

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CAROLINA BENSIMON CABRAL

**A PERSONAGEM AUSENTE NA
NARRATIVA LITERÁRIA**

Porto Alegre
2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A PERSONAGEM AUSENTE NA
NARRATIVA LITERÁRIA**

Carolina Bensimon Cabral

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil
Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, eixo Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Data da defesa: 16/09/2008

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre
2008

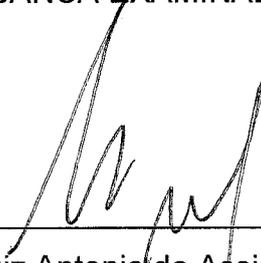
CAROLINA BENSIMON CABRAL

A PERSONAGEM AUSENTE NA NARRATIVA LITERÁRIA

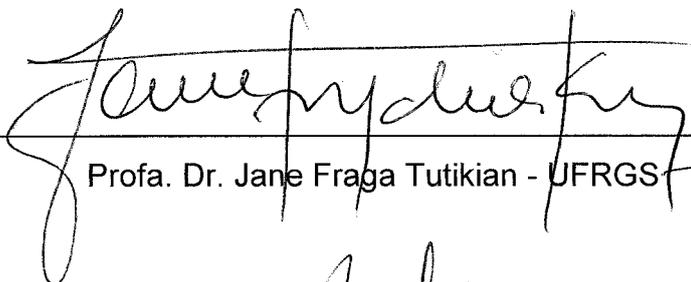
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 16 de setembro de 2008

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS



Profa. Dr. Jane Fraga Tutikian - UFRGS



Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

RESUMO

Este trabalho é constituído por um capítulo teórico, seguido de uma narrativa literária. Propõe uma reflexão a propósito de, essencialmente, duas questões: como definir uma personagem ausente, e de que maneira essa personagem participa do micro-universo da narrativa? A segunda parte, o romance *Sinuca embaixo d'água*, tem, no centro de sua história, uma ausência.

Palavras-chave: Personagem. Personagem Ausente. Ausência.

RÉSUMÉ

Ce travail est composé d'un chapitre théorique suivi d'une œuvre littéraire. Il présente une réflexion à propos de notamment deux questions : comment définir un personnage absent, et de quelle manière participe-t-elle du micro-univers narratif ? La deuxième partie, le roman *Sinuca embaixo d'água*, se développe autour d'une absence.

Mots-clés: Personnage. Personnage Absent. Absence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
A PERSONAGEM AUSENTE	8
SINUCA EMBAIXO D'ÁGUA	27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
<i>CURRICULUM VITAE</i>	112

INTRODUÇÃO

Refletir e criar. A intenção deste trabalho é, na verdade, uma dupla intenção.

Personagens ausentes, quem são elas, como são as obras das quais fazem parte? O termo, por si só, já revela certa complexidade, uma natureza dúbia, pois uma *personagem* é, obrigatoriamente, parte integrante da narrativa. E fazer parte não é o oposto de estar ausente? Como pode então essa personagem, ao mesmo tempo, estar e não estar? Procurarei propor, num primeiro momento, alguns caminhos que delimitem essa ausência. São caminhos, contudo, que não têm a pretensão de serem intocáveis, e poderão se tornar o ponto de partida para futuras discussões e análises, posto que o tema da personagem ausente, do ponto de vista teórico, foi raramente explorado.

Nesse sentido, este trabalho deve muito aos estudos de Paul Rosenfeldt a respeito da personagem ausente no drama – justamente pelo caráter inédito de sua iniciativa. Partindo das constatações de Rosenfeldt, tentarei adaptar o conceito de ausente para a narrativa literária. Momento no qual, é claro, será preciso recorrer à narratologia. Tempo, espaço – na concepção de Gérard Genette – as definições de trama em oposição à história, e cena em oposição à sumário, serão de extrema importância para delimitar nossa noção da ausência. Além disso, procurarei também entender de que modo a personagem ausente participa do esquema actancial de uma narrativa, e como ela é evocada pelas demais personagens.

Tal é a primeira parte deste trabalho. A segunda, o romance de minha autoria, *Sinuca embaixo d'água*, em cujo centro da história está uma personagem ausente: a morte de Antônia num inexplicável acidente de trânsito desencadeia uma série de conflitos pessoais em torno de sua ausência. Diante do que aconteceu naquela noite, numa ladeira, Bernardo, Polaco e o irmão de Antônia, Camilo, vão reconstruir caminhos, concreta e psicologicamente, para preencher a lacuna por ela deixada.

Assim, ao discutir a respeito dos mecanismos textuais que envolvem a personagem ausente e, após, ao mostrar esses mecanismos em ação, creio que este trabalho estará

contribuindo, de alguma forma, a aproximar esses dois mundos, o da teoria e o da criação, que, muitas vezes, parecem-nos tão distantes.

A PERSONAGEM AUSENTE

Começamos diretamente com um livro aberto, e um exercício de imaginação. Vamos supor que você nunca leu *O Grande Gatsby*. Vamos supor que você nem ao menos sabe a respeito do que trata a obra, e agora está com o título diante dos olhos. “Parece-me que é sobre alguém chamado Gatsby”, você pensa corretamente. Contudo, a leitura começa e há um certo Nick Carraway discorrendo sobre sua própria vida e, embora o nome de Gatsby apareça eventualmente nessas primeiras páginas, é ainda de um modo um tanto vago e misterioso.

Então você segue ouvindo o que Nick Carraway tem a dizer, e está com ele habituando-se aos anos vinte em West Egg, quando Jay Gatsby, aos poucos, começa a fazer parte da história. “Mas em que momento esse sujeito vai aparecer de verdade?”, você pensa, ao iniciar o terceiro capítulo. De fato, passadas já quarenta páginas, Gatsby ainda não entrou em cena. Por outro lado, as personagens já introduzidas na narrativa sempre têm algo a dizer a seu respeito. Elas adoram falar sobre Gatsby. Dizem que ele organiza as melhores festas. Dizem que ele presenteou uma estranha com um vestido. Dizem que ele é esquisito e não quer complicação com ninguém. Dizem que ele matou um homem. Dizem até mesmo que ele foi um espião durante a guerra.

Retardar a aparição de uma personagem é um recurso narrativo que os escritores utilizam com alguma frequência, e Scott Fitzgerald faz dele um uso magistral para construir essa obra que será uma das mais importantes do seu século. O protagonista Jay Gatsby surgirá como sujeito da narrativa apenas a partir da metade do terceiro capítulo, mas, antes, as vozes de Nick Carraway, de Daisy, de Jordan e de outras personagens secundárias, essa multiplicidade de vozes, terá cumprido a sua função de apresentar o herói e de introduzir ao leitor uma série de pontos que, à medida que a trama avança, serão desenvolvidos.

Imaginemos agora uma situação um pouco diferente: e se a aparição de uma determinada personagem fosse postergada ao extremo? Em outras palavras, e se ela jamais aparecesse? Seria uma personagem completamente fora de cena, e que portanto não falaria,

não pensaria, em resumo, não praticaria qualquer ação. Essa personagem – que daqui em diante denominaremos *personagem ausente* –, na falta de uma voz própria, seria portanto constituída apenas pelo que dela dizem os outros. Seria isso possível? Se sim, que lugar essa personagem ocuparia na teia de relações que constituem o texto? E que conseqüências traria à narrativa?

A discussão não é meramente retórica e baseada em vagas suposições, uma vez que podemos identificar uma quantidade significativa de personagens com essas características na história da literatura, do teatro e do cinema. Talvez *Godot* seja a primeira a saltar à memória. O nome, *Godot*, está no título da obra – o que, como no caso de *Gatsby*, indica-nos que esse personagem deve exercer um papel importante na história. E, durante o espetáculo, os demais personagens o evocam constantemente em suas falas. No entanto, nós, os espectadores, jamais veremos *Godot*, pois é a espera, o absurdo da espera, o próprio tema da obra, o fato que irá desencadear todas as ações.

Como *Godot*, há outros. Guardados os seus traços particulares, e os das obras de que fazem parte, apresentam-nos todos uma situação fronteira, um estar e não estar, um agir e não agir, um protagonismo combinado com uma ausência, enfim, todo um conjunto de contradições que, à primeira vista, causa-nos certo estranhamento.

Minha intenção, portanto, é traçar, nas páginas que seguem, as características específicas da *personagem ausente*. Servirá, assim espero, para abrir a discussão de um tema com um potencial enorme, mas que ainda não foi devidamente explorado num contexto teórico. *Godot*, *Rebeca*, *Wertheimer*, *Laura Palmer*, um menino desaparecido durante a guerra, um homem que morreu no atentado de 11 de setembro¹, todas essas personagens ausentes e suas respectivas histórias auxiliarão nesse trabalho de definir o próprio termo, de compreender a estrutura das obras às quais fazem parte e, sobretudo, de demonstrar o modo pelo qual essas personagens transitam entre a ausência e o papel fundamental que exercem na narrativa.

¹ As personagens ausentes citadas pertencem, respectivamente, às seguintes obras: à peça *Esperando Godot* (Samuel Beckett), ao romance *Rebeca* (Daphne du Maurier), à série televisiva *Twin Peaks* (David Lynch) e aos romances *O Perdido* (Hans Ulrich-Treichel) e *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* (Jonathan Safran Foer).

Dois trabalhos de um professor americano, Paul Rosenfeldt, foram essenciais para a constituição deste. Trata-se do livro *The absent father in modern drama* e do artigo *From strange interlude to strange snow: a study of the absent character in drama*. Ambos os estudos partem de uma conceitualização, proposta por Rosenfeldt, de personagem ausente. Antes de expor esse conceito, porém, é preciso fazer a ressalva de que os estudos de Rosenfeldt se baseiam no drama, e sabemos que o drama é, por definição, a arte de representar, e que por isso exige presenças físicas – a dos atores, que imitam as ações das personagens aos olhos da platéia; de modo que ausência e presença no drama parecem mais “palpáveis” do que no âmbito da narrativa literária, o que nos permite afirmar, grosso modo, que uma personagem ausente dramática é aquela que não é representada por um ator.

Se, de início, isso nos satisfaz como definição, logo ela se mostra insuficiente. Mentalize um espetáculo hipotético no qual, em determinada cena, uma personagem fala diante de uma cadeira vazia com uma suposta pessoa que está lá. Seria essa última uma personagem ausente? Creio que, mesmo sem muito refletir, somos levados a responder que não, essa personagem não pode ser considerada ausente, pois, mesmo que não haja um corpo, há uma cena, há uma relação que se estabelece entre a personagem fisicamente presente e essa outra personagem, pretendida ou imaginada.

Contudo, Rosenfeldt não nos traz, em seus estudos, nenhum exemplo semelhante a esse, e tampouco tenho eu a intenção de discutir um caso que, além de raro, trata de uma especificidade do teatro – e é em direção ao texto narrativo que caminhamos. De qualquer maneira, nossa cena hipotética de um espetáculo igualmente hipotético demonstra que, mesmo quando se trata do drama, não é possível resumir o conceito de personagem ausente baseado na única condição da presença física; antes, a ausência está relacionada a certas características estruturais, como veremos no decorrer deste trabalho.

Felizmente, o que Rosenfeldt propõe abrange, além do aspecto presencial do ator, também outros aspectos: “Em uma arte que demanda uma presença corporal, a personagem ausente é aquela que nunca aparece, mas existe somente através do discurso dos outros, de

signos ou de personificações”² (1996, p. 4, tradução nossa). Se essa primeira condição (note que Rosenfeldt não sistematiza seu pensamento numa espécie de lista de pré-requisitos da personagem ausente, mas assim estou fazendo com o intuito de facilitar a compreensão), a condição da ausência corporal, explica o termo *ausente*, a segunda condição, sua constituição através do discurso dos outros, explica o termo *personagem*, pois sugere, já de início, que essa figura ausente faz parte do conjunto de relações estabelecido na narrativa.

Mas há ainda um último ponto, uma terceira condição. De posse dos conceitos de história [story] e trama [plot], o autor afirma:

Uma personagem ausente é uma personagem que não aparece na peça, mas que é o foco de atenção das outras personagens, e tem um papel central na trama. A personagem ausente não aparece na trama, a ação que se desenrola diante do público, mas é parte da história da peça, a narrativa completa, à qual fazem parte as ações anteriores à peça e as ações que se passam entre as cenas.³ (2002, p. 1, tradução nossa)

Será possível transpormos essa conceitualização, proposta por Rosenfeldt, de personagem ausente no drama para a personagem ausente do texto narrativo?

Quanto ao primeiro ponto, é evidente que não podemos estabelecer uma correspondência, posto que a narração não demanda atores, mas palavras escritas em papel. Em relação à personagem ausente como uma personagem que é apenas referida, fato que exige um olhar cuidadoso, o assunto será abordado num momento posterior. O que proponho, nesse primeiro momento, é que procuremos compreender melhor de que forma os conceitos de *história* e *trama* podem relacionar-se com o de personagem ausente.

História e *trama* não são termos específicos da arte dramática; muito pelo contrário. A sua origem remonta ao Formalismo Russo (eram *fabula* e *sjuzet*, respectivamente) e, quase sem que sofressem modificações, foram amplamente difundidos pelos estudos da narratologia.

² “In an art form which calls for an embodied presence, the absent character never appears but exists only within the discourse of others or through signs or impersonations”.

³ “An absent character is a character who does not appear in the play, but who is the focus of attention for the other characters and is central to the play's plot. The absent character does not appear in the play's plot, the action that unfolds before the audience, but is part of the play's story, the overall narrative of actions that take place before the plotted action or in between the scenes”.

São termos em oposição que separam o conteúdo narrativo (história) da maneira pela qual esse conteúdo é apresentado (trama). Marcam, de acordo com Gérard Genette, a diferença entre o significado, o conteúdo presente na narração, e o significante, ou seja, o próprio texto e sua organização (1976).⁴

Ora, voltando a pensar especificamente na arte dramática, pode-se dizer que trama é aquilo que acontece no palco, aquilo que está sendo representado, o conjunto de cenas e a ordem na qual se apresentam; enquanto que, segundo Rosenfeldt, a história poderá incluir ações que ocorreram antes do início da peça, ou mesmo no tempo entre uma cena e outra, como é o caso em *Oedipus Tyrannus*, um dos exemplos citados pelo autor na introdução de *The absent father in modern drama*. Em *Oedipus Tyrannus*, Laius jamais é visto em cena (não está na trama), mas várias personagens relatam seu assassinato (está na história). Laius é, portanto, uma personagem ausente.

Situação semelhante à descrita por Rosenfeldt ocorre em *Esperando Godot*. A diferença é que Godot não está morto: ele simplesmente não está naquele lugar e naquele momento, o que nos sugere que também é possível relacionar ausência com espaço e tempo. Mas ele havia dito que viria, ou melhor, sabemos, através dos diálogos entre Vladimir e Estragon, que Godot – em algum momento anterior à peça propriamente dita – prometeu encontrá-los na estrada, embaixo de uma árvore. Há, inclusive, no meio do espetáculo, a aparição de um mensageiro, que avisa que Godot virá no dia seguinte. Isso nos leva a crer, se voltarmos ao terreno das suposições, que ele está “presente” em algum outro lugar, mas que esse lugar hipotético não pertence à narrativa. De todo o modo, à medida que a trama se desenvolve, Godot jamais aparece: é uma personagem ausente, porque não está na fatia de tempo, e tampouco na fatia de espaço, compreendida pela peça.

Duas obras servirão de base para ilustrar os termos história e trama no campo da literatura – posteriormente, essas mesmas obras serão utilizadas com o propósito de elucidar outros aspectos da ausência. São elas *O Perdido*, de Hans-Ulrich Treichel, e *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto*, de Jonathan Safran Foer.

Em *O Perdido*, encontramos a história de uma família alemã que, fugindo da Prússia Oriental e do avanço das tropas russas, entrega o filho primogênito Arnold, com o intuito de salvá-lo, a uma mulher desconhecida. Anos depois, já num período de paz e prosperidade, o

⁴ Genette, na verdade, utiliza o termo *narrativa* (*récit*) para designar aquilo que estamos chamando de *trama* no presente trabalho. Além desses dois conceitos, *história* (*histoire*) e *narrativa*, o autor propõe um terceiro, a *narração* (*narration*), o qual não abordaremos aqui.

casal inicia a busca pelo filho perdido, busca essa que é narrada pelo não-nomeado filho caçula, completamente obscurecido pela sombra do irmão.

Em *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto*, o menino Oskar Schell, inventor, desenhista, astrônomo amador, colecionador de cactus em miniatura e que, com seu pai, buscava erros no New York Times e brincava de caça ao tesouro no Central Park, vem a perder o pai no atentado terrorista ao World Trade Center. De posse de uma chave que o pai deixa, com a palavra *black* escrita, Oskar percorre toda a cidade de Nova York em busca da fechadura correspondente.

Ambos os resumos, percebe-se, contêm personagens ausentes. Na primeira, o filho desaparecido Arnold. Na segunda, o pai morto no 11 de setembro. Na verdade, seria impossível contar sobre o que tratam essas duas obras sem citar suas personagens ausentes, de forma que fica claro que elas são tão essenciais para as histórias quanto os presentes Oskar Schell de *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* e o caçula sem nome que narra *O Perdido*. E, posto que, de acordo com Genette, ao resumirmos um livro, estamos fazendo referência à história da narrativa, as obras literárias em questão parecem atender ao pré-requisito de Paul Rosenfeldt da “presença do ausente” no que concerne à história.

Porém, as histórias de ambas obras contêm episódios que não fazem parte de suas tramas, por razões tanto temporais quanto espaciais, o que reafirma a condição ausente das duas personagens. Em outras palavras, se a história menciona, no primeiro caso, a situação vivida pelo casal na Segunda Guerra e, por conseqüência, a perda de Arnold, e, no segundo caso, a relação estabelecida entre Oskar e seu pai, quando este ainda era vivo, esses acontecimentos não são narrados, de modo que a obra inicia-se a partir de uma ausência que já está constituída.

Ainda assim, a idéia de não estar na trama e estar na história, uma vez que, no caso da literatura, não pode ser calcada em uma presença ou ausência física, parece-me insuficiente para uma discussão mais apurada dos ausentes, da forma como se caracterizam, e da função que exercem nas narrativas. Proponho, então, que a essa afirmação somem-se também outras e, dessa forma, poderemos mapear uma série de condições para a ausência – tanto as condições já desenvolvidas quando as que o serão posteriormente. São elas:

- a) A personagem ausente é constantemente referida pelas outras personagens.
- b) A personagem ausente pode ser evocada através de objetos, como fotografias.

- c) A personagem ausente é parte da história, mas não da trama.
- d) A personagem ausente não está em cenas, mas está em sumários.
- e) A personagem ausente não age, mas sua ausência motiva os outros personagens a agirem.
- f) A personagem ausente, portanto, faz parte do conflito da narrativa.

A personagem ausente é alguém definida. Ela tem uma história passada, uma história que é anterior à narrativa. Tem nome, sexo, idade, profissão, e as demais personagens possuem relações estabelecidas com ela – ou, mais frequentemente, com a sua memória. Ela é tão importante na teia de relações em que está inserida que, em alguns casos, já é evocada no título. Em *O Perdido*, por exemplo, no qual *perdido* refere-se à Arnold. Em *Rebeca*, romance de Daphne Du Maurier, posteriormente adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, no qual a personagem-título é ausente. Em *O Náufrago*, de Thomas Bernhard, que conta com dois personagens ausentes – Glenn Gould e Wertheimer – e cujo título faz referência à maneira como o primeiro chamava o segundo.

De qualquer maneira, estando ou não no título da obra, é muito comum que haja referências à personagem ausente logo nas primeiras páginas do livro, referências que serão feitas até o desenlace da trama, uma vez que essa personagem acaba por se constituir como uma espécie de fio-condutor da ação. Ora, sendo assim, é evidente que o seu nome, as suas características físicas, psicológicas, e mesmo alguns episódios de sua vida, são parte integrante do texto. Como é possível então colocá-la num plano diferente das demais personagens quando direcionamos os olhos propriamente para o que nos é narrado?

Já afirmamos que ausente é aquele que não está na fatia de tempo e espaço compreendida pela narrativa. Mas agora faz-se necessário tomar uma outra direção, um caminho que não contradiz o que foi dito até aqui, mas antes o complementa. Se, no teatro, ausente é aquela personagem não representada, e se o mais perto que podemos chegar de representação no modo narrativo é a *cena*, é portanto obrigatório que se analise a ausência também sob essa ótica.

O termo *cena* forma um binômio com o termo *sumário*, e sua oposição é muito semelhante, senão idêntica, à oposição entre *showing* e *telling* – distinção aplicada à análise do romance sobretudo por Henry James, e posteriormente por outros críticos anglo-saxões (BOOTH, 1961). Nos sumários, encontramos ações condensadas, panoramas históricos, sociais, familiares, e fatos de importância secundária. Até o final do século XIX, a diferença entre sumário e cena era bastante marcada, de forma que o sumário servia essencialmente como uma transição entre uma cena e outra, uma espécie de aceleração da narrativa, que sobrevoava os aspectos e ações de não muita relevância, mas que, ainda assim, precisavam ao menos ser mencionados (GENETTE, 1972). Os sumários também traziam um certo tom explicativo. Eram – e, em muitos casos, ainda o são – um momento para contemplar e compreender a cena que acabava de desenrolar-se, ou de contextualizar, fornecer as informações necessárias, para a que se passaria em seguida. No entanto, ainda em fins do século XIX, as passagens entre cenas e sumários tornaram-se um tanto mais sutis, como na prosa de Flaubert, e, dessa forma, constituiu-se como uma característica do romance moderno que esses dois modos, esses dois ritmos narrativos, se alternassem com maior frequência. Nesse sentido, a obra de Thomas Bernhard traz limites quase imperceptíveis entre suas cenas e seus sumários, como veremos mais adiante, mas esse é um exemplo tanto particular quanto radical, de modo que ainda é possível nos servirmos dos conceitos de cena e sumário para a análise do romance.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *L'Univers du Roman*, expõem algumas possibilidades narrativas do sumário:

Esse modo pode servir simplesmente para fornecer informações ou estabelecer elos entre diversas situações, deslizar sobre fatos pouco importantes, do ponto de vista narrativo, antecipar o futuro, imaginar o possível. O narrador pode igualmente acrescentar seus comentários, seus

juílgamentos sobre as personagens, que ele nos faz captar em vista panorâmica, por consequência, com distância.⁵ (1975, p. 59, tradução nossa)

Se os sumários auxiliam na caracterização das personagens ou dos meios onde elas vivem e se deslocam, e fornecem, em resumo, um entendimento global dos elementos da obra, as cenas, por oposição, trazem-nos as ações essenciais, tudo o que faz parte da trama propriamente dita:

A cena dá aos fatos descritos uma característica única, representativa, portanto, decisiva, que corresponde a um momento acentuado da curva dramática: um ato importante acontece, as personalidades se revelam e, com o domínio dos sentimentos, os conflitos eclodem.⁶

Analisando as narrativas que envolvem personagens ausentes, percebemos que essa ausência na verdade é restrita às cenas, e que tais personagens estão integradas, obrigatoriamente, aos sumários, pois são os sumários que as colocam num determinado papel narrativo, as caracterizam, física e psicologicamente, e explicam as circunstâncias de sua morte, de sua fuga, de seu desaparecimento, ou qualquer que seja a razão para elas não estarem presentes. Portanto, colocar o ausente numa cena, mesmo sob a forma de analepse, seria transformá-lo numa personagem como qualquer outra.

Tal organização discursiva não é, claro, escolhida ao acaso pelo escritor, mas antes tem como objetivo criar o que denominarei como *efeito de ausência*. Ou seja, interessa ao autor que essa personagem fique a uma certa distância das demais, pois é sua ausência que gera o conflito narrativo. Além disso, para atingir o efeito de ausência, é essencial também que essa personagem seja sempre retratada de maneira incompleta, fragmentada e, justamente

⁵ “Ce mode peut servir tout simplement à fournir des informations ou à établir des liens entre diverses situations, à glisser sur des faits peu importants dans l’optique du récit, à anticiper le futur, à imaginer le possible. Le narrateur peut également y mêler ses commentaires, ses jugements sur les personnages qu’il nous fait saisir en vue cavalière, par conséquent avec du recul”.

⁶ “La scène donne aux faits décrits un caractère unique, représentatif, donc décisif, qui correspond à un moment accentué de la courbe dramatique : un acte important y a lieu, les personnalités s’y révèlent, les sentiments dominants, les conflits y éclatent”.

por essa razão, é essencial que ela não se mostre, mas que seja somente referida, e que seus atos, sua descrição, sejam sempre filtrados pelo olhar do outro, pela memória não-confiável do outro, que recria esse ausente e assim o coloca diante do leitor.

Do mesmo modo pelo qual as personagens fazem referências ao ausente no decorrer da narrativa, alguns objetos também têm a função de evocar essa figura. Integrados às cenas ou aos sumários, tais objetos evidenciam aspectos da personalidade do ausente, evocam acontecimentos passados, explicam a ausência, relacionam-se com as demais personagens, posicionam o ausente no esquema actancial; em suma, simulam, em maior ou menor grau, a presença do ausente. Nas palavras de Rosenfeldt, “O herói ausente se torna presente através de substituições metonímicas. Objetos ou pessoas anteriormente associados com o herói substituem a sua presença. E, embora essas substituições caracterizem-se como uma forma diminuída de presença, as demais personagens aderem a ela” (2002, p. 2, tradução nossa).⁷

Entre os infinitos objetos que podem estar relacionados à figura do ausente, as fotografias aparecem com bastante frequência, como no trecho inicial de *O Perdido*:

Meu irmão se agachava sobre um cobertor branco de lã e ria para a câmera. Isso foi durante a guerra, disse minha mãe, no último ano da guerra, em casa. Em casa – era o leste, e meu irmão nascera no leste. (...) Ele se chamava Arnold, assim como o pai. Arnold era uma criança feliz, disse minha mãe enquanto observava a foto. Então não disse mais nada, e eu também não disse mais nada e observei Arnold, que se agachava sobre um cobertor branco de lã e estava alegre. Não sei com o que Arnold estava alegre, afinal era guerra,

⁷ “(...) the absent hero becomes present through metonymic substitutions. Objects or people who were associated with the hero become substitutions for his presence. These substitutions are a form of diminished presence, but characters cling to that presence.”

além disso, ele se encontrava no leste, e mesmo assim estava alegre. Eu invejava meu irmão pela sua alegria, invejava meu irmão pelo cobertor branco de lã, e o invejava também pelo seu lugar no álbum de fotos. Arnold estava bem na frente no álbum de fotos, antes mesmo das fotografias do casamento dos meus pais e dos retratos dos meus avós, enquanto eu estava lá para trás no álbum. Além disso, Arnold aparecia numa foto bem grande. Enquanto as fotos em que eu aparecia eram pequenas, senão minúsculas. (p. 7-8)

É interessante notar que Arnold é a primeira personagem a ser mencionada na narrativa, antes mesmo do próprio narrador, e que o álbum de fotografia – e especialmente a fotografia de Arnold com o cobertor branco de lã – desempenha inúmeras funções narrativas. Em primeiro lugar, apresenta-nos Arnold, de maneira breve e essencial: a foto data da guerra e, mesmo assim, ele aparece como uma criança saudável e alegre – o que o narrador não compreende, e inveja. Em segundo lugar, essa inveja que o narrador diz sentir de Arnold já fornece ao leitor indícios da relação que irá se estabelecer entre as duas personagens. Adiciona-se a isso a disposição das fotos no álbum, que revela a importância de cada membro da família, e o fato de Arnold estar retratado numa grande fotografia, enquanto seu irmão só aparece nas pequenas – e, como o leitor saberá algumas linhas mais adiante, mesmo nessas, ele está sempre encoberto por alguém ou por algum objeto. Portanto, esse jogo de ausência e presença, destaque e obscurecimento, tão bem representado pelas fotografias, será propriamente o conflito da novela.

Passemos agora a dois trechos extraídos de *O Náufrago*, nos quais o narrador, impulsionado pelo recente suicídio do amigo Wertheimer, reflete a respeito de sua morte:

O último cartão enviado por ele [Wertheimer] a Madri tinha me deixado apavorado. A letra era a de um velho; impossível ignorar os sinais de loucura que o cartão continha, comunicando-me coisas sem nexos. (p. 32)

De repente, eu me vi como um ladrão de defuntos nesse meu propósito de rever o pavilhão de caça [de Wertheimer], visitar todos os quartos, não deixar passar nada e, depois, refletir sobre o que vi.

Sou uma pessoa medonha, repugnante, asquerosa, pensei, já pretendendo chamar a dona da pousada, o que no último instante não fiz; de repente, senti medo de que ela aparecesse cedo demais, isto é, cedo demais para meu propósito, interrompendo o fluxo do meu pensamento e aniquilando as reflexões que eu fazia ali, estas digressões acerca de Glenn e Wertheimer que eu de repente me permitia. Com efeito, eu tinha a intenção, e ainda tenho, de examinar os escritos que Wertheimer porventura tenha deixado. (p. 34)

No primeiro trecho, observamos que o narrador recorre a uma certa correspondência enviada por Wertheimer, alguns meses antes desse suicidar-se, para assim demonstrar a si mesmo – e ao leitor – que nela já havia indicativos de que algo não ia bem com o amigo (a letra era a de um velho, o conteúdo não tinha nexos). No segundo trecho, o narrador demonstra sua intenção de visitar a casa onde Wertheimer morava. O lugar, nesse caso, tem a mesma função de algum objeto que pudesse pertencer a Wertheimer, ou seja, o movimento de voltar a determinado espaço físico do passado significa reviver as memórias e sobre elas refletir. É um reencontro com o que não está mais lá, uma relação que se estabelece com a ausência. Também a busca pelos escritos de Wertheimer, citados ao final do trecho, auxiliam nesse processo pelo qual o narrador passa de rememorar e, de certa forma, reinventar Wertheimer, e tudo o que com ele foi vivido anteriormente.

Nesse ponto de nossa argumentação, já é possível perceber, sem dúvida nenhuma, que a personagem ausente é parte da teia de relações estabelecida entre as personagens de uma narrativa. Ou seja, do ponto de vista estruturalista, tal personagem, mesmo que ausente, desempenha uma função, função essa tão importante quanto as das demais. A partir daqui, proponho que aprofundemos este tópico.

Antes de mais nada, é preciso mencionar o trabalho de Vladimir Propp, ainda que não tenhamos a intenção de usar o seu modelo de atuantes. Propp é o primeiro teórico que propõe uma análise das interrelações entre as figuras de uma narrativa, o que abre caminho para os estudos posteriores de, entre outros, Roland Barthes, E. Souriau e A. J. Greimas. A partir da leitura de contos populares russos, detendo-se sobre o modo como se combinam e se opõem as personagens, Propp irá concluir que, ainda que cada história traga as suas particularidades, suas personagens desempenham papéis um tanto rígidos, que podem ser resumidos em sete tipos: o Vilão, o Doador, o Auxiliar, a Princesa e o Pai, o Mandador, o Herói, o Falso Herói. (1984).

Mas, se no conto popular russo havia a incidência constante dessas sete funções narrativas, estrutura que então sustentava o modelo proposto por Vladimir Propp, tal modelo revela-se inadequado para a análise da maioria das narrativas contemporâneas, sobretudo por duas razões: a primeira é a obrigatoriedade dos sete personagens – cada um desempenhando uma função – enquanto observamos que, nas narrativas do último século, há gradativamente uma redução no número de participantes. A segunda, a complexidade psíquica que vêm adquirindo as personagens, que por consequência tornam-se um tanto mais ambíguas; já não se pode enxergar claramente as fronteiras entre, por exemplo, o bem e o mal, e portanto definir um atuante como Herói, e outro como Vilão, torna-se inviável na maioria dos casos.

Quando E. Souriau apresenta o seu modelo de atuantes, na obra denominada *As duzentas mil situações dramáticas*, esse já traz uma abrangência maior que o de Propp. O inventário que Souriau propõe, tomando como base o teatro, é composto por seis funções dramáticas, denominadas segundo elementos da astrologia (Leão, Sol, Terra, Marte, Balança, Lua), mas que podem ser combinadas na mesma personagem, não havendo, portanto, a necessidade de uma figura para cada função (1993).

Posteriormente, A. J. Greimas, acreditando que esses dois estudos provam que “um número restrito de termos atuacionais basta para dar conta de um micro-universo” (1973, p. 230), cria a partir deles o seu próprio esquema actancial – que tem, além disso, a influência da lingüística, uma vez que Greimas constrói um paralelo entre os elementos de uma frase e os elementos do micro-universo criado pela narrativa. Dessa forma, seu modelo prevê seis atuantes, distribuídos em três pares: Sujeito-Objeto, Doador-Destinatário e Adjuvante-Oponente. A relação central, entre Sujeito e Objeto, é regida pelo desejo que move o primeiro a alcançar o segundo:

Destinador > **Objeto** > Destinatário

^

Adjuvante > **Sujeito** < Oponente

Ora, creio que simplesmente aplicar o esquema actancial de Greimas em todas as narrativas que, até o presente momento, serviram-nos para ilustrar uma série de características da ausência, nos afastaria de nossos objetivos principais. Contudo, o modelo de relações esboçado por Greimas contribui, sim, em alguns pontos de nossa discussão. Em primeiro lugar, é possível afirmar que o ausente está impossibilitado de ocupar o lugar de Sujeito, qualquer que seja a circunstância, posto que ele não age, e que por essa razão jamais pode ser encontrado buscando algo, ou alguém. Em contrapartida, nada o impede de ocupar o lugar de Objeto. É nessa posição, aliás, que o encontramos com maior frequência. Nesse caso, a busca pelo ausente tanto pode ser uma busca real – como nos mostra *O Perdido* – quanto uma busca de um nível um tanto mais subjetivo. Esta segunda hipótese está relacionada sobretudo às histórias nas quais as personagens ausentes são personagens que já morreram, de forma que sua ausência gera no Outro a necessidade de um retorno ao passado, passado esse relacionado ao ausente – e, como já vimos, objetos e lugares serão essenciais nessa busca pela memória.

Mas a personagem ausente também pode estar relacionada a outras funções narrativas – apenas, repetimos, a função de Sujeito lhe é inacessível. Tomando mais uma vez *O Perdido* como exemplo, o desaparecido Arnold é Oponente no esquema actancial no qual seu irmão é Sujeito. Em *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto*, o pai ausente, além de Objeto, também ocupa o lugar de Adjuvante – acompanhado de uma série de personagens secundários que auxiliam Oskar na sua busca pela fechadura que corresponde à chave deixada pelo pai.

Convém observar também que as narrativas com personagens ausentes são, na sua maioria, construídas em primeira pessoa. Essa é uma característica estrutural que contribui para o *efeito de ausência*: ou seja, além de o ausente estar deslocado das demais personagens no espaço, no tempo, ou em ambos, é fundamental que alguém sinta essa ausência e que, por consequência direta desse fato, a trama se desenvolva. Do contrário, a personagem ausente não seria nada; não poderia nem mesmo ser considerada uma personagem.

Ora, uma vez que o efeito de ausência é regido pela dupla condição de, em primeiro lugar, uma personagem estar afastada do Outro e, em segundo lugar, o Outro ser tocado por essa ausência e passar a agir em função dela, o caminho natural é que essas narrativas sejam na primeira pessoa, pois assim o leitor estará em ligação direta com as sensações e com os questionamentos daquele que precisa lidar com a ausência. Além disso, no percurso narrativo que o Outro traça, desejando reencontrar o que não está ali, real ou metaforicamente, o ausente é todo o tempo por ele reconstruído, apresentado de maneira fragmentada, em resumo, jamais revelado por inteiro. Portanto, a não-confiabilidade da narração em primeira pessoa potencializa o efeito desejado de ausência.

O ensaio *Tipologia do Romance Policial*, de Tzvetan Todorov, contribui enormemente com a nossa discussão. É verdade que, num primeiro momento, parece curioso que se possa estabelecer um contato entre as características da figura ausente e de suas narrativas, e os subgêneros do romance policial, tema abordado por Todorov no ensaio em questão. Porém, como veremos agora, embora nem todos os romances com personagens ausentes sejam romances policiais – de fato, nenhum dos citados neste trabalho o é – todos os romances policiais classificados por Todorov como *romances de enigma* tratam, essencialmente, de uma ausência.

Certo de que há uma grande dificuldade em estudar gêneros literários – tanto porque a teoria da literatura crê que enquadrar um conjunto de obras num gênero é desvalorizá-las, quanto da dificuldade em classificar certas obras que, subvertendo as regras até então aceitas, fundam uma nova norma – Todorov acredita que a análise de gênero se torna muito mais simples quando trata da literatura de massa: “A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (1979, p. 95). Assim, o romance policial é marcado por uma série de regras, de marcas próprias do gênero, de forma que uma obra que transgrida

essas regras se coloca automaticamente fora do âmbito do referido gênero. No entanto, podemos notar que há subgêneros do romance policial, cujos períodos históricos são bem definidos. Em seu ensaio, Todorov apresenta-nos três deles: o *romance de enigma*, o *romance noir* e o *romance de suspense*. Deixaremos de lado os dois últimos, já que é a estrutura do *romance de enigma* que nos interessa.

Bastante popular no período entre guerras, o romance de enigma, ou romance policial clássico, teve como um dos principais expoentes Agatha Christie. A característica fundamental desse gênero, para Todorov, é uma estrutura temporal dupla, conforme define Michel Butor em seu romance *L'emploi du Temps*. Nas palavras de Todorov:

Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum. (...) A primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem. (1979, p. 96)

Da mesma forma, as narrativas com personagens ausentes também são compostas por dois planos.⁸ O primeiro é anterior à narração, e corresponde ao momento no qual a personagem ausente ainda não era ausente. O segundo é, via de regra, a busca pelo ausente, conduzida por outra, ou outras, personagens. Também de modo semelhante ao que ocorre no romance de enigma, esse segundo momento, posterior ao crime (ao ausente), é com frequência uma reflexão, uma reconstrução do primeiro. Em outras palavras, os acontecimentos mais importantes da narrativa são anteriores a essa narrativa.

Os limites, no entanto, são menos rígidos nas narrativas de ausentes do que nesse gênero particular que é o romance de enigma – o último, como já vimos, possui uma estrutura extremamente rígida, enquanto que as narrativas com personagens ausentes não podem nem mesmo ser agrupadas sob a etiqueta de um único gênero. Sendo assim, não é obrigatória, nessas narrativas, que as ações estejam em sua maioria concentradas no passado; a busca pelo ausente conduz a uma série de ações, ao encontro do protagonista com novas personagens, à

⁸ Preferimos aqui não utilizar o termo *história*, a fim de evitar que ele remeta a dois conceitos distintos. Como já vimos, *história*, no presente trabalho, refere-se ao conteúdo narrativo, em oposição à *trama*, que equivale ao discurso propriamente dito.

descoberta de fatos desconhecidos, enfim, até mesmo ao surgimento de tramas paralelas de importância secundária, mas convém ressaltar que, ainda que algumas ações pareçam distanciadas do fio-condutor da ausência, elas sempre ocorrem em função dessa ausência.

Aquilo que pensamos a respeito do ausente aproxima-se ainda mais da análise de Todorov sobre literatura policial quando o autor propõe que o que chama de “duas histórias” são, na verdade, algo muito próximo da idéia, originária do Formalismo Russo, de *fábula*⁹ e *trama*:

Podem-se ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta “o que se passou efetivamente”, enquanto a segunda, a do inquérito, explica “como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela”. Mas essas definições não são mais as das duas histórias do romance policial, mas de dois aspectos de toda obra literária, que os formalistas russos tinham descoberto há quarenta anos. Eles distinguiam, de fato, a *fábula* e a *trama* de uma narrativa: a *fábula* é o que se passou na vida, a *trama*, a maneira como o autor no-lo apresenta. (1979, p. 97)

Esse ponto da análise de Todorov é de extrema pertinência, uma vez que vai ao encontro do que Rosenfeldt afirma em seus estudos sobre a personagem ausente no drama. Ou seja, ambos os estudos concluem que é possível estabelecer uma relação entre ausência e os conceitos de história e trama.

Porém, além dos já citados, há ainda outros dois pontos de contato entre o que propomos anteriormente neste trabalho e o que Todorov expõe a respeito do romance de enigma. Analisemos o seguinte trecho do seu ensaio:

A primeira [história], a do crime, é de fato a história de uma ausência: sua característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos: para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermediário de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados. (1979, p. 97)

⁹ Todorov usa o termo *fábula*, cujo significado é o mesmo de *história* tal como a conceituamos no início deste trabalho.

Ora, estão implícitas, nesse trecho, duas características estruturais que já foram devidamente analisadas no presente trabalho. Em primeiro lugar, o fato de que a história do ausente – equivalente à do crime – é sempre, num momento obrigatoriamente posterior, reportada por outras personagens, de forma que o leitor jamais tem um contato direto com os acontecimentos que envolvem o ausente, posto que são anteriores à narrativa; assim, o olhar não-confiável do Outro intermedia essa relação. Em segundo lugar, dizer que “o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela [na primeira história] estão implicadas” equivale a dizer que não há cenas representando esses fatos passados; pois, se houvesse, conforme já afirmamos, o ausente deixaria de ser ausente, e o crime do romance de enigma perderia, aos olhos do leitor, todo o seu mistério.

Tudo que vimos nos leva a crer que a ausência textual está a serviço de algo maior. Manter uma personagem a uma certa distância das outras é criar uma sensação no leitor, equivalente, guardadas as proporções, à sensação que causa a ausência naquelas personagens que com ela estão envolvidas. Portanto, a ausência no nível do discurso reflete a ausência no nível mais existencial, no nível do significado da obra.

As obras que operam com esses mecanismos de luz e sombra, do ausente que está longe, mas perto, que não diz, mas sobre o qual dizem muito, que não age, mas conduz, essas obras que optam por esse jogo delicado de mostrar sem mostrar, têm a intenção, majoritariamente, nas suas camadas menos ou mais profundas, de refletir a respeito da morte, que nada mais é do que a ausência suprema.

Em outras palavras, se voltarmos ao esquema actancial de Greimas, e concordarmos que as narrativas, quaisquer que sejam, obrigatoriamente se desenvolvem por meio de um desejo, de alguém que quer alcançar algo – ou outro alguém – a busca pelo ausente é, na verdade, a busca por um apaziguamento, pela aceitação da morte. Mesmo em *O Perdido*, em

eu poderia, sem sombra de dúvida, ser esse cara. E me curvei e empurrei o vidro para longe da margem, com todo o impulso que pude aplicar, mesmo sabendo que era um esforço em vão e que, tão logo eu saísse dali, tão logo eu não estivesse mais olhando, o vidro voltaria à sua posição meio eterna de se debater entre a água e a areia, e o cara continuaria do outro lado na sua posição meio eterna de pés cravados no chão. Dei uma última espiada, subi os degraus de dois em dois e decidi então que era o momento de ir embora, porque essa já havia sido a noite em que encontrei o vidro de conserva com o barco dentro, e havia sido também uma noite como tantas, com o jogo inútil das janelas que acendem e apagam, as minhas obsessões bobas, o meu transportador-de-angústias com o ponteiro da gasolina no meio (era um tipo de regra), e algo que me dizia que nada podia ser alegre sem que fosse um pouco melancólico, e isso tudo fazia com que eu me sentisse, naquele momento, como um parque de diversões que enferruja na chuva fina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERNHARD, Thomas. **O Náufrago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOOTH, WAYNE C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- BORNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **L'Univers du Roman**. Paris: Presses Universitaires, 1975.
- FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- FOER, Jonathan Safran. **Extremamente Alto & Incrivelmente Perto**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976.
- GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 225-250.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROSENFELDT, Paul. **The Absent Father in Modern Drama**. Nova York: Peter Lang, 1995.
- ROSENFELDT, Paul. **From strange interlude to strange snow: a study of the absent character in drama**. Journal of Evolutionary Psychology, 2002.
- SOURIAU, Etienne. **As Duzentas Mil Situações Dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 93-104.

TREICHEL, Hans-Ulrich. **O Perdido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Carolina Bensimon Cabral

Curriculum Vitae

Setembro/2008

Carolina Bensimon Cabral

Curriculum Vitae

Dados Pessoais

Nome Carolina Bensimon Cabral
Nascimento 22/08/1982 - Porto Alegre/RS - Brasil
CPF 00244131007

Formação Acadêmica/Titulação

- 2007 - 2008** Mestrado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil
Título: A personagem ausente na narrativa literária
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2000 - 2005** Graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Título: Os Kidults: adultos jovens que consomem produtos infantis
Orientador: Adriana Kowarick
-

Formação complementar

- 2003 - 2003** Extensão universitária em Oficina Literária.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil
-

Atuação profissional

1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC RS

Vínculo institucional

2007 - Atual Vínculo: Bolsista , Enquadramento funcional: Bolsista , Carga horária: 20, Regime: Parcial

Atividades

04/2007 - Atual Pesquisa e Desenvolvimento, Reitoria, Faculdade de Letras
Linhas de Pesquisa:
Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas

Linhas de pesquisa

1. Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas

Objetivos:

Produção em C, T & A

Produção bibliográfica

Livros publicados

1. Carol Bensimon
Contos de Bolsa. Porto Alegre : Casa Verde, 2006
2. Carol Bensimon
6º Habitasul Revelação Literária na Feira, 2005 p.158.
3. Carol Bensimon
Oficina 32, 2004 p.168.
4. Carol Bensimon
4º Habitasul Revelação Literária na Feira, 2003 p.110.
5. Carol Bensimon
2º Habitasul Revelação Literária na Feira, 2001 p.95.

Artigos em jornal de notícias

1. Carol Bensimon
Verão Conceição. Zero Hora. Caderno Donna ZH, 2006.

Artigos em revistas (Magazine)

1. Carol Bensimon
Tratado para morrer a tia. Bravo!. Seção "Saideira", p.114 - 114, 2006.
2. Carol Bensimon
Branco/Preto. Revista Jovem Pan. Seção "Sangue Novo", p.33 - 33, 2005.

Demais produções bibliográficas

1. Carol Bensimon
Pó de Parede. Literária. Porto Alegre:Não Editora, 2008. (Outra produção bibliográfica)

Produção artística/cultural

1. Carol Bensimon
Bota, 2006.