analisar profundamente a experiência diferenciada de autopublicação de autores LGBTQIAP+ no mercado. Afinal, a sua posição social enquanto indivíduo em uma minoria que sofre preconceitos é diferente da de uma pessoa que não sofre destes, o que modifica também a forma do público leitor e até mesmo do próprio mercado editorial receber esse autor no universo literário.

Assim sendo, com a delimitação do objeto feita no primeiro capítulo, neste, a proposta é discutir tanto a metodologia quanto a especificidade do indivíduo LGBTQIAP+ na sociedade atual, a partir da utilização metodológica da Sociologia do Indivíduo de Bernard Lahire e os estudos da Teoria *Queer*.

2.1. A Sociologia do Indivíduo em Bernard Lahire

O ser humano é um ser que só pode ser individualizado no seio da sociedade.

O processo de individualização tem sido um dos que mais tem crescido nas sociedades modernas desde a década de 1960, o que nos faz questionar as formas de pensar as relações entre sociedade e o fazer da Sociologia.

De acordo com Martuccelli e Singly (2012 *apud* ALVES; MACIEL, 2017), não podemos definir mais os sujeitos contemporâneos apenas a partir de um pertencimento típico, como classe social, gênero, raça e idade, sendo necessário prestar atenção no trabalho que o indivíduo faz sobre si mesmo. Assim sendo, nas últimas décadas, tem sido desenvolvida uma nova área na Sociologia que busca a análise profunda do indivíduo — a Sociologia do Indivíduo. A vertente dessa área que nos interessa neste trabalho é a vertente apresentada pelos trabalhos de Jean-Claud Kaufmann e Bernard Lahire⁶, que apresentam o ator social como um “conjunto de processos socializantes que transmitem ao indivíduo disposições múltiplas e plurais” (ALVES; MACIEL, 2017).

Esta formulação tem muita afinidade com a desenvolvida na obra de Elias, que enfatiza os processos de constituição do social, dizendo que a sociedade não é um estado fixo

⁶ Estes dois, no entanto, não foram os primeiros a se preocuparem com a crescente individualização nas sociedades modernas, tendo até mesmo clássicos como Georg Simmel e Norbert Elias estudando sobre esses processos. De acordo com Alves e Maciel (2017), Simmel foi o que mais se preocupou em pensar uma teoria sociológica do individualismo, tendo uma perspectiva relacional do social. Elias, por sua vez, parte de uma concepção processual do social, com uma noção de individualidade que remete à moldagem e diferenciação das funções mentais do indivíduo em uma rede figurativa de relações sociais. Para ambos os autores clássicos, a sociedade seria um resultado de relações entre indivíduos e grupos, algo que é produzido de forma incessante a partir de conexões.

e acabado. Elias por sua vez critica os modelos conceituais do pensamento sociológico que não compreendem que indivíduo e sociedade não são substâncias independentes de suas relações. São as próprias relações que estruturam os comportamentos e as ações humanas a partir do entrelaçamento de indivíduos interdependentes.

A Sociologia do Indivíduo tem como objetivo principal compreender como a sociedade atua no indivíduo, para logo após entender como o indivíduo atua na sociedade. Para isso, ela volta-se para o interior e encontra na psique uma intersecção entre essas duas fontes de análise sociológica — que nunca devem ser vistas como dicotômicas, mas em profunda relação uma com a outra.

Vanderbergue (2017) traz, em seu artigo *A sociologia na escala individual*, o trabalho de dois pesquisadores interessantes de serem analisados aqui, o de Margaret Archer e o de Bernard Lahire. Ambos procuram entender como e por que os atores sociais tomam as decisões que tomam, com Archer (*apud* VANDERBERGUE, 2017) focando mais no presente dos sujeitos e sua relação com seus projetos futuros, enquanto Lahire explica os termos do presente e do futuro com o passado, ou seja, com as disposições sociais e suas ativações e inibições em contextos particulares.

Margaret Archer tem uma tese da mediação da meditação que fala sobre como a reflexividade é exercida por pessoas que têm conversas consigo mesmas e constroem projetos pessoais de vida a partir dessas conversações internas, entrelaçando as disposições passadas, os contextos de ação presentes e o que Archer chama de projetos futuros. Seu trabalho é muito mais macro do que o de Lahire.

Como Lahire é uma das principais referências para este trabalho, durante a leitura de Vanderbergue, focamos mais em analisar os processos pelos quais este autor em específico constitui sua pesquisa, que Vanderbergue (2017) chama de “110% sociológica”. De acordo com Lahire, as práticas individuais, aquelas que são vistas como conscientes ou inconscientes, podem ser entendidas a partir dos processos de socialização em seu conjunto (família, escola, pares, trabalho, etc.), que se sedimentam no corpo, na mente e no emocional a partir de um estoque de disposições sociais de diversos tipos. Estas disposições são engatilhadas ou inibidas em contextos estruturais, institucionais e interativos de ação e, também de acordo com a visão de Lahire, é possível explicar plenamente as ações, pensamentos, falas e sentimentos dos atores a partir desse conjunto disposicional.

O que Lahire faz, de verdade, em relação à teoria do *habitus* de Bourdieu é modificar o foco e ajustar as lentes para observar de forma detalhada as operações concentradas das disposições em uma escala microscópica, saindo das análises de classe para uma análise cada

vez mais individual. “Esta é a ‘sociologia fractal’, a sociologia do indivíduo como uma entidade infinitamente complexa e autossimilar que pode ser dividida em partes, cada uma das quais é uma miniatura da sociedade” (VANDERBERGUE, 2017, p. 5). Afinal, é isso o que somos enquanto indivíduos: miniaturas da sociedade nos diversos contextos que vivemos individualmente, cada qual com a sua história, mas repercutindo em nós todas as vivências sociais que compartilhamos enquanto seres humanos em um sistema social complexo e expansivo, que cada vez mais se faz sensível em nossas vidas.

Ao modificar o foco, não é mais possível observar a coerência e a homogeneidade de disposições sociais e do *habitus* que são colocadas por Bourdieu. Em vez disso, descobrimos que o indivíduo é um ser complexo e estratificado, apenas mais ou menos unificado, dotado de uma pluralidade de esquemas de disposições e hábitos que se originaram de múltiplas instâncias de socialização diferentes, que podem ou não operar em conjunto ou entrar em conflito. As diversas dimensões de campos do mundo social agora se apresentam, então, dobradas e projetadas no indivíduo, fazendo com que a condição de “trânsfugas de classe” levantada por Bourdieu seja generalizada e democratizada, visto que a luta de diferentes campos está internalizada em cada indivíduo (VANDERBERGUE, 2017).

Este pluralismo interno é uma regra e faz com que todos nós sejamos “atores plurais”. Não se tem, dessa forma, em Lahire, o *habitus* monolítico e unificado que explicaria todas as ações de um indivíduo, mas uma complexa miríade de ligações disposicionais que deve ser observada com cautela como se estivesse sob um microscópio.

Lahire e Kaufmann, em suas teorias dos atores plurais, utilizam de formulações há muito tempo já feitas por outros sociólogos — principalmente Pierre Bourdieu, mas também Simmel e Elias — para trazer uma nova forma de visualizar a relação indivíduo e sociedade e entender melhor o funcionamento do individual dentro do social.

Lahire (2004), na introdução do seu livro, *Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais*, frisa a ausência de trabalhos que se dedicam a estudar com afinco os indivíduos em diferentes cenários sociais para poder extrair deduções práticas sobre suas disposições, atitudes e relações gerais com o mundo. Os comportamentos individuais mudam de acordo com os contextos de sua ação e por isso é necessário ter ferramentas metodológicas exigentes para visualizar a experiência empírica e comparar os comportamentos.

Na visão do autor, um indivíduo é um objeto construído e pode ser definido como uma realidade social caracterizada por sua possível complexidade disposicional. É necessário tomar conta de todos os aspectos do mundo social ao observar a complexidade dos

patrimônios individuais de disposições, o que poucos sociólogos fazem devido a suas totalizações abstratas comuns, distanciando os indivíduos singulares da análise.

O mundo social não se apresenta exteriormente aos indivíduos e não vive interiormente neles de forma abstrata, mas em estado comprimido, sob combinações concretas e com propriedades disposicionais. Cada indivíduo, para Lahire (2004), é “o ‘depositário’ de disposições de pensamento, sentimento e ação, que são produtos de suas experiências socializadoras múltiplas, mais ou menos duradouras e intensas, em diversos grupos”. Assim, o indivíduo é definido pelo conjunto de suas relações, compromissos, pertencimentos e propriedades, passados e presentes, em que se combinam ou se contradizem elementos e dimensões de sua cultura que geralmente são estudados separadamente nas ciências sociais.

O trabalho de Lahire (2004) foi uma maneira de retornar, de forma crítica, aos instrumentos de pensamento da tradição disposicionalista, que tenta levar em consideração o passado incorporado dos atores individuais. Uma disposição só se revela por meio da interpretação de múltiplos traços, por vezes contraditórios, da atividade dos indivíduos estudados, sejam eles produto da observação direta dos comportamentos, do recurso ao arquivo (como Lahire fez com Kafka, o que será mais detalhado mais à frente neste mesmo capítulo), ao questionário ou à entrevista sociológica (que é o que fizemos nessa pesquisa).

Tanto Bourdieu quanto Lahire foram essenciais para a construção de uma sociologia das disposições. Em seu desenvolvimento, Pierre Bourdieu aponta que os agentes constroem o mundo social a partir de uma posição social na estrutura de distribuição desigual dos diferentes tipos de capital — para ele, são os principais o capital econômico, o capital social, o capital simbólico e o capital cultural — atuantes no espaço social. De acordo com isso, os gostos seriam produtos do *habitus*, um conjunto de disposições, esquemas de percepção, classificações e ações incorporados pelo agente em seus diferentes estágios de socialização, sendo a socialização primária a central na compreensão das disposições dos agentes. Desta forma, há um peso maior na origem social diante das práticas que vêm a ocorrer na trajetória de vida de um indivíduo (MACIEL, 2019).

Lahire, por sua vez, afirma que o conceito de *habitus* é insuficiente para explicar os processos de individualização dos sujeitos contemporâneos, porque se mostra incapaz de elucidar de maneira satisfatória as diferenças intraindividuais entre os atores. Objetivando entender a pluralidade das práticas individuais e das disposições, que nem sempre estão em harmonia entre si, Lahire adota o conceito de hábitos, que são repertórios de sínteses de experiências sociais diversificadas que são construídas e incorporadas no sujeito durante a socialização em diferentes âmbitos sociais. Assim, não há a centralidade da socialização

primária, mas leva-se em consideração todos os círculos sociais plurais que um indivíduo pode percorrer durante a sua vida, com princípios de socialização específicos para cada um. O ator social incorporaria, dessa forma, disposições múltiplas que podem entrar em harmonia ou em contradição umas com as outras. A diferença entre os dois pode ser entendida no esquema colocado abaixo:

<i>Habitus:</i>	<i>Conjunto das disposições, dos esquemas de percepção, de classificação e de ação incorporados nos diversos estágios da socialização que o agente vivencia.</i>
<i>Hábitos</i>	<i>Repertórios que são o conjunto de sínteses de experiências sociais que foram construídas/incorporadas durante a socialização anterior nos âmbitos sociais.</i>

Enquanto Bourdieu diz que as disposições são transponíveis de uma situação à outra, Lahire diz que elas podem ser ativadas, inibidas ou reativadas conforme a situação social na qual o ator esteja colocado. Para Bourdieu, o agente é dependente de uma coerência entre as disposições que foram adquiridas durante a sua jornada de vida, enquanto essa coerência não é necessária para Lahire, sabendo o ator social ativar ou desativar disposições de acordo com diferentes contextos sociais. Sendo o agente dependente de coerência em Bourdieu, ele apresenta um teor de unicidade do ator, enquanto para Lahire o ator é plural e não necessariamente está em perpétua condição de sofrimento ao necessitar engatilhar certas ações que são incoerentes com seus outros hábitos adquiridos.

De qualquer forma, entre os trabalhos disposicionalistas de Bourdieu e de Lahire há aproximações: “A explicação das práticas dos indivíduos por meio dos processos socializantes que eles vivenciam nas trajetórias, adquirindo disposições sociais, é um ponto central de aproximação entre os dois trabalhos” (MACIEL, 2019, p. 153).

“Ao considerar uma série de informações relativas à maneira como o ator se comporta, age e reage em diversas situações, o sociólogo tenta formular o princípio que dá origem a esses comportamentos” (LAHIRE, 2004, p. 23). Dessa forma, é um trabalho interpretativo com base naquilo que o ator lhe diz ou do que pôde ser observado por meio de seu comportamento. Se uma ciência do mundo social é possível, ela só o é a partir da interpretação daquilo que os indivíduos fazem e dizem.

De acordo com Lahire (2004), é em Bourdieu que encontramos o maior esforço de explicação em matéria de teoria disposicionalista da ação, com conceitos de interiorização de estruturas objetivas ou incorporação das estruturas sociais, tendo também noções de esquema, de disposição, de sistema de disposições, de fórmula geradora, de *habitus*, de transponibilidade ou transferibilidade. Lahire questiona a forma como alguns desses conceitos têm sido vistos, dizendo que essas questões devem ser trabalhadas em pesquisas empíricas, visando comparar sistematicamente as disposições sociais.

O projeto de Lahire visa essencialmente estudar a variação intra-individual dos comportamentos, atitudes, gostos, etc., segundo os contextos sociais. Sua pesquisa dedicou-se a esclarecer de maneira mais precisa: o grau de extensão e heterogeneidade dos universos frequentados; as variações diacrônica e sincrônica das disposições em função dos contextos e do percurso biográfico; e as crises, grandes ou pequenas, que podem ser reveladoras de contradições ou defasagens entre as disposições do pesquisado, vendo a adaptação e os confrontos de disposições.

Falar de disposição pressupõe a realização de um trabalho interpretativo para dar conta de comportamentos, práticas, opiniões, etc. Toda disposição tem uma gênese que, pelo menos, podemos nos esforçar para situar ou para reconstruir, vendo principalmente instâncias socializadoras. No caso deste projeto, planejamos verificar em que instâncias socializadoras foi criada a disposição para escrever e se autopublicar digitalmente. Isso pressupõe que nos dediquemos ao estudo das condições sociais da produção das disposições e sua incorporação.

A noção de disposição supõe que seja possível observar uma série de comportamentos, atitudes e práticas que seja coerente, tendo a ideia de recorrência, de repetição relativa, de classe de acontecimentos. A disposição é um produto incorporado de uma socialização passada, explícita ou implícita, então só se constitui através de repetição de experiências relativamente semelhantes; constata-se que diversas das nossas disposições comuns são fruto de uma repetição sistemática, cotidiana e de longa duração, então a disposição para escrever e se autopublicar deve funcionar da mesma maneira. A disposição deve ser geral, transcontextual e ativa em todos os momentos da vida dos atores, então é preciso buscar uma certa coerência nas áreas de pertinência da disposição reconstruída. A questão de saber se a disposição é específica ou geral a um contexto não deve ser resolvida antes da pesquisa empírica, então não temos como saber se a disposição de escrever é geral em todos os contextos da vida de um autor antes de irmos ao empírico pesquisá-lo.

Uma disposição não é uma resposta simples e mecânica a um estímulo, mas uma maneira de ver, sentir ou agir que se ajusta com flexibilidade às diferentes situações

encontradas. Ela pode ser inibida ou transformada. Competências são diferentes de disposições, porque as primeiras falam sobre capacidades, enquanto o segundo é um termo reservado para situações em que há tendência, inclinação, propensão e não um simples recurso que pode ser mobilizado potencialmente. Disposições também não são apetências, desgostos/rejeições ou indiferença.

O problema da natureza do patrimônio individual das disposições deve ser estudado por meio do trabalho empírico e não deve ser resolvido antes de ter sido colocado pelo uso de termos muito exigentes. Dessa forma, Lahire (2004) propõe o dispositivo metodológico já supracitado na introdução deste trabalho, de realizar uma série de seis entrevistas longas com os mesmos pesquisados e pesquisadores sobre suas práticas, comportamentos, maneiras de ver, sentir, agir em diferentes domínios de práticas ou em micro-contextos diferentes. Dessa forma, seria possível ter uma série de informações que podiam ser comparadas sobre os mesmos indivíduos. Só um dispositivo metodológico assim permitiria julgar em que medida algumas disposições sociais são ou não transferíveis de uma situação para outra e avaliar a possível heterogeneidade ou homogeneidade do patrimônio de disposições incorporadas pelos atores durante suas socializações anteriores.

Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais (LAHIRE, 2004) é constituído de oito estudos de caso, construídos por uma mesma série de questionamentos científicos, em que oito pessoas aceitaram ser entrevistadas seis vezes sobre diferentes temas de forma bastante ampla. As questões escolhidas foram escola, família, trabalho, amigos, lazer e atividades culturais, esporte, alimentação, saúde, vestimenta, etc. Os estudos de caso são acompanhados por uma explicação dos esquemas de interpretação e por antecipações teóricas que se tornaram possíveis devido à pesquisa.

Ao captar as razões das variações intra-individuais dos comportamentos e a complexa articulação dos patrimônios de disposições individuais e dos contextos de seu desencadeamento ou de seu estado de vigília, compreenderá o que muitas vezes é inexplicável na vida comum e às vezes provoca sofrimento. Pois não há nada mais social, mais compartilhado por todos, do que os “problemas” ditos “pessoais”. (LAHIRE, 2004, p. XII)

A pesquisa desta obra tem um caráter experimental, não tendo um tema ou um objeto específico a ser tratado de forma clássica, mas com uma vontade de testar empiricamente a validade e pertinência relativas aos conceitos de disposição, competência, apetência, transferibilidade, com um dispositivo metodológico inédito para a reflexão. Esse foi o dispositivo metodológico utilizado neste trabalho, contando com a construção de um estudo

de caso com uma autora nacional independente escolhida de acordo com as regras propostas pelo método de Lahire.

A pesquisa de Lahire, cujo modelo foi seguido nesta pesquisa, foi apresentada aos entrevistados sem que eles soubessem quais eram suas hipóteses ou desafios teóricos, apenas explicitando sobre quais temas seriam tratados em cada entrevista. Quase todas as entrevistas da pesquisa do autor foram feitas no domicílio dos entrevistados, mas fizemos as entrevistas por uma ferramenta digital de ligações e chamadas de vídeo, por motivos de a autora escolhida viver em outro estado do Brasil.

Esse dispositivo metodológico tão complicado e singular produziu grandes limitações quanto à escolha dos pesquisados, que deveriam ser pessoas que aceitassem as regras. Por serem entrevistas longas em que o entrevistado deve falar sobre si mesmo por longos tempos, o método de Lahire exclui pessoas muito próximas e os totalmente desconhecidos. Por isso, foi escolhida uma autora que conheço das redes sociais de trabalho enquanto autora independente, alguém sem relação de proximidade ou contato frequente.

O quadro teórico da sociologia à escala individual, proposto por Bernard Lahire, foi utilizado por Fernando Ferreira e Mariana Ribeiro (2022) para fazer um trabalho empírico sobre as práticas narrativas de contadores de histórias. Com o dispositivo metodológico proposto por Lahire, procuraram compreender o social individualizado, analisando biografias e disposições sociais de dois contadores de histórias profissionais. Adaptando o conceito de Lahire, o ator plural, eles chamaram seus entrevistados de narradores plurais, buscando reconstruir seus percursos em experiências de socialização passadas e descobrir os patrimônios individuais de disposições para agir, crer e sentir.

Em relação ao trabalho empírico realizado pelos autores (2022), vê-se grande importância em falar da narrativa, visto que é a maneira mais humana e mais básica de contar histórias, transmitir pensamentos, sentimentos, experiência e identidades. Em *O Fogo e o Relato*, Agamben (2018 *apud* FERREIRA; RIBEIRO, 2022), afirma que contar histórias é uma das capacidades que faz o ser humano ser como ele é, um ser social. Contar histórias é algo que faz parte da cultura humana desde os tempos mais remotos, estando relacionado com a capacidade cognitiva exclusiva do ser humano. No caso desta pesquisa, é óbvio que estamos falando da capacidade de contar histórias, visto que estamos falando de narrativas escritas em livros de ficção e a capacidade dos escritores de criarem-nas, embora o sistema literário seja muito maior que isso e não possamos levar a literatura apenas como o ato de contar histórias. No caso da pesquisa de Ferreira e Ribeiro (2022), no entanto, estão falando de narrativas orais

e a capacidade de contadores de histórias abraçarem diversas formas da linguagem para criar ludicidade em suas contações.

O método utilizado, o biográfico-narrativo, tem crescido em importância dentro da área de Sociologia a partir do reconhecimento da capacidade de compreensão da realidade interrelacional entre vidas individuais e contextos sociais por meio da dimensão temporal de uma narrativa. Hoje em dia, este método é objeto de estudo multidisciplinar. O método basicamente estipula que as pessoas têm uma identidade narrativa, o que derruba a ideia de uma identidade fixa e imutável do ser humano.

A maior relevância de estudar o social individualizado é entender que o social é refratado no corpo individual que atravessa instituições, grupos, campos de forças e de lutas diferentes; é entender que a realidade social é incorporada no indivíduo, interiorizada. Assim, Lahire se preocupa com o modo que os indivíduos interiorizam esse social.

Para poder entender sociologicamente a escrita de Franz Kafka, ele teve de se perguntar quem era Franz Kafka e não resumi-lo a algumas propriedades sociais básicas, utilizando-se então de uma biografia sociológica como instrumento central deste projeto. Tratava-se, primeiramente, de partir de um plano panorâmico, para produzir a imagem da situação histórica objetiva, econômica, política, cultural, religiosa e linguística que se apresenta a Franz Kafka no momento de sua vida. Depois, era preciso descrever os grupos e os círculos mais restritos, como a geração, grupo familiar, ambiente escolar, círculo de amigos, etc., para poder situar o protagonista nos seus ambientes de vida antes de chegar a Franz Kafka propriamente e o que ele era enquanto indivíduo.

Indo do macro ao micro, chega-se a planos de detalhe que focalizam a atenção sobre elementos ou dimensões particulares da vida do criador e de seus textos literários. Alternando o ponto de observação, supunha-se também inserir tempos curtos, como a de uma trajetória individual breve, ou muito curtos, como um período de escrita ou um tempo muito condensado de um ato de escrita, em temporalidades mais longas e quadros coletivos mais ou menos amplos. A partir dessa análise, Lahire buscava chegar ao que era a produção social de Kafka para só então fazer a análise da produção literária formal e temática que lhe é própria.

É preciso se questionar sobre o que estruturou a existência de um indivíduo antes para ver como se estrutura os textos que ele escreveu, não podendo estabelecer uma relação anedótica ou superficial entre a vida e a obra. Um empreendimento científico como esse implicava combinar aportes científicos diferentes para mobilizar e combinar, num quadro coerente, os trabalhos de historiadores sociais e culturais, de especialistas (linguistas ou

sociólogos) dos fatos literários e sociólogos da socialização e da transmissão intergeracional das heranças materiais e simbólicas.

Em primeiro lugar, era necessário movimentar um conjunto de questões sobre as teorias disposicionalista e contextualista do ator, da ação e da socialização, ao estudo dos fenômenos complexos das heranças materiais e imateriais heterogêneas no âmbito da família, à apreensão pela sociologia das singularidades individuais, ainda assim deslindando algumas questões sobre as oposições clássicas entre o singular e o geral, o particular e o universal. Lahire estava convencido de que o social reside tanto nos detalhes e no singular quanto nas instituições, nos grupos e nos movimentos coletivos, o que fez com que esse trabalho fosse possível desde o começo.

Para além disso, era preciso ter uma visão clara da diferenciação social das atividades em subuniversos de práticas específicas e da autonomia do fazer literário, além das situações de vida dupla vivenciadas pela grande maioria dos escritores que se dividem entre trabalho literário e trabalho remunerado, a fim de entender as lógicas de funcionamento nas práticas de Kafka-leitor. Teria sido impossível realizar a pesquisa sem ter a ideia precisa do que é a família como universo de socialização total e contraditório ou o que é a transmissão de um patrimônio cultural, material e imaterial, e quais são as condições de sua não transmissão ou de sua deformação-reapropriação.

A compreensão da vida do autor e de suas obras teria sido muito fraca sem um conhecimento das formas de exercício do poder e das características do que se pode chamar de dominação consentida ou de servidão involuntária. Isso demonstra que trabalhar com um caso singular não simplifica de forma alguma a tarefa do pesquisador e em nada impede de pôr em prática grandes problemas teóricos.

Este trabalho de Lahire foi elaborado em diálogo com uma série de obras provenientes da história, da filosofia ou dos estudos literários, assim como da sociologia. Norbert Elias ajuda a elaborar um estudo preciso de um caso singular, fazendo variar as escalas de análise, das macroestruturas até as microestruturas. Historiadores como Erwin Panofsky e Michael Baxandall ajudaram também em matéria de método de interpretação das obras ou sobre a forma como se poderia legítimamente investir os hábitos mentais ou esquemas de percepção dos autores através do estudo de suas obras. É possível fazer a relação de uma obra com outras do passado ou de uma obra com outros tipos de obras, pertencentes a domínios diferentes. Em ambos os casos, tornam-se as obras em produtos destacáveis de seus autores, pelos quais os fluxos e as correntes políticas, éticas ou estéticas de uma época

parecem apenas passar. Para fazer a leitura minuciosa dos textos que queria analisar, Lahire supôs tecer uma rede de relações muito densas entre os textos e as relações sociais do autor.

Para um sociólogo, o desafio científico maior é justamente entrar no próprio cerne do texto e não se contentar em observá-lo de longe ou reduzi-lo a alguns elementos, a fim de resumir suas propriedades semânticas e formais. Tudo é feito para incitar o pesquisador a manter-se fora da obra, mas para Lahire era intelectualmente muito estimulante tentar responder esses problemas que ainda hoje tentam restringir os limites dos terrenos sociologicamente acessíveis.

Gustave Lanson foi proveitoso para Lahire porque ele conseguiu ver a necessidade de pensar ao mesmo tempo a singularidade da obra literária e sua natureza profundamente social. Toda obra literária é um fenômeno social, sendo um ato social do indivíduo.

O fracasso das explicações da literatura pelo “contexto social”, pelo “meio social” ou mesmo pela “biografia do autor” significa essencialmente um “fracasso de abordagens muito generalizadas, muito caricaturais, muito aproximativas” e não “fracasso geral da abordagem sociológica dos fatos literários”. (LAHIRE, 2018, p. 59)

É preciso saber adaptar a escala de observação e as ferramentas em função do tamanho e do nível de complexidade do objeto estudado.

O estado das problemáticas num espaço intelectual nacional constitui ao mesmo tempo uma base normal para as pesquisas e um temível obstáculo, porque o estado da arte deve ser perfeitamente conhecido e ao mesmo tempo é um labirinto com impasses que foram constituídos por gerações de pesquisadores como limites quase naturais da reflexão. Os dois únicos meios de sair do labirinto consiste em frequentar pela leitura disciplinas conexas (histórias, teorias da arte e da literatura, filosofia) ou trabalhos oriundos de espaços científicos nacionais diferentes.

O que Lahire tentou demonstrar em seu estudo de caso sobre Franz Kafka é que suas condições de existência e coexistência presente e passadas não apenas o levam a se sentir atraído pela literatura, mas engendram questões que se transpõem de maneira mais ou menos sutil sob uma forma literária. As obras literárias não são simplesmente soluções estéticas para problemas formais, mas marcam uma dupla rejeição, a do encerramento textualista das obras e a do encerramento no campo de conflitos entre os autores. As obras literárias são também pontos de vista singulares do mundo, modos específicos de falar do mundo usados por criadores com experiências, em situações sociais singulares.

(...) o escritor não escreve para não dizer nada, limitando sua prática à produção de alguns agregados sonoros ou gráficos. E as coisas de que ele nos fala são coisas pelas quais ele mesmo está passando, ou com que se preocupa, que tratam de seu próprio universo, de sua história ou da de outros, do seu lugar no mundo ou do mundo tal e qual ele observa do seu lugar. (VIART, 2007, p. 11 *apud* LAHIRE, 2018, p. 62)

Depois de algumas discussões metodológicas, o autor passa então a fazer sua análise sobre Franz Kafka, dizendo que ele tratava de forma incansável sobre os mesmos temas ou problemas, como relações pai-e-filho, os tormentos do celibato ou os perigos do casamento, impulsos contraditórios que se manifestam com relação à literatura e à vida, à solidão e à comunicação, à contemplação e à ação. A oposição ou concorrência entre a literatura e “a vida” é uma oposição muito estruturadora no conjunto da obra.

Enquanto escritor por vocação, que faz da literatura uma prioridade existencial (“Não sou nada além de literatura”), contrariada às vezes pela “segunda profissão” ou pelos projetos de casamento e pela percepção paterna negativa dessa atividade, Kafka se pergunta, em suas obras, sobre o próprio processo da criação literária e sobre os tormentos do criador, sobre o sentido de tal atividade, sobre as origens e as razões de um interesse pela literatura, sobre o lugar social do escritor, sua função, ou mesmo sua missão. (LAHIRE, 2018, p. 63)

Ele também fez um estudo dos aspectos formais da obra de Kafka, porque a forma é inseparável do conteúdo, mas a literariedade não se confunde nem com a textualidade nem com a forma. As dimensões formais da obra literária são perfeitamente investigáveis de um ponto de vista sociológico e as escolhas formais de Franz Kafka podem ser entendidas pelo cruzamento de diversas normas sociais, como sua formação jurídica, que o sociólogo é perfeitamente capaz de revelar. Por exemplo, Lahire expõe o peso da formação jurídica de Kafka sobre seu estilo de escrita, sobre sua tendência à reflexão sob a forma de argumentos e contra-argumentos, sobre a maneira com que seus personagens podiam refletir constantemente, sobre sua prática de uma espécie de narrativa teorizante ou sobre seu uso do léxico jurídico para formular literariamente seus problemas existenciais.

Seu estilo literário, dessa forma, tem muito a ver com as disposições ascéticas herdadas de seu meio social de origem ou formadas a partir dele próprio, como práticas alimentares, atividades físicas, gostos estéticos, relação com o dinheiro, etc.

É preciso também entender a estrutura psíquica do autor, assim como as configurações sociais, principalmente familiares, que foram mais marcantes em sua

existência. Mas, de qualquer forma, o vasto campo daquilo que nos falam os autores em suas obras está longe de ser secundário.

Lahire levanta a diferença entre leitura criativa e leitura histórica. Diz que a leitura criativa tem todas as liberdades de interpretação, podendo deixar ao leitor imensas possibilidades de interpretar a obra e deixá-la de forma inesgotável para o público, enquanto a leitura histórica não tem essas liberdades. A leitura histórica faz um esforço de reconstruir a rede de restrições objetivas e subjetivas que guiou uma escrita em seu próprio movimento, algo que não se resume à questão da intencionalidade do autor. Ao ceder à leitura criativa, o pesquisador efetua o que se pode chamar de uma transferência científica ilegal. O caráter ilícito ou ilegal dessa operação vem do fato de que se transplanta um texto de um mundo para um outro, em vez de fornecer os meios de reconstruir o solo no qual ele cresceu. A leitura criativa mata o autor no nascimento do leitor, a leitura histórica faz renascer o autor socializado e não sacralizado para fazer jus aos seus textos.

Compreender a obra e o autor não é repetir o que ele escreveu ou fazer comentários como se fosse possível entrar intuitivamente em comunhão com ele. É reconstruir os contextos sociais de sua criação e especialmente os moldes indissociavelmente mentais e sociais de sua experiência. Respeitar cientificamente uma obra é respeitar a realidade das condições em que ela foi criada. “Trata-se de recompor o conjunto de pressões interiores (disposições e competências) e exteriores, passadas e presentes, que agem sobre o criador e determinam sua criação, tanto em suas dimensões formais quanto nos enredos que ele desenvolve.” (LAHIRE, 2018, p. 70). A análise do caso de Kafka comprova que essa análise sociológica não precisa estar próxima apenas de histórias mais realistas ou menos formalmente inovadoras.

2.2. A experiência LGBTQIAP+ e a heteronormatividade

Esta pesquisa pode auxiliar consideravelmente no entendimento da autopublicação como algo geral, mas, devido ao recorte do trabalho, precisamos falar também sobre como os autores LGBTQIAP+ se posicionam de uma forma diferente no mercado exatamente por serem posicionados de uma forma diferenciada no sistema social heteronormativo que vivemos atualmente. Assim sendo, precisamos falar um pouco sobre a história do movimento social e também dar uma perspectiva mais sociológica sobre a abjeção vivenciada por essas pessoas na sociedade patriarcal e heteronormativa que vivenciamos.

Segundo Waltes (2009 *apud* RODRIGUES, 2019), os movimentos que focalizam o comportamento afetivo entre pessoas do mesmo sexo e a dissidência das normas de gênero existem desde, pelo menos, o final do século XIX, mas é somente a partir do século XX que o desejo homossexual obteve uma subjetividade histórica.

Essas primeiras iniciativas para promover os direitos cidadãos de pessoas gays e lésbicas foram dissolvidas historicamente pelo Holocausto, para ressurgirem com certa força em cidades como Amsterdã, Oslo, Copenhague, Paris e Los Angeles após a Segunda Guerra Mundial. Com o surgimento da Nova Esquerda nas décadas de 1960 e 1970, o que eram movimentos mais localizados foram se tornando um fenômeno mundial e, na década de 1990, quase todos os centros urbanos do Norte global e muitas das principais cidades do Sul global possuíam uma variedade de organizações homossexuais.

Um dos momentos mais importantes para a história do movimento LGBT ocorreu no final da década de 1960 e no início de 1970, transformando o movimento em um ator político e possibilitando a construção das identidades LGBT. Em junho de 1969, em Nova York, lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *drag queens*, *dykes*, pessoas de rua e *bar boys* lançaram-se em uma série de manifestações violentas depois que a polícia invadiu o *Stonewall Inn*, um bar de *Greenwich Village*. Essas manifestações são consideradas o nascimento do moderno movimento de direitos LGBT, não sendo um movimento isolado, mas acompanhado por diversas movimentações semelhantes por todo o ocidente, com intenção de descriminalizar a homossexualidade em vários lugares do mundo (RODRIGUES, 2019).

As principais reivindicações do movimento após os distúrbios de *Stonewall* têm a ver com igualdade e demandas de libertação sexual. Em um tempo curto de dois anos, os grupos de libertação homossexual se proliferaram por todos os Estados Unidos, Canadá, Austrália e Europa Ocidental, tendo como objetivo se opor às instituições anti-homossexuais, prevalecendo ideologias coletivistas e não individuais, com ênfase em desafiar as estruturas sociais da opressão, não pensando necessariamente sobre direitos. Desta forma, era um

movimento que se posicionava como revolucionário, pedindo um novo estilo de vida e buscando erradicar a tirania das noções tradicionais de gênero e sexualidade.

Assim sendo, não existia, nesta época, um léxico voltado para os “direitos humanos”. Eles apelavam para a “libertação” e a “igualdade”, opondo-se às instituições que anteriormente os excluíram. Foi só no final da década de 1980 e mais ainda na década de 1990 que o léxico dos “direitos humanos” entrou no cerne das organizações LGBT.

Com o contexto histórico, é perceptível que o movimento LGBT surgiu, enquanto organização política, em democracias ocidentais, o que possibilita inferir que a retórica do Estado Democrático do Direito e da liberdade de expressão foram chaves importantes para o surgimento do movimento de libertação sexual no ocidente, enquanto não aconteceu em outras regiões do globo.

O surgimento da epidemia da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS) também foi um momento marcante na história do movimento LGBT, visto que as consequências da epidemia foram devastadoras em todo o mundo e tiveram implicações severas para a comunidade. A principal consequência da epidemia para o movimento foi a sua institucionalização, visto a necessidade de ter estratégias de combate à doença, aproximando-se do Estado na intenção de gerar novas políticas públicas. Isso também possibilitou a entrada do movimento na grande mídia e uma maior mobilização dos indivíduos em torno da causa, fazendo com que a homossexualidade agora fosse discutida, mesmo que muitas vezes de forma negativa.

Durante a crise epidêmica, os movimentos homossexuais contribuíram fortemente para a luta contra a doença, possibilitando a criação de movimentos transnacionais LGBT, levando as reivindicações da comunidade a uma outra escala. Toda essa discussão repercutiu na sociedade não apenas de maneiras positivas, mas também fez com que a homofobia, na visão de Cruikshank (1992 *apud* RODRIGUES, 2019) se tornasse ainda mais aceitável. Associava-se o sexo entre homens com a doença, o que foi extremamente negativo para a movimentação pela libertação gay. Embora tenha sido um período difícil, visto que os conservadores sociais eram dominantes na maior parte das sociedades ocidentais da época, teve-se um aumento no reconhecimento da comunidade pelo público, o que se transformou em um movimento ainda maior da comunidade LGBT por decretos anti-discriminatórios e apoio financeiro do governo para organizações e atividades LGBT.

Com a necessidade de fazer controle da doença, a epidemia forçou a relação entre o movimento e o Estado, ensinando os grupos LGBTs quais aspectos do sistema político eram mais suscetíveis à pressão. Essa crise toda proporcionou uma unificação do movimento e

mitigou sua possível fratura, mesmo em um cenário em que a AIDS era tida como uma doença homossexual que, ao mesmo tempo, era uma sentença de morte.

Sobre a internacionalização do movimento, o movimento LGBT demorou a entrar na arena internacional. Já na década de 1990, praticamente todos os grandes centros urbanos orientais tinham uma variedade de organizações LGBT e foi nesta época em que tivemos uma reorientação do movimento para longe da libertação social e da integração social e para perto da defesa de direitos positivos, substituindo o léxico dos ideais libertários para o léxico dos direitos humanos. Na Europa e nos Estados Unidos, os militantes centralizaram-se nos direitos civis, como o de se casar e o de servir nas forças armadas, enquanto internacionalmente os ativistas lutavam pela descriminalização. O fortalecimento dessas redes transnacionais permitiu a adoção da retórica dos direitos humanos pelo movimento LGBT.

O fortalecimento do movimento em nível global pelos direitos humanos LGBT contribuiu para que enquadrassem, cada vez mais, a política LGBT em configurações nacionais. É difícil discernir em alguns países, como no Brasil, a importância desta questão dos direitos humanos, visto que aqui o Partido dos Trabalhadores (PT) foi um essencial veículo para reivindicações políticas gays, lésbicas e transgêneros nas décadas de 80 e 90 (RODRIGUES, 2019).

No Brasil, a luta pelos direitos LGBT, em sua grande maioria, começou tardiamente, no final da década de 70 e começo da década 80, do século XX, com a chegada do fim da ditadura militar. Um dos grandes destaques brasileiros do início do movimento foi o Jornal Lampião da Esquina, um dos primeiros a tratar abertamente da questão da homossexualidade no país, escrito por um grupo de intelectuais gays da época e tido por alguns intelectuais como o marco inicial do movimento homossexual no Brasil. O jornal abriu espaço para o surgimento do grupo SOMOS: Grupo de Afirmação Homossexual, que é reconhecido como o primeiro grupo de defesa aos homossexuais no país, sendo dividido posteriormente entre outros grupos devido discordâncias internas e questões financeiras. Ainda na década de 80, surgiu o Grupo Gay da Bahia (GGB), atuante até os dias atuais.

A epidemia da AIDS atingiu boa parte da comunidade e foi um ponto de grande dificuldade para a continuidade do movimento, existindo uma redução dos grupos a favor da liberdade sexual. Mas isto não foi o fim do movimento, dando apenas mais força para a criação de outros, que culminaram na criação da primeira Parada do Orgulho LGBT, que ocorreu em São Paulo, em 1997, e teve participação de pelo menos duas mil pessoas. As Paradas são estratégias de mobilização e de visibilidade para a comunidade, auxiliando na organização do grupo e ampliando a discussão sobre os problemas vivenciados pelos LGBTs.

Com o passar do tempo, com a movimentação da comunidade LGBT em torno de seus direitos, muitos mais foram conquistados, como o reconhecimento da união estável, o casamento civil, autorização para alteração de registro civil em cartório para pessoas transgênero e até mesmo processos de redesignação sexual sendo ofertados pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Mesmo assim, o Brasil continua sendo um dos países mais violentos do mundo em relação aos direitos das pessoas LGBT (SANTOS, 2020).

Ao falarmos da violência e da produção destas, estamos falando da LGBTfobia ou, como é comumente conhecida, homofobia, embora cada letra da sigla tenha hoje em dia um nome específico para tratar das particularidades das violências submetidas a cada uma das identidades de gênero e orientações sexuais envolvidas na vivência *queer*.

A homofobia pode ser considerada como um conjunto de violências que surge sobre o tema da homoafetividade enquanto uma anormalidade social e psíquica, sendo muitas vezes tratado como pecado, o que corrobora a marginalização da população de lésbicas (L), gays (G), bissexuais (B), travestis e transgêneros (T), pessoas *queer* em geral (Q), pessoas intersexo (I), assexuais (A), pansexuais (P) e outros (+).

“De acordo com Borrilo (2010), a homofobia é uma série de violências que se referem a um conjunto de práticas sociais a partir do ódio explícito e/ou implícito, persistentes ou não” (RIBEIRO; MATOS, 2020) direcionados à parte da população que foge das regras normativas da heterossexualidade e cisgeneridade. Essa violência é verbal, física, simbólica e psicológica, gerando, inclusive, um poder disciplinador opressivo que se configura na repressão de si, produzindo muitos problemas de saúde mental para a população LGBTQIAP+. Essas formas de violência são oriundas de um processo de não reconhecimento do outro como ser humano, coisificando-o. Como é proveniente de um discurso patologizador e anormalizante, temos que essa violência homofóbica (ou LGBTfóbica) é produzida cultural e historicamente, o que abrange diferentes classes e está presente principalmente nas relações íntimas, todos os cantos marcados por relações de poder (RIBEIRO; MATOS, 2020).

A homofobia é uma forma de violência naturalizada na nossa sociedade a partir de rituais simbólicos e linguísticos que fornecem à população LGBTQIAP+ um estado de abjeção, de anormalidade, de ameaça à ordem social e à ideologia dominante. Essa naturalização levou à regularização de práticas discriminatórias, construindo modos de controle para considerá-los enquanto imorais e sujos, sujeitos até mesmo ao assassinato como uma forma de “limpeza social”.

Em relatórios disponibilizados pelo Grupo Gay da Bahia (*apud* RIBEIRO; MATOS, 2020) em 2017, foram registradas 445 mortes violentas contra pessoas LGBTQIAP+, sendo

que muitos dos casos reais não são notificados e acontecem em situações ainda mais deploráveis. Em 2018, o número total chegou a 420, o que, pelos dados, diria que a cada 20 horas uma pessoa LGBTQIAP+ é morta ou comete suicídio no nosso país. O suicídio muitas vezes vem por problemas de saúde mental derivados de pressão social e familiar, geralmente repressivos das práticas “anormais”. Em questão de “anormalidade”, apenas em 1985 a homossexualidade deixou de ser considerada patologia mental no Brasil.

Assim sendo, ainda é muito necessário conversarmos sobre os problemas da comunidade LGBTQIAP+, principalmente a partir de uma perspectiva que visualize a heteronormatividade como uma ferramenta disciplinadora e repressora, um discurso normalizador que frequentemente mata as pessoas. Ainda é preciso que os movimentos sociais lutem para conseguir estabelecer, muitas vezes, direitos básicos para si.

De qualquer forma, é possível perceber que o movimento global de direitos humanos LGBT vem influenciando a política em outros países fora do ocidente político. Desde 1998, vários países do Sul global têm criado disposições legais que proíbem a discriminação de orientações sexuais e o que se internacionaliza não é apenas o discurso em torno das sexualidades e afetividades de pessoas do mesmo sexo, mas um discurso de identidades e direitos LGBT.

Apesar das grandes vitórias políticas do movimento diante de toda essa historicidade, é possível encontrar também custos consideráveis no uso do quadro discursivo dos direitos humanos, visto que a própria propriedade de universalidade dos direitos humanos para tratar das questões LGBT é discutível.

A pesquisa de Rodrigues (2019) demonstra correlação entre a estabilidade de um sistema democrático de direito e a proteção legal aos indivíduos LGBT: quanto mais estável a democracia, maior a proteção. Mas, certamente, a democracia não é uma garantia contra a discriminação e muito menos uma constatação de que os indivíduos LGBT serão protegidos nesses países, mesmo que seus direitos tenham sido consagrados em lei — vide o próprio Brasil, que tem lei que criminaliza a homofobia e a transfobia, mas ainda assim é um dos países que mais mata pessoas transgênero no mundo.

O movimento LGBT, produto de uma construção político-econômica específica, inclui e exclui “identidades” de suas legitimações discursivas, ao arbítrio do mercado. A história do movimento é uma história das relações de forças do poder político e do capital. (...) A questão central é que a diversidade sexual, a pluralidade de gênero, os direitos sexuais e a liberdade devem ser debatidos e construídos nas diversas sociedades à sua maneira. (...) As identidades LGBTs podem surgir nas sociedades fora do ocidente

político de maneiras diferentes, e sem a retórica política do ocidente, de forma que reconheçam as inter-relações entre as estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais, longe de um modelo progressivo linear em direção ao estilo ocidental. (RODRIGUES, 2019, p. 126)

Na nossa sociedade, temos um sistema de tecnologias sociais que separa as pessoas entre “normais” e “corretas” das “anormais” e “desviantes”, de acordo com um ideal sobre a realidade que carrega inúmeros tipos de violências, entre elas a imposição do modelo binário entre homem e mulher, masculino e feminino, hétero e homossexual. É na ideia de se construir um mundo que fuja a esses modelos que se constrói a Teoria *Queer*, em um processo de reavaliação dos movimentos feministas e homossexuais a partir da contracultura e da crítica pós-colonial aos teores brancos, ocidentais e de classe média dos movimentos sociais anteriores (MISKOLCI, 2015).

A Teoria *Queer* surgiu nos Estados Unidos no fim da década de 1980, se opondo criticamente aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero e objetivando entender a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. Esse diálogo crítico foi marcado por um estranhamento do posicionamento das ciências sociais de tratar a ordem social como sinônimo de heterossexualidade, mas carregava consigo a afinidade de entender que a sexualidade é uma construção social e histórica (MISKOLCI, 2009).

O nome *queer* remete a um xingamento que denominava a anormalidade e o desvio, colocado junto à teoria para destacar a ideia de se desenvolver uma análise da normalização social, focada especificamente na sexualidade, diferenciando-se dos estudos lésbicos e gays da época a partir de uma crítica aos movimentos assimilacionistas.

Miskolci (2009) caracteriza a teoria *queer* como um dos movimentos teóricos mais ambiciosos das ciências sociais até aquele momento, utilizando-se de teóricos como Michel Foucault e Jacques Derrida como fontes para uma empreitada de entendimento sobre a sexualidade como algo produzido por meio de discursos. Em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, Foucault (1976 *apud* MISKOLCI, 2009) expôs e analisou a invenção do homossexual como uma identidade social, mostrando que estas são efeitos da forma como o conhecimento é organizado. Já de *Gramatologia* (DERRIDA, 1967 *apud* MISKOLCI, 2009) foi utilizado o conceito de complementaridade, explicando que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência e que o que parece natural é, na verdade, histórico. Dessa perspectiva, para que a heterossexualidade seja um discurso

naturalizado, é preciso que exista a homossexualidade como desvio da norma, sendo possível apenas se declarar heterossexual por meio do que não se é: um homossexual.

Adrienne Rich foi uma pesquisadora lésbica que fundou o termo “heterossexualidade compulsória”, que é muito utilizado hoje em dia nos discursos do movimento social LGBTQIAP+. Em seu ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (RICH, 2019), ela explica que há formas ocultas de socialização que tem forças evidentes a partir de pressões sobre as mulheres para entrarem em relacionamentos heterossexuais, que naturalizam e mistificam uma suposta inclinação heterossexual, uma “preferência” que faz com que as mulheres se atraiam única e exclusivamente por homens. Neste texto, ela sugere que a heterossexualidade, assim como a maternidade, precisa ser entendida e estudada como uma instituição política que constitui uma relação social de poder entre os sexos. É a heterossexualidade compulsória que permite a escravidão sexual das mulheres.

Rich (2019) coloca que a ideologia do amor romântico heterossexual está sendo transmitida para as mulheres — ela não fala de homens em seu texto, visto que é um texto específico sobre a vivência lésbica — desde a infância, a partir da literatura, da televisão, dos filmes, da publicidade, das canções populares e dos cortejos nupciais. Todas essas formas de arte e socialização são utilizadas como ferramentas pelos homens para constituir um poder sexual sobre as mulheres, a partir de uma doutrinação precoce sobre o que é o amor. Esta doutrinação é o que permite, pelo pensamento da autora, uma forma de assegurar o direito dos homens de acesso físico, econômico e emocional às mulheres, tornando invisível a possibilidade lésbica, que quase nunca aparece nos conteúdos que compartilhamos desde nossa infância enquanto pessoas socializadas como mulheres.

Pensar a heterossexualidade enquanto uma instituição de poder nos leva a pensar em como ela tem sido imposta de forma forçada e subliminar não somente às mulheres — como é o caso levantado por Rich em sua experiência lésbica —, mas a todos aqueles que são vistos como abjetos e fora da norma sexual colocada pela sociedade patriarcal. Rich (2019) aponta que existe um sistema identificável de propaganda heterossexual que define as mulheres como existentes para o uso sexual dos homens e que inclui um enorme número de mensagens sublimadas, verbais ou não verbais, que pode ser visto inclusive na literatura.

É possível se pensar se não há uma influência grande da heterossexualidade compulsória nos números exorbitantes que são apresentados para livros eróticos heterossexuais como descritos no primeiro capítulo deste trabalho. Essa seria uma outra pesquisa interessante, mas, por agora, podemos apenas imaginar que tipo de temáticas sublimadas existem de forma a propagar ideias errôneas sobre relacionamentos entre homens

e mulheres quando são colocados homens com posição de poder elevadas se relacionando com mulheres em situação de subserviência, como é o caso de livros em que CEOs bilionários se relacionam com suas secretárias — uma tendência visível no mercado de autopublicação na Amazon KDP, sendo possível de observação apenas entrando na página de livros mais vendidos do Kindle.

A questão *queer* não é sobre a questão da homossexualidade ou da transgeneridade em si, mas sobre a abjeção. Esse termo se refere ao espaço em que são colocadas as pessoas “anormais” ou “transviadas” que são consideradas como uma ameaça ao bom funcionamento da ordem social. O abjeto, segundo Julia Kristeva (apud MISKOLCI, 2015), é o que perturba a identidade social, ameaçando a visão de pureza que delineia o ideal. A crítica então vem não apenas à forma como a homossexualidade é vista, mas ao sistema normalizador que cria experiências de vergonha e estigmatização.

O que difere o movimento *queer* do antigo movimento da homossexualidade — em favor das vivências gays e lésbicas — é que se fala da heteronormatividade, dentro da qual até homossexuais normalizados são aceitos, enquanto aqueles que são vistos como anormais por deslocarem o gênero ou a heterossexualidade ainda sofrem com os estigmas. “O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção (...)” (MISKOLCI, 2015).

Essa nova política de gênero — como coloca Judith Butler (apud MISKOLCI, 2015) — é feita a partir do questionamento e da problematização das normas que criam os sujeitos, o que dinamiza as relações de poder e as compreende como um sistema de repressão disciplinadora. Analisar as normas e como elas produzem sujeitos “normais” e “anormais” dá uma colocação política para pensar não apenas em gênero e sexualidade, mas também sobre todos os sistemas normatizadores que vemos hoje em dia, como o racismo em sociedades que já foram escravistas.

A questão com a sexualidade é que ela perpassa a intimidade e isso faz com que as experiências de vergonha sejam fortes e muitas vezes permanentes. Ao disciplinar a intimidade do afeto, do desejo, da autocompreensão e da imagem que os outros têm de nós a partir da sexualidade, a abjeção acaba se tornando maior, de acordo com Miskolci (2015), porque ali se reúnem os sentimentos mais profundos que as pessoas têm sobre si e sobre o mundo.

O abjeto é aquele por quem alguém sente horror ou repulsa, muitas vezes sendo visto como contaminador da ordem social. Esse sujeito vive, dessa forma, experiências muito violentas de recusa, de si mesmo e dos outros, porque a sociedade, ao socializá-lo, lhe disse

que era impuro, incorreto e anormal (MISKOLCI, 2015). Vemos muito disso em discursos religiosos homofóbicos, que já foram citados aqui neste trabalho na definição de homofobia. Mas, acima de tudo, vemos isso em discursos sobre as pessoas que rompem com as normas ou convenções de gênero, muito mais do que em relação à orientação sexual, visto que também há discursos normatizadores para gays e lésbicas, que os “permitem” viver bem em sociedade desde que não rompam com os padrões normativos.

O sistema normalizador que organiza esse estilo de vida hegemônico e violento voltado para o binarismo de gênero e a heterossexualidade é chamado de heteronormatividade. Esse é um regime de visibilidade que regula a forma em que as pessoas se relacionam, muitas vezes instituindo formas cada vez mais violentas de disciplinar e reprimir aqueles que não o seguem.

A heteronormatividade é o grande alvo da crítica *queer*, já que é um problema social que não envolve apenas os heterossexuais, mas todos aqueles que procuram reproduzir o ideal de um modelo heterossexual, familiar e reprodutivo, o que institui violências simbólicas e físicas a quem rompe as normas do gênero, como pessoas transgênero (MISKOLCI, 2015) (binárias ou não binárias).

“Os estudos ‘*queer*’ sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença” (MISKOLCI, 2009). Sendo a sexualidade então parte de uma política de conhecimento e da diferença, ela se configura como um dispositivo — um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais — histórico do poder, presente em uma rede complexa de elementos, como a literatura, os enunciados científicos, as instituições e as proposições morais.

Eve Kosofsky Sedgwick foi quem deu o pontapé inicial para a compreensão de que a ordem social contemporânea não se difere de uma ordem sexual, que se estrutura a partir do dualismo hétero/homo, priorizando a heterossexualidade por meio de um dispositivo que a naturaliza e, ao mesmo tempo, a torna compulsória. Michael Warner, em 1991, chamou esse dispositivo de heteronormatividade. É este que expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam da ideia de que a heterossexualidade é natural e fundamental à sociedade, tornando-se, dessa forma, um conjunto de prescrições que fundamentam processos de regulação e controle, até mesmo àqueles que não se relacionam com pessoas do sexo (ou gênero) oposto.

O foco *queer* no estudo da heteronormatividade implica em explorar seus meandros, desde a homofobia dos mecanismos de interdição e controle das relações amorosas e sexuais

de pessoas lidas como homossexuais, quanto a padronização heteronormativa das pessoas orientadas à homossexualidade.

Fazendo conjunto com os Estudos Pós-Coloniais, a Teoria *Queer* é uma teoria subalterna, que faz crítica dos discursos hegemônicos da cultura ocidental. Estes estudos subalternos são provenientes do marxismo, mas fazem oposição a correntes marxistas ortodoxas e hegemônicas da época, sendo sensíveis às demandas de grupos sociais marginalizados e subalternizados, como os de imigrantes, negros, mulheres e homossexuais (MISKOLCI, 2009).

Spivak (*apud* RIBEIRO, 2017) é uma autora importante para pensar no lugar de fala de pessoas subalternizadas. Ela concorda com Foucault no que diz respeito a um sistema de poder que inviabiliza, impede e invalida certos tipos de saberes criados por grupos subalternizados, vistos pela sociedade Ocidental como o Outro, longe de estarem na categoria de Sujeitos. Ele falava que as massas podiam falar sobre si, mas que existia uma interdição no processo dessas vozes serem ouvidas, então o intelectual teria o papel de analisar as relações de poder entendendo que ele não vai representar aquelas pessoas que estão lutando contra estas. Spivak coloca que o subalterno não é permitido falar, por estar em uma posição em que sua humanidade não é reconhecida. Ela fala que o postulado subalterno evidencia um lugar silenciado.

Para Patricia Hill Collins e para Grada Kilomba (*apud* RIBEIRO, 2017), esse postulado de silêncio pode ser transcendido, ao contrário do que a norma colonizadora coloca como possível. Colocar os grupos subalternos como impossibilitados de romperem esse silêncio é confiná-los na lógica colonial que devem combater. Os saberes produzidos por esses grupos, mesmo que não sejam legitimados pela ciência colonial, são lugares de potência para configuração do mundo por outros olhares.

Ao pensar sobre esse lugar de fala e a quem é permitido falar, devemos perguntar “quem pode falar?”, “o que acontece quando falamos?” e “sobre o que é nos permitido falar?”. É importante pensarmos a quem é permitido falar no projeto de colonização. Em uma sociedade branca e patriarcal, mulheres (brancas e negras), homens negros, pessoas LGBTQIAP+ não podem falar da mesma forma que homens cis heteros e brancos. Kilomba (*apud* RIBEIRO, 2017) nos convida a pensar quais são os limites da fala dentro dessa lógica colonial e quais as consequências de falar para os grupos subalternos.

O regime de autorização da fala existe independente dos ativistas do lugar de fala. Permitir que as pessoas de grupos subalternos falem sobre sua realidade a partir de sua posição social desautoriza a matriz de autoridade hegemônica e desautoriza a ideia de que

todos partem de um mesmo lugar, com a mesma possibilidade de criação e reprodução discursiva (RIBEIRO, 2017).

O *queer* lida com sujeitos sem alternativa passada ou localização presente, em um paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão, em termos de “abjeção” (*queerness*)⁷. Dessa forma, a Teoria *Queer* refuta, critica e desconstrói a proposta de uma Sociologia da sexualidade, sendo esta última responsável por não completamente desnaturalizar ou desessencializar o conceito de normalidade — no caso aqui, a normalidade da heteronormatividade.

Embora a Sociologia da sexualidade também compreenda-a como uma construção social, vemos que a Teoria *Queer* tem uma forma diferente de tratar esta, científica e institucionalmente. Os clássicos da Sociologia não deram atenção aos esforços de organizar corpos, prazeres e desejos de forma a entender que as identidades sexuais ou de gênero são parte do processo de modernização que originou a sociedade contemporânea, deixando esses tópicos para a sexologia e a psicanálise, que classificavam e descreviam todos os desvios das funções reprodutivas e proviam justificativas para a perseguição, controle e até aprisionamento dos que considerava perversos — ou seja, fora da norma.

A partir da década de 1960, os primeiros estudos sociológicos sobre sexualidade surgiram, preocupando-se prioritariamente com a sexualidade convencional (pré-marital, marital e extramarital), mantendo uma percepção de que sexo e sociedade são antagônicos.

Ao fim da década de 1960, expandiram-se os estudos da sexualidade para seus aspectos menos convencionais, demarcando o homossexual como um tipo estranho em contraste com o normal, ou seja, o heterossexual. Mesmo a sociologia feminista, em suas duas vertentes principais, manteve intocado o heterossexismo da disciplina, e os estudos gays e lésbicos não foram capazes de mudar paradigmas disciplinares, sendo designados a subáreas como estudos do desvio.

Em sua maioria, os sociólogos e os cientistas sociais tomavam a sexualidade como um dado e partiam de modelos socialmente hegemônicos, o que foi muito útil para o entendimento de relações entre homens e mulheres, mas que acabaram por normatizar ainda mais os relacionamentos e reforçar o dispositivo da sexualidade denunciado por Foucault. Assim, a grande maioria dos estudos da época acabaram se inserindo na moldura da heteronormatividade, o que comprometeu a objetividade científica e serviu apenas para reessencializar fenômenos sociais como parte da “cultura”.

⁷ Essa definição de abjeção como “*queerness*” é vista em “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”, de Richard Miskolci (2009).

Dentro deste contexto, apareceu então a Teoria *Queer*, propondo mudar o foco dos estudos de minorias para o entendimento de que o sistema moderno da sexualidade era na verdade um conjunto de saberes e práticas que estruturam toda a vida institucional e cultural de nosso tempo. Focaram, dessa forma, em analisar os discursos produtores de saberes sexuais, tentando desconstruí-los e focando em processos sociais classificatórios, hierarquizadores e normatizadores dos comportamentos, que, em suma, geram a ilusão de sujeitos estáveis e identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares.

Embora cheia de críticas à forma como a Sociologia estava tratando o tema da sexualidade, a Teoria *Queer* não colocou em questão o valor desta disciplina como empreendimento intelectual. Na verdade, estas apontaram para uma possível renovação do empreendimento sociológico, partindo da criação conjunta de uma analítica da normalização de uma forma interseccional e interdisciplinar.

O diálogo entre a Sociologia e a Teoria *Queer* acaba por apontar para uma síntese de enfoques teóricos em vários níveis do social: o micro (agentes individuais e suas interações), o médio (grupos, associações e movimentos sociais) e o macro (processos de diferenciação, estratificação e integração societária em nível nacional e global).

Desde Émile Durkheim, a Sociologia passou a investigar a sociedade com um suplemento não-expresso do conceito de normalidade e patologia, mesmo que se tenha instituído como uma opção crítica às visões naturalizantes que justificaram a ordem social. Mas no fim, essa visão normativa do social revela uma falta de objetividade e apego a valores (MISKOLCI, 2009).

Assim, a Teoria *Queer* aparece como uma alternativa teórica para empreender a desconstrução geral da antologia social, resistindo aos regimes da normalidade, mesmo que reconheça a necessidade de uma epistemologia do abjeto, baseada em investigações interseccionais, focando em processos normalizadores que criam identidades e sujeitos subordinados, subalternizados. São as experiências que constituem os sujeitos e a diferença é o resultado da designação do outro, constituída a partir de uma norma presumida e muitas vezes não explicitada. Dessa forma, é necessário que se reconstitua historicamente e analise sociologicamente os processos sociais normalizadores que produzem esses Outros.

Em suma, a Teoria *Queer* mostra que as identidades são construídas nos sujeitos através de experiências culturalmente construídas em relações sociais. Para que tenhamos êxito nas investigações destas experiências, é preciso operar interseccionalmente, tendo as categorias raça e sexualidade como eixo formador simultâneo de identidades hegemônicas e

subalternas, não apenas como uma soma de opressões, mas como uma interdependência entre categorias.

2.3. A literatura LGBTQIAP+

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (...) Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso. (ADICHIE, 2009)

Utilizo essa citação de Chimamanda Adichie sobre os perigos da história única para abrir esse subcapítulo exatamente porque as histórias que contamos para a sociedade, aquelas que publicamos, oralizamos e escrevemos, são potenciais produtoras de sentido na nossa realidade. Isso porque elas são produtos culturais que são moldados pela sociedade ao mesmo tempo em que a moldam, possibilitando a criação de novos espaços, enquanto também podem fazer com que os espaços já existentes se tornem hegemônicos.

Sabbá e Resende (2024) defendem que a literatura pode ter um papel importante na construção das subjetividades e dos processos psicossociais humanos, principalmente na questão da sexualidade, que é construída a partir de relações sociais, visto que pode repercutir na vida dos leitores, que encontram nos livros um significado que os auxilia em processos de identificação de si e suas sexualidades.

Devido a constante falta de representação social na literatura, muitas vezes pessoas LGBTQIAP+ não conseguem encontrar formas de expressar sua subjetividade e identidade. Isso se dá por conta de padrões heteronormativos em que há a violência contra as pessoas que estão fora da norma sexual que coloca a heterossexualidade como a única forma possível de manifestação de desejo, afeto, carinho e organização familiar, e a cisgeneridade como a única possibilidade de regulação do gênero e do corpo (SABBÁ; RESENDE, 2024).

No processo de constituição e entendimento de identidade sexual e de gênero, é necessário ter um sentimento de pertencimento para a construção da autoestima e valorização da expressão de si. O sentimento de pertencimento pode ser conquistado por meio de conteúdos artísticos, verbais e escritos, como é o caso da literatura, possibilitando uma conexão entre a realidade interna e externa com auxílio de mediadores, como os próprios livros.

Sendo a literatura uma construção social que expressa outras construções sociais, ela é mediadora de processos psicossociais, ajudando os leitores a questionarem conceitos e definições sobre diversos temas, entre eles, a própria sexualidade e identidade de gênero. Dessa forma, a literatura, defendem Sabbá e Resende (2024), pode ser mediadora de subjetividades e construir significados e processos de identificação. Com o apoio da literatura LGBTQIAP+, o leitor pode desenvolver sua subjetividade. A literatura surge, então, como um instrumento que promove processos de identificação, além de ser um recurso de acolhimento e reconhecimento da diferença e da diversidade.

Thiago Santos (2020) busca responder como são representados os membros da comunidade LGBT na literatura, principalmente a contemporânea infantojuvenil. O problema social que motivou a pesquisa é o fato de o Brasil ser um dos países que mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo, sendo um LGBT assassinado ou vítima de suicídio por LGBTfobia a cada 26 horas, de acordo com o relatório anual de 2019 realizado pelo Grupo Gay da Bahia (*apud* SANTOS, 2020). Sendo a literatura parte indissociável da sociedade, é necessário perceber a influência que esta forma de arte exerce na vida social.

Na visão de Santos (2020), a literatura tem o poder de contribuir na defesa dos direitos da comunidade LGBT, aproximando-se do público e lutando pelo fim do preconceito ao mostrar que ser LGBT não transforma as pessoas ou as personagens em figuras caricatas ou depreciativas.

Outra referência levantada por Santos (2020), é a de Luciana Silva (2005 *apud* SANTOS, 2020). Silva coloca que há duas tendências fortes nos estudos da relação da sociedade com a literatura: uma que diz que o valor artístico de uma obra se dá a partir da capacidade da obra de espelhar a realidade exterior e outra diz — mais próxima ao pensamento de Candido — que a obra faz parte intrínseca do social, constitui e é constituída por esse. No primeiro caso, podemos levantar as visões de Lukács e Adorno, que tratavam o romance como um gênero culpado pelo processo de alienação social, já que nunca criaria uma realidade nova, apenas refletindo subjetivamente o que já está ali ou espelhando a ideologia vigente. É uma tendência que busca o social presente na obra.

Já a segunda tendência busca de que forma o literário constrói o social, estando em dois campos de abordagem diferentes: a Sociologia da Literatura, que verifica a relação entre a obra e o social, muitas vezes negligenciando a parte estética, e a crítica literária, que coloca o social como parte intrínseca da obra, avaliando também sua esteticidade.

Dentro desta segunda tendência, temos teóricos como Bakhtin, que vê a língua como um pedaço material que constitui a realidade; para ele, o romance seria o melhor gênero para

representar a diversidade social, visto que múltiplas vozes são unidas na organização do romance por meio dos vários discursos presentes no gênero, das falas do narrador, ao autor, aos personagens e aos padrões de texto que constituem a obra. Cada palavra viria carregada de um contexto social que reflete e refrata a realidade, integrando-se em um novo contexto enunciativo. A língua, desta forma, não se separa do social; não há um significado real escondido dentro da obra literária para ser encontrada, mas uma diversidade social com vários contextos e posições ideológicas dos autores, que são partes de determinadas vidas sociais.

Outro teórico poderoso desta tendência é Fairclough (2001 *apud* SANTOS, 2020), que coloca que existem três funções da linguagem, a função identitária, que constrói as identidades sociais; a relacional, que faz possível que relações sociais sejam feitas entre diferentes discursos, representando-as e negociando-as; e a ideacional, que diz sobre os modos pelos quais os textos significam o mundo. Nesse sentido, uma identidade social seria uma construção discursiva em batalha, em que é preciso sempre verificar as formas como as relações são exercidas; assim, as identidades sociais se manifestam no discurso e são construídas dentro dele. O discurso reflete como as identidades sociais estão mantidas e estruturadas na sociedade, se reafirmando ou se deslocando. A própria homossexualidade, desta forma, é marcada historicamente pela construção de discursos sobre a mesma.

Por muito tempo, na literatura, o homem homossexual foi difamado discursivamente como pervertido, não natural, “uma louca” — como se fosse uma mulher histérica, um perigo para a sociedade. Não era reconhecido enquanto um homem, mas um desvirtuamento do gênero. Atualmente, no entanto, tendo visto o crescimento de autores homossexuais escrevendo personagens homossexuais, vemos a transformação dessas figuras e o deslocamento destes discursos, criando personagens literários muito mais “realistas” e “verdadeiros” — de acordo com o discurso em batalha feito pelos próprios homossexuais.

No caso de personagens homossexuais femininas, elas por muito tempo nem ao menos eram representadas na literatura, sendo geralmente excluídas. Quando existiam, eram figuras excessivamente sexualizadas e caricatas, colocando a sexualidade como sua principal ou única característica de personalidade. Eram vistas, majoritariamente, como criminosas, pecadoras e doentes. As personagens contemporâneas, por sua vez, têm a homossexualidade apenas como uma característica a mais em suas personalidades, o que as torna mais comuns e relacionáveis.

Toda esta construção de novos personagens, modificando a forma como suas sexualidades são vistas, é parte de um novo discurso literário em que não há necessariamente distinção de gênero ou sexualidade, mas um novo fluxo e trânsito para se pensar personagens

de diversas orientações sexuais e identidades de gênero. Este novo discurso pode ser percebido em manifestação nos textos e obras de diversos autores contemporâneos, provavelmente com a abertura e o crescimento de espaços de publicação literária para pessoas de minorias marginalizadas, onde estas podem se fazer ouvidas e disputarem espaços com os discursos correntes. Diante da luta LGBTQIAP+, esta nova construção discursiva pode ser de grande ajuda para uma grande vitória na luta pelos direitos da comunidade.

Nos últimos anos, observa-se um aumento expressivo na demanda por obras que incluam protagonistas pertencentes a grupos socialmente marginalizados — como minorias étnicas, orientações sexuais diversas, identidades de gênero e pessoas com deficiência. Em 2014, a partir de uma conversa no Twitter (atualmente X) entre as autoras Ellen Oh e Malinda Lo, nasceu o movimento *We Need Diverse Books*, formalizado pela hashtag *#WeNeedDiverseBooks*, visando discutir a carência de diversidade na literatura infantojuvenil. Em 2015, Corinne Duyvis propôs a hashtag *#ownvoices* para ressaltar a necessidade de que narrativas sobre minorias sejam escritas por autoras e autores que compartilhem dessas mesmas experiências.

Com a difusão desses movimentos nas redes sociais e sua repercussão no mercado editorial, passou a ganhar força o debate sobre representações literárias responsáveis, livres de estereótipos e falas ofensivas. No discurso corrente, “representatividade” refere-se à qualidade das imagens sociais apresentadas nas obras; politicamente, porém, diz respeito à capacidade dessas narrativas de defender os interesses de um grupo ou classe social. No âmbito LGBTQIAP+, por exemplo, busca-se a construção de enredos que ofereçam romances sáficos ou aquilianos com desfechos felizes, desafiando preconceitos e corrigindo retratos históricos de estigmatização.

Assim, a introdução de personagens de minorias políticas nas tramas literárias configura uma disputa política pela construção de sua imagem social. A simples presença desses sujeitos não basta para assegurar sua voz; é imprescindível que os autores — independentemente de sua origem social — empenhem-se em representar genuinamente as demandas e as perspectivas dos grupos em questão (JÄGER, 2022).

Desta forma, podemos entender a discussão sobre a representatividade como uma procura por uma representação que ajude a construir uma imagem positiva em relação a esses grupos marginalizados. No caso das pessoas LGBTQIA+, por exemplo, estaríamos à procura de histórias que contassem romances sáficos ou aquilianos com finais felizes, onde os estereótipos do que é ser homossexual, bissexual, transgênero e outros, são quebrados e questionados, e as expressões ofensivas, com teor LGBTQIAfóbico, são

criticadas. A partir disso, podemos perceber que é uma luta pela própria representação, pela forma que a sociedade entende o que é ser de um grupo minoritário e pela mudança dos antigos jeitos de olhar para eles, sempre permeados com muito preconceito (JÄGER, 2022, p. 9-10).

É pensando principalmente nesse poder de inclusão, subjetivação e organização social que a literatura tem que vemos autoras como Vanessa Freitas⁸ — a entrevistada desse projeto — escrevendo livros LGBTQIAP+ com motivações semelhantes aos dos movimentos *#ownvoices* e *We Need Diverse Books*. Veremos mais sobre ela e sobre suas motivações próprias e individuais para escrever livros com representatividade LGBTQIAP+ no próximo capítulo, onde analisaremos, além do mercado literário e a forma como ele vê livros desse nicho, seis entrevistas longas feitas sobre ela, para descobrirmos quais disposições sociais a levaram a trabalhar com esse tipo específico de livro hoje em dia e quais as diferenças sentidas por ela, uma autora bissexual, na venda e na produção de seus produtos livros.

⁸ Foi registrada uma autorização para utilizar o nome profissional da autora no início das gravações das entrevistas para a pesquisa. Ela possibilitou que eu a referenciasse pessoalmente durante o projeto.

3. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Neste capítulo, temos, separados por categorias, os principais temas que foram conversados durante as seis entrevistas longas sobre temas diversos. Não falamos especificamente sobre esses temas, visto que o método de Bernard Lahire separava temas diferentes para o estudo de caso. Entendendo que a análise e a interpretação do material tem que conversar com o recorte e a hipótese da pesquisa, foram separadas categorias diversas para falar sobre a experiência de Vanessa Freitas (ou Vanessa dos Anjos, o pseudônimo que ela utiliza para algumas de suas histórias) com a vivência *queer*, a sociabilidade na internet, a escrita LGBTQIAP+, a Amazon KDP e a arte em geral.

Vanessa Freitas nasceu no Rio de Janeiro, no dia 05 de dezembro de 1992. Filha de pais divorciados, ambos professores universitários hoje em dia aposentados, cresceu na capital carioca e continua residindo lá até hoje. Cresceu nos anos 90 e 2000, o que ela disse ter influenciado muito a sua forma de ver o mundo e se aproximar da arte. Hoje em dia, ela escreve livros para a Amazon KDP como seu emprego principal e já tem 12 livros publicados na plataforma. Seus livros são: *O Nome Dela é Sophia* (agosto 2022), *O Corpo na Cozinha* (outubro 2022), *Foi por Amor* (janeiro 2023), *Até o Amanhecer* (fevereiro 2023), *Tristeza* (julho 2023), *Entre Beijos e Flechas* (outubro 2023), *Mais de Zoe e Maya nas nuvens* (novembro 2023), *Como se fosse 1989* (novembro 2023), *Nossas Luzes* (janeiro de 2024), *A Princesa que Eu Sempre Quis* (maio 2024), *Entre as Sombras e a Neblina* (outubro de 2024) e *Beijos com Sabor de Verão* (dezembro 2024), além da versão física de *Entre Beijos e Flechas* que foi lançado pela Se Liga Editorial em março de 2025, por meio de um processo de publicação por financiamento coletivo.

Em nossas entrevistas, falamos muito sobre família, infância, lazer, trabalho, escrita, vivência LGBTQIAP+, romance, amigos, esportes, competição e muito mais. Mas alguns temas perpassam a pesquisa como um todo, como a experiência de bullying⁹ que ela viveu quando era menor e que ainda faz com que ela carregue traumas até os dias atuais, além de relacionamentos abusivos que a moldaram como a pessoa que é hoje.

Os tópicos tratados nesse capítulo são todos voltados para a vivência dela enquanto uma pessoa autora LGBTQIAP+ no mundo, desde a vivência de discriminação por seu jeito

⁹ Bullying, termo derivado do inglês bully e definido por Tatum e Herbert (apud Pedra & Fante, 2008) como o desejo consciente e deliberado de maltratar outra pessoa e colocá-la sob tensão, caracteriza-se por ações agressivas, intencionais, repetitivas e sem motivação aparente, apoiadas em um desequilíbrio de poder entre agressor e vítima (Fante, 2005). Essas ações incluem agressões físicas, insultos, difamação, exclusão social, roubo de pertences, atribuição de apelidos pejorativos, humilhações e outras formas de intimidação ou discriminação. As vítimas podem desenvolver danos psíquicos duradouros, como quadros depressivos, dificuldades de relacionamento e de aprendizagem, e, em alguns casos, reproduzirem comportamentos agressivos em novas situações de bullying (Lopes Neto, 2005). (ROSA; SILVA, 2013)

“estranho” na infância e na adolescência, até os dias de hoje, onde encontra na escrita de livros com personagens *queer* um princípio de fuga.

A vida acadêmica e profissional de Vanessa Freitas reflete uma busca constante por encontrar seu lugar no mundo. Sua jornada na educação superior começou com uma tentativa frustrada no curso de Jornalismo na Estácio, no qual ela conseguiu entrar, mas não permaneceu, tendo saído depois de alguns meses, logo após concluir o Ensino Médio. "Entrei mais por obrigação social do que por vocação", admitiu, lembrando como desperdiçou a oportunidade da bolsa integral (conquistada graças ao excelente desempenho no ENEM e ao fato de sua mãe ser professora da instituição) ao priorizar sua vida pessoal aos estudos.

A virada veio quando decidiu trocar para o curso tecnológico de Fotografia na mesma universidade. Desta vez, mergulhou de cabeça: "Foi onde realmente aprendi a me dedicar", contou. Entre 2015 e 2017, desenvolveu não apenas habilidades técnicas, mas também um senso de coletividade ao participar ativamente de projetos artísticos com colegas. A formação — concluída aos 24 — marcou seu crescimento pessoal, embora nunca tenha exercido a profissão formalmente.

O período pós-faculdade foi de transições difíceis. Trabalhando como balconista em um quiosque de salgados — primeiro em bicos esporádicos durante a graduação, depois em tempo integral —, Vanessa sentia que precisava "dar um jeito na vida". A pandemia de 2020 trouxe o desemprego e uma crise existencial que, paradoxalmente, a levou de volta a um antigo refúgio: a escrita.

Foi no confinamento que a semente de sua carreira literária germinou. Em meio ao caos, começou a estruturar o que seria seu primeiro livro solo, publicado em agosto de 2022 pela Amazon KDP. A ironia não lhe escapou: a mesma crise que a deixou sem emprego a levou a descobrir sua vontade de construir e contar histórias para o mundo a partir da escrita. Hoje, aos 31 anos, Vanessa olha para trás e vê uma trajetória de falsos começos e descobertas tardias — da fotografia não praticada ao jornalismo abandonado — que paradoxalmente a levaram exatamente onde queria estar: contando histórias que curam, tanto seus leitores quanto a si mesma.

3.1. Discriminação e vivência *queer*

Vanessa Freitas carrega consigo as cicatrizes de uma infância marcada por discriminação, violência e exclusão. Durante o ensino fundamental, foi vítima de bullying constante, que ela liga com a sua aparência na época: colegas quebravam seus pertences, como suas "mochilas de carrinho", e a agrediam fisicamente — chegava em casa com "a boca

sangrando, o nariz sangrando" (ENTREVISTA 01, 2024). Além disso, era alvo de apelidos cruéis, criados apenas para humilhá-la. "Demorei para me tocar que estavam me zoando... Era muito cruel", relembra, destacando que só percebeu a gravidade das agressões com o tempo.

A violência diminuiu ao passar para os anos finais do fundamental, mas não desapareceu. As agressões físicas deram lugar a microviolências: piadas, comentários depreciativos e uma dinâmica social que a fazia sentir-se sempre à margem. Essa parece ser uma dinâmica comum da infância de pessoas *queer*, como é narrado na introdução do livro de Miskolci, *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* (2015). A partir de tecnologias sociais de discriminação e abjeção, tentaram encaixar Vanessa em alguma experiência universal de ser uma pessoa designada enquanto menina ao nascer. Essa violência sofrida com o *bullying* escolar a perpassa até hoje.

Vanessa sugere que, talvez, tenha aprendido a "aceitar" esse tratamento como algo normal. Aos poucos, conquistou algumas amizades, mas mesmo essas eram ambivalentes — como a de uma colega que andava com seus agressores e falava mal dela pelas costas. "Já era melhor do que nada", justifica, revelando como a baixa autoestima causada pelas violências raciais e de gênero que vivia na infância a impedia de reconhecer relações tóxicas.

A discriminação sofrida por Vanessa não era comportamental; tinha raízes mais profundas. Ela relata uma crise de identidade racial: nos anos 2000, não se via como branca, mas tampouco encontrava espaço para sua aparência.

Não, sim. E eu tentava muito, assim. Mas... Cara, os anos 2000 foram muito cruéis, assim, nesse sentido. Porque, tipo assim, é uma coisa meio... Que eu meio que não entendo direito. É, vou abrir meu coração aqui agora. É que nos anos 2000 eu não era branca. Tipo assim, hoje em dia, até hoje em dia eu fico meio coisa assim, quando me dão um formulário, eu não sei, eu nunca sei o que preencher, aí no final eu boto, aí, tá bom, branco. Mas é estranho pensar que eu sou branca hoje em dia, porque quando eu era nova, eu não era branca, não, tipo assim, nos anos 2000. Então, tipo assim, eu não podia... Eu não... Eu não... Eu não conseguia fazer nada, assim. Eu não conseguia ter o cabelo que tinha que ter na época, não conseguia ter o visual que tinha que ter na época. É... E era, era uma época esquisita, né. Que o povo tirava foto com aquelas camerazinhas assim... (...) ...com maior flash na cara, aí tu ia olhar a foto e tu ficava muito branco assim, não dava nem para ver, para ver nada, né? É... Então, assim, eu era alternativa mais ou menos, porque eu não conseguia ser, tipo assim. É, não era uma coisa inclusiva ser alternativa. Acho que é isso que eu tô tentando dizer. Naquela época não era inclusivo ser alternativo, você tinha que ser de um jeito específico que eu não era, eu tentava ser, mas parecia que eu não conseguia, sei lá. Mas... Meio que era. Vamos colocar assim. (ENTREVISTA 01, 2024)

O *bullying*, portanto, misturava-se a questões raciais e estéticas. "Talvez me achassem muito feia... Tinha a ver com meus traços faciais, meu cabelo", reflete, ainda hoje minimizando a dor com autodepreciação: "Eu era meio idiotona".

(...) Então eu era meio idiotona, assim. Eu via desenho animado o dia inteiro e aí, sei lá, eu chegava querendo falar igual os desenhos animados, tipo assim, imitando bordão de personagem de desenho. Então assim, eu parecia uma idiota, né? Aí tipo, acho que... Eu acho que talvez tenha sido isso, a causa primária e a causa secundária é que eles me achavam muito feia. E aí eu acho que sim, tem, deve ter um pouco com meus traços faciais, meu cabelo, como ele era na época, coisa e tal. Eu acho. (ENTREVISTA 01, 2024)

O trauma se estendia também às aulas de educação física, onde a rejeição era explícita. Última a ser escolhida nos times, Vanessa desenvolveu pânico de esportes coletivos — não por falta de habilidade, mas pela violência simbólica do ambiente. "Eu ficava aterrorizada, em pânico", conta, lembrando-se do medo de boladas e da pressão para competir. Sua aversão, porém, ia além: era uma rejeição à lógica da rivalidade. "Não quero ser melhor que ninguém, só quero que cada um brilhe no seu canto", diz, defendendo atividades solitárias, sem comparações.

Fora da escola, sua socialização era limitada. Na infância, quase não convivia com outras crianças fora de atividades esporádicas. Aos 11 anos, fez amizades com vizinhas, mas, aos 13, foi excluída por adotar um visual "rockeiro". Seu visual alternativo, pelo que ela diz, foi muito influenciado pela cena do rock nos anos 2000, com bandas como Tokio Hotel, Evanescence e My Chemical Romance. Essa tentativa de se portar como alternativa lhe trouxe muitos sentimentos negativos, porque, por seu cabelo e suas feições, muita comparação se dava internamente, por não conseguir se parecer com as principais figuras alternativas das redes sociais da época, no estouro da cultura emo¹⁰.

Na adolescência, a partir dos 14 anos, sua sociabilidade expandiu-se. A adolescência é compreendida como uma fase biopsicossocial que abrange, conforme a Organização Mundial da Saúde, a segunda década da vida (10 aos 20 anos), critério adotado também pelo Ministério da Saúde do Brasil e pelo IBGE. Já o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) delimita esse período entre 12 e 18 anos. Caracteriza-se pelo início das transformações pubertárias,

¹⁰O movimento emo não se destacou apenas pela música, mas também por sua estética marcante, que ajudava a identificar seus integrantes. Características como franjas grandes e lisas cobrindo parte do rosto, olhos pintados de preto, roupas escuras, cintos de rebite, correntes, piercings e roupas rasgadas eram comuns. A mídia teve papel importante ao enfatizar essa estética, tornando-a uma representação visual do emo, complementada por fotos, ilustrações e frases de cunho mórbido nas redes sociais (MACHADO; VILELA, 2024).

marcadas por alterações corporais e hormonais, e pela consolidação da inserção social, profissional e econômica na vida adulta.

Embora a adolescência esteja inicialmente associada a aspectos biológicos, sua definição transcende as mudanças físicas, envolvendo dimensões cognitivas, sociais e subjetivas essenciais para a maturidade. Kalina e Laufer (1974 *apud* SCHOEN-FERREIRA *et al*, 2010) diferenciam puberdade, relacionada a fenômenos fisiológicos, da adolescência, que engloba processos psicossociais, destacando-a como uma etapa de autodescoberta e individualização.

A vivência da adolescência é influenciada por fatores históricos, culturais e sociais, variando conforme gênero, classe e geração. Instituições como a escola desempenham um papel relevante, oferecendo recursos que podem ser assimilados de maneira heterogênea pelos indivíduos. Na contemporaneidade, a adolescência não é mais vista apenas como uma transição para a vida adulta, mas como uma fase com significados próprios, ampliada e ressignificada em suas experiências. Assim, configura-se como um período dinâmico, com repercussões individuais, familiares e coletivas (SCHOEN-FERREIRA *et al*, 2010).

Nesta época, começou a fazer amizades independentes da escola e a sair mais, ainda que de forma modesta: visitas ao shopping local (ponto de encontro de jovens, especialmente da cena emo), idas à casa de amigos em bairros próximos e recebê-los em sua própria casa. Vanessa descreve essa fase como uma tentativa de "compensar o tempo perdido" da infância solitária. Se antes as interações eram esporádicas e mediadas por adultos, na adolescência ela passou a construir seus próprios laços, ainda que de forma gradual e marcada por resquícios de insegurança. Não é isso que demarca a sua vivência enquanto pessoa *queer*, afinal, muitas são as pessoas que passam por experiências semelhantes, mas acredito que o bullying na infância e a forma como ela se fechou em si nos anos posteriores tenham a ver com uma certa visão de "anormalidade" de Vanessa em relação aos seus colegas, o que levou a experiências de abjeção de acordo com seu comportamento e sua aparência.

Seu relato é um retrato de como discriminações múltiplas — por aparência, raça, comportamento e gênero — moldaram sua trajetória. Vanessa não menciona intervenções de professores ou adultos, o que pode ser típico da época, quando pedir ajuda para autoridades ou responsáveis era outro fator para estigmatização. Hoje, suas memórias são fragmentadas ("não lembro direito"), possivelmente um mecanismo de defesa contra um passado doloroso. Sua história não é só sobre sobrevivência, mas sobre como a violência cotidiana pode silenciar corpos e apagar identidades.

Os estudos pós-coloniais e feministas enfatizam que o silenciamento de corpos e saberes das minorias está profundamente enraizado na construção histórica do colonialismo e no eurocentrismo das ciências e das epistemologias ocidentais. Esses saberes tradicionais, dominantes, invisibilizam, desqualificam ou excluem os conhecimentos produzidos fora de seus cânones, muitas vezes apresentando uma narrativa homogênea e universal que reforça desigualdades e hierarquias de poder (PELÚCIO, 2012).

Gayatri Spivak, por exemplo, assinala a “violência epistêmica” que a ciência ocidental impõe aos saberes de outros espaços, tratando-os como inferiores ou irrelevantes, e privando esses sujeitos de voz — fazendo valer uma narrativa colonizadora que silencia suas experiências, histórias e identidades. A própria ideia de “subalternidade”, destacada pelo texto de Pelúcio (2012), mostra que esses corpos e suas histórias são muitas vezes suprimidos, excluídos do reconhecimento institucional, acadêmico e social, reforçando sua condição de invisibilidade ou de objetos de estudo sem voz própria.

Além disso, esse silenciamento é uma forma de manter o sistema de poder colonial e racista e heterocissexista, que constrói corpos subalternizados como “não sujeitos” ou “sujeitos silenciosos”, capazes apenas de serem consumidos ou expostos, como no caso da Sarah Baartman, conhecida como a Vênus de Hotentote, que exemplifica como corpos de minorias raciais e de gênero foram expostos e tratados como fenômenos científicos ou culturais, enquanto suas experiências e vozes foram silenciadas ou desconsideradas. Assim, o artigo destaca que esse silenciamento não é apenas um apagamento explícito, mas um processo de invisibilização epistemológica que reforça as hierarquias de poder e o racismo estrutural, dificultando que esses corpos e suas histórias participem de uma narrativa autônoma e reconhecida socialmente e academicamente.

Um esforço teórico importante nas disciplinas pós-coloniais e feministas consiste em dar voz a essas minorias, criar novas epistemologias e reconhecer que seus saberes têm validade e autonomia, rompendo com essas estruturas de silenciamento e invisibilidade (PELÚCIO, 2012).

Spivak (*apud* RIBEIRO, 2017) aprofunda a noção foucaultiana de um sistema de poder que exclui e invalida os saberes produzidos por grupos subalternizados, considerados “o Outro” pela sociedade ocidental e desprovidos de plena condição de sujeito. Enquanto Foucault sustenta que as massas podem falar de si mesmas, há uma interdição que impede que suas vozes sejam efetivamente ouvidas, atribuindo ao intelectual o papel de analisar essas relações de poder sem, entretanto, representar diretamente os subalternos. Para Spivak, o

subalterno encontra-se silenciado e negado em sua humanidade, de modo que falar de “subalternidade” é evidenciar precisamente esse lugar de exclusão e silêncio.

3.2. Leitura, arte e referências

Vanessa Freitas constrói sua relação com a escrita a partir de um mosaico de influências culturais — algumas óbvias, outras sutis —, todas filtradas por uma sensibilidade marcada por memórias afetivas e lacunas. Apesar de vir de uma família com inclinações literárias (seu pai, professor universitário, escrevia textos curtos; sua mãe também tinha o hábito), não lembra de ter sido incentivada diretamente a ler ou escrever na infância. Suas primeiras lembranças literárias são singelas: um livro de fábulas de Esopo na escola e *Pássaro Contra a Vidraça*, obra que a fez perceber, ainda criança, que gostava de ler. Na adolescência, tornou-se a “aluna ruim que levava livros para a aula” — como quando chorou ao terminar *A Menina Que Roubava Livros* no meio da sala, escondendo as lágrimas com medo de bullying.

Sua matéria favorita da escola, no entanto, não era Português ou Literatura, mas Biologia. Inclusive, ela disse que não era boa em nenhuma dessas matérias — não consegue se lembrar nem mesmo se era boa em biologia, mas era melhor nesta do que nas outras. Das submatérias de Língua Portuguesa, ela diz que gostava mais da parte da redação, porque “era o meu momento de brilhar. [risada] Só na redação” (ENTREVISTA 02, 2024). Imagino que isso tenha sido porque já tinha a prática de escrever, proveniente dos textos que redigia nos cadernos e das fanfics que escrevia para a internet. Mas ela mesma diz que era algo muito natural, que assimilou a partir de leitura, sem saber até hoje as regras gramaticais para a boa escrita. Ela cita que não consegue lembrar de nenhum professor desta época que a tenha marcado positiva ou negativamente.

Embora Vanessa insista durante a entrevista que acredita que não tem relação alguma a sua facilidade de ler e escrever com a educação que lhe foi dada pelos pais, é importante colocar aqui que a mãe de Vanessa é formada em Letras e, embora hoje esteja aposentada, trabalhou como professora universitária na Estácio por bastante tempo. Seu pai, também com algum tipo de pós-graduação, visto que também trabalhava como professor de Física em universidades particulares, pode também ser um denominador comum para ela no quesito de transferência de capital cultural. A insistência de Vanessa ao falar que nada disso teve influência na sua educação e transformação enquanto escritora vem do fato de ela já ser adolescente quando sua mãe começou a formação acadêmica, mas ainda assim há disposições sociais que demonstram que a corporificação do capital cultural da escritora vem, de alguma forma, da relação que seus pais tinham com a própria noção de acúmulo do capital cultural.

A noção de capital cultural aparece em Bourdieu (1986) exatamente como uma hipótese teórica para explicar a desigualdade de desempenhos escolares em crianças originárias de diferentes classes sociais. Essa lógica de distinção social pelo capital cultural tem a ver com o fato de que nem todos os agentes possuem os meios econômicos e culturais para prolongar a educação dos seus filhos. Embora Vanessa não tenha seguido no campo acadêmico, como os seus pais, acredito que a inculcação do capital cultural por seus pais — por observá-los percorrendo os caminhos dos estudos —, auxiliou a autora a ter mais facilidade com a produção cultural em si. Afinal, a transmissão do capital cultural familiar é feita por toda a socialização e tem formas de funcionamento implícitas, muitas vezes não perceptíveis para a pessoa que está sendo analisada, como é próprio caso da autora.

Seu processo criativo atual é profundamente alimentado pela música, que funciona como uma âncora emocional. Ao ter ideias para novas histórias, Vanessa cria *playlists* temáticas que capturam a atmosfera do projeto ainda não escrito. Essas seleções — muitas vezes descobertas aleatoriamente no *Spotify*¹¹, que classifica seu gosto como "Alt-Z" (uma mistura de *rock*, *indie* e *pop*) — servem para reviver a inspiração inicial quando, meses depois, finalmente senta para escrever. Artistas como Lana Del Rey ("a dona da minha vida") e Evanescence a acompanham há anos, assim como bandas de sua fase emo (My Chemical Romance, Linkin Park), embora hoje critique aspectos problemáticos de alguns dos grupos que acompanhava na época. A música já inspirou obras diretas: desde *songfics* sombrias baseadas em Evanescence até seu conto *Aprendendo a Deixar para Lá*, na antologia *Como Se Fosse 1989*, criado a partir de *Shake It Off*, de Taylor Swift.

Na adolescência, os amigos que conquistou com a construção da identidade alternativa emo se tornaram a principal influência musical. Ela revela que nessa época o gosto musical era crucial para formar amizades, chegando a selecionar pessoas com quem se relacionava baseada nisso. Havia até uma certa contradição — embora alguns amigos fingissem desprezar certos estilos (como roqueiros que diziam odiar funk), todos acabavam dançando quando a música tocava em festas. Especialmente durante sua fase "emo", a música se tornou um elemento central de identidade e conexão social, mostrando como esse aspecto foi fundamental em sua formação pessoal e em seus relações interpessoais.

É perceptível durante a sua fala que a música tem um papel essencial na sua construção identitária, principalmente na perspectiva da cultura alternativa emo. O termo emo vem de “*emotional hardcore*” ou “*emocore*”, um subgênero de rock da era pós-punk, que teve

¹¹ Aplicativo de streaming de músicas que tem versão paga e gratuita (com a utilização de propaganda). É, hoje em dia, um dos maiores aplicativos de música do mundo.

origem nos Estados Unidos em meados de 1980, carregando consigo uma visão mais sentimental e emocional da expressão política do movimento. De acordo com Cavalcante (2015), essa é uma subcultura que, desde o princípio, teve ampla aceitação da bissexualidade, talvez um dos motivos para Vanessa, autora bissexual, se identificar tanto com o movimento.

É com a aparência mais sombria que ela brinca em muitas de suas histórias, como *Entre Beijos e Flechas*, que tem uma “vibe” mais sombria mesmo sendo um romance sáfico entre uma cupido e uma humana, e *Entre as Sombras e a Neblina*, que é uma história de horror com bastante conteúdo gráfico e obscuro, que pode ter a ver com as histórias que escrevia quando menor, como falado na citação abaixo.

Na época que eu escrevia *fanfic*, eu lembro que tinha um conceito que era *oneshot*, que era tipo um conto assim, e eu lembro que tinha, eu acho que era *songfic*, que se chamava, que era justamente umas *fanfics* baseadas em música, inspiradas em música. E eu não lembro quantas vezes eu escrevi assim, mas eu lembro de uma específica que... era uma *fanfic*, era uma *oneshot*, era uma *fanfic* curtinha, né, um conto, que eu escrevi inspirado em uma música do Evanescence, chamada *Even in Death*, e era um negócio muito sombrio, assim. É, eu não lembro do nome, mas... Eu lembro que era uma *fanfic* da Amy Lee e ela, acho que ela tava noiva do Gerard Way, do *My Chemical Romance*, algum negócio assim, só que ele morreu. Não sei se ele morreu no dia do casamento, sei lá, e aí tipo... A *fanfic* era, tipo, ela sentia a presença do, dele, do espírito dele, tipo uma assombração, assim. E aí ela sai da casa no meio da noite e vai até o cemitério e aí, eu não lembro o que acontece que ela começa... Gente, que coisa horrível. Ela começa a cavar o... [risada] (...) o túmulo dele. E aí ela encontra um objeto enterrado, eu não lembro o que que era, mas tinha algum significado. (ENTREVISTA 03, 2024)

Já o audiovisual ocupa um lugar ambivalente em sua rotina. Vanessa confessa que hoje em dia quase não assiste a filmes ou séries, já que dedica seu tempo livre principalmente à leitura — algo que considera essencial para seu trabalho como escritora. Apesar desse afastamento atual, ela guarda memórias afetivas de produções que marcaram diferentes épocas de sua vida.

Na adolescência, era completamente apaixonada por "*Skins*", série que hoje reconhece como problemática em vários aspectos, mas que na época ocupava um lugar quase sagrado em seu imaginário. Mais recentemente, assistiu à primeira temporada de "*Euphoria*", que a emocionou profundamente a ponto de chorar em algumas cenas, embora não tenha seguido com a temporada posterior. Já "*Wandinha*" foi uma surpresa agradável — mesmo ouvindo que a série seria "só para adolescentes", ela se divertiu bastante e brinca sobre sua própria falta de maturidade para resistir ao charme da protagonista.

Dedicando seu tempo todo para a profissão de escritora, com todas as questões que isso envolve, como a própria leitura, ela tem focado mais em leituras do que no audiovisual. Prefere narrativas autoconclusivas — dramas, terror, romances LGBTQIA+ — e evita sagas longas, reflexo de seu gosto literário por contos e romances independentes nacionais.

Seu consumo cultural sofreu um baque após mudar-se para um bairro afastado do Rio em 2021, onde "não há museus, só mato". Antes, frequentava cinemas e o CCBB; hoje, limita-se a livros — lê em média nove por ano, embora enfrente ressacas literárias periódicas e se julgue por não estar lendo mais, mesmo que esteja acima da média de leitura dos brasileiros comuns. Essa distância geográfica a isolou até de praias, reforçando um traço de sua personalidade: a capacidade de transformar ausências em matéria-prima criativa. Ela não me disse os bairros que morou durante sua vida, mas cita que mora na capital do Rio de Janeiro até hoje, morando com a mãe, de quem cuida com frequência, e com auxílio financeiro do pai.

Vanessa escreve, portanto, a partir do que absorve — e do que falta. Suas referências são menos sobre erudição e mais sobre como a arte a faz sentir: uma cena de *Euphoria*, o refrão de uma música esquecida, o peso de um livro que a fez chorar na escola. E é essa emotividade, armazenada em playlists e memórias fragmentadas, que alimenta suas histórias.

A escrita, na perspectiva psicanalítica, é concebida como uma operação fundamentalmente ligada à falta, à perda e ao desejo, funcionando como um mecanismo de simbolização do vazio estrutural imposto pela linguagem. Ela se constitui como um ato de separação do Outro, operação que instaura o desejo de saber e viabiliza a emergência de um saber inconsciente enquanto verdade pulsional. Nesse sentido, a escrita não apenas registra, mas também responde à falta, oferecendo tratamento àquilo que, na linguagem, resiste à representação plena.

A psicanálise articula essa dinâmica ao conceito de objeto na teoria lacaniana, entendido como o resíduo irreduzível que organiza o desejo em torno da perda. A escrita, assim, configura-se como um endereço à causa do desejo, um modo de circunscrever o inapreensível — aquilo que Lacan nomeia como *das Ding* (a Coisa). Essa relação entre escrita e falta é exemplificada na obra de James Joyce, cuja literatura opera como um recurso singular para lidar com o que não se perdeu, mas que, paradoxalmente, produz falha na relação com a linguagem. Joyce ilustra como a arte pode suplementar a falta, transformando-a em invenção estilística.

Em síntese, a escrita, na abordagem psicanalítica, é um dispositivo de tratamento do real, um gesto que, ao mesmo tempo que marca a falta, a transforma em possibilidade de

invenção e sentido. Seja na literatura, no desenho ou nas dificuldades de aprendizagem, ela revela-se como uma prática de simbolização que lida com o irrepresentável, reafirmando a estrutura desejante que funda o sujeito na linguagem (CARVALHO, 2008).

3.3. A Internet e a sociabilidade virtual

A internet foi, para Vanessa Freitas, muito mais que uma ferramenta — foi uma tábua de salvação social. Na adolescência, enquanto o convívio escolar era marcado por *bullying* e exclusão, ela encontrou nas comunidades online um espaço onde finalmente podia existir sem medo. Seus primeiros passos digitais foram no Orkut e no MSN, onde criava perfis *fakes* de cantores como Gerard Way (*My Chemical Romance*) e Bill Kaulitz (*Tokio Hotel*) para participar de fóruns de *fanfics* e RPGs textuais. Esses personagens virtuais eram sua porta de entrada para amizades baseadas em gostos compartilhados: música alternativa, histórias de bandas e, mais tarde, escrita criativa. "Era meu jeito de ser alguém sem ser eu", reflete.

No contexto das redes sociais digitais, os denominados perfis *fakes* (do inglês *fake*, "falso") constituem um fenômeno complexo que merece análise sistemática. Tratam-se de contas criadas para assumir identidades que não correspondem à pessoa física ou jurídica responsável por sua criação, configurando-se, portanto, como representações inautênticas no espaço virtual.

Esses perfis podem ser categorizados em diferentes tipologias, a saber: (i) apropriação indevida de identidades de figuras públicas, como atores, apresentadores e modelos, sem qualquer autorização; (ii) personagens ficcionais, derivados de obras literárias, cinematográficas ou televisivas; (iii) entidades animadas, como personagens de desenhos animados e animes; e (iv) identidades completamente inventadas, que simulam indivíduos inexistentes (RIBEIRO, 2014).

Lembrando da minha própria experiência pessoal com os fakes do Orkut, perguntei a ela sobre cenas de RPG textual¹² que eram feitas, com ações dos personagens que assumia. Ela disse que participou muito dessa prática e que nem sempre seus personagens *fakes* eram baseados em bandas de rock, usando avatares de "um povo aleatório, assim".

¹² RPG é uma sigla para "role playing game" ou "jogo de interpretação de papéis". Nesse jogo, os jogadores interpretam personagens criados por eles mesmos em diversos tipos de cenários, como o de fantasia medieval, o de cyberpunk, entre outros. O jogo clássico é feito em uma mesa, com papel e livros, e utilizam-se os dados para fazer escolhas críticas para os personagens, com consequências às vezes severas no jogo (VINHA, 2024). No RPG textual, ao invés de se narrar o que está sendo feito com o personagem em voz, ao redor de uma mesa, as ações dos personagens são escritas e descritas em forma de texto, o que é muitas vezes utilizado como uma prática para a escrita literária, mesmo que seja apenas um jogo.

Mas eu tinha vários orkuts fakes, mas só que não era aquele fake de tipo assim, ah, eu vou fingir que eu sou uma pessoa para enganar os outros... Era aqueles fakes tipo assim, ai, não, eu sou o Gerard Way, do My Chemical Romance, eu sou, sei lá, o Bill Caulitz, do Tokyo Hotel. Era tipo esse tipo de fake, assim. É, e aí sim, tipo, eu conheci muita gente no fake, nossa... É, e eu lia... Ah, no meu orkut pessoal, agora que eu lembrei, eu fiz muita amizade no negócio de fanfic, mesmo, assim. Eu lia fanfic pelo Orkut, mesmo, tinha uma comunidade que se chamava Fics de Bandas, era lá que eu lia fanfic. Eu cheguei a publicar fanfic, mas, tipo, eu não conseguia escrever nada longo nessa época. Eu tentava, mas eu não conseguia, porque eu nunca tinha ouvido falar em planejamento, sabe? E aí as minhas histórias não iam para lugar nenhum e um certo momento eu abandonava, porque ficava insustentável. Mas às vezes eu escrevia o que eles chamavam de oneshot. (ENTREVISTA 01, 2024)

L.J.: Então você já escrevia com 14 anos. Tipo assim, ah, vou me divertir escrevendo uma fanfic aqui de My Chemical Romance.

V.F.: Sim. [risadas] Sim. (ENTREVISTA 01, 2024)

Com isso, vemos que a existência de perfis fakes interpretativos nas redes sociais auxiliou Vanessa a construir a sua jornada com a escrita desde a adolescência. Lendo e escrevendo fanfics nas redes sociais, ela já demonstrava que gostava de escrever, que se divertia o fazendo. Sua construção enquanto escritora começou, assim, pelas redes sociais, mesmo que narre que escrevia “coisas em um caderno” aos 13 anos de idade.

Em relação a ter nascido na geração millennial, ela diz que ter passado sua adolescência nos anos 2000 modificou a forma como ela escreve e que a moldou bastante, mas que sente que pega bastante coisa das gerações mais novas, agindo de forma diferente do pessoal de sua idade que é “meio chatão”, pelas palavras dela. Dessa forma, ela disse que sua geração influencia de certa forma, mas não completamente, porque o que acontece atualmente também influencia.

A geração Y, mais conhecida como Millennial, compreende os jovens nascidos entre o início dos anos 80 até metade da década de 90, sem definição clara da delimitação. Para Carvalho (2017), o espaço de tempo compreendido entre 1980 e 1996 para esta definição. Embora por muitas vezes a abordagem geracional possa rotular e estereotipar a geração a ser trabalhada, desprezando aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos que se apresentam em seus cotidianos (MARTINS, 2015), acreditamos que é importante para a pesquisa observar que Vanessa Freitas nasceu na geração millennial ou geração Y, que, de acordo com Martins (2015) é uma geração marcada pela onipresença das tecnologias digitais em sua temporalidade e vida cotidiana. No entanto, ela aponta que rotular de forma generalizante não captura toda a riqueza da realidade juvenil, visto que as juventudes são heterogêneas.

O que mais me chamou atenção nessa questão geracional foi a conversa que tivemos sobre tecnologias e mudanças tecnológicas de uma época para a outra. Como apontei durante a nossa conversa, ela viu a internet discada e passou pelo momento em que isso se transformou em wi-fi. Mas ela assume que demorou para perceber as coisas mudando por ter dificuldade de acesso às tecnologias quando mais nova: “Eu acho que tinha um certo atraso para as coisas chegarem até mim. (...) Então, assim, eu acho que quando eu percebi que tinha mudado, já tinha mudado de novo” (ENTREVISTA 01, 2024). Isso pode se dar pela condição econômica da sua família na época, que ela descreve como “a gente era pobre, mas não pobre de tipo... passar necessidade, passar fome, ser despejado. (...) Mas a gente era pobre, assim, para as coisas além do básico, digamos assim. O que já é um grande privilégio, né, no Brasil.” (ENTREVISTA 01, 2024). O exemplo que ela deu foi o de um computador, que ela só foi ganhar seu primeiro quando todos os seus colegas — mais abastados, pela forma que ela disse — de escola (um colégio de aplicação da UFRJ) já tinham computadores.

Foi também na internet que Vanessa descobriu sua vocação para a escrita. Em comunidades como Fics de Bandas, publicava *oneshots* (contos curtos) e devorava histórias alheias, mesmo sem dominar técnicas de planejamento narrativo. “Minhas histórias não iam a lugar nenhum, mas eu amava escrevê-las”, admite. Essa paixão precoce a acompanhou até a vida adulta, quando a internet se tornou essencial para sua carreira: foi através de pesquisas *online* que aprendeu a autopublicar seu primeiro livro, já que o mundo editorial tradicional parecia inacessível sem conexões digitais. Ela diz que não sabe se estaria escrevendo ou não se não tivesse acesso à internet, mas que esse acesso foi essencial para se publicar, porque, antes de ter contato com o mundo literário pela internet, não fazia a menor ideia de como publicar um livro. Diz que é até difícil imaginar como faria sem a internet e sem a autopublicação digital.

As redes sociais também moldaram sua sociabilidade. No início, eram territórios de experimentação identitária — como no *fake*, onde conheceu Laísa, amiga que mantém até hoje. Mais tarde, transformaram-se em ferramentas profissionais.

Quando perguntei para ela sobre suas atividades culturais, ela disse que só participa do ambiente da escrita. Disse que participa mais online, já que quando não se mora em São Paulo, “é um pouco difícil participar presencialmente” (ENTREVISTA 03). E mesmo que no Rio de Janeiro tenha mais eventos voltados para isso, por estar no eixo Rio-São Paulo, pela distância dos lugares da cidade e a falta de dinheiro, ela não consegue ir.

Até o momento da entrevista, o único evento presencial do qual ela tinha participado tinha sido a Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2023, que ela descreveu como uma

experiência incrível, por ter conhecido pessoalmente as pessoas que conhecia pelas telas. Ela disse que se sentiu muito integrada com o mercado literário enquanto estava na Bienal, mesmo estando como espectadora. “Eu queria que tivesse uma bienal por mês”, ela disse.

Como a participação dela é mais pelas redes sociais, resolvemos separar por tópicos as principais redes de utilização dos escritores e falar um pouco sobre os prós e os contras de cada uma delas. Ela diz que a principal rede que ela utiliza é o Instagram, onde ela conseguiu concentrar melhor as pessoas que querem ter mais contato com o que ela está fazendo ou escrevendo no momento, mas tem tido dificuldade para crescer nesta rede social desde que passou por um possível *shadowban*¹³ do algoritmo por utilizar “palavras proibidas” na divulgação do seu segundo livro, chamado *O Corpo na Cozinha*.

Não, sério, tipo, eu tinha um alcance muito bom antes desse livro. Era um alcance muito bom mesmo, e aí depois que eu lancei esse livro nunca mais foi o mesmo. Eu não sei se é porque eu tive que ficar falando coisa de sangue, de morte, né? Que tinha a ver com o, com a história do livro, e aí eles me... acabou comigo. (ENTREVISTA 03)

Ela destaca que o X/Twitter é uma plataforma eficaz para alcançar novos públicos, especialmente na divulgação de trabalhos autorais, como lançamentos de livros e histórias. Ele menciona que a rede facilita a conexão com leitores que ainda não conhecem seu trabalho, além de contar com o apoio de portais literários dispostos a promover autores independentes, muitas vezes sem custo. No entanto, também aponta um lado negativo: o ambiente do Twitter pode se tornar tóxico em certas situações, visto que é uma plataforma que possibilita anonimidade em comentários ofensivos e com teores absurdos, o que exige cuidado ao interagir na plataforma. Apesar desse desafio, ela reconhece o valor da rede como ferramenta de visibilidade para criadores, equilibrando suas oportunidades com os riscos à dinâmica das redes sociais. Um exemplo do que ela interpreta como toxicidade no Twitter/X é visto abaixo:

Mas, mas no Twitter é, é muito... Acho que isso é muito intenso. É... Eu acho que é muito fácil a mensagem se distorcer, tipo, você falar alguma coisa, achando mesmo que você tá falando aquilo que você acha que tá falando, mas as pessoas interpretarem de uma forma muito diferente do que

¹³ *Shadowban* é um “banimento fantasma” que é feito de forma implícita pela inteligência artificial da plataforma de mídia social. Esse impedimento é imposto aos usuários que, teoricamente, tentam melhorar seus números utilizando técnicas impróprias. É um banimento fantasma porque não há uma notificação falando que aconteceu, mas é perceptível no alcance reduzido das redes sociais, impossibilitando conquistar novos públicos. Geralmente é feito por causa de compra de seguidores, uso de robôs que alimentam contas falsas ou hashtags irrelevantes (SALESFORCE BRASIL, 2021). No caso de Vanessa, ela acredita que passou pelo *shadowban* por conta de “palavras proibidas”, que têm a ver com o conteúdo sangrento e violento de seu livro.

você falou e isso acabar gerando um problema grande. E vira uma bola de neve muito rápido. Cresce muito rápido. Acho que é essa a questão, os problemas crescem muito rápido no Twitter. Então, a gente acaba tendo uma sensação meio que de perigo, né? (ENTREVISTA 03)

Vanessa admite que sua relação com o TikTok é marcada por certa negligência e falta de familiaridade. Ela reconhece que deveria ser mais ativa na plataforma, mas enfrenta dificuldades tanto em entender a dinâmica do aplicativo quanto em se dedicar a criar conteúdo regularmente. Parte dessa resistência está ligada à preguiça de gravar vídeos, especialmente porque ela se sente mais à vontade quando está produzida — com maquiagem e arrumada —, algo que demanda tempo e disposição. Apesar disso, ela elogia os filtros do TikTok, que a deixam satisfeita com sua aparência nos vídeos, sugerindo que, se não fosse pela barreira pessoal de exposição, poderia se engajar mais.

Embora não descarte completamente a plataforma, sua postura é de hesitação, misturando reconhecimento do potencial do TikTok com uma aversão prática aos esforços necessários para utilizá-lo de forma consistente. A questão geracional é mencionada como uma possível explicação, mas ela mesma não tem certeza, atribuindo sua relutância mais ao desconforto com a produção de vídeos do que a uma rejeição categórica da rede.

Vanessa destaca a relevância das interações nas redes sociais literárias (as "bookredes") como um dos aspectos mais enriquecedores do seu envolvimento no meio cultural da escrita. Ela valoriza especialmente a troca com outros autores, editores e influenciadores literários, considerando essa dinâmica não apenas divertida, mas também uma fonte de aprendizado constante.

Um ponto central em sua fala é a observação atenta das estratégias de marketing e divulgação usadas por outros escritores. Ela admira como alguns conseguem despertar seu interesse por livros que, a princípio, não estavam no seu radar, simplesmente pela forma criativa e envolvente como promovem suas obras. Essas experiências a inspiram a analisar e absorver técnicas que possam ser úteis em seus próprios lançamentos.

Essa maneira de ver o mundo a partir de uma lente empreendedora, mesmo que não se reconheça como tal, tem a ver com a nova racionalidade neoliberal do mundo apontada por Dardot e Laval (2016).

O neoliberalismo não é apenas uma política de governo, mas uma racionalidade. Essa racionalidade, que tem como elemento chave a figura do empreendedor, afeta governos, Estado, religião, subjetividade do indivíduo, cultura, tendo um alcance geral em questão de maneiras de se entender a si mesmo no mundo.

O neoliberalismo começa a ganhar força a partir dos anos 70 junto com a implementação do Toyotismo como modo principal da produção capitalista, durante a crise do petróleo que inviabilizou a produção fordista. O “Capitalismo Popular” do neoliberalismo traz a ideia de que todo mundo deve se tornar proprietário capitalista, cada um empreendendo e podendo se tornar um capitalista. Isso transforma o capitalismo em um modelo de vida em que os indivíduos estão sempre disponíveis para o trabalho. Os trabalhadores não se veem mais como proletariado, mas como microempreendedores, seres autônomos de qualquer forma de ligação com o Estado. Essa ideia de empreendedorismo está tão incutida nos trabalhadores que aqueles que ainda desejam direitos trabalhistas são dados como atrasados.

O empreendedorismo de si, conforme discutido por Dardot e Laval (2016), é uma expressão central da racionalidade neoliberal, na qual os indivíduos são levados a se conceber como empresas de si mesmos, em constante competição num mundo social transformado em mercado. Essa lógica redefine todas as esferas da vida, convertendo-a em um capital que deve ser incessantemente valorizado. O sujeito neoliberal, imerso nessa dinâmica, precisa gerir a si mesmo como um empreendedor, assumindo riscos, adaptando-se às demandas voláteis do mercado e internalizando a competição como norma existencial.

Inspirando-se em Foucault e Marx, Dardot e Laval (2016) mostram como essa subjetividade empreendedora é produzida por meio de dispositivos de poder que naturalizam as regras do neoliberalismo: a previdência, a saúde e a educação tornam-se mercadorias a serem escolhidas, enquanto o desemprego e a precarização são apresentados como inevitáveis. O indivíduo é responsabilizado integralmente por seu sucesso ou fracasso, sob o imperativo de ser flexível, adaptável e autossuficiente.

A linguagem empresarial vai invadindo a vida social e passamos a pensar como empresa, utilizando dessa linguagem para falar de nossa própria subjetividade. Esse modelo neoliberal de formação de empreendedores entra não apenas no Estado, mas também por toda a realidade social, Igrejas, grupos e empresas.

No mundo editorial, isso é muito perceptível na construção de “identidades virtuais” baseadas no marketing de marca pessoal, em que a própria pessoa autora vira sua própria marca, tendo que construir para si mesmo o suporte de sua identidade visual e sua forma de lidar com o público comprador de seus livros. Afinal, a vida de um escritor profissional é baseada na venda da sua arte, que muitas vezes acaba virando a venda de sua própria vida.

Além do aspecto profissional, ela ressalta que as “bookredes” possibilitaram conexões profundas, incluindo amizades duradouras e até mesmo um relacionamento amoroso com uma autora. Essas relações vão além do *networking*, mostrando como o ambiente virtual pode se

tornar um espaço de afeto e comunidade. Para Vanessa, as interações nas "bookredes" são fundamentais tanto para o crescimento profissional (através da troca de ideias e estratégias) quanto para o lado humano, criando laços significativos no universo literário. “Eu acho muito legal, assim, essa interação que, que as bookredes nos permitem ter, essa integração entre a gente. Eu acho isso bem legal”, diz ela (ENTREVISTA 03).

As “bookredes” são comunidades literárias digitais, em plataformas de redes sociais, que promovem ativamente a leitura, através do compartilhamento de conteúdo literário, cativando novos leitores, ao mesmo tempo que ajudam, indiretamente, na divulgação de obras e autores. Com a ascensão das “bookredes”, os autores nacionais independentes ganharam mais espaço no mercado editorial brasileiro, ao passo que os produtores de conteúdo passaram a divulgar os livros que leem, sendo alguns deles nacionais. (ALMEIDA, 2023)

Vanessa Freitas explica que seu projeto de entrevistas com autores no Instagram começou com um objetivo bem específico: ajudar escritores que queriam retratar minorias das quais não faziam parte, oferecendo perspectivas autênticas. Ela buscava entrevistar autores pertencentes a essas comunidades para responder perguntas como quais estereótipos já estavam saturados, que tipos de personagens eles gostariam de ver mais representados e quais livros consideravam boas representações "*own voice*". A ideia era dar um ponto de partida para quem estava escrevendo sobre esses grupos, mostrando o que evitar e o que valorizar, sempre lembrando que uma única voz não representa toda uma comunidade.

Com o tempo, porém, o projeto ganhou um novo sentido. Além de auxiliar escritores, as entrevistas passaram a ser um recurso valioso para leitores em geral — tanto pessoas das próprias minorias, quanto curiosas sobre o tema. Elas se tornaram uma fonte rica de indicações literárias e *insights* sobre lacunas na representação.

Vanessa também percebeu que estava aprendendo muito com esse processo, entendendo melhor as preferências e demandas do público literário, já que os entrevistados costumavam recomendar seus livros favoritos. O que começou como um guia prático para autores se transformou em um espaço dinâmico de troca, onde todos — incluindo a própria Vanessa — podem descobrir novas perspectivas e obras relevantes. No final, ela brinca que o projeto, que tinha um propósito tão específico no início, acabou se revelando valioso para ela mesma, tanto como leitora quanto como criadora de conteúdo interessada em acompanhar as discussões literárias contemporâneas.

Sobre como ela recebe notícias sobre o mercado literário, ela diz que acompanha geralmente pelo Twitter, não acessando nenhum site específico, como o caso do PublishNews.

Seu círculo de amizades mais sólido, no entanto, surgiu na intersecção entre *online* e *offline*. Pessoas como Thiago e Alice, conhecidas em rolês alternativos no Rio, ou Laísa, que migrou das mensagens virtuais para encontros reais, formaram uma rede de apoio duradoura. Esses amigos não só a acompanharam em noites de excessos na juventude — fase que ela hoje vê como uma busca por "viver intensamente", mas que na verdade foi um momento regado de drogas, álcool e passeios a bares perigosos pelo Rio de Janeiro, como o antigo Garage, onde ela narrou que havia violência e crimes — como também foram cruciais em sua carreira literária, comprando livros, participando de campanhas de financiamento e até atuando como leitores beta.

Vanessa Freitas mantém amizades sólidas que resistiram ao tempo, algumas desde 2011 ou 2012 — relações que ela considera verdadeiramente duradouras. Entre os mais próximos está Thiago, seu "melhor amigo", conhecido em 2012 no Garage, um local frequentado pela cena alternativa do Rio, descrito por ela como "insalubre" e "sombrio". A aproximação entre os dois veio através de uma amiga em comum, hoje distante, mas que na época os uniu em meio a uma fase conturbada. Thiago se destacava como uma figura estável, "uma ilha de sanidade no caos", sempre disposto a cuidar dos outros, mesmo tendo dificuldade em pedir ajuda quando precisa. "Ele é maravilhoso", define Vanessa, ressaltando a cumplicidade construída ao longo dos anos.

Outra amiga querida é Alice, conhecida em 2011 ainda na internet, mas que logo se tornou uma presença física em sua vida. Antes mesmo da transição de gênero de Alice, as duas compartilhavam uma paixão por rolês noturnos, especialmente na Lapa e no Garage, onde passavam noites em meio a bebidas e aventuras. Hoje, mesmo morando na mesma cidade (ambas na Zona Oeste do Rio), a vida adulta as afastou fisicamente — encontros que já foram raros agora são ainda mais esporádicos, mas a amizade permanece intacta.

Há também Mariana, outra figura do Garage, com quem Vanessa dividia noites de excessos na juventude. Com o tempo, os encontros turbulentos deram lugar a reuniões mais tranquilas, sempre em torno da comida. "Antes a gente saía para beber, hoje a gente sai para comer", brinca Vanessa, destacando a famosa lasanha de soja de Mariana, que considera "a oitava maravilha do mundo". Através dela, conheceu Mandy, hoje ocupada com um doutorado, mas que ainda encontra tempo para encontros gastronômicos ocasionais.

Além desses, Vanessa menciona uma rede de outros amigos queridos, menos próximos mas igualmente especiais, e destaca Laísa, uma amizade virtual que começou no fake do Orkut por volta de 2008/2009 e se concretizou pessoalmente em 2011, durante uma viagem de

Vanessa a São Paulo. Apesar da distância e da comunicação esporádica, sempre que possível, reencontram-se — seja no Rio ou em São Paulo.

Essas amizades, moldadas em cenários de caos juvenil, amadureceram junto com Vanessa. Se antes eram marcadas por noites insones e rolês intensos, hoje se sustentam em lasanhas compartilhadas, conversas raras mas profundas e uma história em comum que nenhum dos lados pretende abandonar. São laços que sobreviveram às mudanças, à distância e ao tempo — prova de que, mesmo em meio ao turbilhão da vida, algumas conexões permanecem.

Os amigos de Vanessa Freitas — tanto os que permaneceram quanto os que se perderam pelo caminho — foram peças fundamentais na construção de quem ela é hoje. Algumas dessas relações serviram como espelhos do que ela não queria ser: pessoas cujas atitudes a machucaram ou que a fizeram perceber comportamentos tóxicos em si mesma, levando-a a amadurecer e abandonar certos padrões. "Foram pessoas que me ajudaram a entender quem eu não quero ser", reflete, reconhecendo que até mesmo amizades desfeitas a ensinaram lições valiosas.

Já os amigos que resistiram ao tempo, como Thiago, Alice e Mariana, a influenciaram de outra forma: através das vivências compartilhadas. Durante anos, especialmente entre os 14 e os 25 anos, Vanessa carregou uma ânsia por experiências que ela narrou enquanto “extremas” (mesmo sem querer dar detalhes) — uma sensação de que só estava “vivendo de verdade” quando se jogava em noites de excessos, bebidas e riscos. Esses amigos a acompanharam nessa fase, seja mergulhando junto no caos (como Alice, com quem virou noites na Lapa) ou oferecendo um contraponto de estabilidade (como Thiago, sempre presente para cuidar dos outros).

Foi justamente essa convivência que a fez perceber, com o tempo, que a vida não precisava ser vivida no limite para ter significado. As memórias das noites insones, dos perigos enfrentados e das ressacas físicas e emocionais a ajudaram a entender que seu bem-estar estava em outro lugar: em encontros caseiros, em jantares com amigos, em conversas seguras e sem pressão. "Eu só sei que isso não é mais o que eu quero porque tive essa vivência", explica. Se não fosse por essas amizades — e pelas experiências, boas e ruins, que teve ao lado delas —, talvez ainda estivesse presa na ideia de que felicidade e adrenalina são a mesma coisa.

Hoje, Vanessa valoriza a tranquilidade, mas sem demonizar o passado. Sabe que cada fase, cada amigo e cada noite mal dormida contribuíram para que aprendesse a escolher com mais cuidado onde (e com quem) quer estar. Se antes a vida era medida em doses de

intensidade, hoje é pesada em momentos de confiança, afeto e lasanhas compartilhadas — e ela não teria chegado a essa conclusão sem os amigos que a acompanharam, de um jeito ou de outro, na jornada.

Os amigos mais próximos de Vanessa Freitas tiveram um papel fundamental em sua trajetória como escritora, tanto pelo apoio direto quanto por inspirações sutis que permeiam sua escrita. Desde os primeiros passos na literatura — quando participava de antologias e projetos coletivos —, eles estiveram presentes, incentivando seu trabalho e contribuindo financeiramente em campanhas de financiamento. Quando lançou seu primeiro livro solo, não hesitaram em comprar exemplares, demonstrando um suporte concreto. Laísa, sua amiga de Mogi das Cruzes, chegou a ser leitora beta¹⁴ do livro, oferecendo feedbacks valiosos ainda durante o processo criativo.

Além do apoio prático, esses amigos também influenciaram sua escrita de maneira indireta, servindo como fontes inconscientes de inspiração para a construção de personagens. Vanessa acredita que, para criar figuras literárias complexas e verossímeis, é essencial observar as pessoas ao redor — suas personalidades, manias, contradições e histórias. "Alguns traços de personalidade, vivências ou visões de mundo" que presencia em seus amigos, mesmo que de forma subliminar, acabam se refletindo em suas criações, enriquecendo a profundidade emocional de suas narrativas.

Assim, os amigos de Vanessa não apenas celebraram seu crescimento como autora, mas também, sem saber, emprestaram nuances humanas a seus personagens — transformando-se, de certa forma, em parte invisível (mas essencial) de suas histórias.

Vanessa Freitas, enquanto uma mulher bissexual, teve cinco relacionamentos sérios em sua vida, cada um deixando marcas profundas em sua jornada de autoconhecimento — muitas delas através de traumas que a moldaram.

Seu primeiro relacionamento, aos 15/16 anos, foi com uma garota de Portugal, totalmente à distância. Inicialmente romântico, com troca de cartas e conversas diárias, o vínculo se tornou tóxico com o tempo, marcado por brigas, possessividade e um efeito negativo na saúde mental de ambas. Apesar de nunca terem se conhecido pessoalmente, a relação durou mais de um ano e deixou cicatrizes emocionais.

¹⁴ Leitores beta são os primeiros leitores a terem contato com o livro, antes dele ser publicado. É como um leitor de teste, em que ele faz o papel de uma leitura inicial para destacar pontos positivos e negativos da obra, dando feedback sincero para que os autores possam fazer melhorias no texto. A diferença disso para uma análise crítica é que o leitor beta não é remunerado e vai analisar a obra como consumidor final, como público alvo daquela história, enquanto a crítica vai utilizar de técnicas de escrita para auxiliar a melhorar o texto. Sua importância principal está no fato de ser um olhar de fora para ajudar o autor a achar possíveis erros, furos de enredo e outras questões no seu texto original (JEHNI, 2023).

Aos 20 anos, envolveu-se com um homem abusivo, conhecido no Garage, o famoso rolê alternativo do Rio. Esse relacionamento foi o mais traumático de todos: ele a isolou de amigos e família, monitorava seu celular, praticava *gaslighting*¹⁵ e a manipulava psicologicamente. A relação terminou quando ele a traiu com a namorada de seu melhor amigo, deixando-a emocionalmente devastada.

Em 2017, já na faculdade, teve um breve namoro com um colega de curso. Apesar de tranquilo e sem grandes conflitos, durou apenas alguns meses. Foi uma experiência positiva em comparação aos relacionamentos anteriores, mas que não evoluiu.

Em 2018, começou um relacionamento à distância com um homem de São Paulo, conhecido através de uma amiga. A princípio, parecia promissor — ela viajava mensalmente para vê-lo —, mas com o tempo, ele se tornou emocionalmente violento, desrespeitando seus interesses e usando comunicação agressiva. A pandemia exacerbou os problemas: enquanto Vanessa enfrentava depressão, ele a tratava com frieza e desdém. O relacionamento, já desgastado, terminou oficialmente em 2021, após um ano sem se verem.

Essas experiências a ensinaram sobre limites, autoestima e o que não aceitar em um relacionamento. Se os primeiros vínculos foram marcados por toxicidade e abuso, eles também a ajudaram a reconhecer padrões nocivos e a buscar relações mais saudáveis no futuro. Hoje, ela carrega as cicatrizes dessas histórias, mas também a clareza de quem aprendeu — da maneira mais difícil — o valor do respeito mútuo e do cuidado emocional.

A história de Vanessa Freitas com sua atual namorada começou de forma tão orgânica que quase parece roteiro de romance. Tudo surgiu através do Instagram, quando um post aleatório da garota apareceu no feed de Vanessa — talvez por um compartilhamento ou impulsionamento. O conteúdo a fez rir, e ela decidiu segui-la. A reciprocidade foi imediata, mas nos primeiros meses a interação se limitou a curtidas, comentários esporádicos e respostas breves a stories.

As coisas começaram a mudar quando a garota — também escritora — lançou seu primeiro livro e pediu orientações a Vanessa. Empolgada, Vanessa ofereceu ajuda na diagramação dos livros, mesmo sem ainda anunciar esse serviço profissionalmente. Foi nesse processo que as conversas se alongaram, ainda que sempre focadas em trabalho.

¹⁵ “*Gaslighting* é uma forma de manipulação emocional e psicológica em que um indivíduo procura convencer o outro de algo que não aconteceu, distorcendo a sua percepção da realidade. (...) A tática de manipulação funciona exatamente assim: um indivíduo procura convencer o outro de outra realidade para benefício próprio, fazendo-o duvidar das suas próprias percepções, sentimentos, convicções e memórias. O contexto em que ela costuma acontecer é o relacionamento abusivo, mas o *gaslighting* pode ocorrer em qualquer contexto social.” (FERREIRA, 2023)

O verdadeiro ponto de virada veio quando Vanessa publicou *A Princesa Que Eu Sempre Quis*, um conto surpreendentemente doce — bem diferente de seus romances usualmente agri-doces. Escrever uma história tão leve a deixou em conflito: enquanto duvidava que amores tão perfeitos existissem na vida real, sentiu uma pontada de desejo por algo assim. Foi então que começou a notar sua futura namorada de um jeito novo. "Eu beijaria muito essa pessoa", pensou, repetidamente, até que a atração se tornou inegável.

O pretexto para aproximação veio com a Bienal do Livro. Quando a garota perguntou sobre como participar do evento, Vanessa — num rompante de criatividade (e nervosismo) — pensou em escrever um romance sobre duas escritoras que se apaixonam numa bienal, com uma personagem inspirada nela. A ironia? A *crush* já tinha exatamente a mesma ideia, com uma protagonista baseada em Vanessa!

Depois de semanas de indiretas, tarô (sim, Vanessa chegou a consultar as cartas para saber se havia esperança) e conversas que se estendiam madrugada adentro, as confissões finalmente vieram. Descobriram que estavam apaixonadas uma pela outra há meses, cada uma secretamente planejando homenagear a outra em livros não escritos.

Na época da entrevista, oficialmente juntas há quase um mês, elas vivem o tipo de romance que Vanessa um dia julgou impossível — açucarado, mas real; literário, mas palpável. E se há uma lição nessa história, é que o amor pode surgir nos lugares mais inesperados — até mesmo nos comentários de um post sobre diagramação de livros.

Sua história é a de alguém que, rejeitada nos pátios e salas de aula, construiu seu próprio mundo social entre fóruns, DMs e comunidades digitais — e fez desse exílio voluntário não um refúgio, mas um ponto de partida.

3.4. Lazer, dinheiro e trabalho

Para Vanessa Freitas, a relação entre trabalho, dinheiro e lazer é um campo minado de contradições. A escritora vive em constante tensão entre a necessidade de se sustentar financeiramente através de sua arte e o desejo humano básico de simplesmente existir sem pressões produtivas.

O dinheiro aparece como fator determinante em suas escolhas existenciais. Dinheiro é uma das formas objetivadas do capital econômico descrito por Bourdieu (1986) que, junto com as outras formas de capital, já descritas nesse trabalho, constrói limitações estruturais para o alcance de certas capacidades no sistema em que vivemos. É a partir do capital econômico que temos organizações específicas de obtenção e manutenção de relações sociais (BONAMINO *et al*, 2010). Assim sendo, o acúmulo de capital econômico (aqui objetivado no

dinheiro) é essencial para adentrar muitos campos diferentes, a curto e longo prazo. Ter ou não ter dinheiro em uma sociedade capitalista que é construída na dicotomia do luxo e da escassez é muitas vezes determinante para o empreendimento bem sucedido em várias áreas da vida social, o que não é diferente quando se fala de lazer e trabalho.

Ela confessa que sairia do Rio "por qualquer motivo" se tivesse recursos, oscilando entre dois sonhos opostos: o impulso profissional a levaria para São Paulo, com seu mercado editorial vibrante e oportunidades de *networking* literário; já o anseio por paz a atrairia para o interior mineiro, onde imaginava uma vida simples entre cachoeiras e gatos. Essa dualidade revela o cerne de seu conflito — a dificuldade em conciliar sustento com qualidade de vida.

Vanessa Freitas começou sua trajetória profissional como balconista em uma cantina de salgados, mas ressalta que o trabalho ia além do atendimento no balcão: ela também limpava, preparava café e lavava louça. Trabalhou por muitos anos nessa função, primeiro em uma cantina dentro de um centro espírita e depois em um quiosque de salgados em um supermercado. Além disso, fez alguns bicos pontuais, como fotografar apartamentos para um amigo corretor e uma única faxina, mas não considera essas atividades como "trabalho fixo", já que eram ocasionais e sem rotina estabelecida. Sobre remuneração, ela estima que ganhava entre R\$ 1.100 e R\$ 1.200 na época em que era balconista. Atualmente, dedica-se à carreira de escritora.

Atualmente, Vanessa trabalha exclusivamente como escritora, mas sua renda mensal é baixa, variando entre R\$ 300 e R\$ 350 nos últimos meses. Essa quantia vem de duas fontes: os *royalties* da Amazon por seus livros e um trabalho paralelo em que ela gerencia as redes sociais de outra autora. Nesse segundo trabalho, Vanessa cuida do *design*, das legendas e da publicação dos posts, já que a autora em questão não tem tempo para administrar tudo sozinha. Apesar dos lançamentos constantes, sua renda ainda está abaixo do salário mínimo. Para complementar, ela recebe ajuda esporádica do pai e mora com a mãe, que assume parte das despesas da casa. Vanessa admite que precisa economizar ao máximo, evitando gastos supérfluos e administrando com cuidado o pouco dinheiro que tem. A situação financeira é desafiadora, mas ela segue dedicada à escrita.

Isso pode estar conectado com a própria noção de escritor por vocação apresentada na análise de Kafka por Lahire (2018). Lahire estuda Kafka porque ele aparece como uma figura ideal do escritor de vocação, como uma “segunda profissão”. Ao estudar esse caso em específico, é possível entender sob diversos pontos todos aqueles que compartilham dessas mesmas condições sociais, econômicas e literárias de pessoas que vivem em um regime do mercado literário, mas que não escrevem com o objetivo de obter alguma vantagem financeira

ou que não podem viver da comercialização da sua obra e são forçados a passar pela experiência frustrante de ter uma vida dupla, entre a atividade de criação literária e a profissão remunerada mais ou menos distante da sua arte.

A autora entrevistada não assume que a literatura é tudo o que ela é, mas não consegue se sustentar apenas com a literatura, precisando, muitas vezes, de ajuda financeira dos pais ou de trabalhos diferenciados para conseguir juntar alguma forma de renda.

Vanessa deixou seu trabalho como balconista pouco antes da pandemia, em setembro de 2019, para realizar uma viagem que planejava há dois anos. Ao retornar no final daquele ano — após passar um tempo em São Paulo, onde namorava alguém na época —, ela encarou o desemprego com otimismo, acreditando que 2020 seria um ano de novas oportunidades. No entanto, a crise sanitária mudou tudo.

Sem emprego e com poucas economias restantes após a viagem, ela se viu em uma situação incerta. Apesar do impacto emocional ("me senti perdida na vida"), as preocupações financeiras imediatas foram amenizadas porque sua família tinha uma renda mais estável na época. Seus ganhos pessoais não eram essenciais para as contas da casa, diferentemente do cenário atual. Ainda assim, a pandemia trouxe um peso psicológico: Vanessa morava em um lugar que já considerava desagradável e enfrentou o desconforto do isolamento sem perspectivas claras.

Ela destaca que, embora houvesse ansiedade sobre seu futuro e desejos pessoais (como compras ou projetos), a urgência financeira era menor do que hoje — quando questões básicas, como comprar ração para sua gata, se tornaram desafios. Em retrospecto, classifica o período como "terrível", mas com ressalvas: a crise era mais existencial do que econômica naquele momento.

Seu trabalho como escritora consome não apenas horas, mas sua própria noção de tempo livre. O que para muitos seria lazer — ler um livro, por exemplo — para Vanessa torna-se "trabalho disfarçado", já que considera a leitura parte essencial de seu ofício. Essa profissionalização do cotidiano gera uma culpa constante: quando tira um momento para assistir a vídeos no YouTube sobre biologia ou cultura (sua distração favorita) ou saboreia um doce sem pressa, surge a voz interna questionando se não deveria estar escrevendo, divulgando ou engajando nas redes sociais.

Vanessa Freitas não segue uma rotina rígida — e ela mesma admite, com humor, que sua organização é "tudo uma zona". Seus hobbies e momentos de lazer se encaixam nos intervalos que consegue criar entre suas obrigações, geralmente em dois momentos específicos: durante as refeições ou após as 20h, quando seu cérebro já não rende para o

trabalho criativo. É nesses horários que assiste a vídeos no Youtube, sua principal atividade de distração. "Eu deixo para assistir no horário que tô almoçando ou jantando [...] ou depois das 8 horas", explica, revelando que usa esses brechas para desligar-se, mesmo que brevemente.

Seu trabalho como escritora dita o ritmo do dia, mas sem cronograma fixo. As manhãs são seu horário preferido para escrever, desde que consiga dormir bem — algo raro, devido a suas dificuldades com o sono. Quando a gata acorda às 5h ou quando passa a noite em claro, seu rendimento cai drasticamente. "Eu nunca tenho certeza do que vou conseguir fazer antes de umas duas horas da tarde", confessa, descrevendo dias em que o cansaço a impede até de elaborar postagens simples para as redes sociais. Nos dias bons, escreve de manhã; nos ruins, começa só no final da tarde, estendendo-se até as 20h. As refeições viram pausas flexíveis — almoço às 15h, se o café da manhã foi tarde — e os intervalos são preenchidos com tarefas como preparar conteúdo para o Instagram.

Quando a produtividade escapa e o cansaço ou a falta de concentração tomam conta, Vanessa Freitas recorre a algumas atividades para tentar reenergizar-se ou, pelo menos, aproveitar o tempo de forma útil. Ouvir música surge como seu principal refúgio nesses momentos — um hábito tão constante que ela até se surpreende por não tê-lo mencionado antes. "Sempre que eu não estou fazendo nada importante, às vezes até quando eu estou fazendo alguma coisa importante, eu estou escutando música", revela. Nos dias de baixa energia, coloca uma canção na esperança de que isso ajude a "despertar" seu ânimo.

Para Vanessa Freitas, o lazer é uma experiência marcada por uma contradição íntima. Em sua fala, ela revela que, mesmo reconhecendo a importância do descanso e das atividades feitas por puro prazer, sente-se culpada quando se permite momentos de ócio. Isso porque, em sua mente, o tempo livre poderia ser melhor aproveitado em tarefas produtivas relacionadas ao seu trabalho como escritora — seja escrevendo, divulgando livros ou mantendo-se ativa nas redes sociais para engajar seu público.

Ela define o lazer como "aquilo que a gente faz por nenhum motivo específico senão estar a fim", ou seja, uma ação que não busca nenhum resultado além do próprio desejo momentâneo. No entanto, essa ideia colide com a lógica internalizada de produtividade, especialmente porque seu trabalho também é sua paixão. Como autora, ela ama escrever e deseja que as pessoas leiam suas obras, o que a leva a sentir que "deveria aproveitar cada segundo livre" para se dedicar a essa missão.

A ambiguidade surge justamente porque, quando o que amamos vira trabalho, a fronteira entre prazer e obrigação se dissolve. Embora sua carreira lhe traga satisfação, há momentos em que ela anseia por uma diversão desconectada de qualquer demanda

profissional — algo que, no entanto, ainda carrega o peso da culpa por "não estar produzindo".

O lazer ideal, para ela, seria poder desfrutar de séries, comidas diferentes ou chamadas demoradas com a namorada sem o peso da autocobrança. Mas na prática, esses prazeres são constantemente adiados — seja pela urgência financeira de produzir mais, seja pela internalização da lógica capitalista que transforma até momentos de descanso em oportunidades perdidas de crescimento profissional.

Sua história ilustra o dilema do criador contemporâneo: como preservar o amor pela arte quando ela se torna mercadoria, e como redescobrir o simples prazer de existir quando cada minuto é potencialmente monetizável. Vanessa ainda busca esse equilíbrio — talvez na sonhada casa no interior, onde o silêncio das montanhas possa finalmente calar a culpa por não estar produzindo.

Essa culpa por não produzir é diretamente relacionada com a forma como o lazer é tratado na sociedade capitalista contemporânea. O lazer assumiu papel central na estruturação das sociedades capitalistas modernas, transformando-se em um fenômeno complexo que reflete as contradições do sistema produtivo. Nas últimas décadas, observa-se sua crescente mercantilização pela indústria cultural, que molda práticas de lazer coerentes com a lógica de acumulação capitalista, convertendo todas as esferas da vida social em oportunidades de lucro (ELIAS; DUNNING, 1992 *apud* STÊNICO; PAES, 2016).

A relação dialética entre trabalho e lazer constitui um eixo fundamental para compreender essa dinâmica, uma que se mostra no dia a dia da práxis cotidiana.

Para Weber (2004), esse tipo de práxis cotidiana que seguimos hoje — mais voltada para o trabalho do que para o ócio — tem a ver com a construção de um espírito do capitalismo a partir da nova forma de ascese mundana apresentada ao mundo pela religião calvinista. Com o objetivo de delinear qual seria esse espírito, ele se utilizou de falas de Benjamin Franklin que diziam, basicamente, quais as regras do capitalismo: a) tempo é dinheiro; b) crédito é dinheiro; c) dinheiro pode gerar mais dinheiro — o papel do homem é gerar dinheiro — e quanto mais é investido, mais se ganha; d) um bom pagador é dono da bolsa alheia, então é preciso ter retidão e pontualidade, sempre mantendo a aparência de honestidade, para assim ter cada vez mais crédito e, então, mais dinheiro.

O capitalismo hodierno cria para si mesmo sujeitos econômicos selecionando-os de acordo com sua necessidade. Mas para que essa “seleção” pudesse ser feita, foi necessário que se criasse, ao longo do tempo, um modo de ver específico nos grupos, para que conseguissem carregar consigo os ideais que permitiram o funcionamento e desenvolvimento do

capitalismo. Esse espírito do capitalismo, assim sendo, existiu há muito mais tempo do que as próprias forças materiais do capitalismo.

E para se impor, ele teve de travar um longo combate contra o tradicionalismo econômico, que, além de colocar o impulso aquisitivo como indigno, estava impregnado no trabalhador, que não pensava em trabalhar mais para ganhar mais, mas sim em trabalhar o suficiente para conduzir sua vida da forma que lhe era tradicional, mostrando que esse desejo de ganho pelo ganho não apenas não é natural do homem, mas teve de ser duramente construído durante o tempo.

A questão agora era que o impulso aquisitivo não era mais caótico, indisciplinado e aventureiro, mas em uma organização racional do ganho a partir dos meios legais, ou seja, do exercício de uma profissão, não apenas como um trabalho, mas como uma vocação. E essa ideia de vocação só pôde ser construída a partir desse processo educativo e religioso.

O espírito capitalista, então, seria uma forma sistemática de ambicionar pelo ganho legítimo e racional por meio de uma profissão, que encontrou uma disposição adequada para se desenvolver nas empresas capitalistas quando encontrou a sua força motriz espiritual adequada, sendo esta força motriz a individualidade do capitalismo moderno.

Hoje em dia, muitas pessoas imbuídas pelo espírito do capitalismo são até mesmo indiferentes às premissas religiosas e se alguém lhes perguntar o motivo e o sentido dessa caçada sem descanso, apenas responderão que os negócios e o trabalho constantes se tornaram indispensáveis à vida, sem mesmo saber de onde esse sentimento surgiu. Ao viver apenas para o seu negócio, a racionalidade ficou irracional (WEBER, 2004).

No alvorecer da industrialização, o ideário liberal sacralizou o trabalho como virtude máxima, relegando o lazer à posição de mera "válvula de escape" para as tensões do trabalho exaustivo — que chegava a 16 horas diárias (GOMES, 2008 *apud* STÊNICO; PAES, 2016). Nesse contexto, como aponta Brasileiro (2013 *apud* STÊNICO; PAES, 2016), consolidou-se uma divisão temporal radical: o trabalho como esfera produtiva e o lazer como seu oposto compensatório, numa relação que reforçava a alienação capitalista.

O capitalismo industrial produziu uma moralidade peculiar: aqueles que não trabalhavam eram estigmatizados como "parasitas sociais", evidenciando o antagonismo construído entre as esferas laborais e de ócio. Contudo, como demonstra Dumazedier (2000 *apud* STÊNICO; PAES, 2016), embora o lazer tenha adquirido nova configuração na sociedade industrial, suas raízes são mais profundas, remontando ao ócio grego e às políticas de "pão e circo" romanas.

Na contemporaneidade, o capitalismo absorveu o lazer como campo privilegiado de acumulação. A indústria do entretenimento transformou-o em *commodity*, criando necessidades artificiais e padronizadas de diversão. Paradoxalmente, surgiram também formas de resistência, como evidenciam Elias e Dunning (1992 *apud* STÊNICO; PAES, 2016), para quem o lazer cumpre função vital na saúde mental, não como mera liberação de tensões, mas como renovação equilibrada delas.

Um exemplo emblemático dessa apropriação capitalista encontra-se nas modernas corporações tecnológicas, que incorporam espaços de lazer (salas de jogos, áreas de descanso) no ambiente de trabalho. Essa aparente flexibilidade mascara formas sofisticadas de controle, onde o lazer deixa de ser antítese do trabalho para tornar-se seu complemento funcional na manutenção da produtividade.

Assim, o lazer no capitalismo apresenta-se como fenômeno ambivalente: de um lado, instrumento de dominação e acumulação; de outro, espaço potencial de crítica e humanização. Sua análise requer compreender tanto sua instrumentalização pelo sistema quanto suas possibilidades emancipatórias, numa tensão que reflete as contradições da modernidade capitalista.

3.5. Escrita e livros LGBTQIAP+

Para Vanessa Freitas, escrever é um ato de resistência e “reparação histórica”.

L.J.: Então... Por que você publica livros LGBT? Agora é uma pergunta existencial, assim.

V.F.: [risada] Caramba. Eu acho que é muito aquela coisa de... Eu escrevo os livros que eu gostaria de ler. Eu escrevo os livros que eu gostaria de ter lido em algum momento da vida. Eu escrevo... aquilo que é importante para mim. É... Eu acho que... às vezes não é nem apenas sobre escrever o que a gente gostaria de ler. Eu acho que em alguns momentos também tem muito de escrever o que a gente gostaria de viver, né? [risadinha] E... Às vezes também você só quer mostrar ao mundo aquilo que tem de bonito dentro de você, né? É... Eu pelo menos tenho muito isso com a minha escrita. É... [pausa e risadinha] Eu não sei. Eu tenho uma, uma ligação muito profunda com, com o ato de escrever, com as coisas que eu escrevo. Eu acho que... Para mim, é, pessoalmente é muito importante escrever aquilo que eu acredito. Aquilo que é importante para mim, de alguma forma.

L.J.: E por que é tão importante? E por que você acha que você escreve o que você gostaria de ter lido? Por que que é tão importante você ler livros LGBT? Por que que é tão importante escrever esses livros LGBT?

V.F.: Hm... Porque é importante eles existirem. Porque... Eu acho, principalmente, que é importante eles existirem sob algumas perspectivas mais específicas. É... Porque assim, na época que eu cresci, é, eu não tinha muito contato com... Eu acho que eu não tinha contato nenhum, na verdade, com livros, com livros LGBTs, nem com narrativas LGBTs no geral (...)

Quando eu escrevo os livros que eu escrevo, eu tento ao máximo fazer uma coisa para aproximar, é, o... Assim, para aproximar as minhas histórias tanto de mim, quanto... de grupos, no geral, que... que eu não costumava ver, assim, enquanto eu estava crescendo ou ao longo da maior parte da minha vida. Que eu não costumava ver sendo representados, assim, com muita frequência. Então é uma coisa que eu... Eu tento fazer por mim, mas não só por mim. É... Então... Assim. Eu tento escrever aquilo que eu acho importante existir. Eu tento escrever as histórias que eu acho que precisam existir e que... durante muito tempo eu não via existindo e que me fizeram falta e que eu acredito que tenham feito falta para muitas pessoas. (ENTREVISTA 06)

Sua trajetória literária nasceu da necessidade de fugir de uma infância solitária e de uma adolescência marcada pela exclusão. "A vida real era muito chata, então eu criava outras vidas na minha cabeça", confessa, lembrando como inventava personagens com superpoderes, corpos diferentes e aventuras impossíveis — um hábito que hoje reconhece como o embrião de sua escrita.

Seus primeiros passos formais na literatura vieram através das fanfics de bandas como *My Chemical Romance* na adolescência, mas foi aos 19 anos, com o conto *Tristeza*, que se percebeu escritora. "Queria que alguém lesse e se emocionasse", lembra sobre a motivação por trás daquela história — hoje publicada na Amazon. A escrita, para ela, sempre foi um "superpoder": uma forma de hackear a realidade e viver múltiplas existências.

E aí era como se fosse, tipo assim, uma coisa que eu queria que a pessoa... lesse. Não sei. Tipo para... Eu achava que ia ser bom para ela ler naquele momento. E aí eu escrevi o conto e aí eu até mandei e a pessoa leu e gostou mesmo e falou mesmo que realmente, tipo, foi um negócio que impactou. E aí eu lembro que depois que eu escrevi esse conto, eu escrevi um monte de outros contos, nessa época, nessa mesma época. Um monte, não, assim, mas... Sei lá, mais uns cinco, mais ou menos, não sei. (ENTREVISTA 01, 2024)

Conversando sobre os contos que ela escreveu de forma mais descontraída, ela me contou que já participou de muitos editais de antologias para contos com menos de 3 mil palavras, afirmando ter uma facilidade em escrever histórias curtas, porque elas são executáveis com mais vontade, já que você pega a ideia e já a escreve sem compromisso.

Mas ela ainda comenta que não necessariamente as fanfics foram seus primeiros escritos. O começo de sua escrita foi com uns 13 anos de idade, quando ela escrevia textos que "eu não sei nem identificar o gênero textual" (ENTREVISTA 01, 2024) em um caderno. Em sua cabeça, estava escrevendo letras de músicas.

Vanessa transforma suas feridas em narrativas. Seus livros — como *Entre Beijos e Flechas* e *O Nome Dela é Sophia* — são povoados por personagens LGBTQIAP+, não-brancos e gordos, algo que ela define como "reparação histórica". "Na minha adolescência alternativa, só via pessoas brancas de cabelo liso como referência. Criei a Maya [personagem] como a protagonista que eu precisava ler aos 15 anos", explica.

(...) quando eu estava crescendo eu me identificava muito com coisas alternativas, sei lá, escutava *Evanescence*, *My Chemical Romance*, *Nightwish*, aquilo ali, tipo, era a minha vida. Era... Eu me identificava muito. Tipo assim, era muito... Parecia que traduzia muito do que eu sentia. Mas aí eu olhava para a cara deles, era todo mundo tão branco, com o cabelo tão liso, tão preto, o olho claro, que não sei o quê. É... E eu era tão distante disso, né? (...) Se essas bandas tivessem pessoas, talvez mais próximas da minha aparência, não sei, diferente, talvez eu me sentisse menos mal. Eu não sei. Tipo assim, talvez eu me senti- eu tivesse algum modelo mais próximo para tentar alcançar, talvez tivesse feito diferença, talvez eu tivesse sido menos infeliz, talvez eu... Não sei. Aí a gente fica assim, né? É... Aí eu acho que hoje em dia melhorou um pouco esse quesito de representatividade racial, assim, dentro das subculturas no geral, mas eu acho isso uma coisa muito importante que eu tento trazer sempre ou quase sempre, é, nos meus trabalhos e... A personagem, né, da Maya, desse livro... (...) Ela foi muito, ela foi muito isso, assim. Ela foi, eu criei ela pensando tipo assim, no tipo de, sei lá, de personagem que eu gostaria de ter lido, no tipo de pessoa que eu gostaria de ter conhecido, no tipo de pessoa que eu gostaria de ter visto ser exaltada naquela época. Então... É como se, se eu tivesse fazendo uma reparação histórica, digamos assim, quando eu crio personagens alternativos que... não-brancos, assim... (ENTREVISTA 01, 2024)

Ela me disse que escrever esses personagens — LGBTQIAP+, não-brancos, gordos — é como curar uma ferida da sua adolescência. Essa missão ganhou urgência durante a pandemia, quando o confinamento a levou de volta ao refúgio da infância: a imaginação. Foi no *lockdown* que estruturou seu primeiro romance, usando uma técnica intuitiva de escaleta¹⁶. "Escrever me devolveu o controle quando o mundo desmoronava", reflete.

Percebendo que a adolescência era um tema recorrente na sua fala em entrevista anterior, voltei ao seu Ensino Médio e ela me contou que esse período escolar foi vivenciado em duas escolas e em dois anos. Ela fez o primeiro ano do Ensino Médio em uma escola particular de bairro, depois saiu e terminou os estudos básicos em um supletivo que a possibilitava fazer dois anos em um só — o segundo e o terceiro. O motivo para ter feito o supletivo foi porque, visto as greves no colégio de aplicação em que estudou durante os

¹⁶ A escaleta é uma forma de organização da escrita, que possibilita a visualização do roteiro em seu conjunto, que delimita o que vai acontecer na narrativa cena a cena. É como um "esqueleto" da história, onde as cenas escritas em cima do planejamento organizado são a carne e o sangue da narrativa (SOUZA, 2017).

primeiros anos do ensino fundamental e o ano que teve que repetir uma série, ela estava “com a idade muito desconstruída” do resto do pessoal da sua sala, sentindo-se deslocada. “Vários amigos” estavam fazendo o supletivo na mesma época, então ela resolveu que essa seria uma boa alternativa. Mesmo com o supletivo, ela terminou o Ensino Médio com 19 anos, o que era compreendido por ela como uma diferença grande de idade e comportamento para jovens que saem dessa fase escolar mais cedo, geralmente aos 17 anos.

Assim sendo, ela passou boa parte da adolescência na escola. Sua maior dificuldade era prestar atenção; inclusive, ela diz que acha que tem um problema com foco. Por isso, ela considerava a escola “um pouco difícil”. “E aí, tipo, eu tava sempre meio alheia ao que tava acontecendo, sabe?” (ENTREVISTA 2, 2024). Quando ela percebia que não estava realmente prestando atenção, o assunto já estava tão avançado que ela não conseguia mais compreender e, por isso, estava “sempre perdida, o tempo todo”.

Foi justamente nessa faixa etária que ela começou a produzir textos em seu caderno, para fugir do tédio das salas de aula em que não conseguia acompanhar a matéria. Utilizava, desses momentos da escola, a partir dos 13 anos de idade, para poder escrever suas histórias, seus “textos que (...) não entra(m) em nenhum gênero específico” (ENTREVISTA 2, 2024).

Questionei-a sobre a escrita na época da faculdade e ela me disse que não escrevia nesse momento. Ela escrevia quando era adolescente, publicava *fanfics* no Orkut, mas isso durou pouco tempo. Aos 19 anos, escreveu vários contos, sem saber ao certo quantos, mas depois voltou a escrever apenas em 2021, o fazendo para seu livro de estreia, *O Nome Dela é Sophia*, e também para alguns editais de editora e antologia, conseguindo participar de algumas. No entanto, no período entre os 19 anos e até 2021, não escreveu nada. “Mal tava lendo, quanto mais escrevendo. [risada]” (ENTREVISTA 02, 2024).

Ela narra que percebeu que gostava de escrever em 2019 e disse a si mesma que um dia escreveria um livro, mesmo que pensasse consigo que não conseguia escrever nada grande, trabalhando apenas em contos. Com a pandemia, presa em casa de uma maneira claustrofóbica — “Eu abria a janela e era tipo parede de um lado, parede do outro, parede na frente, não dava para ver o céu, não dava para ver a rua, não dava para ver nada, eu tava presa dentro daquele lugar” (ENTREVISTA 02, 2024) —, ela teve a ideia para um livro, mas pouco sabia ainda sobre como fazê-lo, porque não tinha ideia de como organizar as histórias em escaletas ou outros métodos de organização de estrutura literária.

Em 2020, teve a ideia para o livro *O Nome Dela é Sophia* e, no meio dessa ideia, até se propôs a fazer um curso de teatro quando acabasse o *lockdown*, inspirada pela ideia que teve

com uma garota dos Estados Unidos que acompanhava pelo Instagram e pelo enredo do livro, em que Sophia é atriz.

E aí eu ficava “nossa, mas eu já tentei escrever um livro esse ano e não deu certo, eu não sei escrever nada grande, eu não consigo escrever nada grande”. (...) E aí um belo dia, eu fui conversar com um amigo, um amigo que não é escritor, que não tem nada a ver com nada, não sabe nada de mercado literário, de escrita, de nada, e ele simplesmente virou para mim e falou bem assim: “é, por que que você não, não faz um, tipo um resumo do que vai acontecer em cada capítulo? Porque aí você vai transformar essa grande missão que é escrever um livro em várias pequenas missões. Eu acho que vai ficar mais fácil”. Nossa, do nada, ele jogou essa bomba e eu fiquei “mano! É isso! É isso!”. Aí, tipo, eu comecei a fazer uma escaleta, sem saber o que era uma escaleta, com isso que ele falou, e comecei a procurar coisa de escrita, assim (ENTREVISTA 02, 2024).

Com essa ideia e com essa escaleta, ela procurou por grupos de pessoas escritoras e começou a acompanhá-los. O algoritmo entendeu que estava interessada nisso e passou a lhe mandar ainda mais pessoas relacionadas. Começou a fazer cursos de escrita criativa pela internet e, enquanto isso, separava as pequenas missões para conseguir terminar seu livro. No final de 2020, terminou a estrutura de organização e começou a escrever no final de janeiro/começo de fevereiro de 2021. Esse foi o seu despertar, sua virada de chave para a escrita literária.

Perguntei se a solidão da pandemia a ajudou a ter princípios criativos para escrever e ela disse que com certeza. Mas que ia um pouco mais longe. “Eu acho que foi o meu princípio de fuga, porque... Eu precisava fugir, assim, daquela realidade, né? (...) Era tipo a infância, eu precisava fugir da realidade para outro lugar” (ENTREVISTA 02, 2024). Ela diz que a pandemia “ajudou” porque não tinha outras formas de fugir, já que, se não fosse o *lockdown*, ela estaria saindo, viajando, indo em festinhas ou casas de amigos, mas ter sido obrigada a ficar em casa a ajudou nesse sentido.

O que motivou-a a escrever foi perceber que “nossa, eu realmente nasci para isso” (ENTREVISTA 02, 2024). Ela percebeu que a vida real não a satisfazia e que nunca era tão legal quando queria que fosse, mas que poderia fazer isso acontecer em suas histórias.

Eu percebi que escrevendo, eu tinha o mundo na palma da minha mão, eu faço o que eu quiser, eu posso viver tudo. Tudo o que eu quiser eu posso viver. (...) Eu não sei, eu percebi que, que isso é como se fosse ter um superpoder no mundo real, assim, você escrever, escrever um livro, escrever uma história, você conseguir escrever uma história é meio que um superpoder no mundo real. Você tá meio que hackeando a vida, vamos colocar assim. (ENTREVISTA 02, 2024)

Os cursos de escrita criativa que ela fez foram Escola Escrever Viver, com Nano Fregonese, um *workshop* com Natália Ávila¹⁷ e alguns *workshops* e aulas ao vivo do perfil Carreira Literária¹⁸. Fez também um curso de *marketing* para escritores, o Saindo do Flop, de Maria Freitas.

Seu primeiro livro surpreendeu positivamente: no primeiro mês, recebeu cerca de R\$ 980 da Amazon — seu maior pagamento até hoje. O investimento inicial girou em torno de R\$ 1.500 a R\$ 1.800, e, ao longo do tempo, o livro rendeu mais de R\$ 3.000. Esse desempenho se deve em parte ao tamanho da obra (390 páginas), já que a Amazon remunera por páginas lidas.

Vanessa atribui parte do sucesso inicial ao alcance orgânico que tinha no Instagram na época — algo que, segundo ela, depois "foi por água abaixo". Atualmente, enfrenta mais dificuldades para monetizar seus livros, contrastando com os resultados mais expressivos do começo.

A oportunidade de gerenciar as redes sociais de outra autora surgiu organicamente: Vanessa admirava o trabalho da colega, que por sua vez apreciava o conteúdo que ela produzia em seus próprios perfis. Um dia, a autora — sobrecarregada com outras atividades — propôs que Vanessa assumisse a criação de posts, designs e legendas, e ela aceitou.

Apesar de já ter habilidades comprovadas (como diagramar seus próprios livros desde o segundo lançamento e os posts da autora por meses), Vanessa nunca divulgou esses serviços publicamente. Durante a conversa, ela reflete sobre a insegurança que a impede de monetizar essas competências: "Será que sou uma diagramadora de verdade?", questiona, mesmo com experiência concreta. Essa autocrítica excessiva a faz hesitar em assumir novos riscos profissionais.

O diálogo também aborda os desafios intrínsecos à autopublicação — como incerteza financeira, rejeição do público e até cancelamentos —, que exigem postura empreendedora. Vanessa concorda que o mercado precarizado força escritores a se multiplicarem (autores, *designers*, *marketeiros*), mas amplia o medo de fracassar em múltiplas frentes. A entrevista termina com um *insight*: ela planeja superar a hesitação e anunciar seus serviços em breve.

Vanessa Freitas compartilha os bastidores do trabalho árduo por trás da autopublicação, revelando como divide as diversas etapas do processo entre o que faz pessoalmente e o que precisa contratar. Como autora independente, ela terceiriza serviços

¹⁷ @fadadesaturno nas redes sociais, utilizando principalmente o Instagram.

¹⁸ @carreiraliteraria nas redes sociais, utilizando principalmente o Instagram.

como capas e ilustrações — com exceção de uma única capa de *spin-off* que montou usando arte de outra pessoa —, leitura sensível quando necessária, e revisão, embora já tenha feito essa última etapa ela mesma em momentos de aperto financeiro, reconhecendo que o resultado pode conter pequenas imperfeições. Para divulgação, às vezes investe em publicações pagas com outros criadores.

Por outro lado, assume pessoalmente a escrita e edição do texto, a diagramação (que faz desde seu segundo livro) e a maior parte do *marketing* digital, gerenciando posts e estratégias nas redes sociais. Todo esse ecossistema é financiado pelos rendimentos obtidos na Amazon, em um ciclo constante de reinvestimento que mantém seu trabalho literário vivo.

Ao refletir sobre esse processo multifacetado, Vanessa não se enxerga como uma "pequena empresa", mas sim como uma escritora aprendendo a navegar as complexidades da publicação independente dentro de suas possibilidades. Nesse sentido, parece que ela não acompanha o discurso neoliberal de empreendedorismo de si já apontado nessa dissertação com os dizeres de Dardot e Laval (2016). No entanto, ela ainda tem que trabalhar como se fosse uma microempreendedora, contratando serviços de outras pessoas e autogerindo seu próprio tempo para fazer com que as publicações sejam contínuas. Entendendo-se como artista, ela parece valorizar mais o processo de escrita e construção da própria carreira artística do que o processo de venda do produto livro — que acaba sendo um processo que acompanha a ideia do sujeito neoliberal, que precisa gerir a si mesmo, assumindo os riscos e se adaptando às demandas voláteis do mercado literário.

Ela reconhece que o nível de autonomia varia drasticamente conforme a realidade financeira de cada autor — brinca que, se fosse herdeira, certamente contrataria mais profissionais para assumirem partes do processo, permitindo que se dedicasse apenas à escrita. Essa observação destaca um privilégio raro no meio literário independente.

Sua experiência, acredita, espelha a da maioria dos autores que optam pela autopublicação: um equilíbrio precário entre criação, produção e divulgação, realizado com recursos limitados e muita autogestão. Essa realidade coloca em evidência como as condições materiais moldam profundamente o trabalho criativo no cenário atual da literatura independente.

Vanessa Freitas reflete sobre a raridade de autores independentes que conseguem se sustentar apenas com a escrita. Quando questionada sobre esse perfil, ela demonstra dificuldade em citar exemplos concretos — mesmo entre seus conhecidos do meio literário. A realidade que observa é diferente: a maioria dos que afirmam viver de escrita na verdade

complementam a renda com outras atividades, seja através do programa de associados da Amazon, vendendo serviços relacionados ou assumindo trabalhos paralelos.

A entrevista menciona o caso excepcional de Englantine, uma autora que publicava freneticamente (chegando a lançar livros a cada dois meses) e que, após trabalhar como assistente editorial, teria migrado para viver só da escrita. No entanto, faltam detalhes sobre sua situação habitacional e financeira para confirmar se ela de fato mantinha todas as despesas sozinha.

Vanessa especula que, quando esse cenário ocorre, provavelmente envolve escritores mais jovens — na faixa dos 18 aos 29 anos —, que podem contar com o apoio da família para suprir necessidades básicas. Essa observação ecoa uma constatação mais ampla: a precariedade do mercado torna quase impossível subsistir apenas como autor independente sem redes de apoio ou fontes alternativas de renda.

Isso demonstra uma forte ligação com o tópico do “quem pode investir” no mercado literário. Essa discussão perpassa pela ideia de classe social, capital econômico e capital cultural levantadas neste trabalho com o auxílio de Bourdieu.

Diferentes classes sociais têm acessos diferenciados ao capital cultural objetivado, como nos livros, o que faz com que seja importante observar que nem todos terão acesso a tempo, dinheiro e recursos psicológicos e físicos para investir em seus lançamentos sem o auxílio da família ou outra fonte de renda. Muitos são os autores que trabalham em empregos formais ou informais para conseguir sustentar a própria publicação. Aqueles que não trabalham, mas ainda assim investem, estão em classes sociais mais altas, onde o capital familiar acumulado é maior e dá mais liberdade de ação para o autor autopublicado.

Como o sucesso dos livros muitas vezes está interligado com a quantidade de investimento (de tempo e dinheiro) no lançamento, poucas são as chances de crescimento no mercado literário para quem não possui maneiras para investir. Essa, no entanto, é uma discussão longa que mereceria um estudo próprio, para entender como autores de diferentes classes sociais agenciam a própria publicação e quais as formas utilizadas por eles para “realizar seus sonhos” de publicarem livros.

O diálogo também revela uma divisão de perspectivas entre nichos literários: enquanto autores LGBT frequentemente enxergam o “crescimento” como uma transição para o mercado tradicional, escritores de romances eróticos heterossexuais muitas vezes preferem permanecer na autopublicação — onde alcançam ganhos significativos através da Amazon, sem as limitações criativas ou financeiras das editoras convencionais. Essa disparidade ilustra como

as condições materiais e os objetivos profissionais moldam radicalmente a trajetória de cada autor independente.

Vanessa enxerga o cenário literário LGBTQIAP+ como um campo de batalha paradoxal. Por um lado, celebra a explosão de vozes *queer* na literatura independente: "Nunca foi tão fácil publicar e encontrar leitores ávidos por essas histórias". Por outro, observa com alarme a onda de censura em países como os EUA, onde livros com temática LGBTQIAP+ estão sendo banidos de escolas.

"Vivemos um renascimento e uma perseguição ao mesmo tempo", analisa.

A censura a obras literárias com temática LGBTQIAP+ é um fenômeno histórico que se insere em um contexto mais amplo de controle sobre o conhecimento e a expressão artística. Como destacam Malta, Flexor e Costa (2020), o livro e a literatura são produções culturais que, ao mesmo tempo em que promovem a emancipação e o pensamento crítico, também são alvo de enquadramentos sociais e políticas repressivas. Essa dinâmica foi exemplificada durante a Bienal do Livro do Rio de Janeiro em 2019, quando o prefeito Marcelo Crivella ordenou a fiscalização e apreensão de obras consideradas "impróprias" para o público infantojuvenil, especialmente o livro *Vingadores: A Cruzada das Crianças*, devido à representação de um beijo homoafetivo.

Essa ação reflete uma tradição de censura que remonta a regimes autoritários, como o stalinismo, o nazismo e as ditaduras militares na América Latina, incluindo o Brasil pós-1964, onde livros foram queimados, bibliotecas destruídas e autores perseguidos (MANGUEL, 2010 *apud* MALTA; FLEXOR; COSTA, 2020). A tentativa de Crivella de suprimir narrativas LGBTQIAP+ insere-se nessa lógica de controle social, buscando restringir a visibilidade de identidades dissidentes e reforçar normas heteronormativas. No entanto, a reação foi imediata: a Justiça barrou a censura, os exemplares do livro se esgotaram rapidamente, e o debate ganhou força nas redes sociais.

Um dos atos mais significativos de resistência partiu do influenciador digital Felipe Neto, que distribuiu gratuitamente milhares de livros com temática LGBTQIAP+ na Bienal, acompanhados da mensagem: "*Livro impróprio para pessoas atrasadas, retrógradas e preconceituosas*". Essa ação simbolizou um duplo protesto: contra a censura literária e em defesa da diversidade sexual e de gênero. A iniciativa reverberou no ambiente digital, mobilizando tanto apoiadores quanto opositores, evidenciando a polarização em torno do tema.

A representação de afetos homoeróticos em obras como *Vingadores* não apenas legitima a existência de identidades LGBTQIAP+, mas também desafia a normatividade de

gênero e sexualidade desde a infância. Como argumentam Malta, Flexor e Costa (2020), tais representações são performáticas, pois não apenas descrevem, mas também constroem realidades sociais, ampliando possibilidades de autoidentificação. A visibilidade conquistada pelos movimentos LGBTQIAP+ desde os anos 1960 foi crucial para o sentimento de pertencimento, ainda que persista uma reação conservadora que se manifesta tanto na violência física quanto na simbólica.

O episódio da Bienal de 2019 ilustra, assim, a tensão entre forças progressistas e conservadoras no cenário político-cultural brasileiro. Enquanto setores da sociedade avançam no reconhecimento da diversidade, outros recrudescem em discursos moralistas e ações repressivas. A censura a livros LGBTQIAP+, portanto, não é apenas uma questão literária, mas um mecanismo de poder que busca silenciar vozes marginalizadas, reforçando a necessidade de resistência e da luta contínua pela liberdade de expressão e inclusão.

Narrativas que discutem orientação sexual e expressões não binárias de gênero esbarram em obstáculos, especialmente para compor as páginas destinadas a crianças e a adolescentes. O enfrentamento a essas barreiras desbordou, recentemente, uma série de títulos literários voltados a esse público, antes impensado, dando forma a uma insólita arena que sustenta embates de cunho político. (MALTA; FLEXOR; COSTA, 2020)

Ela própria experimentou essa ambiguidade quando seu livro *O Corpo na Cozinha* supostamente sofreu *shadowban* no Instagram por mencionar "sangue" e "morte" — termos comuns em narrativas *queer* que desafiam tabus.

Vanessa Freitas reconhece que a competição entre escritores existe no mercado literário, mas escolhe conscientemente não alimentar essa lógica. Para ela, a ideia de rivalizar com outros autores — especialmente os que escrevem no mesmo gênero, como romances sáficos — é um caminho pouco produtivo. "Eu tenho que escrever um livro que seja melhor do que o seu, que tenha uma capa mais bonita que o seu? Não", questiona, rejeitando a mentalidade de que precisa "roubar" leitores de colegas.

Diferente do mercado tradicional, Vanessa descreve a cena literária LGBTQIAP+ como um espaço de colaboração. Eventos como o Junho Colorido, uma maratona literária para ler livros LGBTQIAP+, mostram autores unidos em vez de competindo. "Nenhum de nós consegue suprir sozinho a demanda por representação", argumenta, destacando parcerias com colegas para dividir leitores.

Assim, pelo menos no nosso nicho, eu não vejo essa competição toda. O Junho Colorido aconteceu e aí eu vi a movimentação de todo mundo ao mesmo tempo, trabalhando de uma forma unida para a gente conseguir os nossos objetivos e eu acho que foi muito bonito de ver como o nosso nicho trabalha mais com a união do que com a competição e eu acho que, sei lá, tem um senso de comunidade (ENTREVISTA 04).

Vanessa Freitas se considera uma pessoa naturalmente sociável no meio literário, um ambiente que, embora majoritariamente virtual, lhe proporciona trocas significativas com leitores e colegas autores. Ela mantém suas redes abertas ao diálogo, sempre incentivando os leitores a marcarem-na em posts sobre seus livros ou a enviarem mensagens diretas. "Eu gosto de conversar", afirma, destacando o prazer que sente ao ver suas histórias — "coisas que estavam só na sua mente" — ganharem vida nas interpretações e reações do público. Essas interações, sejam elogios ou críticas, são celebradas por ela como parte essencial do processo criativo: "É tão legal quando posso saber o que a pessoa achou!".

No campo profissional, Vanessa descreve o mercado literário como acolhedor e colaborativo, especialmente entre autores independentes e influenciadores menores. Ela valoriza a troca de experiências — dicas sobre o que funciona ou não, parcerias em projetos e apoio mútuo — e transformou muitas dessas conexões em amizades genuínas. Nomes como Leblon, Nino, Mônica, Felipe e Alan passaram de colegas de ofício a "amigos de vida", com quem compartilha não apenas discussões literárias, mas também fofocas, risadas e momentos cotidianos.

Alguns desses amigos virtuais já se tornaram presenciais. Em São Paulo, encontrou-se com Leblon e Felipe para um dia de descontração: caminharam pelo Parque da Juventude, foram ao circo (sem animais, ela frisa com humor) e a um shopping, entre conversas e registros para as redes sociais. Já na Bienal do Rio, conheceu outros autores pessoalmente, transformando o evento em uma mistura de trabalho e diversão — com muitas fotos, vídeos e histórias compartilhadas.

Para Vanessa, a sociabilidade no meio literário é uma via de mão dupla: um espaço onde o profissional e o pessoal se entrelaçam, alimentando tanto sua carreira quanto sua vida afetiva. Seja nas mensagens de leitores, nas parcerias com colegas ou nos encontros que transformam pixels em abraços, ela encontra nesse universo uma comunidade que a inspira, apoia e, acima de tudo, a faz sentir-se em casa.

No início de sua carreira, quando começou a escrever com intenção de publicar, seus amigos pessoais tiveram um papel indireto, mas crucial. Foi através de uma amiga em comum que descobriu uma escritora já estabelecida, cujo perfil no Instagram acabou se tornando sua

primeira referência no meio literário. Esse contato inicial fez com que o algoritmo das redes sociais começasse a sugerir outros perfis e conteúdos relacionados à escrita, levando-a a descobrir iniciativas como o Carreira Literária e a fazer cursos que a ajudaram a aprender técnicas de escrita, planejamento e até *marketing* literário.

À medida que avançava, publicando em antologias e terminando seu primeiro livro, Vanessa começou a se inserir mais no mercado literário. Nessa fase, a interação com outros autores das antologias foi importante para aprender sobre divulgação conjunta e dinâmicas do meio. No entanto, foi somente quando criou seu Instagram profissional que essas conexões se aprofundaram. Migrando seu público pessoal para um perfil dedicado à carreira literária, ela passou a se relacionar mais ativamente com outros escritores, trocando experiências sobre divulgação, bastidores da escrita e o cotidiano de uma autora.

Seus livros funcionam como cartografias afetivas para jovens *queer*. Em *Entre Beijos e Flechas*, reinventa a mitologia dos cupidos como uma história de amor sáfico; em *Foi por Amor*, humaniza Lúcifer através de uma lente *queer*. São narrativas que desafiam não só o cânone literário, mas a própria ideia de quem merece ser protagonista.

"Escrevo para a adolescente que fui, que precisava se ver nas páginas de um livro e não encontrava", define. Se antes suas histórias viviam apenas na cabeça, hoje elas são faróis para outros jovens perdidos — prova de que a literatura pode ser tanto refúgio quanto arma de transformação.

Nesse sentido, Vanessa não apenas participa da revolução literária LGBTQIAP+, mas a personifica: cada livro seu é um ato político de existência, um lembrete de que vozes marginalizadas não apenas merecem espaço, mas podem reescrever as regras do jogo.

3.6. A relação com a Amazon

Para Vanessa Freitas, a Amazon KDP representa ao mesmo tempo uma tábua de salvação e uma armadilha necessária. Quando decidiu transformar a escrita em profissão, a plataforma surgiu como a única opção viável — "a escolha mais lógica", como ela mesma define. A autopublicação digital permitiu que suas histórias *queer*, rejeitadas pelo mercado tradicional por anos, finalmente encontrassem leitores. Em apenas dois anos, Vanessa acumulou mais de 662 mil páginas lidas na plataforma — um número que está maior, um ano depois das entrevistas —, um feito que jamais imaginara possível quando começou.

Por trás dos números, porém, há uma relação ambivalente. Vanessa reconhece os mecanismos de exploração do KDP: os *royalties* irrisórios, a política de exclusividade que força autores a permanecerem cativos da plataforma, a constante ameaça de pirataria que põe

em risco contas inteiras. "É uma forma de exploração, sim", admite, enquanto justifica sua permanência pela falta de alternativas reais. O paradoxo é claro: como autora *queer* periférica, a Amazon lhe deu voz, mas cobra um preço alto por esse megafone.

A plataforma também moldou sua forma de criar. Vanessa adaptou-se às regras não escritas do algoritmo — capas chamativas, títulos estratégicos, cadência de lançamentos. Essa dança com o sistema rendeu frutos: *Entre Beijos e Flechas*, seu romance sáfico sobre cupidos, ganhou edição física através de uma editora tradicional após o sucesso na Amazon. Mas há cicatrizes nesse caminho. Livros como *Foi por Amor*, sua obra mais pessoal, nunca se pagaram financeiramente, enquanto *O Corpo na Cozinha*, apesar das altas leituras, gerou críticas ferrenhas por um desfecho ousado.

O que mantém Vanessa na plataforma, apesar de tudo, é a conexão visceral com seus leitores. A magia de ver "um pedaço da sua mente" sendo compreendido por desconhecidos supera as frustrações mercadológicas. Quando leitores LGBTQIAP+ escrevem dizendo "nunca tinha me visto em um livro antes", a equação muda: a Amazon deixa de ser apenas uma corporação exploratória e se torna a ponte que liga histórias marginalizadas a quem precisa desesperadamente delas.

Mas, assim, existe algo de mágico em ser lida. Isso aí um, uma afirmação que eu estou colocando como certeza, que ninguém pode me contestar. É, existe algo de, de, sei lá, é, é uma experiência muito... [pausa] É, é uma coisa profunda, assim, né? Porque... Porque, tipo assim, você tira um pedacinho da sua mente, né, para escrever. É tipo literalmente um pedacinho da sua mente, uma coisa muito íntima que tá dentro da sua cabeça. É tipo literalmente uma coisa que tá dentro da sua cabeça. Isso é muito íntimo. E aí tipo, quando uma pessoa lê, e ela, tipo, entende o que você escreveu e ela gosta e ela... Sabe, gosta dos personagens e ela se identifica e ela fala alguma coisa sobre, ela fala o que que ela achou, ela fala as coisas que ela pensou, e... Sei lá, fala que conseguiu visualizar tudo direitinho, como se fosse um filme... Isso para mim é muito tipo [expressão atônita]... Caraca! (...) Eu acho que talvez o X da questão esteja até aí nessa parte das pessoas às vezes se identificarem com o que você escreveu. E falarem, sei lá, coisas tipo "nossa, eu sempre quis ler algo assim", "nunca encontrei algo assim". Ou... Tipo assim, "nossa, eu sou muito parecida com essa personagem", "nossa, eu também penso assim como tal personagem". Tipo assim, isso daí faz valer a pena num novo nível de valer a pena. (ENTREVISTA 02, 2024)

Dessa forma, posso inferir que ela publica suas histórias pela sensação boa que sente ao ser lida e entendida pelos leitores, que, ao verem o que ela tem dentro de si, se identificam também com ela. É uma troca humana muito forte, muito profunda, que só pode ser sentida no momento em que há uma conversa interna entre o autor, a obra e o leitor.

No entanto, isso ainda não responde porque ela se autopublica na Amazon Kindle Direct Publishing, então questionei-a sobre. Ela disse que o fez porque viu que as outras pessoas estavam fazendo e porque queria transformar isso em uma carreira. Ela queria que isso fosse seu trabalho e que fosse remunerada financeiramente por sua escrita.

(...) Comecei a prestar atenção no mercado, como ele funcionava, e pensei: bom, acho que, é, a forma mais lógica de começar é publicando digital, em *ebook*, e acho que o lugar mais lógico para começar a publicar é a Amazon, já que eu quero realmente que isso seja uma profissão, um trabalho, minha fonte de renda, então... Acabou sendo uma escolha mais racional, assim, eu diria (ENTREVISTA 02, 2024).

Perguntei se ela se via como uma pessoa empreendedora ao se autopublicar no KDP e ela disse que não sabia, porque a palavra era estranha a ela e não sabia muito bem como empregá-la. Disse que ao pensar em pessoas empreendedoras, ela via pessoas com microempresas, produzindo ou prestando serviços específicos. Indaguei-a falando que ela estava prestando serviços específicos e produzindo: vendendo livros. Ela disse que ainda lhe era estranho empregar a palavra “empreendedorismo” para a arte, mas que nunca tinha parado para pensar tanto assim sobre o assunto. Mais para frente na nossa conversa, ela teve um *insight* e disse que via uma pessoa empreendedora como uma pessoa que é dona do próprio negócio, completamente dona. No caso de autores autopublicados na plataforma da Amazon, eles não são donos da empresa, por isso, não seriam empreendedores, na visão dela.

Vanessa afirma que sua única fonte de renda vem do mercado literário, tanto com seus livros, quanto com trabalhos editoriais e de *marketing* que faz para outros autores, como o *design* de posts para o Instagram ou diagramação. Ela ainda mora com a mãe e afirma que não dá para pagar as contas com o que ganha, estando em um período financeiro muito difícil e precisando de ajuda do pai, principalmente, para conseguir viver.

A conversa revela como a Amazon se tornou um catalisador essencial para o *boom* da literatura *queer* contemporânea. Sem a plataforma, argumenta Vanessa, provar a viabilidade comercial dessas histórias seria muito mais difícil. Ela aponta casos como os de Clara Alves e Vitor Martins — autores que primeiro construíram público na autopublicação e no digital antes de migrar para editoras tradicionais — como exemplos desse fenômeno. A Amazon funciona assim como uma “prova de conceito” para o mercado, demonstrando que há leitores ávidos por narrativas LGBTQIAP+.

Apesar das críticas aos baixos *royalties*, Vanessa defende que a plataforma segue sendo a melhor opção para autores *queer* iniciantes. Especialmente em um cenário onde o

mercado tradicional ainda é cauteloso ao apostar em vozes marginalizadas sem comprovação prévia de audiência. Seu veredito é claro: mesmo com todos seus problemas, a Amazon democratizou o acesso à publicação de forma inédita para a comunidade LGBT — e esse é um espaço que vale a pena ocupar.

Vanessa Freitas reconhece que sua identidade LGBT influencia diretamente como é percebida no mercado literário, embora sua imersão no nicho *queer* muitas vezes a proteja de situações mais explícitas de preconceito. Ela destaca o lado positivo dessa visibilidade: muitos leitores buscam ativamente obras "*own voice*" (escritas por autores que compartilham as identidades de seus personagens), valorizando a autenticidade que só quem vive determinadas experiências pode trazer à literatura.

No entanto, está ciente dos estigmas que cercam a produção LGBT. Embora nunca tenha enfrentado rejeição direta por seus livros — algo que atribui à clareza com que sinaliza as temáticas *queer* em capas e sinopses —, já testemunhou casos de colegas autores recebendo avaliações como "não quero ler livros com lacração" ou críticas absurdas sobre a sexualidade dos personagens. Um episódio curioso que recorda foi uma leitora que reclamou do "excesso de foco na sexualidade" em *Foi por Amor*, justamente seu livro menos romântico, mais voltado para suspense e drama.

Essa dualidade marca sua trajetória: enquanto seu posicionamento claro atrai um público engajado e evita mal-entendidos, também a mantém relativamente confinada ao nicho LGBT — um espaço acolhedor, mas que limita suas interações com o mercado literário. A experiência revela como a individualidade do autor pode funcionar simultaneamente como selo de autenticidade para alguns leitores e como barreira invisível para outros.

Vanessa Freitas reconhece que, em termos puramente mercadológicos, escrever romances LGBT pode limitar seu alcance — afinal, obras heteronormativas ainda dominam o *mainstream* e atingem públicos mais amplos. Se optasse por casais heterossexuais em seus livros, provavelmente teria números maiores e conquistas mais visíveis. Mas essa lógica comercial esbarra em algo mais profundo: sua motivação essencial para escrever.

Ela escreve os livros que gostaria de ter lido durante sua formação — obras que simplesmente não existiam quando cresceu. Suas narrativas nascem dessa lacuna: da ausência de protagonistas LGBT em sua infância e adolescência, da escassez de personagens que refletissem suas vivências ou sequer compartilhassem seu contexto cultural (a predominância de histórias estrangeiras e brancas também a fazia sentir-se deslocada).

Hoje, Vanessa vislumbra um futuro além da Amazon — com livros em livrarias físicas e o alcance que apenas editoras tradicionais proporcionam. Mas não por rejeição à plataforma,

e sim pelo desejo de que suas narrativas *queer* cheguem ainda mais longe. Seu caso exemplifica o dilema da geração de autores digitais: como navegar um sistema imperfeito sem perder de vista o que realmente importa — contar histórias que curam feridas, sejam as suas ou as de quem as lê.

No fim, a relação de Vanessa com a KDP é como a de muitos artistas com o capitalismo: cheia de contradições, mas ainda assim transformadora. Uma plataforma que precariza seu trabalho, mas também democratizou sua voz. Um algoritmo que a explora, mas que lhe deu o que nenhuma editora tradicional ofereceu — a chance de provar que histórias como as suas não apenas merecem existir, como podem, sim, sustentar uma carreira.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Neste trabalho, objetivamos responder as perguntas “Quem é Vanessa Freitas?”, “O que ela escreve?” e “Por que ela escreve como escreve?”, baseado no método de *Retratos Sociológicos*, voltado para a análise do indivíduo, introduzido por Bernard Lahire na sua análise sobre Franz Kafka. Essas perguntas tinham como objetivo principal entender, a partir de uma análise do micro ao macro, o que leva as pessoas a se autopublicarem e, principalmente, o que as leva a autopublicarem livros LGBTQIAP+ de forma digital na plataforma Amazon *Kindle Direct Publishing*. Para isso, utilizamos de uma biografia sociológica com seis entrevistas longas sobre variados temas e de estudos bibliográficos para delimitar a teoria antes de responder às perguntas.

A principal hipótese do trabalho era que o espaço da autopublicação digital era um espaço fértil para a criação de novos espaços para pessoas de grupos marginalizados entrarem no mercado editorial, abrindo portas para pessoas que antes não tinham espaço no mundo literário, que é majoritariamente branco, cis e hétero, possibilitando-as contar suas próprias histórias e, assim, utilizarem do potencial transformador da literatura.

Vimos durante essa dissertação que a literatura é tão social quanto qualquer outra prática cultural, estando sempre incluída num contexto específico. Isso possibilita que sejam feitos estudos sociológicos da literatura que não compreendem apenas a produção literária, mas todo o campo literário em si, com todas as suas lógicas específicas, instituições, grupos sociais e demais componentes da vida literária.

Com o auxílio de autores como Pierre Bourdieu, percebemos que a estrutura do mercado editorial segue a estrutura de um campo, em que os interesses dos agentes sociais estão sempre em disputa, o que acaba influenciando na forma como o autor vai escrever a sua obra e como ela será recebida pelo público leitor e pelo próprio mercado. Pensando assim, percebemos que a literatura e a sociedade se organizam em uma lógica relacional, em que a obra deve ser entendida dentro de suas relações sociais de produção, que contam com agentes posicionais, relações de força e estratégias de conservação e subversão.

A partir da teoria dos campos, descrita no primeiro capítulo deste trabalho, vemos a literatura enquanto uma instituição que vai para além dos leitores e dos autores, sendo um espaço com um conjunto de práticas que se auto-regula e autodefine, criando constrangimentos e oportunidades para seus agentes, todas mediadas pela lógica interna do campo, onde é claro que há interferências políticas, sociais e econômicas.

Vimos também que o nascimento dos livros eletrônicos — *e-books* — acompanhou a lógica de midiaticização e plataformização da nossa sociedade, principalmente com a entrada da

Amazon no mercado livreiro, onde tem praticamente um monopólio instituído. O aumento da digitalização do livro e o crescente interesse pelos livros digitais produziu uma mudança significativa na cadeia produtiva do livro, não apenas retirando grandes setores de produção da linha, mas também modificando a forma como autores e leitores se correspondem, visto que, agora, com a possibilidade de autopublicação digital, o leitor entra como consumidor direto do trabalho do autor, sendo seu cliente principal, sem a mediação de editoras.

Diante da falta de oportunidades concretas para autores iniciantes no mercado editorial tradicional, a autopublicação digital aparece como uma válvula de escape e uma libertação para muitos autores, que agora conseguem gerir a própria carreira. Mesmo que esse processo passe por uma mediação da plataforma em que se autopublicam digitalmente, é mais fácil ter um contato direto com o leitor assim, ouvindo suas demandas e tentando atendê-las. Na autopublicação, o escritor é o vendedor direto, sem intermédio de uma editora ou de livreiros, e para isso ele deve ter total conhecimento dos riscos e julgamentos que podem sofrer, mesmo buscando meios de delimitar o seu trabalho.

Com tudo isso, também foi observado que essa nova forma de autopublicação por plataformas digitais trouxe algo bem similar ao “capitalismo de plataforma”, onde o sistema se baseia no trabalho fragmentado e mal remunerado de milhões de usuários que produzem dados para as plataformas, que fazendo um gerenciamento algorítimo do trabalho. Essa forma de organização do trabalho tem vantagens e prejuízos para o trabalhador. Embora ofereça novas oportunidades, a remuneração é baixa e as práticas para esta geralmente são exploratórias. No caso da Amazon KDP, a principal plataforma analisada nesse trabalho, se autopublicar ali significa ter seus livros digitais passíveis de serem acessados por todo o mundo sem custo a mais, se tornando uma alternativa muito mais viável para pessoas de minorias marginalizadas ou que não possuem grandes rendas para investir.

Com a entrada do leitor na jogada como o agente principal, aquele que dita as tendências do que vai ser escrito e vendido enquanto produto livreiro, temos uma movimentação dos autores autopublicados para responder a demandas. Uma delas é a própria demanda por livros que sejam representativos de minorias marginalizadas, como os próprios livros de representatividade LGBTQIAP+ analisados nesse texto.

No entanto, mesmo com o sucesso do trabalho dos autores autopublicados em responder a demandas do mercado e dos leitores, há uma precarização do trabalho cultural e intelectual que segue a mesma linha dos trabalhos uberizados e mediados por plataformas digitais em forma de empresas-aplicativo. A lógica precarizada do trabalho junto com a demanda crescente dos leitores por ofertas mais condizentes com seus desejos gera uma

lógica algorítmica da produção cultural, em que esta é orientada pelas escolhas dos usuários leitores da plataforma e não pelos desejos do artista em si.

A Amazon foi escolhida como principal artigo de análise neste trabalho exatamente pelo tamanho da empresa e pela importância inegável que ela tem no mercado literário atual, sendo uma das principais responsáveis pela plataformização da nossa cultura e da literatura de ficção de gênero que temos hoje em dia.

Vimos durante o trabalho que a nova forma da economia de serviços pós-industrial facilitada pela tecnologia junta a ideologia neoliberal e os avanços tecnológicos em uma nova forma de relação social. A Amazon está diretamente ligada a essa “*New Economy*”, que traz consigo a ideia de que a literatura é apenas venda e compra de serviços, colocando o consumidor comprador, ou seja, o leitor, como o principal na cadeia de produção. As expectativas que devem ser atendidas pelos escritores e pela própria plataforma são as dos leitores consumidores.

Vimos também que os contratos das empresas de autopublicação responsabilizam o autor pela autenticidade da obra, assim como a sua qualidade, de uma forma unilateral feita pela própria plataforma, restringindo a voz de ação do autor, não o considerando como a parte mais vulnerável do contrato. Isso demonstra que, embora a autopublicação digital tenha proporcionado uma democratização ao acesso de produção e distribuição dos livros, existe uma natureza exploratória na relação entre plataforma e escritores, o que caminha junto com a ideia de plataformização do trabalho, com valores ínfimos de remuneração e muitas regras implícitas a serem seguidas. Nesse sentido, a Amazon KDP aparece como uma empresa com monopólio do trabalho plataformizado dos escritores.

Aqueles autores que realmente conseguem fazer sucesso na plataforma e têm remuneração significativa são os que fazem uma produção contingencial de suas histórias escritas, seguindo tendências de mercado e preferências comuns dos leitores. Os que não entram nessa lógica acabam servindo como um “exército mundial de trabalhadores precarizados”, sem receber nada em troca. E como o trabalho é feito a partir da adesão de um contrato feito de forma unilateral, sem um local físico exato para encontro dos trabalhadores, é praticamente impossível organizar os escritores para lutarem pelos seus próprios direitos e por condições de remuneração melhores.

Durante o trabalho, também percebemos que, em sua maioria, os escritores independentes do Brasil são jovens no começo de seu processo de autodescoberta e formação de carreira. Em questão financeira, muitos não precisam de investimentos altos para a publicação de livros digitais e todos precificam seus livros a partir da intuição ou da pesquisa

de mercado. Para investir na autopublicação, a maioria desses autores tem um segundo emprego para complementar a renda ou pagar pela divulgação e publicação dos seus livros, sendo ínfimo o número de escritores que vivem exclusivamente do dinheiro que ganham das plataformas de autopublicação — até porque, os valores atribuídos por página lida ou pela venda dos *e-books* é pequeno.

A motivação principal para muitos autores se autopublicarem vem da possibilidade de gerir a própria carreira, mas também da falta de oportunidades reais para autores iniciantes no mercado editorial tradicional. Não querendo mais esperar pela mediação de editoras, a autopublicação aparece como uma oportunidade inesgotável para construir públicos e novas possibilidades dentro do mercado literário.

Nessa toada, temos muitos estudos sobre os escritores independentes como empreendedores, que mesclam sua identidade pessoal com sua identidade profissional, se tornando uma pequena empresa, cujo objetivo é vender livros — não como arte, mas como objetos vendáveis. Como parte de sua carreira — e como parte da carreira de todo empreendedor na sociedade atual —, o autor deve fazer investimentos, absorver perdas e até mesmo pedir empréstimos para conseguir gerir seu negócio. Com essa mentalidade discursiva, o cliente se torna o principal e toda a criatividade literária deve ser voltada para os interesses do leitor. Assim, para conseguir fazer dinheiro com uma empresa dessas, é preciso que os autores invistam na viralização, que só pode ser conquistada a partir do que gera mais leitura, modulando a produção de acordo com tendências do gênero literário, temáticas abordadas, tipos de linguagem, tamanho e periodicidade de publicações.

Assim sendo, temos que a produção acaba se tornando contingencial, voltada apenas para a performance nos rankings, nas avaliações e na monetização das páginas lidas, que são os principais medidores de sucesso na plataforma Amazon KDP. Isso porque os produtores culturais que utilizam dessa plataforma estão submetidos à curadoria algorítmica, algo que precisamos prestar atenção ao falarmos de estratégias de ocupação, apropriação e resistência na literatura atual, o que acaba sendo cada vez mais dificultado pelo monopólio da Amazon.

Para justificar o recorte em livros LGBTQIAP+, durante a pesquisa, foi percebida uma diferença substancial na forma como livros eróticos heterossexuais cisgêneros são tratados na plataforma em relação aos livros *queer*. Embora não tenha como provar com dados numéricos a preferência da plataforma por livros heterossexuais, acreditamos que a heteronormatividade e a plataformização algorítmica andam lado a lado para corresponder a preconceitos sociais. Afinal, o mecanismo de indicação de próximas leituras da plataforma

recorrentemente oferece livros heterossexuais para todos os públicos, mas mantém o conteúdo LGBTQIAP+ nichado para aqueles que já procuram por esses livros conscientemente.

Quanto à questão metodológica do trabalho, utilizamos principalmente da teoria de Bernard Lahire sobre o ator social enquanto um ator plural. Partindo a Sociologia do Indivíduo para analisar o panorama geral da autopublicação digital e a relação desta com os livros LGBTQIAP+, percebemos que as práticas individuais podem ser entendidas a partir dos processos de socialização, como se o indivíduo portasse dentro de si toda a sociedade. Para fazer a pesquisa, então, utilizamos do referencial disposicional de Lahire para criar uma biografia sociológica de Vanessa Freitas, que pudesse nos auxiliar a entender as perguntas colocadas no início do trabalho e delinear melhor o funcionamento do mercado literário independente em relação a pessoas *queer*.

Um ponto que gostaríamos de destacar aqui é que a Sociologia do Indivíduo e a Sociologia da Literatura podem conversar entre si simplesmente porque as obras literárias demonstram pontos de vista singulares do mundo, modos específicos de ver a realidade delineados pela experiência social e individual de cada autor. Analisar as obras a partir da individualidade do autor nos dá um panorama do agente social localizado, mas também nos dá uma visão geral sobre qual é o sistema social em que ele está incluído, possibilitando uma análise do micro ao macro sobre a produção literária.

Quanto ao recorte novamente, foi necessário descrever a diferença entre pessoas LGBTQIAP+ e heterossexuais, cisgênero, allosexuais e perissexo, visto que pessoas *queer* passam por situações de abjeção e são ditas como anormais em um sistema heteronormativo que reflete a própria violência em homofobia. Para isso, perpassamos pela história do movimento LGBTQIAP+ e nos utilizamos da Teoria *Queer* para explicitar as diferenças.

A partir de um discurso patologizador e anormalizante, a violência homofóbica é produzida cultural, histórica e discursivamente, abrangendo diferentes classes sociais, estando presente principalmente nas relações íntimas, que são marcadas pelas relações de poder. A violência homofóbica é não apenas implícita, mas explícita, muitas vezes levando a atos de extermínio de vidas de pessoas *queer*.

Falar sobre a heteronormatividade no contexto social em que estamos é necessário para entendermos que algumas pessoas são marcadas e estigmatizadas como anormais a partir de uma ferramenta disciplinadora e repressora que frequentemente mata pessoas. Pensar na heterossexualidade como uma instituição de poder nos leva a desnaturalizar os discursos homofóbicos e nos leva a imaginar os motivos para os livros em que mulheres são vistas como vulneráveis em relacionamentos com homens perigosos serem tão famosos.

A Teoria *Queer*, enquanto perspectiva crítica, desloca o foco da mera análise da homossexualidade ou da transgeneridade para uma investigação mais ampla sobre os mecanismos de abjeção e normalizaçã* que operam na sociedade. A crítica *queer*, portanto, não se restringe à desconstrução de identidades fixas, mas propõe uma epistemologia do abjeto, que reconhece as experiências marginalizadas como fundamentais para a compreensão das relações de poder.

Em sociedades estruturadas pelo racismo, patriarcado e cisheteronormatividade, a fala de mulheres, pessoas negras, LGBTQIAP+ e outros grupos subalternizados é constantemente limitada ou invalidada. Kilomba questiona os limites coloniais da fala, destacando que, mesmo quando falam, esses sujeitos enfrentam a deslegitimação de seus discursos. Por isso é tão importante pensarmos na escrita de livros LGBTQIAP+ por pessoas *queer* e quais são as posições que essas pessoas ocupam no mercado: porque houve um silenciamento dessas vozes por tanto tempo que hoje em dia se faz um local de resistência a própria fala dessas pessoas. A arte que essas pessoas produzem vai na contra-mão do que foi ensinado sobre o que é possível ou não ser falado no contexto em que estamos inseridos.

Vimos no trabalho que a literatura, enquanto produção cultural e discursiva, desempenha um papel fundamental na construção de subjetividades e na disputa por representação política. Como destacam Sabbá e Resende (2024), ela não apenas reflete as normas sociais, mas também as desafia, servindo como mediadora de processos identitários e psicossociais. Para pessoas LGBTQIAP+, cujas existências são frequentemente apagadas ou distorcidas por narrativas hegemônicas heteronormativas, a literatura surge como um espaço de reconhecimento, acolhimento e ressignificação de suas experiências.

A ausência de representações plurais na literatura tradicional reforça a marginalização de identidades dissidentes, consolidando um imaginário social que restringe afetos, desejos e corpos à cisheteronormatividade. No entanto, a emergência de uma produção literária LGBTQIAP+ contemporânea tem possibilitado a construção de novos discursos, onde personagens *queer* não são reduzidos a estereótipos patológicos ou trágicos, mas existem em sua complexidade humana. Santos (2020) ressalta que tais narrativas contribuem para a desconstrução de preconceitos, mostrando que identidades LGBTQIAP+ não são anomalias, mas expressões legítimas da diversidade humana.

Essa transformação narrativa não é meramente estética, mas profundamente política. Como aponta Jäger (2022), a representatividade literária deve ir além da mera inclusão de personagens marginalizados; é necessário que suas vozes sejam autênticas, refletindo demandas e perspectivas desses grupos. A literatura, nesse sentido, torna-se um campo de

disputa simbólica, onde se contestam imagens sociais historicamente estigmatizantes e se abrem caminhos para futuros mais inclusivos. A demanda por romances sáficos e aquilianos com finais felizes, por exemplo, não é um capricho estético, mas uma reivindicação por narrativas que afirmem a possibilidade de felicidade e plenitude para corpos *queer*.

Além disso, a literatura funciona como um dispositivo de pertencimento, auxiliando indivíduos LGBTQIAP+ em seus processos de identificação e autoaceitação. Ao encontrar histórias que ecoam suas vivências, leitores podem se reconhecer como parte de uma coletividade, fortalecendo sua autoestima e resistência frente à exclusão social. Essa função psicossocial da arte é especialmente crucial em contextos onde a violência simbólica e material contra dissidências de gênero e sexualidade ainda é estrutural.

Portanto, a literatura LGBTQIAP+ também atua como ferramenta de transformação social, desafiando normas opressivas e reivindicando existências plurais. Seu poder reside não apenas na capacidade de representar, mas de reconfigurar o imaginário coletivo, abrindo espaço para que identidades antes abjetas sejam celebradas em sua potência e humanidade. Nesse processo, ela se consolida como um dos pilares da luta por direitos LGBTQIAP+, demonstrando que as histórias que contamos são, também, as realidades que podemos construir.

Quanto às entrevistas, o primeiro tópico analisado no trabalho, sobre a vivência de Vanessa com o *bullying*, delinea uma experiência de abjeção na infância que ela carrega até os dias atuais. A partir de tecnologias sociais de discriminação e abjeção, tentaram encaixá-la em uma experiência universal do que é ser menina. Como não estamos tratando a experiência de vivência *queer* apenas como o fato de ser LGBTQIAP+, podemos perceber por essas violências que ela sofreu na infância um teor estigmatizante da “anormalidade” desde os anos iniciais de Vanessa, afinal, esse preconceito tinha muito a ver com seus fenótipos, indo para uma visão mais racial e racista do que ela poderia ser nos anos 2000.

No segundo tópico analisado, vemos que Vanessa construiu, a partir do capital cultural de sua família, uma base sólida para a sua carreira literária, possibilitando-a uma facilidade grande com a escrita. Também vemos que a autora escreve bastante sobre o princípio psicológico da falta, em que se simboliza o vazio estrutural com a utilização da linguagem, utilizando a escrita como um mecanismo para suprir essa falta.

No terceiro tópico, percebemos que a internet e a tecnologia têm papel fundamental na construção da carreira literária de Vanessa, possibilitando para ela não apenas formas de socialização que lhe respondiam à falta que sentia de amizades mais profundas, mas também a própria publicação de seus livros. É nesse tópico que discutimos a existência e a importância

das *bookredes* para a construção de uma rede de contatos entre autores, o que possibilita-os crescer no mercado editorial e se reorganizar junto aos leitores e a outros autores. Também percebemos que, mesmo que não seja perceptível para a entrevistada, ela assume uma postura empreendedora ao observar seus colegas, sempre atenta às estratégias de divulgação usadas por outros escritores. Isso tem a ver com a nova racionalidade do mundo atual, voltada para a ótica neoliberal que perpassa muitos âmbitos. Mesmo que ela não perceba, a linguagem empresarial está presente em sua vida e ela constrói a sua identidade virtual a partir do que observa ao seu redor, criando a própria marca inspirando-se em outros produtores culturais. No entanto, ela prefere pensar tudo isso como uma relação humana profunda, onde ela consegue utilizar da sua arte para fazer conexões reais e duradouras.

No quarto tópico, falamos sobre a relação de Vanessa com trabalho e percebemos que a limitação dela — dinheiro — é uma limitação comum para muitos autores autopublicados. A situação financeira dela conversa com a ideia de que poucos são os autores que possuem dinheiro o suficiente para investir em suas carreiras e, ao mesmo tempo, se sustentar. Todo o dinheiro que ela ganha com os livros é reinvestido em sua carreira, mesmo que ela ganhe muito pouco. Ela só consegue fazer isso porque ainda mora com a mãe e não tem responsabilidades financeiras muito grandes. Isso nos leva a pensar sobre quais são os escritores que têm a possibilidade de investir de verdade em suas carreiras literárias e quais são as suas condições materiais para isso.

Mesmo com a dificuldade, ela demonstra um amor tão grande pela escrita que não a deixaria mesmo na situação desafiadora. Isso pode ter a ver com a própria vocação desses escritores autopublicados para a escrita, um tópico que pode ser destrinchado melhor em outros projetos posteriores. De qualquer forma, mesmo recebendo pouco, o trabalho de Vanessa enquanto escritora — que deve se multiplicar para ser marketeira, produtora de conteúdo, analista de *insights* nas redes sociais, etc. — consome suas horas e sua noção de tempo livre, impedindo-a de ter relações saudáveis com o conceito de lazer. Isso pode ilustrar muito bem o dilema daqueles que trabalham com o que amam e daqueles que são criadores de arte: a tentativa de manter o amor pela arte mesmo quando ela se torna uma mera mercadoria.

Para Vanessa, escrever é um ato de resistência e reparação histórica. A partir das suas feridas e da falta que sentia na infância e na adolescência de livros que representassem personagens parecidos com ela, ela escreve livros LGBTQIAP+ para tentar trazer à vida personagens que ela sentia necessitar quando mais nova. Assim, ela cura as próprias dores e ajuda outras pessoas a enfrentarem as suas a partir da leitura, algo que é bastante comum no discurso de outros autores LGBTQIAP+. Por muito tempo, ela utilizou da escrita como um

lugar de fuga da realidade, sendo as histórias que cria muito mais interessantes para ela do que a vida real. A motivação para escrever veio de uma sensação de possuir um dom ou de ter nascido para isso, o que não necessariamente fala sobre a experiência de todos, mas que pode ser discutido em novas análises sobre o princípio de vocação para a escrita.

No nosso diálogo sobre trabalho, ela reconheceu que existem desafios intrínsecos à autopublicação, como a incerteza financeira ou a rejeição do público, além do mercado precarizado que força os escritores a ocuparem múltiplas funções ao mesmo tempo. Mas, ao mesmo tempo, não conseguiu se enxergar como uma empreendedora, focando muito mais na própria arte — como se fizesse arte pela arte, e não pelo dinheiro, julgando o livro como um produto artístico, não apenas algo vendável. No entanto, enquanto conversava sobre os processos necessários para a autopublicação, descreveu fazer todos os papéis que foram indicados ao longo da pesquisa como os de um microempreendedor no ramo literário: contratar serviços, assumir riscos pelas publicações, estar de olho no mercado e sempre se fazer presente enquanto uma marca pessoal nas redes sociais.

Nessa mesma conversa, ela revelou que sente que o nicho LGBTQIAP+ é muito menos competitivo entre si, sendo um lugar de conforto e colaboração muitas vezes, mesmo que sua perspectiva de crescimento seja mais simbólica do que monetária — a maioria dos autores LGBTQIAP+ querem ter seus livros publicados em editoras tradicionais, mesmo que possam ganhar mais dinheiro na plataforma de autopublicação devido à porcentagem maior dos *royalties*. No entanto, esse nicho é “um campo de batalha paradoxal”, visto que nunca foi tão fácil publicar, mas, ao mesmo tempo, ainda vivemos ambientes de censura a personagens e livros com temáticas LGBTQIAP+, como exemplificado no quinto tópico da análise. Essa censura foi por nós considerada como uma tentativa de silenciamento de vozes marginalizadas, um mecanismo de poder que reforça a necessidade de resistência e ocupação dos espaços literários.

Embora saibamos que essa é a perspectiva individual de Vanessa e que isso não fala exatamente por todo o mercado literário, ela vê o nicho LGBTQIAP+ como um espaço de sociabilidade e afetividade, percebendo o ambiente como acolhedor e colaborativo.

No fim, descobrimos nesse tópico o motivo de Vanessa escrever livros LGBTQIAP+: ela escreve para a adolescente que foi, aquela que nunca se encontrava nas páginas. Ela escreve para dar refúgio àqueles como ela e ajudar a transformar a sociedade.

Quanto à se autopublicar na Amazon KDP, ela disse que, ao decidir transformar a escrita em profissão, a plataforma surgiu como a única opção viável — era a escolha mais lógica diante do que ela via os outros autores fazendo, além de ser o espaço que a maior parte

dos leitores já estava consumindo e utilizando. No entanto, a relação que ela tem com a plataforma é ambivalente: embora ela veja como uma grande oportunidade, ainda consegue ver as armadilhas de uma empresa multinacional tendo o controle sobre as suas publicações e tendo o prático monopólio dos produtos artísticos de seus colegas, percebendo a exploração que sofre no trabalho precarizado de autoria. De qualquer forma, foi nesse espaço que ela conseguiu a oportunidade de encontrar leitores interessados em suas histórias *queer*, que são o real motivo de ainda estar na plataforma.

Respondendo à pergunta inicial desse projeto, ela se autopublica porque gosta da sensação de ser lida e entendida pelos leitores. Sobre a autopublicação na Amazon KDP em si, ela falou que foi um processo natural, feito a partir dos estudos que fez na época e o que assistiu seus colegas fazerem.

Quanto à visão dela sobre a Amazon, ela acredita que a plataforma tenha sido um forte catalisador para o crescimento exponencial da literatura LGBTQIAP+ no Brasil, visto que provou a viabilidade comercial dessas obras para o mercado tradicional, funcionando como uma vitrine para as editoras que procuram por novos autores. Assim sendo, mesmo com os problemas e a exploração trabalhista, os baixos *royalties* e as políticas de exclusividade, ela acredita que a plataforma é sim, como colocamos na hipótese desse trabalho, uma alternativa real para a inserção de vozes marginalizadas — principalmente LGBTQIAP+ — no mercado editorial, abrindo portas e oportunidades novas para vozes que antes eram silenciadas.

Sobre o fato de ser LGBTQIAP+ e escrever livros para esse público, ela diz que isso pode atrapalhá-la no crescimento no mercado editorial, mas que ainda assim continuará escrevendo, por conta dos seus valores de resistência e para chegar àqueles leitores que precisam da literatura para organizar melhor suas identidades sexuais e de gênero.

Com tudo isso em mesa, acabamos por analisar o sistema de autopublicação digital da Amazon para autores LGBTQIAP+ e ilustrar bem o que foi falado nos outros capítulos. Nossa hipótese foi comprovada e as respostas foram encontradas, sendo distribuídas por toda a estrutura do trabalho. Muitas discussões novas podem ser levantadas a partir do que foi analisado, mas isso deve ser feito em outros trabalhos futuros.

Por enquanto, reforçamos a importância política da literatura queer na vida das pessoas. Como potencializadores de transformação social, os livros podem mudar mentes, atitudes e gentes. Livros que contam histórias de minorias marginalizadas podem mudar também o mundo, instruindo a base social sobre a existência real e não estereotipada desses grupos. É essencial que continuemos a pesquisar sobre autores LGBTQIAP+ e seus livros,

suas narrativas e suas histórias. Afinal, a transformação virá da sociedade e, no fim das contas, o que é mais social do que a arte?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Laura Coelho de. Redes sociais para a indústria criativa: as "bookredes" como forma de divulgação de autores nacionais independentes. 2023. 159 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Comunicação e Indústria Criativa) - Universidade Federal do Pampa, Campus São Borja, São Borja, 2023

ALVES, A. R. C.; MACIEL, L. C.. A INDIVIDUALIDADE EM SIMMEL E ELIAS: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA UMA SOCIOLOGIA DO INDIVÍDUO. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 101, p. 259-290, maio 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/WSSw7StXz4P5jjWckTPctSR/>. Acesso em: 13 maio 2025. <https://doi.org/10.1590/0102-259290/101>

ALVES, Paulo Cesar; LEÃO, Andréa Borges; TEIXEIRA, Ana Lúcia. Sociologia da Literatura: tradições e tendências contemporâneas. Revista Brasileira de Sociologia, [s. l.], v. 6, n. 12, p. 222-241, jan/abr 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.20336/rbs.241>. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/360>. Acesso em: 11 fev. 2022. <https://doi.org/10.20336/rbs.241>

AMAZON. Termos e condições de publicação no Kindle Direct Publishing. In: Kindle Direct Publishing. [S.l.], 2023. Disponível em: https://kdp.amazon.com/pt_BR/help/topic/G200627430. Acesso em: 23 nov. 2023.

AMAZON. Vanessa Freitas: livros, biografia, última atualização. Amazon.com.br. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/stores/author/B0B8MD999P>. Acesso em: 13 maio 2025.

BONAMINO, A. et al.. Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman. Revista Brasileira de Educação, v. 15, n. 45, p. 487-499, set. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/GbzRVcsL7L6PVNx3mxtDFkQ/>. Acesso em 09 jun 2025. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782010000300007>

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Sociologias da literatura: Do reflexo à reflexividade. Tempo Social: Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 263-287, dez. 2016. <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2016.106017>

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. As formas do capital. [S. l.: s. n.], 1986. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>. Acesso em: 9 jun. 2025.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

CARVALHO, Jeanne D'Arc. A escrita do que se perde. Estilos da Clínica, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 24, p. 72-83, 2008. DOI: 10.11606/issn.1981-1624.v13i24p72-83. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/68522..> Acesso em: 4 maio. 2025. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v13i24p72-83>

CARVALHO, Nathália Cristina Oliveira de. Millennials: quem são e o que anseiam os jovens da geração y. Trabalho de conclusão de graduação. Instituto de Economia, UFRJ, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/4865>. Acesso em 09 jun 2025.

CAVALCANTE, João Paulo Braga. Autolesão na era da informação: abordagem sociológica acerca de uma subcultura juvenil contemporânea. 2015. 224f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50069>. Acesso em 09 jun 2025.

CLAIRE, Parnell. INDEPENDENT AUTHORS' DEPENDENCE ON BIG TECH.: AoIR Selected Papers of Internet Research, [s. l.], 2021. DOI 10.5210/spir.v2021i0.12005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354627553_INDEPENDENT_AUTHORS'_DEPENDENCE_ON_BIG_TECH_CATEGORIZATION_AND_GOVERNANCE_OF_AUTHORS_OF_COLOR_ON_AMAZON. Acesso em: 10 jul. 2024. <https://doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12005>

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. The Mediated Construction of Reality. [S. l.]: Polity, 2016. 304 p. v. 1. ISBN 978-0745681313.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. Rev. de Letras, Fortaleza, v. 25, n. 1/2, p. 53-59, jan./dez. 2003.

CRUZ, Luana Teixeira de Souza; VECCHIO, Pollyanna de Mattos Moura. Plataformização da Indústria Cultural: produções contingentes no Amazon Kindle Unlimited. Congresso Internacional de Arte, Ciências e Tecnologia: 07 Transcendências, [s. l.], 10 jun. 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/110059326/Plataformiza%C3%A7%C3%A3o_da_Ind%C3%BAstria_Cultural_produ%C3%A7%C3%B5es_contingentes_no_Amazon_Kindle_Unlimited. Acesso em: 10 jul. 2024.

D'ANDREA, Carlos Frederico de Brito. Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32043>. Acesso em 14 nov. 2023.

DANTAS, Marta Pragana. O que pode a sociologia da literatura pela literatura? Ou: da separação entre as análises interna e externa. Dossiê Gilberto Freyre, João Pessoa, v. 2, n. 2, nov. 2000. Disponível em: <https://periodicos3.ufpb.br/index.php/caos/article/view/46327>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016

FACIOLI, Lara; PADILHA, Felipe. Sociologia Digital: apontamentos teórico-metodológicos para uma analítica das mídias digitais. Ciências Sociais UNISINOS, Revista UNISINOS, v. 54 n. 3 (2018): Setembro/Dezembro. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2018.54.3.03. Acesso em 04 jul. 2023. <https://doi.org/10.4013/csu.2018.54.3.03>

FERREIRA, Fernando Ilídio; RIBEIRO, Mariana. O narrador plural: biografias e disposições sociais de contadores de histórias. Revista Exitus, Santarém/PA, v. 12, p. 1-25, 2022. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.ufopa.edu.br/index.php/revistaexitus/article/view/1996/1231>. Acesso em: 13 maio 2025. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2022v12n1ID1996>

FERREIRA, Geraldine Medeiros. O que é gaslighting: como identificar os sinais e como lidar. [S. l.], 22 maio 2023. Disponível em: <https://www.psitto.com.br/blog/o-que-e-gaslighting/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Estudos Avançados* 19, [s. l.], n. 54, p. 429-446, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200022>

JÄGER, Livia Gonçalves. Escrevendo com a própria voz: uma análise sobre representatividade negra na literatura infantojuvenil. 2022. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

JEHNI, Dara. O que é um leitor beta e como funciona a betagem de um livro?. [S. l.], 27 fev. 2023. Disponível em: <https://escrevivel.com.br/o-que-e-um-leitor-beta/#:~:text=A%20fun%C3%A7%C3%A3o%20dele%20%C3%A9%20avaliar,erros%20e%20problemas%20da%20hist%C3%B3ria>. Acesso em: 9 jun. 2025.

JESUS, Thaís Afonso de; BLOTTA, Vitor Souza Lima. Autores que publicam em plataformas digitais de autopublicação: liberdade ou dependência? 2020, Anais.. Salvador: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003035244.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2023.

JURT, Joseph. De Lanson à teoria do campo literário. *Tempo social*, São Paulo, v. 16, ed. 1, 2004. DOI <https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/VTvHZVpNDGcbctFH7TTXsxf/?lang=pt>. Acesso em: 3 jun. 2024.

LAHIRE, B. Elementos para uma teoria da criação literária: o caso de Franz Kafka. *Sociologias*, [S. l.], v. 20, n. 47, 2018. DOI: 10.1590/15174522-020004702. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/75433>. Acesso em: 13 maio. 2025.

LAHIRE, Bernard. Elementos para uma teoria da criação literária: o caso de Franz Kafka. *Sociologias*, vol. 20, núm. 47, pp. 48-72, 2018. Programa de Pós-Graduação em Sociologia - UFRGS. DOI: <https://doi.org/10.1590/15174522-020004702> Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/868/86858135003/html/>>. Acesso em 16 maio 2023.

LAHIRE, Bernard. Retratos sociológicos: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LAVAL, Christian e DARDOT, Pierre. A nova razão do mundo (Capítulo 8 - "A Fábrica do Sujeito Neoliberal"). Boitempo Editorial, 2016.

LEENHARDT, Jacques; SAEGER, Daniel. Existência e objeto da "sociologia da literatura", hoje. *Sociologias: Dossiê*, Porto Alegre, ano 20, n. 48, p. 30-46, maio/ago 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/15174522-020004802>. Acesso em: 7 fev. 2022. <https://doi.org/10.1590/15174522-020004802>

MACHADO, M. L. P.; VILELA, M. D. ESTUDOS CULTURAIS, PRÁTICA PROJETUAL E MOVIMENTO EMO: OS ENCARTES GRÁFICOS DO PRIMEIRO E DO ÚLTIMO ÁLBUM DA FRESNO. *Revista Vincci - Periódico Científico do UniSATC*, [S. l.], p. 180-205, 2024. DOI: 10.70185/57znfv51. Disponível em:

<https://revistavincci.satc.edu.br/index.php/Revista-Vincci/article/view/381>. Acesso em: 4 maio. 2025.

MACIEL, L. C. PENSAR COM LAHIRE E BOURDIEU: disposições sociais e gostos de elite no Recife. *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*, [S. l.], v. 1, n. 50, p. 138-154, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.1517-5901.2019v1n50.44015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/44015>. Acesso em: 13 maio. 2025. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1517-5901.2019v1n50.44015>

MARTINS, Cristina. Geração digital, geração net, millennials, geração Y: refletindo sobre a relação entre as juventudes e as tecnologias digitais. *Diálogo*, Nº. 29, 2015, págs. 141-151. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5178270>. Acesso em 09 jun 2025. <https://doi.org/10.18316/2238-9024.15.7>

MCGURL, Mark. Everything and Less:: Fiction in the Age of Amazon. *Modern Language Quarterly*, [s. l.], v. 77, n. 3, p. 447-471, Setembro 2016. DOI 10.1215/00267929-3570689. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/306129938_Everything_and_Less_Fiction_in_the_Age_of_Amazon. Acesso em: 10 jul. 2024. <https://doi.org/10.1215/00267929-3570689>

MELO, Rebeca Soares de. O PERFIL DE ESCRITORES INDEPENDENTES NO BRASIL. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (CURSO SUPERIOR DE BACHARELADO EM ADMINISTRAÇÃO) - UNIDADE ACADÊMICA DE GESTÃO E NEGÓCIOS IFPB - CAMPUS JOÃO PESSOA, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ifpb.edu.br/jspui/handle/177683/479#:~:text=Assim%2C%20concluiu%2Dse%20que%20escritores,atrav%C3%AAs%20das%20experi%C3%AAs%20atrair%20fornecedores>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MISKOLCI, R.. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, n. 21, p. 150-182, jan. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/BkRJyv9GszMddwqpncrJvdn/abstract/?lang=pt>. Acesso em 13 maio 2025. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222009000100008>

MURR, Caroline Elisa; FERRARI, Gabriel. Entendendo e aplicando a gamificação: o que é, para que serve, potencialidades e desafios. Florianópolis: UFSC : UAB, 2020. Disponível em: <https://sead.paginas.ufsc.br/files/2020/04/eBOOK-Gamificacao.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2025.

NETO, Miguel Leocádio Araújo. A sociologia da literatura: origens e questionamentos. *Entrelaces*, [s. l.], p. 15-20, Agosto 2007.

O PERIGO DE UMA ÚNICA HISTÓRIA. Intérprete: Chimamanda Adichie. Roteiro: Chimamanda Adichie. Gravação de TEDx Talks. [S. l.]: Youtube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 13 maio 2025.

OLIVEIRA, Tayana dos Santos. Plataformas digitais de Autopublicação e o empreendedorismo digital: Evidências Empíricas do Brasil. Orientador: João José de Matos Ferreira. 2021. Dissertação (Departamento de Gestão e Economia) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/11973>. Acesso em: 10 jul. 2024.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 2, n. 2, p. 395-418, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e33f019f-155b-424c-8d27-d13d6ae1a04b>. Acesso em 13 maio 2025.

RANDONCORP. Afinal de contas, o que são as big techs? Entenda!. [S. l.], 25 fev. 2025. Disponível em: <https://www.randoncorp.com/pt/blog/big-techs/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

RIBEIRO, Bruna. Vida off & vida fake: antagonismo ou semelhança nas redes sociais. Academia.edu. Disponível em: https://www.academia.edu/14900158/Vida_off_and_vida_fake_antagonismo_ou_semelhan%C3%A7a_nas_redes_sociais. Acesso em: 13 maio 2025.

RIBEIRO, U. W. R.; MATOS, R. da L. Heteronormativity and production of lgbtphobia violences: analysis from the queer theory . REVES - Revista Relações Sociais, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 06001-06012, 2020. DOI: 10.18540/revesv13iss4pp06001-06012. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/reves/article/view/10398>. Acesso em: 13 maio 2025. <https://doi.org/10.18540/revesv13iss4pp06001-06012>

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios. [S. l.]: A Bolha Editora, 2019. 164 p.

RODRIGUES, Vinícius Cainã Silva. O movimento LGBT vai ao mundo: Uma análise histórico-discursiva de sua internacionalização. O Cosmopolítico, [s. l.], v. 6, ed. 1, p. 114-129, junho 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ocosmopolitico/article/download/53811/31654/187334>. Acesso em: 13 maio 2025.

SABBA, Adria Caroene Queiroz; RESENDE, Gisele Cristina. A REPRESENTATIVIDADE DA LITERATURA LGBTQIA+ NAS VIDAS DE JOVENS LEITORES UNIVERSITÁRIOS. Diversidade e Educação, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 237-254, 2024. DOI: 10.14295/de.v12i1.17381. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/17381>. Acesso em: 13 maio. 2025. <https://doi.org/10.14295/de.v12i1.17381>

SALES, Rafael dos Santos Fernandes. A sociologia da literatura de Georg Lukács. Revista Senso Comum: Dossiê Livre, [s. l.], n. 1, p. 67-75, 2009. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/318826085>. Acesso em: 3 fev. 2022.

SALESFORCE BRASIL. Shadowban: O que é e como evitá-lo?. [S. l.], 27 dez. 2021. Disponível em: <https://www.salesforce.com/br/blog/shadowban/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SANTOS, Thiago Carvalho de. A representação LGBT em Um milhão de finais felizes, de Vitor Martins. Orientador: André Luiz da Silva. 2020. Monografia (Graduação em Letras - Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas) - Universidade de Taubaté, Taubaté, 2020.

SANTOS, Thiago Carvalho. A Representação LGBT Em "Um Milhão de Finais Felizes, de Vitor Martins". Universidade de Taubaté: Taubaté, 2020.

SCHOEN-FERREIRA, T. H.; AZNAR-FARIAS, M.; SILVARES, E. F. DE M.. Adolescência através dos séculos. Psicologia: Teoria e Pesquisa, v. 26, n. 2, p. 227-234, abr. 2010. <https://doi.org/10.1590/S0102-37722010000200004>

SILVA, E. N. DA .; ROSA, E. C. DE S.. Professores sabem o que é bullying?: um tema para a formação docente. Psicologia Escolar e Educacional, v. 17, n. 2, p. 329-338, jul. 2013.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pee/a/rCfxgt8FSpvfw8WYmV8sWmg/>. Acesso em 13 maio 2025. <https://doi.org/10.1590/S1413-85572013000200015>

SILVA, Thais Ferreira da. "Fake é fake, off é off: uma etnografia sobre os perfis fakes interpretativos da rede social VK. 2019. 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SIMMEL, G. Simmel: Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Editora Ática, 1983.

SOUZA, Jaqueline M. Escaleta: estruturando a história em um roteiro. In: Tertúlia Narrativa. [S. l.], 26 jul. 2017. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com.br/post/2017/07/26/escaleta-estruturando-a-hist%C3%B3ria-em-um-roteiro>. Acesso em: 9 jun. 2025.

STÊNICO, J. A. d. G.; PAES, M. S. P. Lazer: Do Tempo Livre à Dimensão Cultural e as Novas Formas de Alienação. LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 327-355, 2016. DOI: 10.35699/1981-3171.2016.1205. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/1205>. Acesso em: 4 maio. 2025. <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2016.1205>

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WALL, M. The Platform Society: public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190889760.001.0001>

VANDENBERGHE, Frédéric. A Sociologia na Escala Individual. Blog do Sociofilo, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2017/06/a-sociologia-na-escala-individual-frederic.pdf>. Acesso em: 13 maio 2025.

VANDERHAGE, Gwen. What is #ownvoices?. In: Brodart. [S. l.], 21 ago. 2019. Disponível em: <https://www.brodartbooks.com/newsletter/posts-in-2019/what-is-ownvoices>. Acesso em: 13 maio 2025.

VECCHIO, Pollyanna de Mattos Moura. Autopublicação em Plataformas Digitais e Governança: Análise e Tipologia de Contratos sob a Perspectiva da Plataformização do Trabalho. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt6-pe/pollyanna-de-mattos-moura-vecchio.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.

VIEIRA, Evaldo Amaro. Notas sobre método e ideologia em sociologia da literatura. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 1, p. 206-216, 1974. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1974.90125>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90125>. Acesso em: 10 fev. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1974.90125>

VINHA, Felipe. O que é RPG? Saiba tudo sobre o gênero nos games e fora deles. [S. l.], 17 out. 2024. Disponível em: <https://www.buscape.com.br/console-de-video-game/conteudo/o-que-e-rpg>. Acesso em: 9 jun. 2025.

WEBER, Max. Parte I: O problema. In: A ética protestante e o "espírito" do capitalismo (Edição de Antônio Flávio Pierucci). São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (pp. 27 a 83).

WE NEED DIVERSE BOOKS. Where did the #WeNeedDiverseBooks hashtag come from?: Frequently Asked Questions. In: WNDB. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://diversebooks.org/about-wndb/>. Acesso em: 13 maio 2025.