

---

## A INSTABILIDADE DO SER E DO OBJETO: UMA ANÁLISE DE *SEA WITHOUT SHORE*

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin <sup>1</sup>

Marina Ribeiro Mattar <sup>2</sup>

**Resumo:** Esse presente artigo propõe-se à investigação sobre o ponto de tangência, entendido como uma importante chave de entendimento, fundado entre as imagens que emergem da natureza e as noções de melancolia, trauma, memória e amor presentes na obra *Sea Without Shore*, filme dirigido por André Semenza e Fernanda. O filme apresenta-nos uma mulher, numa ilha sueca no século XIX, acometida pela dor de perder a sua amada, obra atravessada pela leitura em “off” de poemas de Charles Swinburne e Renée Vivien, bem como por uma incessante dança instável, apresentada ao longo de todo o longa-metragem, em diversas paisagens. Portanto, propomos uma análise dos elementos principais que compõem e estruturam *Sea Without Shore*.

**Palavras-chave:** *Sea Without Shore*; melancolia; trauma; memória; amor.

**Abstract:** This article aims to investigate the point of tangency, understood as an important key to understanding, founded between the images that emerge from nature and the notions of melancholy, trauma, memory and love present in the work *Sea Without Shore*, a film directed by André Semenza and Fernanda. The film introduces us to a woman on a Swedish island in the nineteenth century, struggling with the pain of losing her beloved, a work traversed by the reading off of poems by Charles Swinburne and Renée Vivien, as well as an incessant unsteady dance performed all along the feature film, in various landscapes. Therefore, we propose an analysis of the main elements that compose and structure *Sea Without Shore*.

**Key Words:** *Sea Without Shore*; melancholy; trauma; memory; love.

---

1 Mestranda em estudos literários na UFMG. E-mail: anadrawin@gmail.com

2 Doutoranda em estudos literários na UFMG. E-mail: Marina.rmattar@gmail.com

**Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças, / mas outro, que se parece com ele / como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.  
/E entre água e estrela estudo a solidão.**

Há que se considerar que, além da alcunha de soberano, o adjetivo “absoluto”, caráter fundador do mar vislumbrado por Cecília Meireles, nas definições do dicionário Houaiss, também diz de algo ou alguém que “não admite (...) limites.” (HOUAISS, 2004, p.30). A dificuldade – por vezes impossibilidade – de definir os contornos, bem como a feição em alguns casos furiosa dos oceanos, permite ao leitor associar o universo onírico, condição opaca, como podem ser as vidraças, e de instabilidade, remontando sonhos e vultos, ao cenário que a água cuida por compor: a solidão. Nessa aproximação em que três significantes se destacam – mar, sonho e solidão–, uma tacanha, porém estrondosa, homofonia imperfeita (que muito diz a partir da falta de simetria) se faz presente.

Amar, “verbo intransitivo”, afirmaria Mário de Andrade, que sente em sua transitividade uma inclinação ao absoluto, emerge como um espelho desse mar das origens versado por Cecília. Nessa construção de mar (amor) se ancorará o presente estudo, tarefa dissonante que evocará a literatura de autores como Freud e Kristeva, da produção multifacetária *Sea Without Shore*. Partindo desse cenário, o trabalho se ocupará das investigações acerca da natureza, voltando-se aos elementos como a ideia de mar e as imagens de floresta presentes na obra, para traçar questionamentos que se ocupem por tematizar as noções de memória, trauma e melancolia. Por fim, para empreender tal operação, um resumo da obra a ser estudada será acionado para, enfim, as análises tomarem estrutura.

Não-narrativo, experimental e plural. O filme dirigido por André Semenza e Fernanda Lippi, em uma análise apressada, tece o descompasso de uma mulher, numa ilha sueca no século XIX, acometida pela dor de perder a sua amada. Em pouco mais de uma hora e trinta minutos, a obra convida o espectador a descortinar uma cicatriz pulsante – que mais adiante será entendida como estado de melancolia – revelada não em sua totalidade, visto que o verbo se faz aparecer apenas pela leitura em “off” de poemas de Charles Swinburne e Renée Vivien, mas fundada em uma incessante dança instável, ministrada ao longo de todo o longa-metragem, em diversas paisagens que nutrem uma unidade talhada, sobretudo, na solidão. Desse modo, a tradução do título do filme para Onde o mar descansa confere uma ideia de conformidade e resiliência inexistente na nomeação original – “Mar sem encostas”, caso houvesse a possibilidade de uma transposição direta -, considerando que, em português, a palavra “Shore” significa “encosta”, “suporte” (ROCHA, p.268, 1996).

**Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas./ A solidez da terra,  
monótona,/parece-nos fraca ilusão./ Queremos a ilusão grande do mar,/  
multiplicada em suas malhas de perigo.**

Juntas por um breve momento, o afeto que circunda as duas figuras femininas (chamadas, deliberadamente, para facilitar o processo de análise, de A, a que sobrevive, e B, a que se esvai) é tão marcante quanto o dilaceramento pela separação. Uma paleta vívida de cores, então, é utilizada para introduzir esse amor, que habita com mais vigor a parte externa da casa na ilha.

A escolha do local em que o filme se desenrola, uma ilha, prenuncia o ponto de impossibilidade a ser tangenciado ao longo de toda a produção visual. Aquilo que não se pode mais contar, o papel desempenhado pela lonjura lança-nos a um espaço que já não é mais espaço por perder justamente seu caráter dimensionável, num ponto em que susta-se o figurável. É desse elemento da impossibilidade que nos diz Souza, e é esse o espaçamento fundado pela noção de ilha, afinal, não há nenhum elemento externo que pode ali alcançar:

Numa perspectiva vulgar e comum, lonjura e outrora assinalam a indeterminação do quanto dista o distante e do quanto se afasta o antigo. Mas esta determinação da lonjura e do outrora, que desponta na indeterminação de espaço e de tempo, não é verdadeiramente, quer dizer, lonjura e outrora não se mostram como que são, por residir uma, a uma distância além da maior distância das maiores distâncias, E o outro, no antigo posto além, muito além, do que mais antigo nos pareça - entenda-se: além da mais dilatada distância e da mais profunda antiguidade mensuráveis. Lonjura e outrora defrontam-se-nos à beira não da incapacidade provisória, mas da impossibilidade definitiva de fixar-lhes as medidas; Precisamente as medidas de espaço e de tempo, em que perfeitamente determinadas se nos apresenta mais distante das distâncias e a mais antiga das antiguidades. Esta desmedida recusa à medida libera a lonjura e outrora: nunca não será permitido descortinar a coalescência de que falamos. (SOUZA, 1981, p.5).

Sobre a ambientação, em meio às folhagens vibrantes da floresta que se alastra pela paisagem, A e B, configurações imbricadas devido à semelhança existente entre a roupa-gem, os cabelos e as feições das personagens, são vistas em um momento de ternura, ora deitadas junto à relva, ora dispostas em uma dança comedida. O quadro seguinte, apesar de, em um primeiro momento, manter a saturação e a vibratibilidade das cores, introduz a presença de um elemento caro à análise e que indica uma mudança na percepção.

Além de ser cercada pelo mar, a ilha abriga um lago que reaparece diversas vezes ao longo da obra. Em sua aparição inicial, o lago envolve as duas figuras, parcialmente submersas, num engendramento que evoca a imagem de Ofélia, personagem shakespeariana, que, ao ser privada do amor, enlouquece e se suicida atirando-se em um rio.

Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. (...) Na era clássica explica-se de bom grado a melancolia inglesa pela influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, dispõem à loucura. (FOUCAULT, 2014, p. 13).

À luz das informações trazidas por Foucault, nota-se, portanto, no que tange aos dois cenários, um alinhamento cerzido pela água, no qual as instâncias “morte” e “loucura”, presentes na tragédia de Ofélia e sugeridas pelas imagens sinônimas de A e B, enquanto os matizes de coloração tornam-se gradativamente lúgubres, indicam em Shakespeare o destino e em *Sea Without Shore* o trajeto das personagens.

## **Então, é comigo que falam,/Sou eu que devo ir./Porque não há ninguém, tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.**

Vertendo um estado puído de alma, A encontra-se em um ciclo hostil, nascido da morte de B. Todavia, o apagamento da figura amada diz de um esvaziamento também da figura que fica: “Então, na sua dor, ele teve que aprender que também ele podia morrer, e todo o seu ser revoltou-se contra tal admissão; pois cada um desses amores era um pedaço do seu próprio amado Eu.” (FREUD, 2010, p, 236). Uma segunda morte, assim, desponta e provoca um embaralhamento das linhas divisórias.

A ausência impele A a cotejar as instâncias interior, a casa, e exterior, os ambientes da ilha, tais como a floresta e o lago. Nesse confronto, não há distinção do modo de se apresentar dos elementos que compõem o quadro, pois a morte fez emergir uma profusão de sons, imbuídos das notas mais agudas e das mais graves, grunhidos e gestos conspícuos que se fundam em todos os cantos, tornando o externo e o interno um só nome e levando o espectador, na presente análise, a entender todos os espaços do filme como pertencentes à psique de A.

## **Não precisa do destino fixo da terra,/ele que, ao mesmo tempo,/é o dançarino e a sua dança.**

Movida pela tragédia, a vertigem do corpo, - o mar, estrutura agitada e agitante - metaforiza os passos de A ao se deparar com a ausência. Considerando a conjuntura que reflete a imagem da perda, apesar de vergar-se a outras questões, Cornelsen introduz um elemento caro à representação: “É possível representar um ato de extrema violência?” (CORNELSEN, p. 46, 2014). Nesse sentido, “(...) Peter Pel Pelbart chama a atenção para o fato de que o excesso de imagens da catástrofe exige do cinema uma postura ética de ‘recusar o movimento da câmera esterilizante e exibicionista pelo qual tudo aparece’ (2000, p. 174), a fim de evitar aquilo que Jean Luc-Godard designou de gênero ‘pornô concentracionário’ (GODARD *apud* PELBART, 2000, P.174).” (CORNELSEN, p. 59, 2014). Portanto, há que se considerar o compromisso da obra analisada ao representar a violência e não explorar de maneira extenuante o sofrimento e o panorama catastrófico vivido por A.

Os movimentos acintosos dos braços, que cuidam por refazer as poses de alguém que se debate para evitar o afogamento, são a tônica da dança do sofrimento, modo por meio do qual a violência é apresentada. Essa coreografia incessante, a partir do qual o filme se constrói, crava na perda do Eu seu estado melancólico:

O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma identificação com o objeto abandonado. (...). Desse modo a perda do objeto de transformou numa perda do Eu (...). (FREUD, 1976, p.181).

A natureza que cerca as personagens, elemento que reflete o estado de melancolia, partindo de uma influência do expressionismo alemão, também desempenha um papel relativo à memória. Sobre a memória, em seu texto “Repetir, recordar e elaborar” (1914), Sigmund Freud reflete sobre a importância da rememoração (recordar) para o analisado elaborar as fontes de angústia e não se “entregar à compulsão a repetição”. “Devemos estar preparados, portanto, para o fato de que o analisado se entrega à compulsão de repetir, que então substituí o impulso à recordação (...)” (FREUD, 1914/ 2010, p.201). Nesse sentido, é possível afirmar que o ato de rememorar, de transitar por diferentes temporalidades, seria uma maneira de, semelhante a um processo de análise, elaborar a dor, da ordem do indizível, visto que é apenas possível bordejá-la, de cunho amoroso vivenciada pela protagonista. Ainda a partir da perspectiva freudiana, tem-se a importância do conceito de traço mnêmico para entendermos o lugar da memória: “A memória vai ser definida por Freud como a capacidade que um determinado tecido possui de ser permanentemente alterado por uma só ocorrência de algo que, no caso, é uma força, uma quantidade, a Qn.” (REGO, 2006, p.95).

Ao retomar a investigação sobre o papel da memória, vislumbrando, contudo, outro direcionamento, Freud apresenta inovações no dispositivo ao incutir a dimensão do apagamento por promover uma analogia em relação ao funcionamento do bloco mágico:

No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito, está retido sobre a própria prancha de cera e, sob a luz apropriada, elegível. Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanente do que foi escrito, como um bloco comum de papel: ele soluciona os problemas de combinar as duas funções dividindo-as entre duas partes ou sistemas componentes separados mas interrelacionados.” (FREUD, 2010, p. 289).

Assim, “(...) o esquecimento se incumbiu de apagar as sucessivas escritas que se fizeram na folha de celuloide, recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, de edificar sobre os traços que restam.” (BRANCO, 1994, p.38), de modo que o esquecimento tem sua importância assinalada para o processo da memória:

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de discontinuidades, saltos e rupturas, que é um meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória. (...) o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de

faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que vai ser. (BRANCO, 1994, p. 25/26).

É possível inferir, com relação à produção estudada, que a concepção freudiana de memória, fator que desempenha um duplo papel, esquecer e lembrar, mimetizado pela vibratibilidade da paisagem, ora colorida ora apagada, faz da natureza o fulgor da própria memória. A natureza revolta faz recuperar o ato, sempre incompleto, de lembrar a figura amada que se foi.

Há que se refletir, por fim, quanto ao papel do trauma e sua relação com essa construção de memória: “Os psicólogos vêm estudando o trauma e sua relação com memória desde final do século XIX, início desta disciplina. Charcot, Janet e outro que trabalhavam na famosa clínica de Salpêtrière em Paris (incluindo Freud, que passou vários meses cruciais lá em 1885 e 1886) elaboraram as primeiras teorias da dissociação das relações traumáticas em relação à histeria. (SULEIMAN, 2019, p.6).”. Partindo dessa proposição, entende-se o trauma, a energia libidinal que não se conecta em algum ponto do aparelho psíquico, em relação à obra estudada, como sendo estrutural:

Há alguns anos, o historiador cultural Dominick LaCapra propôs uma distinção entre o que ele chama de trauma estrutural do trauma histórico. De acordo com essa distinção, o trauma estrutural em geral, trans-histórico, e aparece “de maneira diferente em todas as sociedades vidas”. Temos, por exemplo, o trauma do nascimento e de superação da mãe; e, conforme colocar Heidegger, ansiedade de ser jogado no mundo. (SULEIMAN, 2019, p. 7).

**O mar é só mar, desprovido de apegos,/matando-se e recuperando-se,/ correndo como um touro azul por sua própria sombra,/e arremetendo com bravura contra ninguém,/e sendo depois a pura sombra de si mesmo,/por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.**

Entendida num primeiro plano de leitura, a aparente aniquilação de B cede lugar a uma leitura que convoca à cena enunciativa as flagrantes similaridades concretas apresentadas entre as figuras ditas A e B e a noção de tempo-espço que capta a obra como uma extensão das entranhas íntimas da dita figura A. Sobre essa noção de tempo, ainda em comunicação com a ideia de memória, Didi-Huberman convoca Walter Benjamin para dizer de um tempo multifacetário e em permanente tensão a partir da ideia de caleidoscópio:

Enfim, o caleidoscópio será pensado por Benjamin sob o ângulo do desabamento interior, assim como pedaços de vidro, quando agitados numa luneta, Fazem ver e ouvir o movimento de sua queda e de seus choques. Em um texto admirável, escrito em 1932, Benjamin reforça, dessa forma, os motivos do tempo reminescente - a memória involuntária cara a Michel Proust-, do desmoronamento espacial (...). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 162)

Há que se pensar de imediato, nesse tempo-memória, na figura daquela que teima por coser e destecer, em um movimento contínuo que, como resultado, produzir uma terceira via, nem tessitura nem desfazimento, mas algo fundado, caso a possibilidade de uma existência absoluta nos seja menos remota, num ponto de indissociável intercessão entre antípodas. Penélope, figura feminina que apresenta-nos, em um primeiro momento, tal infundável tarefa, impacta a leitura de Walter Benjamin em relação à obra de Marcel Proust:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o principal para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? Não seria trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto ao trabalho Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã, ao acordamos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas de tapeçaria da existência vivida, tal como esquecimento a teceu para nós. Mas em cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (BENJAMIN, 2012, p. 38).

Nessa perspectiva, o ato deflagrador da obra indica o direcionamento a ser tomado pela narrativa e reitera a ideia de incompletude alavancada pelos autores destacados anteriormente, mesmo considerando que no trecho destacado a formação de narrativa de memória não esteja ainda totalmente presente nesse fragmento.

**e eu, que viera cautelosa,/ por procurar gente passada,/ suspeito que me enganei,/ que há outras ordens, que não foram ouvidas;/ que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,/ e o mar a que mandavam não é apenas mar**

Nesse segundo plano, o outro perde importância, além, deixa de existir e se torna também A. Nunca houve figura B em *Sea Without Shore*, visto que aquela formulação estrangeira integra o completo panorama do inconsciente de A:

Assim, portanto, o que é sobrenatural seria o que foi (notemos o passado) familiar e que, em certas condições (quais?), se manifesta. Um primeiro passo é dado, desalojando o sobrenatural da exterioridade na qual o medo se fixa, para substituí-la no interior, não do familiar enquanto próprio, mas de um familiar potencialmente maculado de estranho e reenviado (para além da sua origem imaginária) a um passado impróprio. O outro é o meu (“próprio”) inconsciente. (KRISTEVA, 1994, p.192).

Deve-se ponderar, no entanto, quanto à inexistência de uma tentativa de apreender a própria destruição, pois “[O] homem não podia mais manter a morte a distância, já que a havia provado na dor pelos falecidos, mas não queria admiti-la, por não poder imaginar-se morto.” (FREUD, 1916, p.237). Há, no filme, a representação do arrebatamento que a ideia da própria morte provoca, visto que a obra não propõe uma resolução definitiva – ao contrário, converge para a inquietação – para a finitude.

E este mar visível levanta para mim/uma face espantosa.

Há que se considerar, em última instância, no que tange à questão do amor, algo da ordem do desencontro perpassa a obra. Essa posição, para Barthes, é própria da figura feminina: “Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: a mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante, ele navega, corre atrás de rabos de saia. É a mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ele canta.” (BARTHES, 2003, p.37).

A construção reitera, no entanto, a concepção de mulher como não-toda e comunicam-se com a ideia de escrita feminina de Branco, trazendo, se não uma escrita, uma dicção feminina:

A escrita feminina, similar ao gozo da mulher, é também produto da falta e do deslocamento, do elíptico e do prolixo, que fazem com que o discurso se desenvolva em circunvoluções e que pareça estacado, sempre girando em torno de si mesmo, sempre no mesmo lugar e no entanto sempre outro. Essa tessitura do texto, excessivo e lacunar, termina por reproduzir mimeticamente a estrutura do feminino. Como um bordado, como ver o que exibissem o seus filhos, suas brechas, como uma renda (...). (BRANCO, 1994, p.94).

**E retrai-se, ao dizer-me o que preciso. /E é logo uma pequena concha  
fervilhante,/nódoa líquida e instável, /célula azul sumindo-se /no reino de  
um outro mar: /ah! do Mar Absoluto.**

Por fim, considerando a análise que empreendemos do filme, é necessário ressaltar a pertinência do presente estudo. Produção pouco estudada, *Sea Without Shore*, ao desestabilizar noções basilares para narrativa, como espaço, tempo, representado pela memória, e a existência de personagens, mostra-se como uma importante ferramenta para a compreensão da filmografia contemporânea.

## REFERÊNCIAS:

- BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENAJMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRANCO, L. C. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, L. C. *Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea*. Boletim do CESP, Belo Horizonte, v.17, n.21, p.25-44, 1997.
- CORNELSEN, E. L. Literatura, cinema e violência: imagens do genocídio em Ruanda. In: SARMENTO-PANTOJA, Tânia (org.). *Arte como provocação à memória*. Curitiba: Editora CRV, 2014, p. 41-72.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FOUCAUT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FREUD, S. *Obras Completas Volume 10: O Caso de Schreber e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;
- FREUD, S. *Obras Completas Volume 19: O Ego e o ID e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Editora Imago LTDA, 1976;
- FREUD, S. (1916) *Obras Completas Volume 11: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MEIRELES, C. *Mar Absoluto*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2002.
- KRISTEVA, J. *O Estrangeiro em Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ONDE O MAR DESCANSA. Direção: André Semenza e Fernanda Lippi. Produção: André Semenza e Fernanda Lippi. [S.l.]: *Sea Without Shore*, 2015 (91 min).
- REGO, C. M. *Traço, Letra, Escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006;
- ROCHA, T. *Novo Dicionário Folha: Inglês/Português*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1996.
- SOUZA, E. *História e Mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981;
- SULEIMAN, Susan. *Crise da memória e a segunda guerra mundial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

