

Estilo e Legitimação na auto-representação de presidiários

Mestrando Vladimir Oliveira Santos¹ (UnB)

Resumo:

Partindo das obras "Memórias de um sobrevivente", de Luiz Alberto Mendes, e "Sobrevivente André du Rap", de André du Rap, analisa-se como as escolhas estilísticas de representação da linguagem do grupo marginalizado dos presidiários podem ser vistas como tomadas de posição em uma luta por legitimação dentro do campo literário. O estilo, dessa forma, pode funcionar como um sinal de distinção para o texto literário. Sua valoração, contudo, depende de como o campo o recebe. Portanto, é possível afirmar que as diferenças nos processos de entrada desses dois autores no campo estão ligadas à forma como lidam com a linguagem e às expectativas que a cultura dominante tem do que seria uma representação "efetiva" desse grupo marginalizado. Não é a tentativa de André du Rap de um registro da oralidade que recebe maior valor, e sim a correção lingüística do texto de Mendes. Essa correção, contudo, impõe limites. Ela permite sua entrada no campo literário, mas impede que alcance posições de maior prestígio dentro dele.

Palavras-chave: narrativas de presidiários, legitimação, estilo, auto-representação.

Quando se fala da prisão como espaço ficcional na literatura brasileira, costumeiramente são lembrados livros escritos ou publicados durante os regimes autoritários. É assim que os primeiros exemplos que nos vêm à mente, em geral, são o canônico *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e boa parte da produção dos escritores durante a ditadura militar de 64, como *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, ou *Batismo de sangue* (1983), de Frei Betto. Num registro mais remoto, pode-se remeter até mesmo aos versos escritos por Tomás Antônio Gonzaga para sua Marília na masmorra da Ilha das Cobras. O que há em comum entre todos esses exemplos é que a prisão sempre aparece representada por um intelectual – quase sempre um homem, branco, vindo das frações dominantes da sociedade, – que, por motivos em geral relacionados à dissidência política, acaba por ser aí encarcerado. É a ida – forçada – do intelectual para esse espaço que o transforma em matéria legítima para a literatura. Importante notar também que essa caracterização está de acordo com as estatísticas que se possui sobre quem são os escritores brasileiros contemporâneos (Cf. DALCASTAGNÈ, 2005).

Não parece ser particularidade brasileira que a prisão apareça como um espaço ficcional mais bem representado na obra de escritores que tiveram alguma passagem por ela. Um dos livros mais famosos sobre o assunto, *Recordação da casa dos mortos* (1860), de Dostoiévski, pode ser incluído nessa mesma regra. Uma exceção de porte pode ser encontrada apenas no século XX, na figura do romancista e dramaturgo francês Jean Genet. Homossexual com várias passagens pelo sistema penitenciário francês, seu romance *Diário de um ladrão* (1949) é visto como uma das primeiras grandes obras sobre a prisão e a marginalidade escrita por alguém que tenha passado por essa experiência. Contudo, apesar do fascínio que sua vida e obra criou em alguns – como o prova o *Saint Genet* escrito por Sartre –, seu prestígio literário deveu-se muito mais às suas obras dramáticas, como *Os negros* ou *O balcão*, ligadas ao Teatro do Absurdo.

No Brasil, o fim da década de 90 e especialmente os primeiros anos do século XX parece ser o primeiro momento em que o presidiário comum¹ passa a ser objeto (e sujeito) de uma considerável produção cultural. O livro *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varela, junto à

¹ Por “presidiário comum” entendemos aquele que está detido por motivos outros que sua orientação política.

música e ao videoclipe *Diário de um detento* (1997), do grupo de rap Racionais MCs, podem ser apontados como as obras que fizeram com que a produção musical e escrita de presos e ex-presos comuns ganhasse visibilidade. A lista de livros publicados desde então inclui: *Letras da liberdade* (2000), coletânea de vários autores; *Memórias de um Sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes; *Diário de um detento*, de Jocenir (2001); *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* (2002), de André du Rap e coordenação editorial de Bruno Zeni; *Enjaulado* (2002), de Paulo Eduardo Negrini; *Pavilhão 9* (2002), de Hosmany Ramos; *Vidas do Carandiru* (2002), de Humberto Rodrigues; e *Cela forte mulher* (2003), de Antônio Carlos Prado. Como se pode ver, uma produção bastante extensa concentrada num período de tempo que não chega a cinco anos, se tomarmos o livro de Varela como marco inicial.

Em outros campos de produção cultural, é possível encontrar semelhante interesse. No cinema, apareceram *Carandiru* (2002), baseado no livro de Varela; *O prisioneiro da grade ferro: auto-retratos* (2003), documentário filmado por presos que participaram de um curso de vídeo no Carandiru; e *Quase dois irmãos* (2004), que trata das relações entre presos políticos e comuns num período de tempo que se estende da ditadura até o processo de abertura política. Na música, é perceptível o aumento do número e do sucesso de grupos de rap formados dentro das prisões. Não se deve ter a impressão, contudo, de que aí anteriormente não havia nenhum tipo de produção cultural. Como exemplo, é sempre bom lembrar que o samba ocupou, durante boa parte do século XX, o lugar que hoje pertence ao rap².

O interesse de determinadas editoras³ pela auto-representação dos presidiários relaciona-se também com uma presença maior de grupos marginalizados dentre os produtores literários. É assim que se pode estabelecer uma ponte entre o surgimento dessa “nova narrativa do cárcere” e livros como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz. Ambos são escritores que surgiram de espaços marginalizados – a favela carioca, no caso do primeiro, e a periferia paulista, no do segundo – e que conquistaram seu espaço dentro do campo literário brasileiro.

A entrada no campo literário tanto dos “presidiários autores”⁴ quanto dos escritores vindos de outros grupos historicamente marginalizados, contudo, não se dá de forma pacífica. Sua produção e sua própria condição de escritor estão sendo sempre postas em xeque⁵, e é por isso que se pode dizer que estudar as novas narrativas do cárcere é tocar em um dos limites do que é considerado literatura no estado atual do campo literário brasileiro. Como é um dos pontos em que se dá a luta pelo direito de definir o que é o literário – aquilo que está em jogo em todas as lutas de definição que acontecem no campo, segundo Bourdieu (1996, pp. 253-6) –, as novas narrativas do cárcere são sempre formas limítrofes e suas escolhas formais podem ser vistas como estratégias de legitimação. Cada escolha que realizam – na terminologia da sociologia de Bourdieu, cada tomada de posição – pode determinar sua condição como texto, sua entrada ou sua permanência como algo externo ao campo literário.

² A relação com dessa produção com o rap, e, mais especificamente, com o movimento hip-hop, pode ser uma explicação para a concentração das novas narrativas de presidiários em São Paulo. É sabido que é nesse Estado onde o movimento hip-hop possui maior força e organização, e não nos parece coincidência que seja daí também a maior parte dos presidiários-autores publicados.

³ Duas editoras demonstraram um interesse especial por essa produção, Labortexto Editorial e Geração Editorial. A primeira publicou três e a segunda dois dos livros que compõem a nova narrativa do cárcere. Isso significa que dominam mais da metade do que já foi produzido. As outras editoras são WB Editores (*Letras de liberdade*), Gryphus (*Enjaulado*) e Companhia das Letras (*Memórias de um sobrevivente*). Esta última merece um destaque por ser uma das prestigiadas do país, e, portanto, ser publicado por ela é um claramente um símbolo de distinção não só para Luiz Alberto Mendes como para a própria vertente das narrativas de presidiário. Frise-se ainda que foi também ela que publicou, de forma pioneira, o livro de Dráuzio Varela.

⁴ Tomo o termo emprestado de HOSSNE, 2005.

⁵ Um exemplo recente pode ser encontrado em SÜSSEKIND, 2005, p. 63. HOSSNE discute essa questão em seu artigo indicado acima.

Ao se falar em escolhas formais e limites da literatura, deve-se sempre ter em mente que cada escolha não possui valor em si, mas sim nas relações em que ela se envolve. Associá-las ao conceito bourdieiriano de tomada de posição revela a relacionalidade do conceito de valor literário:

Cada tomada de posição (temática, estilística etc.) define-se (objetivamente, e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à *problemática* como *espaço dos possíveis* que aí se acham indicados ou sugeridos; recebe seu *valor* distintivo da relação negativa que a une às tomadas de posição coexistentes às quais está objetivamente referida e que a determinam, delimitando-a. (BOURDIEU, 1996, p. 263)

Se as escolhas formais das narrativas de presidiários não só vão determinar seu valor dentro do campo literário, mas, mais ainda, sua própria condição literária, pode-se começar a enxergar de uma outra forma um dos pontos que sempre surgem quando se trata da produção cultural de (ou sobre) um grupo marginalizado: o da representação da voz desse grupo. De uma forma geral, costuma-se colocar a discussão sobre como representar a voz desse grupo – discussão essa que já pressupõe essa voz como algo desviante, diferente, incomum, e que portanto requer um trato especial para poder ser objeto de uma produção literária – a partir de duas grandes possibilidades: a de uma representação “realista”, crua, que prima por transpor a entonação, prosódia, sintaxe e vocabulário da oralidade desse grupo para a escrita literária; e a de uma representação normal, neutralizado, que transpõe a fala desse grupo para a escrita sem se preocupar em marcá-la de uma forma explícita.

Pode-se encontrar um representante de cada uma dessas possibilidades em dois livros dessa nova narrativa do cárcere. *Sobrevivente André du Rap*⁶, de autoria de André du Rap, ex-preso, sobrevivente do massacre do Carandiru e militante em defesa dos direitos humanos, e organizado pelo jornalista e escritor Bruno Zeni, representa bem a primeira possibilidade apontada, a de uma representação “realista”. Numa escolha que lembra aquela de certos livros do *testimonio* latino-americano – em especial o consagrado *Meu nome é Rigoberta Menchú* –, o livro foi composto principalmente a partir de depoimentos de André que Zeni recolheu em uma série de entrevistas. Esses depoimentos compõem a primeira das quatro partes do livro, intitulada exatamente “Depoimento”. A segunda, “Fragmentos de uma correspondência” é uma compilação de cartas escritas e recebidas por André durante o período em que esteve preso; a terceira, “Free style (de improviso)”, são depoimentos gravados sem a intermediação do jornalista; e a quarta e última, chamada de “Aliados” possui declarações de pessoas do movimento hip-hop e membros de outros movimentos sociais sobre André. O livro conta ainda com uma parte final intitulada “Uma voz sobrevivente”, escrita por Bruno Zeni, em que ele explica como o livro foi produzido, como se deu o encontro com André, e ainda algumas considerações sobre o massacre do Carandiru e o sistema carcerário brasileiro. Como se pode ver, o fundamento do livro encontra-se na transcrição ou transposição da voz de André. Uma passagem do prefácio assinado por Zeni é esclarecedora nesse sentido:

Na edição do texto, procurei ser o mais fiel possível às particularidades da fala de André – mantive inclusive suas incongruências e incorreções – por acreditar que não se pode separar a forma e o conteúdo daquilo que se diz, se escreve ou se cria. Não alterei a seqüência da fala, exceção feita à parte em que André du Rap faz o relato do desenrolar do Massacre do Carandiru, que desloquei para o começo do “Depoimento”. Suprimi perguntas e outras intervenções que fiz durante nossas conversas. (DU RAP, 2002, p.8)

Já se pode ver aí alguns elementos dessa estratégia de representação “autêntica” da voz marginalizada: visão da escrita como transparente para o registro da fala; preservação de um

⁶ Daqui em diante iremos nos referir ao livro *Sobrevivente André du Rap* apenas pelas iniciais SAR. A referência completa do livro encontra-se na bibliografia no fim do artigo. Sempre que for citada uma passagem dele, o número da página será indicado no corpo do texto, entre parênteses, após a citação.

exotismo baseado no erro (como indicam a indicação do cuidado com as “particularidades”, “incongruências” e “incorrekções”); e supressão da instância intermediária da transcrição da voz, nesse caso o próprio entrevistador e coordenador editorial. Voltaremos a falar dessa estratégia mais adiante.

A outra estratégia, que não se preocupa com a questão da marcação da autenticidade na representação da voz, é bem representada por *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes⁷. A narrativa se ocupa da vida criminoso de seu autor, e de sua posterior prisão e reconversão de bandido ao que se poderia chamar de um “intelectual da prisão”. Dividido em 23 capítulos, com uma apresentação inicial feita por Fernando Bonassi e um epílogo escrito pelo próprio Mendes, o esquema narrativo de *MUS* é mais tradicional que o de *SAR*, obedecendo a um esquema temporal linear, centrado numa voz narrativa que se identifica como sendo o autor. Difere de *SAR* ainda pela forma como representa a voz do grupo marginalizado: usa uma linguagem limpa e direta, de acordo com a norma culta da língua portuguesa; as marcas de linguagem do grupo marginalizado restringem-se, em geral, a gírias ou ao vocabulário específico da prisão.

Como se pode ver, os dois critérios principais que distinguem as duas possibilidades percebidas nesses livros giram em torno de dois quesitos principais: 1) a adequação ou não à norma culta; 2) a relação com as marcas lingüísticas do grupo marginalizado a que pertencem. Esses dois quesitos podem ser relacionados, ainda, com a posição dos produtores culturais marginalizados que postulam um lugar dentro do campo literário. Suas estratégias de entrada obedecem a dois chamados: primeiro, o do grupo social de que eles se apresentam como representantes (Cf. MORAN, 1995) e de quem extraem parte de sua legitimidade, por procedimentos que se baseiam na “autenticidade” da experiência ou na “visão de dentro” de uma realidade que costumeiramente está ausente das representações sociais, ou então é vista de maneira deturpada; segundo, o das “regras da arte” que regem as lutas do campo de produção cultural no qual eles tentam adentrar. Esse *double bind* é particularmente constrangedor por que disputar um lugar dentro do campo literário já é reconhecer a legitimidade de uma arte que tem seus fundamentos – e alguns de seus objetivos, velados ou não – na exclusão de um grupo social de que a maior parte dos presidiários, de quem Mendes e André se apresentam como representantes, faz parte.

A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre ao simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais. (BOURDIEU, 2007, p. 14)

É a partir dessa situação conflitante que as estratégias textuais dos dois autores irão se definir. Não se trata, agora, de uma simples tentativa de entrada de um grupo minoritário dentro de um campo de produção cultural que historicamente o excluiu (e que fundamentou seu valor social a partir dessa, dentre outras, exclusões), mas sim dos problemas políticos advindos dessa tentativa de entrada. Se, inicialmente, seria possível considerar o surgimento dessas vozes marginais como algo que faz da literatura brasileira menos restrita a uma só classe social, menos elitista, o reconhecimento implícito aos princípios da cultura dominante, esse tributo que é necessário que eles paguem para que possam pelo menos lutar para serem reconhecidos como escritores, pode levar a julgamentos menos otimistas. Contudo, simplesmente rejeitar essa produção como algo

⁷ Daqui em diante, iremos nos referir ao livro de Mendes apenas pelas iniciais *MUS*. A referência completa do livro encontra-se na bibliografia no fim do artigo. Sempre que for citada uma passagem dele, o número da página será indicado no corpo do texto, entre parênteses, após a citação.

“conservador”, que não subverte os fundamentos da cultura dominante, também é um julgamento radical e apressado demais, e que, principalmente, desconsidera a exclusão histórica a que esses agentes estão sujeitos e o que representa o feito de agora poderem assumir a condição de escritores.

A análise das diferenças nas trajetórias de consagração desses dois escritores, comparadas às suas escolhas estilísticas de representação da voz dos presidiários, compreendida como um dos principais instrumentos para a marcação da solidariedade e pertencimento dos autores a esse grupo social, poderá mostrar não só duas soluções, duas tomadas de posição frente à problemática apontada acima, mas também a partir de que pressupostos o campo literário as recebe e valoriza de formas diferentes.

Tomando como ponto de partida o livro mais consagrado dessa produção, *MUS*⁸, pode-se ter a impressão inicial de que o que o campo literário está valorizando são produções que tendem a obedecer à tradição literária. É claramente o que faz Mendes nesse livro. Seu estilo, definido na apresentação de Fernando Bonassi como “único, denso e amoral” (*MUS*, p. 10), possui um tom direto e controlado, sabendo construir o ritmo da leitura de acordo com os efeitos que quer causar, como o mostra a seguinte passagem de um dos momentos em que é torturado:

Quis falar tudo. Quis ser submisso a eles, fazer exatamente o que mandassem. Mas quando olhava aquela boca aberta a gargalhar, aqueles dentes de ouro faiscando, aqueles olhos esbugalhados, meu ódio envenenava meu corpo, minha alma. E, de repente, o ódio era maior que eu mesmo, maior que a dor, mais violento que minha própria vida, explodia mortalmente, dilacerando mais ainda. A dor crescia também, paralelamente, e eu já não gritava; perdera a voz. Aquilo tudo, ódio e dor, misturava-se em meu estômago, produzindo um gosto amargo na boca, como se estivesse devorando minhas próprias entranhas. Não era mais gente. Era apenas uma coisa que odiava e se rendia, ao mesmo tempo. (MENDES, 2001, pp. 72-3)

A construção narrativa desse parágrafo revela seu domínio textual em relação a um material tão difícil quanto sua reação a uma tortura. A passagem da submissão ao ódio, num dilaceramento interno, ganha intensidade através das repetições (“aquela boca a gargalhar, aqueles dentes de ouro faiscando, aqueles olhos esbugalhados”) e das progressões que lembram um *crescendo* brutal (“o ódio era *maior* que eu mesmo, *maior* que a dor, *mais* violento que minha própria vida, *explodia* mortalmente, dilacerando *mais* ainda”). Mas a narração também sabe ser simples e direta, centrada no desenrolar da ação, evitando esgotar emocionalmente seu leitor. O uso de certos artifícios literários também aparece em algumas metáforas mais facilmente ligadas à tradição literária, como quando fala em “sede de todos os desertos para bater” (p. 452) para descrever a fúria dos policiais numa de suas invasões para reprimir uma rebelião.

O nível de linguagem que escolhe é o de uma obediência ao padrão culto da língua portuguesa, com pequenas variações, em especial quando aparecem diálogos em que são usados termos da marginalidade, como na passagem a seguir:

‘Ei, de onde você é, qual é o teu pedaço?’
‘Sou da Vila Maria e do centro, por quê?’
‘Nada, nada. O que você fez? Qual é tua arma?’ Perguntava sobre minha modalidade de crime.’
‘Bato carteiras, faço gomas e até assalto.’ (MENDES, 2001, p. 116)

⁸ O critério adotado para julgar *MUS* como o livro mais consagrado da nova narrativa do cárcere incluiu a editora pelo qual foi publicado (Companhia das Letras); a recepção da crítica (é principalmente sobre ele que tem se concentrado a produção científica a respeito da nova narrativa do cárcere; e entrevistas em publicações especializadas (Luiz Alberto Mendes foi o único escritor a ser entrevistado pela revista *Cult* no número que dedicou à essa produção).

MUS consegue ligar, desse modo, um certo exotismo na representação da vida marginal e da prisão a uma linguagem mais tradicional. A contenção da narrativa, seu ritmo controlado e que cria a impressão de um realismo extremo, que não quer esconder nenhum sórdido de seu leitor, mesmo quando descreve situações-limite, como a de uma tortura, demonstra um domínio dos recursos de construção narrativa. Mas essas estratégias de construção textual não constituem de forma alguma inovações formais dentro do campo literário. Algumas delas, na verdade, são bastante convencionais e já foram até mesmo apontadas como falaciosas, em especial a ilusão de uma representação realista (Cf. BARTHES, 2004). A escolha de uma representação da voz marginalizada através de uma linguagem mais tradicional também implica numa neutralização da diferença dos marginalizados, e portanto um distanciamento do grupo de que se apresenta como representante e de onde extrai o capital simbólico que põe em jogo nas disputas do campo literário.

Ao mesmo tempo, não marcar a linguagem marginalizada explicitamente significa assumir que não é preciso mostrar-se diferente completamente para poder ser aceito. A linguagem convencional faz com que ele possa ser lido sem muitos problemas por um maior número de leitores, numa certa política de igualdade (por que é necessário que os marginalizados sempre marquem sua diferença em relação aos outros), mas essa mesma política implica um apagamento de diferenças na representação que não corresponde a um apagamento de diferenças na vida real. A permanência das diferenças na vida real mostra-se de maneira ainda mais clara na trajetória de consagração do próprio Mendes, que usa uma estratégia já consagrada e não alcança o mesmo nível de consagração de outros escritores. Ele consegue entrar no campo, mas continua a ocupar uma posição periférica dentro do campo literário. A participação no jogo do campo literário implica portanto, portanto, uma “constância das distâncias” sociais dentro do campo literário, como aponta Bourdieu:

Essa forma particular de luta de classes, que é a luta da concorrência, é aquela que os membros das classes dominadas deixam-se impor quando aceitam os desafios que lhes são propostos pelos dominantes, luta *integradora* e, pelo fato da deficiência inicial, *reprodutora* já que aqueles que entram nessa espécie de corrida de perseguição – em que, desde a partida, estão necessariamente vencidos, como é testemunhado pela constância das distâncias – reconhecem implicitamente, pelo simples fato de concorrerem, a legitimidade dos objetivos perseguidos por aqueles que os perseguem. (BOURDIEU, 2007, p. 159)

Se uma estratégia textual mais convencional na representação da voz marginalizada implica um distanciamento desse grupo social, uma escolha por uma aproximação à linguagem desse grupo, como a que pode se encontrar em *SAR*, talvez possa satisfazer às exigências por uma representação mais “efetiva”.

Não é só o uso de gírias e expressões específicas da vida da prisão⁹ que marcam o relato de André, mas um claro e explícito movimento em direção à oralidade. É ela que serve de base para o estilo do livro, que tem duas de suas principais partes (“Depoimentos” e “Free Style”) escritas a partir da transcrição da fala dele. Esse recurso consegue dar um tom de realismo sujo, sem muito respeito por uma ordenação narrativa linear e coerente ou pelo registro padrão da língua portuguesa. Contudo, a criação dessa impressão de “autenticidade” da voz tem sua base num apagamento do processo da escrita para dar a impressão de uma passagem não-problemática do oral para o escrito, como o mostra a citação do prefácio de Bruno Zeni transcrita acima.

O livro pode ser lido como um romance sobre o Massacre do Carandiru. Além de uma representação que se aproxima o máximo possível da voz do marginalizado (numa perspectiva de responsabilização com essa voz); polifonia de vozes narrativas, seja nas cartas, seja nos depoimentos dos “Aliados”, seja na própria construção do livro a partir da colaboração entre dois

⁹ Alguns exemplos: “pagar o café da manhã” (servir o café da manhã), “moleque” (no sentido de homossexual), “triagem” (preso recém-chegado ao presídio), “bonde” (fuga em grupo da prisão).

autores; fragmentação da temporalidade narrativa, numa ordem episódica que não se preocupa muito em apresentar-se de forma linear; uso de outras mídias, como a fotografia e a gravação da voz, que tocam os limites da literatura, seja pelo uso de imagens, seja pela proximidade com a palavra falada.

Esse perfil poderia corresponder uma narrativa experimental, e, portanto, com maiores possibilidades de ser valorizada dentro do campo literário, já que está mais de acordo com a forma da narrativa contemporânea (fragmentada, polifônica, etc.). Contudo, *SAR* é um livro pouco consagrado dentro da produção dos “presidiários autores”, tão pouco que mal pode se considerar que ele consegue ocupar uma posição dentro do campo literário. Difere nisso de *MUS*, que é mais convencional e, também, mais consagrado. Dessa forma, pode-se dizer que a produção literária dos grupos marginalizados, mais especificamente, no caso aqui estudado, dos presidiários, consegue adentrar o campo e ser visto como literatura quando reafirmam as regras mais tradicionais do fazer literário, enquanto os produtores que ousam fazer maiores experimentos com a forma, como o caso do livro “híbrido”, para usar um adjetivo em voga, que é *SAR*, estão fadados a serem rejeitados. Quase sempre, nessa nova narrativa do cárcere, serão relegados à sub-categoria de testemunho (uma forma de dizer que não são literatura propriamente dita), ou serão excluído de pronto do campo.

Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 181-90.
- [2] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- [3] _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. de Daneila Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- [4] COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- [5] DALCASTAGNÈ, Regina . “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 20, Brasília, p. 33-77, 2002.
- [6] _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. 1ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- [7] _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 26. Brasília, jul/dez 2005, pp. 13-71.
- [8] DU RAP, André. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. coordenação editorial Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- [9] EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- [10] HOSSNE, Andrea Saad. “Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de *Memórias de um Sobrevivente*”. In: *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. v. 8. São Paulo, 2005 p.126-139.
- [11] MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um Sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[12] MORAÑA, Mabel. “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX” In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura, Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, v. 3, 1995, p. 481-515.

[13] SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente*”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 27. Brasília, jan/jun 2006, pp. 35-58.

[14] SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In: *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. v. 8. São Paulo, 2005, p.61-81.

¹ **Vladimir Oliveira Santos, Mestrando**

Universidade de Brasília (UnB)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

vlad.mail22@yahoo.com.br