

## **NOCHE Y NIEBLA: O TESTEMUNHO COMO RETRATO DA VIOLÊNCIA EM UM CONTO DE MERCÈ RODOREDA**

Gabrielly Araujo<sup>1</sup>

PG Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG)

(gabriellyaraujo59@yahoo.com.br)

Katia Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG)

(katia.oliveira@unifal-mg.edu.br)

**Resumo:** A literatura de testemunho, que teve seu ápice no século XX, tem sido uma área de grande crescimento nos estudos literários atuais e hoje constitui um campo bastante extenso de produção e análise. Pode-se dizer que a literatura de testemunho está ligada à catástrofe e à violência sofrida no decorrer do século supracitado, que, como dito por Hobsbawn (1994), foi considerado a “era das catástrofes” pela imensa quantidade de barbáries articuladas em tão pouco tempo. Ao tratar do testemunho, ou da memória, deparamo-nos com duas correntes principais de criação, dentro das quais grande parte das obras pode ser associada. A primeira corrente é a hispano-americana e a segunda linha é conhecida como literatura da shoah. Esses dois principais caminhos da escrita da literatura de testemunho apontam para a busca da objetividade e da denúncia com a vertente hispano-americana, e do intento de representação do horror e sua subjetividade na experiência humana com a shoah, cada uma buscando representar experiências de violência a partir de diferentes pontos de vista, tornando o campo ainda mais interessante e cheio de possibilidades. Seguindo a tradição literária da shoah, muitos escritores espanhóis se tornaram expoentes ao retratar suas experiências e memórias, seja em campos de concentração, no exílio forçado ou nas diversas situações opressoras ocasionadas pelas ditaduras e guerras civis. Dentre eles, destacamos a escritora Mercè Rodoreda, autora de uma extensa produção sobre o tema e da qual se analisou um conto, *Noche y Niebla* (1981), que trata exatamente da impossibilidade de viver equilibradamente na catástrofe da guerra. O texto apresenta um protagonista que nega qualquer envolvimento com a barbárie que presencia, não se identificando como causador, mas sim como testemunha e como vítima. Seu enredo se passa em um dos inúmeros campos de concentração nazistas, e, apesar de ser breve, apresenta estrutura e elementos extremamente complexos que trabalham especialmente a representação do trauma.

**Palavras-chave:** Testemunho; Shoah; Mercè Rodoreda.

**Abstract:** The testimonial literature, which peaked in the twentieth century, has been an area of great growth in present-day literary studies and today constitutes an extensive field of production and analysis. It can be said that the literature of testimony is linked to the catastrophe and violence suffered during the course of the aforementioned century, which, as Hobsbawn (1994) says, was considered the "age of catastrophe" by the immense amount of barbarism articulated in so little time. In dealing with the testimony, or of the memory, we come across two main streams of creation, within which much of the works can be associated. The first chain is Hispanic American and the second line is known as shoah literature. These two main ways of writing the literature of testimony point to the search for objectivity

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Ibérica PPGHI da UNIFAL-MG. E-mail: [gabriellyaraujo59@yahoo.com.br](mailto:gabriellyaraujo59@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> Professora de Literaturas da Espanha na Universidade Federal de Alfenas e docente do Programa de Pós-Graduação em História Ibérica PPGHI da UNIFAL-MG. Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP/Assis. E-mail: [katia.oliveira@unifal-mg.edu.br](mailto:katia.oliveira@unifal-mg.edu.br).

and denunciation with the Hispano-American side, and the attempt to represent horror and its subjectivity in the human experience with the shoah, each seeking to represent experiences of violence from different points of view, making the field even more interesting and full of possibilities. Following the literary tradition of the shoah, many Spanish writers became exponents in portraying their experiences and memories, whether in concentration camps, forced exile or the various oppressive situations occasioned by dictatorships and civil wars. Among them, we highlight the writer Mercè Rodoreda, author of an extensive production on the subject and from which a tale, *Noche y Niebla* (1981), has been analyzed, and deals precisely with the impossibility of living evenly in the catastrophe of war. The text presents a protagonist who denies any involvement with the barbarism that is present, not identifying itself as a causer, but rather as a witness and as a victim. His plot takes place in one of the countless Nazi concentration camps, and although it is brief, it has extremely complex structures and elements that especially work the depiction of trauma.

**Keywords:** Testimony; Shoah; Mercè Rodoreda.

**Resumen:** La literatura de testimonio, que tuvo su culminación en el siglo XX, ha sido un área de gran crecimiento en los estudios literarios actuales y hoy constituye un campo bastante extenso de producción y análisis. Es posible decir que la literatura de testimonio está ligada a la catástrofe ya que la violencia sufrida a lo largo de ese siglo, que, según lo dicho por Hobsbawn (1994), fue considerado la "era de las catástrofes" por la inmensa cantidad de barreras articuladas en tan poco tiempo. Al tratar del testimonio, o de la memoria, nos encontramos con dos corrientes principales de creación, dentro de las cuales gran parte de las obras pueden ser asociadas. La primera corriente es la hispanoamericana y la segunda línea es conocida como literatura de la shoah. Estos dos principales caminos de la escritura de la literatura de testimonio apuntan a la búsqueda de la objetividad y de la denuncia con la vertiente hispanoamericana, y del intento de representación del horror y su subjetividad en la experiencia humana con la shoah, cada una buscando representar experiencias de violencia a partir de diferentes puntos de vista, haciendo el campo aún más interesante y lleno de posibilidades. Siguiendo la tradición literaria de la shoah, muchos escritores españoles se volvieron exponentes al retratar sus experiencias y memorias, sea en campos de concentración, en el exilio forzado o en las diversas situaciones opresoras ocasionadas por las dictaduras y guerras civiles. Entre ellos destacamos a la escritora Mercè Rodoreda, autora de una extensa producción sobre el tema y de la que se analizó un cuento, *Noche y Niebla* (1981), que trata exactamente de la imposibilidad de vivir equilibradamente en la catástrofe de la guerra. El texto presenta un protagonista que niega cualquier implicación con la barbarie que presencia, no identificándose como causante, sino como testigo y como víctima. La trama se pasa en uno de los innumerables campos de concentración nazis, y, a pesar de ser breve, presenta estructura y elementos extremadamente complejos que trabajan especialmente la representación del trauma.

**Palabras clave:** Testimonio; Shoah; Mercè Rodoreda.

A literatura de testemunho, que teve seu ápice no século XX, tem sido uma área de grande crescimento nos estudos literários atuais e hoje constitui um campo bastante extenso de produção e análise. Pode-se dizer que a literatura de testemunho está ligada à catástrofe e à violência sofrida no decorrer do século supracitado, que, como dito por Hobsbawn (1994), foi considerado a “era das catástrofes” pela imensa quantidade de barbáries articuladas em tão pouco tempo.

Ao tratar do testemunho, ou da memória, deparamo-nos com duas correntes principais de criação, dentro das quais grande parte das obras pode ser associada. A primeira corrente é a hispano-americana e a segunda linha é conhecida como literatura da *shoah*. Esses dois principais caminhos da escrita da literatura de testemunho apontam para a busca da objetividade e da denúncia com a vertente hispano-americana, e do intento de representação do horror e sua subjetividade na experiência humana com a *shoah*, cada uma buscando representar experiências de violência a partir de diferentes pontos de vista, tornando o campo ainda mais interessante e cheio de possibilidades.

O século XX, que foi marcado inteiramente por guerras mundiais, batalhas civis, ditaduras e diversos outros tipos de exclusão e extermínio, requereu novas maneiras de representação da realidade. Surge, assim, a ideia de arte do testemunho, e mais especificamente de literatura de testemunho, cuja hibridização entre ficção e história apresenta uma estruturação original, decorrente das relações tênues e problemáticas entre a linguagem e a violência.

O conceito de literatura testemunhal surge de maneira bastante imprecisa, mas sua acepção aponta diretamente para a relação entre a produção literária e a violência que atinge o mundo todo especialmente no século XX. Apenas em 1970, com o surgimento de uma categoria no Prêmio Casa das Américas, destinada às obras cujo texto pudesse ser comprovado mediante documentação, foi que o tema começou a desenvolver-se, no continente americano, mais profusamente e com melhor sistematização entre os estudos relacionados às artes e às ciências humanas.

A literatura de testemunho é reconhecida, então, como uma das maneiras artísticas mais utilizadas para representar os horrores indizíveis sofridos (e também causados) pelo homem. Sua produção, que apura o senso de consciência e de valores já trabalhados pelos textos literários comuns, gira em torno de processos sociais oriundos de governos totalitários e da violência de Estado. Assim sendo, o testemunho apresentará a perspectiva da vítima, daquele que viveu toda e qualquer situação opressiva e representará toda a realidade de um povo, refletindo a dizimação de diversas culturas e sociedades.

Para Seligmann-Silva (s/d, p. 2), podemos entender o testemunho como um conceito que “concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo”. Isto é, os textos que têm teor testemunhal trabalham diretamente sobre a problemática existente entre realidade e ficção, atuando na esfera dos gêneros híbridos e sendo assim tão interessantes e enriquecedores para os estudos literários.

Por sua vez, De Marco (2004, p. 63) afirma que a “literatura de testemunho impõe à cadeia língua, nação e tradição literária nacional uma fratura irrecuperável, pois, talvez pelo fato de ser ela proveniente da zona de exclusão criada pela violência de Estado racionalmente administrada, expõe a radical ausência de qualquer abrigo”. Essa fratura representará o trauma com o qual terão de viver as vítimas, a ferida que se instalará no âmago de cada sobrevivente e que não permitirá que o mundo seja percebido da mesma maneira que antes.

A barbárie transformou todos os âmbitos da vida do homem e a fratura mencionada ocorre já que o modo convencional de narrar já não consegue representar o trauma. Com isso, as obras testemunhais trazem as ideias de ética não só da escrita como do todo social e de aniquilação e sublimação da raça humana que foi submetida, por uma parcela da população, a uma selvageria racionalizada, irreparável e indizível.

As produções testemunhais, então, podem propor a revisão de situações de violência e guerra, questionando os acontecimentos e acrescentando ao panorama geral, à “grande” história (a oficial), as “pequenas” histórias, a voz do oprimido, da vítima, enaltecendo também os aspectos estéticos de acordo com seu intuito principal. Por outro lado, essas produções podem se focar na experiência humana subjetiva, tentando retratar o sofrimento que não pode ser simplesmente transformado em palavras.

Podemos dividir as produções da literatura de testemunho em dois grandes grupos estilísticos: temos a literatura da vertente da *shoah*, que se estende pela Europa após as guerras empreendidas pelo nazismo e que pode ou não ser

apresentada pela própria testemunha, a qual descreve sua história de maneira a tentar traduzir os horrores vividos em palavras; e temos a vertente da literatura de testemunho latino-americana que conta, a princípio, com um transcritor que irá ouvir o sobrevivente e escrever seu relato o mais fielmente possível, uma vez que essas vítimas poucas vezes eram letradas.

A face latino-americana do testemunho está normalmente ligada à denúncia da violência de Estado e está sempre em busca da denúncia e do entendimento do público diante do vivido, sendo muito focada na recepção. Já a literatura da temática da *shoah* pode dividir-se em dois grupos quanto ao seu conteúdo: um deles afirma que o relato deve ser contado de maneira pura e sem influência da ficcionalidade enquanto o outro permite que os autores se utilizem de quanta subjetividade lhes for necessária no momento da criação artística.

Com o foco no testemunho da *shoah* observamos aquilo que já foi dito: é também separado em dois estilos principais, um que se limita ao relato dos verdadeiros sobreviventes e que não permite elementos ficcionais, e o outro que favorece a natureza literária, não tendo que ser escrito por pessoas que viveram a realidade dos campos de concentração. Mais importante ainda é que a literatura da *shoah* “não é apenas real, mas (...) representa o real por excelência” (SELIGMANN-SILVA *apud* NESTROVSKI, 2000, p. 78).

O testemunho insere-se no grupo dos gêneros literários híbridos. Isso significa que os textos testemunhais oscilam entre a ficção e a realidade, e associam a ficção a outros gêneros não literários, não podendo ser destituído de nenhuma dessas características. Sobretudo, pode-se dizer que o testemunho busca descrever uma situação catastrófica, uma experiência traumática, quando trauma consiste num acontecimento intenso e horrendo que produz um sentimento incontrolável. É uma experiência com a qual o sobrevivente não consegue lidar e que o leitor tampouco poderá reconhecer completamente. “O trauma é justamente uma *ferida* na memória” (SELIGMANN-SILVA *apud* NESTROVSKI, 2000, p. 84), é a incapacidade de compreensão, de aceitação e de recepção de um evento catastrófico.

Por esse fator traumático e pela natureza das situações vividas o que a literatura de testemunho tenta descrever sempre é algo forte e terrível; é algo que os leitores não reconhecem como fazendo parte das suas realidades. Assim, ela constitui-se em algo inimaginável e incrível para aqueles que a leem. De acordo com as palavras de Márcio Seligmann-Silva o “conceito de testemunho desloca “o real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do ‘real’” (2003, p. 47). O autor aponta para o fato de que, além do óbvio valor dessa literatura para o crescimento de nossos horizontes e pela imensa densidade que vem com ela e que nos leva a refletir sobre os campos de concentração e a violência que pode ser imposta pelo Estado, também temos o valor documental dos textos produzidos pelas vítimas, principalmente no que diz respeito à literatura de testemunho latino-americana.

Dessa forma, esses textos podem ser lidos tanto por um viés como por outro, mas, principalmente, devem ser lidos tendo essas duas concepções em mente: tratam-se de textos literários, mas também de documentos feitos sobre as torturas sofridas por uma série de pessoas que na maioria das vezes não sobreviveu e que sua razão de ser, sua característica mais essencial, “*escapa a nuestras categorizaciones usuales, y en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario*” (BEVERLEY, 1987, p. 157). Além disso, essas obras nos dizem que existe a necessidade de relatar aqueles fatos, excepcionais pela sua enorme crueldade.

Porém, devemos recordar que quem descreve o que viveu, especialmente no testemunho da *shoah*, tem uma imensa dificuldade em fazê-lo, pois essas vivências se mostram inenarráveis e impronunciáveis. Assim, apresenta-se uma grande contradição no que diz respeito a esse gênero literário: aquele que sobreviveu a todas essas provações sabe que narrar essas atrocidades é quase impossível, mas sabe também que tem o dever de mostrar as terríveis perversidades que lhes foram cometidas para que não se repitam no futuro.

Assim, o sobrevivente encontra-se numa posição de grande pressão. Na situação daquele que resistiu, ele deve dar voz aos que morreram e que já não podem

testemunhar; deve tentar transmitir o que viu e o que sofreu. Em sua fala, Kelvin Klein (2010, p. 323), lembrando o que escreveu Walter Benjamin, nos conta que o ato de ter superado o extermínio nazista “tem impelido seus sobreviventes ao testemunho, ao dizer, como forma de homenagem à memória daqueles que não sobreviveram”.

Mas realizar tal coisa apresenta um nível muito grande de dificuldade, pois a primeira atitude da vítima é tentar não enlouquecer diante das condições em que fora obrigada a sobreviver. Muitos passam anos, até décadas, sem se pronunciar, mas todo o peso de suas memórias acaba por conduzi-los às confissões. Seligmann-Silva diz ainda que

Aquele que testemunha sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte – o indizível por excelência, que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. (2003, p. 52)

Assim, a testemunha tem que lidar também com o fato de ter escapado à morte e outros tantos não, afinal “o silenciar alia-se, muitas vezes, ao viver” (SELIGMANN-SILVA *apud* NESTROVSKI, 2000, p. 90). Elas têm que lidar com a culpa de ter sobrevivido no lugar de outro alguém. Esse é mais um dos fatores que contribuem para o silêncio daqueles que foram sujeitos de atrocidades.

Outro ponto que muitos estudiosos de literatura de testemunho vêm discutindo e que é pertinente explicar é a questão da testemunha, do sobrevivente. Klein (2010) caracteriza essa discussão como complicada.

A posição do sujeito no testemunho é muito complicada. Agamben retoma Primo Levi quando este declara que a testemunha, em última análise, não existe, pelo simples fato de que aquele que experimentou o campo de extermínio em sua totalidade está morto, ausente, desprovido de discurso, silenciado – “testemunha integral é aquele que não podemos ver” (AGAMBEN, 2008, p. 161). Escreve Agamben: “A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer” (AGAMBEN, 2008, p. 157 *apud* KLEIN, 2010, p.324)

Aqui, vemos que existe um problema com relação ao sujeito que sobreviveu às barbáries. Como se pode ler no trecho, para muitos, a posição de testemunha se dá àquele que passou por todas as etapas do campo de concentração e por fim chegou à morte; assim, foi exterminado, “desprovido de discurso, silenciado”. Como se vê na citação, Agamben ainda diz que a verdadeira testemunha não mais existe, é aquele que não pode ser visto; seu caráter diz respeito principalmente a não poder relatar. Portanto, muitos não consideram verdadeiras vítimas os poucos que sobreviveram. Também assim se posiciona Primo Levi, um dos poucos judeus que sobreviveram à Auschwitz e que nos narra, em sua obra, os horrores cometidos pelos nazistas: “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas” (LEVI, *apud* DE MARCO, 2004, p. 58). Com isso, se quer dizer que as testemunhas reais, integrais, estão há muito tempo mortas.

Por fim, a literatura de testemunho da vertente da *shoah* apresenta uma ideia bastante importante e que resume de maneira bem eficiente as obras literárias testemunhais: o sublime. O conceito de sublime traduz os acontecimentos vividos em aspectos elevados, incompreensíveis, quase sobrenaturais. Ele é caracterizado pelo excesso e sua magnitude desbota nossa capacidade de compreensão já que “nunca houve na nossa alma algum conceito semelhante conectado ao sublime ou ao objeto de nossa admiração. Deve-se justamente a esse fato a impressão forte que a admiração gera em nossa mente, que não raro gera um assombro, ou até mesmo uma espécie de anestesiamento” (MENDELSSOHN, *apud* NESTROVSKI, 2000, p. 80). A literatura de testemunho da *shoah* tenta, então, utilizar-se do sublime que ofusca nosso consciente para representar os horrores e as catástrofes de modo a incluir esses eventos traumáticos na reflexão literária.

Seguindo a tradição literária da *shoah*, muitos escritores espanhóis se tornaram expoentes ao retratar suas experiências e memórias, seja em campos de concentração, no exílio forçado ou nas diversas situações opressoras ocasionadas pelas ditaduras e guerras civis. Dentre eles, destacamos a escritora Mercè Rodoreda, autora de uma extensa produção sobre o tema.



Mercè Rodoreda foi uma importante escritora catalã que produziu uma obra literária inovadora e emblemática. Nascida entre 1908 e 1909 em Barcelona, Rodoreda é a autora do conhecido romance *La plaça del Diamant*<sup>3</sup>, obra que retrata a partir da vida da personagem Natália, uma jovem mulher que vive em uma sociedade machista e opressora no pós-guerra espanhol, a realidade da Guerra Civil espanhola e do pós-guerra para aqueles que viveram suas consequências nas cidades, fora dos campos de batalha.

A vida da escritora será permeada de conflitos, desde os pessoais e ideológicos até as inúmeras guerras e batalhas ocasionadas na Europa. Em resumo, com dez anos Rodoreda foi obrigada a deixar a escola para auxiliar com as tarefas de casa, com vinte se casa com um tio e em 1939 se exila em Paris depois da Guerra Civil Espanhola. Em 1941 tem de viajar até Bordeaux para escapar da ocupação nazista. Em 1954 se muda para Genebra, onde vive até 1972. Desde então, volta a viver na Catalunha, onde morre em 1983.

A profissão de escritora se inicia em sua juventude, primeiramente em jornais, com a publicação de artigos e contos, e posteriormente com os romances. Com uma vasta produção poética, teatral, jornalística e narrativa, as obras que mais se destacam são *Quanta, quanta guerra...* (1980), *Aloma* (1938), *Mirall Trencat*, (1974), as compilações de seus contos, como *Vint-i-dos contes* (1958), e *La plaça del Diamant*<sup>4</sup> (1962).

Rodoreda abordou com grande precisão a realidade feminina no contexto europeu, mas suas obras se fazem atemporais porque retratam a luta pela independência e liberdade travadas ainda nos dias atuais pelas mulheres. Sua literatura, que quase exclusivamente terá protagonistas femininos, trabalhará com temas como machismo, opressão (social, política, doméstica, entre muitas outras), abuso, injustiças, e demonstrará “*la sumisión, e incluso, la anulación de la mujer, una*

---

<sup>3</sup> Publicado em português como “A praça do diamante”, em 1988.

<sup>4</sup> Em português, respectivamente, “Quanta, quanta guerra”, “Alma”, “Espelho Partido”, “Vinte e dois contos” e “A praça do diamante”.

*mujer de una época y características determinadas, con un tipo de hombre igualmente concreto*” (ARNAU, 1982, p. 244-245).

Outro aspecto bastante recorrente nas obras de Mercè Rodoreda são os constantes testemunhos dados, consequências de guerras e da violência vivenciadas pela autora que são pano de fundo para a maioria de suas obras. Presenciando eventos catastróficos como a Guerra Civil Espanhola, Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a ditadura de Franco e todo o horror dos campos de concentração, o conflito e o trauma serão temas essenciais e frequentes.

Por sua experiência como testemunha, Rodoreda nos mostrará, com sua narrativa, *“una prosa que será eminentemente poética y simbólica”* (ARNAU, 1982, p. 241). Ela transmitirá, com suas obras, a ferida decorrente do exílio, da constante fuga em sua vida, da expatriação. Essa desestruturação na vida da autora é proveniente também do insucesso da Segunda República espanhola, a qual foi apoiada principalmente pelos catalães. Segundo Geraldine Nichols (1992, p.16), a autora sentia que abandonara sua identidade quando fora obrigada a se mudar de seu país; seu lar ideal era a Catalunha e sua língua, o catalão, de forma que esse rompimento originou e amparou muitos de seus textos.

Além disso, a queda da República ocasionou, em toda a população espanhola, o sentimento de desnacionalização dessa sociedade, que lutou por seus direitos e acolheu o benefício da mudança, mas que teve de se adaptar ao domínio e à humilhação que se apoderou da nação:

Rodoreda, cuya simpatía hacia la República, según dijo, <<provenia d’allo que és més inherent als catalans: el nacionalisme>> [proviene de lo más inherente a los catalanes: el nacionalismo], y afirmó que <<potser el més primordial>> [quizá el más primordial] de sus objetivos al escribir novelas fuera rendir homenaje a la lengua catalana (Busquets, pp. 58, 63), no pudo menos que sufrir insatisfacción en el extranjero. Sus cuentos relacionados con el exilio suelen hacer hincapié en la sensación de enajenación sufrida por el protagonista y su malestar frente a la necesidad de hablar una lengua extranjera. (NICHOLS, 1992, p. 116-117, tradução do autor)

Diante do trecho, percebemos o trauma, a ferida deixada na vida de Rodoreda pelo fato de ter de abandonar seu lar em busca de melhores condições de vida. Mais que isso, a fala acima, retirada de uma entrevista dada pela autora, ilustra bem a sensação de não pertencer a nenhum dos lugares onde fora obrigada a viver; demonstra o sentimento de viver à margem, de subsistir em uma cultura que não lhe cabe.

Além disso, e por não se sentir que pertencente a nenhum lugar que não fosse a Catalunha, a autora escreve predominantemente em catalão. Essa é a maneira encontrada por ela para manifestar sua resistência a tudo o que lhe foi imposto; é sua maneira de se rebelar contra a situação político-econômica vivida por seu país. É, principalmente, o modo como Rodoreda afirma sua identidade.

A própria autora, referente ao ter de sobreviver, afirma que escrever passa a parecer uma atividade deveras frívola: *“No hubiera podido escribir una novela aunque me hubieran apaleado. Estaba demasiado desligada de todo, o quizá demasiado terriblemente ligada a todo, aunque esto pueda parecer una paradoja”* (ARNAU, 1982, p. 243). Este paradoxo é justamente o de experimentar uma realidade tão brutal e inefável que, de início, parece não caber nas palavras, mas que depois encontra na linguagem a única maneira de ser expressada.

O conto aqui analisado, *Noche y Niebla* (1981), trata exatamente da impossibilidade de viver equilibradamente na catástrofe da guerra. Ele apresenta um protagonista que nega qualquer envolvimento com a barbárie que presencia, não se identificando como causador, mas sim como testemunha e como vítima. O enredo do texto se passa em um dos inúmeros campos de concentração nazistas, e, apesar de ser breve, apresenta estrutura e elementos extremamente complexos que trabalham especialmente a representação do trauma.

O título também alude ao sombrio, à escuridão dos dias de guerra, à desesperança e à repulsa da consciência àqueles atos de violência. Com esse conto, Rodoreda cria uma linguagem poética e subjetiva que transmite a sensação da angústia e do desespero vivido pelos sobreviventes da Guerra.

Ainda relacionado ao título, se sabe hoje que *Noche y Niebla* (NN, sigla utilizada nos campos nazis) era um dos nomes dados aos decretos nazistas em campos de concentração. Esse decreto, em especial, dizia respeito aos internos dos campos de concentração, que não deveriam ter nenhum tipo de contato com o mundo externo e que deveriam ser punidos segundo seus “crimes”. Além disso, a família dos internos deveria ser mantida em total ignorância, desconhecendo o paradeiro dos “desaparecidos” (ROIG, 1979, p. 55).

Dessa forma, *Noche y Niebla* (1981) vai contar a história de um homem não identificado e sua jornada em um dos campos de concentração nazistas. Essa jornada será permeada de dor, violência e morte. Escrito inicialmente em catalão, a versão aqui analisada refere-se à tradução de Clara Janés para a editora Edhasa, no ano de 1981.

Construído de maneira subjetiva, o conto possui, em toda sua extensão, um tom confessional e é narrado a partir do fluxo da memória do protagonista. Dessa maneira, acompanhamos muitas digressões no tempo que nos mostram eventos passados e situações e sensações que só se encontram nas recordações da personagem principal. Essas digressões servem para ilustrar o processo de apego à vida anterior ao campo de concentração e também são essenciais para que rememoremos, com o personagem, situações de sua vida enquanto este espera sua própria morte. A voz narrativa, então, é criada a partir dessas vivências recordadas, sendo permeada de abstração e não seguindo uma ordem cronológica. Somos arremessados no meio da ação e testemunhamos os últimos momentos e lembranças do narrador-personagem.

O começo do texto nos coloca frente à desilusão da vida. Em um parágrafo curto, temos a premissa de que voltar ao ventre talvez seja a única solução, a única forma de voltar à inocência perdida. “*Volver al interior de un vientre*” (RODOREDA, 1981, p. 29) significa fugir da realidade, encontrar-se em um lugar quente, agradável e fechado, adjetivos usados pela própria autora e que já nos adianta o peso da narrativa e da violência. Estar no ventre é não-existir, é estar protegido das ameaças e da crueldade do mundo. O ventre representa a vida, mas também representa a

morte já que é um lugar de sub-existência, um não-lugar. Assim, voltar a um ventre sugere uma fuga para não sentir, não pensar, apenas sobreviver. Nas linhas seguintes, é apresentada a relação tão próxima, tão natural, da personagem com a morte.

Yo antes decía: haz el muerto. Era cuando aún no me había dado cuenta de que soy una sombra. Todavía hay viento, todavía hay árboles en otros países y gente. Más que hambre de comer tenía hambre de gente, entonces. Cuando me entraba aquel delirio me hubiera estrellado la cabeza contra el muro. Cuantos más mueren aquí, más me gusta. Es un gozo tan profundo, tan complejo, que no puede describirse. (ibidem, p. 29)

No trecho acima, vemos a banalização da vida, a identificação de nosso narrador com uma sombra, caracterizando a sua quase não-existência e significando o reflexo de uma pessoa que, outrora, foi realmente uma pessoa, mas que no momento se encontra como uma cópia malfeita, escura, negativa, daquilo que já foi.

Também no excerto se cria a metáfora com a fome e a fome de gente mencionada é entendida como o desejo de humanidade. Ter “*hambre de gente*” é ansiar por empatia, por misericórdia, por bondade e clemência em um mundo cruel e violento. Simboliza a vida em meio a fantasmas, já que a situação vivida pelos prisioneiros era de miséria, de completo abandono. As vítimas se reconhecem como mortos-vivos e essa fome representa a metáfora para o desejo de calor e de amor. A “*hambre de gente*” aponta para o processo de animalização e de objetificação dos prisioneiros de guerra, tratados com indiferença e negligência. Além disso, a fome, em seu sentido literal, permeia todo o conto e a vida do personagem no campo, já que os prisioneiros não eram bem alimentados e muitos morriam de desnutrição.

Por fim, temos a morte como sendo algo sublime e indescritível, uma válvula de escape, “uma espécie de anestesiamento” (MENDELSSOHN, apud NESTROVSKI, 2000, p. 80) como já foi dito anteriormente. Ela sugere liberdade e controle sobre a própria vida. É a forma de tornar-se inatingível, de resistir à realidade da guerra e por isso é sublime e idealizada.

Temos, ainda, passagens e lembranças da personagem que mostram o processo de desumanização causado nos prisioneiros dos campos de concentração por meio de metáforas utilizadas pela escritora. O trecho no qual lemos a indignação do protagonista diante do ser humano que “*duerme, se levanta, se lava las manos*” (RODOREDA, 1981, p. 29) é um exemplo de como ele se transformou em algo diferente, de como as trivialidades da vida cotidiana já lhe parecem frívolas.

Essas memórias, que parecem configurar a vida de outra pessoa, também se fazem presentes no trecho em que a personagem evoca costumes cotidianos, como o de desnudar-se ao dormir: “*Entonces todavía me lavaba y me desnudaba por las noches, a despecho del frío*” (ibidem, p. 33). O personagem já não tem possibilidade de realizar tais atividades, simples ações que lhe são negadas e que contribuem para a perda da sua sensibilidade e de seu caráter humano. De forma semelhante ao primeiro excerto vemos os fatos recorrentes da vida de maneira crítica, já que a banalização da violência e todas as torturas e maus tratos sofridos pelas vítimas maculam as noções de humanidade.

Essa premissa volta a se repetir quando o próprio narrador relata uma lembrança de infância em que mata um peixe como forma de testar sua resistência: “*Lo hice por juego, porque quería ver qué haría, no deseando que muriera*” (ibidem, p. 30). A metáfora retrata a própria maneira como eram tratados os internos dos campos de concentração. Centenas de milhares de pessoas foram tratadas como animais, submetidas a vários testes e às diversas formas de tortura que foram executadas em nome de uma ideologia unificadora. A morte em massa foi banalizada da mesma maneira que a vida do peixe foi insignificante nas mãos do menino curioso. O personagem se identifica, então, com a presa que outrora matara.

Ainda no trecho, vemos o quão complexo é o ato de narrar a violência e o medo. O homem se utiliza de uma metáfora bastante sutil para explicitar a realidade vivida, pois o uso convencional das palavras não permite o entendimento completo da situação. Como dito por De Marco (2004, p. 63), os textos testemunhais impõem à relação da linguagem com a tradição literária uma nova configuração e “uma fratura irrecuperável, pois, talvez pelo fato de ser ela proveniente da zona de exclusão criada

pela violência de Estado racionalmente administrada, expõe a radical ausência de qualquer abrigo”.

Entretanto, a linguagem também vai se configurar na única maneira de representar e expressar os horrores vividos na guerra. “Para Benjamin, nossa língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido, como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 76) e por isso o conto se utiliza de símbolos e alegorias, resultado de um trabalho estético pensado de forma a retratar a violência e o caos deixados nas vidas das testemunhas.

O narrador-personagem é um sujeito que foi capturado em 14 de março de 1943 e que, de início, achou que estar no campo era o paraíso, isso devido ao “*aspecto de fortaleza*” (RODOREDA, 1981, p. 31) visto por ele. Ele descobre depois, com sarcasmo, que se trata de um campo de concentração, onde a realidade é dura e inimaginável.

Essa ironia mostra o desespero do personagem e como foram subvertidas as noções entre o que era bom e o que era ruim. O campo foi idealizado pelo protagonista como um lugar isolado, de paz, mas justamente por esse afastamento dos grandes centros urbanos é que foi possível desencadear os homicídios em massa e as torturas. Nos primeiros minutos no lugar, porém, o personagem é exposto à humilhação de ter de ficar uma hora em uma fila por roupas miseráveis, além de ouvir insultos em alemão, o que corrompe a ideia inicial que tivera.

Essa perda da humanidade, causada por tantos conflitos, se repete durante toda a narrativa, uma ênfase na pior das consequências da guerra. O personagem nos conta, em determinado momento, que antes costumava dar importância a detalhes, a coisas que normalmente se julga insignificante (como as formigas e os piolhos), mas que com o tempo, com a naturalização de tal situação, tais coisas se tornaram motivo de náusea. Com isso, evidencia-se o processo de desumanização:

Ahora, cuando pienso en las hojas tiernas de los árboles transparentes a contraluz, en el sol sobre el agua, en las flores, en los pequeños insectos azules y dorados que trepan por los tallos, en los musgos blandos y húmedos, me parece un exceso inútil, oleoso, demasiado

grasiento, una enfermedad tropical del mundo, del gris y de la nieve, y una nausea me llena la boca de saliva. (RODOREDA, 1981, p. 33)

Percebemos pelo extrato a revolta do protagonista frente a tudo o que está preenchido de vida, tudo o que reluz e se movimenta. Isso justamente pelo fato de que suas condições são precárias, a vida se esvai de seu corpo, ele se tornara ressequido, monstruoso. Então, que pequenos animais e árvores estejam em melhores condições se torna algo inimaginável, repulsivo e detestável. Esse olhar impiedoso demonstra a dificuldade em sentir, em olhar a beleza do mundo; tudo o que se pode fazer é sobreviver, alheio a todo o resto. Além disso, recordar causa um grande incômodo, um sofrimento latente, já que a realidade inimaginável do campo se impõe sobre o homem fazendo com que a vida que teve antes lhe pareça impossível.

Sobre o aspecto de animalização do ser humano nos campos de concentração, Seligmann-Silva e Nestrovski (2000) irão dizer, a respeito dos muitos escritores que se arriscaram no tema, que “Sem fazer nenhum elogio a incompreensibilidade em si, cada um desses artistas rejeita a possibilidade de compreender harmoniosamente o horror” (apud NESTROVSKI et al, p. 10), e por isso trazem à literatura a angústia e a incompreensão, tal como as presentes em *Noche y Niebla*. Assim, os escritores testemunhais trabalham diretamente sobre a banalização do horror.

Outro aspecto interessante é a naturalização da violência dos eventos ocorridos nos campos de concentração: “*Un día llegó un camión de enfermos. Nadie los maltrató: solamente los pusieron a secar. (...) Cuando tuvieron a todos los enfermos sentados fuera, no pensaron más en ello. Por la mañana aún había siete vivos*” (RODOREDA, 1981, p. 31). A expressão criada com o verbo secar é entendida, literalmente, como a perda da vida; é o esperar a vida se esvaír de algo ou alguém, quase com naturalidade. O ser humano é tratado como coisa que seca, deixado para morrer sem dar trabalho.

É palpável, ainda, a sensação de desespero do personagem, sua angústia, sua solidão. Os campos de concentração foram responsáveis pelos suicídios e homicídios de milhares de pessoas que se encontravam em meio à aflição e à



desesperança, e que, como nossa personagem, encontravam na morte a única forma de libertação. O personagem anseia por não existir e deseja o próprio fim já que não lhe é possível imaginar uma vida fora dos campos. Dessa forma, morrer significa se livrar de toda dor, é sinônimo de paz, de esquivar-se da cruel realidade.

Também vemos esse desespero e essa solidão quando o protagonista mantém o corpo morto de Meier no intuito de comer suas refeições. Quando é descoberto e levam o defunto, o homem fica extremamente triste já que essa foi a “*última palpitação de sus sentimientos complicados y suntuosos*” (ibidem, p. 34); foi a última quota de humanidade sentida por ele, sua última esperança. É apenas mais um motivo por desejar não existir na realidade dos campos.

Ainda no que diz respeito à perda da humanidade, um dos elementos mais importantes encontrados na narrativa é a constante aparição de um retrato feminino, visto no início da prisão do protagonista e rememorado por este sempre.

Es cuando empecé a pensar en la chica del retrato. La recordaba con gran precisión, como si la hubiera conocido; más que si la hubiera conocido. Una frente estrecha, una nariz larga ancha de aletas, un ojo muy abierto, vivo, los labios delgados. Muy morena. Y aquel mechón de cabello que le caía sobre el ojo izquierdo... (ibidem, p. 32)

Como se vê, o personagem não teve contato nenhum com a pessoa da foto, apenas lhe foi perguntado se a conhecia. Entretanto, a impressão deixada pela mulher, aliada a todo o desespero e inumanidade, contribui para que o homem se apegue à foto e faça dela uma parte importante de sua vida. O homem dedica boa parte do seu tempo em imaginar quem era a moça, se incomoda com os seus detalhes, etc. Além disso, essa mulher é o motivo de sua prisão, o que cria um paradoxo, já que ele não a conhecia, mas ao mesmo tempo ela é uma imagem humana, bela e livre da ideia do campo.

Essa desconhecida passa a representar a última forma de contato do personagem com algo humano de verdade. Como a foto lhe foi mostrada assim que o protagonista chegou aos campos, tudo o que acontece ali é posterior à mulher vista. Portanto, aquele rosto inocente de tanta catástrofe representa a vida anterior, a

normalidade, uma oposição aos traumas causados pelos nazistas. Ela desempenha o papel de último contato do protagonista com o mundo exterior, fora dos campos de concentração.

Além disso, a foto também ilustra a representação e a arte, é o elemento que remete àquilo que não se consegue expressar; tende “a um campo da inscrição mnemônica que não é nem o do simbólico, nem o da imaginação. São como marcas do real, ou seja, manifestação daquilo que consideramos o insimbolizável e o inimaginável” (SELIGMANN-SILVA, p. 65). A imagem é símbolo de algo que não se perde com o tempo, mas que já não faz parte da vida do prisioneiro pela distância entre ambas as realidades e por isso causa tanto incômodo, sendo o registro de outra vida.

Outro ponto importante do conto é a total desesperança do personagem em viver mesmo que consiga sair do campo de concentração, mesmo com o fim da guerra: “*Si salgo de aquí vivo, ¿cómo seré? Siempre me parecerá que llevo a pasear un río de cadáveres. (...) ¿Cómo has podido aguantar hasta hoy? (...) Salir de aquí, ¿para qué?*” (RODOREDA, 1981, p. 34). A existência pós-guerra não faz sentido para quem vivenciou sua crueldade e a barbaridade da raça humana e por isso não existe expectativa nenhuma por parte do protagonista. O personagem perde sua humanidade, perde o desejo de viver já que leva a morte dentro de si. A relação com o mundo nunca seria a mesma, sempre se configuraria a partir da catástrofe vivida.

Além disso, o sobreviver à guerra e aos campos de concentração implica um sentimento de culpa já que a grande maioria dos prisioneiros não pôde sobreviver. “A testemunha, em última análise, não existe, pelo simples fato de que aquele que experimentou o campo de extermínio em sua totalidade está morto, ausente, desprovido de discurso, silenciado” (AGAMBEN, 2008, p. 157 apud KLEIN, 2010, p.324). Essa incongruência gera múltiplos questionamentos no personagem, que se culpa e lamenta pelas mortes de tantos outros. É um peso com o qual não se consegue viver e por isso ele se entrega à morte, tornando-se uma testemunha no sentido pleno quando pensamos que “não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas” (LEVI, apud DE MARCO, 2004, p. 58).

Temos, assim, o encontro do homem com a morte. A escolha feita por ele revela a aceitação de que esse será seu destino. Não existe outra perspectiva frente às dores e aos maus tratos. O protagonista não vê alternativa para si:

Tal vez la muerte se instala dentro de los seres mucho antes de acabarlos. (...) Hace unos cuantos días dos guardianes encontraron aquí a un hombre escondido y lo mataron a golpes de pala. (...) Tal vez he tardado demasiado en venir, en decidirme. (...) Los dos primeros golpes son los más dolorosos. Agachar la cabeza. Esconder la cara. Después, tanto da... (RODOREDA, 1981, p. 36).

A morte, então, se apresenta como a única maneira de esgueirar-se da dor e do sofrimento vivido pela personagem. O protagonista se prepara para suicidar-se, se encaminha para o lugar onde sabe que será morto pelos nazistas e escolhe já não existir pelo medo de encarar a vida depois do campo. Como dito por Mendelssohn (apud NESTROVSKI, 2000, p. 80), a morte se torna sublime, passa a ser encarada como escape, é “uma espécie de anestesiamento”.

Além de todos os aspectos destacados, cabe ainda mencionar o trauma expressado pelo conto, trauma esse compartilhado por grande parte das vítimas dos campos de concentração. Assim, todo o conto é a representação do trauma, da alma partida e ferida do narrador. O protagonista demonstra, em todos os momentos, não compreender o que acontece ao seu redor; ele se coloca à parte, de maneira deslocada. O trecho a seguir exemplifica isso:

Tal vez ni los he odiado... Por esto los primeros días se me hacía más duro. Más que los golpes, me dolía la sensación del enorme malentendido. Era una inquietud que me parecía que me venía del vientre. (...) La última persona que he podido odiar – a Meier no lo odié nunca – ni sé la cara que tenía. (RODOREDA, 1981, p. 35)

No trecho acima vemos a confusão sentida pelo personagem, vemos a dificuldade que tem para compreender a situação, sua própria dor, seu sofrimento. Meier, seu companheiro de campo, com a incontinência e sua fragilidade, era ainda um contato com a humanidade do narrador e por isso entendemos que não existe

uma relação de ódio. Por outro lado, o fato de não entender o motivo de ser prisioneiro coloca a personagem em uma realidade suspensa onde não se tem nenhum controle e mesmo seus sentimentos são intangíveis.

Esse não entendimento da situação, da barbárie que se faz presente na vida de quem sobrevive à guerra, provém da experiência traumática “que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). Caracteriza a personagem do conto e todas as pessoas que passaram por tais circunstâncias e que não chegam a alcançar qualquer interpretação sobre a violência sentida. Esse trecho também serve para ilustrar que nada do que imaginemos nós, leitores, será semelhante à verdade presenciada pelas testemunhas reais. A verdade é muito mais cruel e dura e nos custa entender o ódio inexplicável e as condições sobre-humanas nas quais viveram aquelas pessoas.

Assim, percebe-se que o conto se utiliza de elementos estéticos e ficcionais para criar uma representação sólida dos campos de concentração, desenrolando personagens e situações que ilustram a realidade vivida por suas vítimas. A narrativa trabalha com a memória e o processo de desumanização provocado pela violência, desenvolvendo essencialmente a questão do trauma que acometia os prisioneiros e até hoje se faz presente na vida das poucas testemunhas vivas. O peso da catástrofe, a opressão da realidade e a dor de sobreviver apresentados no conto se configuram numa maneira eficiente de representar o passado e de testemunhar os horrores indizíveis da guerra de maneira simbólica e lírica. Em resumo, o conto apresenta a essência do que foi a “banalização do mal” (NESTROVSKI, 2000) e a dificuldade em retratá-lo.

Mercè Rodoreda, ao se dedicar a um tema tão complexo e doloroso, cria um texto intrincado, porém extremamente sensível e subjetivo, que transmuta a violência sofrida nos campos de concentração em densidade poética e literária, possibilitando demonstrar a realidade sofrida por quem testemunhou tal barbárie. Optando por uma linguagem simbólica e uma estrutura concisa, Rodoreda cria, a partir de metáforas e de ficção, uma alegoria para o que foram os campos de concentração. O protagonista é apenas um em meio a milhares de pessoas que tiveram o mesmo

fim ao padecer nos campos e por isso não possui traços distintivos nem nome; ele representa o todo, simbolizando cada vítima, sobrevivente ou não.

O conto é, portanto, um acréscimo enriquecedor aos textos literários testemunhais, uma vez que apresenta a visão do que foi a guerra e de como se sofreu nos campos de concentração. Mais importante que isso, é um relato que retrata as consequências da barbárie empreendida pelo ser humano na realidade do mundo e como tantas catástrofes transformaram configurações tradicionais, como língua, sociedade e história.

## Referências

ANAU, Carme. La obra de Mercè Rodoreda. **Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de Cultura Hispánica**, España, v. 383, n. 1, p.239-258, 1982. Mensal. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-383-mayo-1982/9d089267-c241-4f69-8f92-790a5401edf1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

BEVERLEY, John. Anatomía del Testimonio. In: **Del Lazarillo al sandinismo**. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987, p. 153-169.

BUENDIA-GOMEZ, Josefa. **De mujeres, palomas y guerras**: gritos y silencios en *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-154413/pt-br.php>>. Acesso em abril de 2016.

GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. Brasil: USP, s/d. Disponível em <<http://www.artistasgauchos.com/conexao/3/cap6.pdf>>. Acesso em março de 2016.

KLEIN, Kelvin Falcão. **O testemunho e a literatura**. Porto Alegre: Letrônica, 2010, p 320-330. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/7088/5740>>. Acesso em março de 2016.

MARÇAL, Marcia Romero. **Jorge Semprún**: Forma precária e literatura de testemunho. São Paulo: USP, 2008. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-03112009-161008/pt-br.php>>. Acesso em março de 2016.

MARCO, Valeria de. Literatura de testemunho e violência de estado. **Lua nova**, 2004, p. 45-68.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. Disponível em <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/seligmann-silva-org-catastrofe-e-representacao.pdf>>. Acesso em maio 2016.

NICHOLS, Geraldine. **Des/cifrar la diferencia**: Narrativa femenina de la España contemporánea. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1992.

RODOREDA, Mercè. Noche y Niebla. In: **Parecía de Seda**. Espanha: Edasha, 1981, p. 27-36.

ROIG, Montserrat. **Noche y niebla: los catalanes en los campos nazis**. Tradução: C. Vilaginé. Barcelona: Edicions Península, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Apresentação da questão**: A literatura do trauma. Campinas, UNICAMP, 2003, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Eliza Maria Amorim (Org.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2012. p. 63-78.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Testemunho da Shoah e literatura**. Brasil: UNICAMP, s/d. Disponível em <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf)>. Acesso em março de 2016.

VALLE, Eduardo Garcia. **História, Memória e Literatura de Testemunho**: uma análise do Holocausto na obra de Primo Levi. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300891170\\_ARQUIVO\\_textocompletoanpuh.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300891170_ARQUIVO_textocompletoanpuh.pdf)>. Acesso em março de 2016.

Recebido em 28/10/2017

Aceito em 10/01/2018