

## A ARTE DE NARRAR E INFORMAR EM “A CAMAREIRA DO TITANIC”

### *THE ART OF NARRATING AND INFORMING IN “THE CHAMBERMAID OF THE TITANIC”*

Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Leila Beatriz Ribeiro

Evelyn Goyannes Dill Orrico

**Resumo:** A relevância informacional da narrativa é discutida, considerando-se o papel das subjetividades na transformação da realidade e na construção de memórias. Fruto da pesquisa sobre as relações entre ‘informação, memória e documento’, esta comunicação visa sublinhar, nos diálogos do filme “A Camareira do Titanic” (1997), a arte de narrar acompanhada da arte de informar, como fórmula metodológica para transmitir conhecimentos. O relato se organiza em três partes: “representação e criação nos campos da informação e da memória” que põe em destaque o objeto de análise e sua justificativa teórica e prática; em “uma história de amor” o enredo é descrito buscando-se o diálogo entre imaginação e realidade; a terceira parte recolhe da narrativa o embate entre documento e oralidade na disputa pela memória. Como conclusões, a leitura teórica sobre os acontecimentos, conforme eles se apresentam sob o movimento da câmera, bem como os planos de sequência imagética que operam com silêncios demonstraram uma aproximação com a narrativa oral/cíclica benjaminiana, na qual não existe histórias individuais, existem acordos narrativos que devem proporcionar um certo tipo de êxtase entre o narrador e os ouvintes. Utilizando-se da rememoração fundacional de uma tragédia (o afundamento do Titanic e suas mortes), Horthy, o personagem da trama, apropria-se de componentes clássicos da oralidade pautados na figura do herói narrador. A capacidade de narrar em Horthy, ao agregar valor informacional às narrativas, molda um tipo de versão pessoal e romancada para a tragédia do Titanic e a estrutura em seus elementos discursivos.

**Palavras-chave:** Narrativas informacionais; Análise fílmica; Memória e informação; A Camareira do Titanic (filme).

**Abstract:** The relevance of an informational narrative is discussed, considering the role of subjectivity in transforming reality and building memories. According to the ongoing research on the relationship between 'information, memory and document', this communication seeks to highlight, in the dialogues of the film "The Chambermaid of the Titanic" (1997), the art of narrating accompanied by the art of informing, as a methodological formula to impart knowledge. The report is organized into three parts: "representation and creation in the fields of information and memory" which highlights the object of analysis and its theoretical and practical reasons; in "a love story" the storyline is described seeking the dialogue between imagination and reality; the third part gathers, from the narrative, the conflict between document and oral discourse in the dispute of memory. In conclusion, the theoretical readings about the events, as they are presented by the camera movement, as well as by the imagetic sequence of plans that work with silences, both have demonstrated, at all, an approach to the oral/cyclical/benjaminian narrative in which there is no individual story, there is only narrative agreements that should provide some kind of ecstasy between the narrator and the listeners. Using the foundational remembrance of a tragedy (the sinking of the Titanic and their deaths), Horthy, the narrator, took the traditional orality components lined in the figure of the narrator hero. The ability to narrate in Horthy, adding information value to the narratives, casts a kind of personal and romanticized version for the Titanic tragedy and structures that in its discursive elements.

**Keywords:** Informational narratives; Film analysis; Memory and information; The Chambermaid of the Titanic (the film) .

## **1 REPRESENTAÇÃO E CRIAÇÃO NOS CAMPOS DA INFORMAÇÃO E DA MEMÓRIA**

O ato cinematográfico-teatral-acadêmico é o formato discursivo e visual desta comunicação que visa discutir a importância da narrativa e da informação, em seus aspectos de semelhança, diferença e também em suas interfaces, considerando a constituição de subjetividades e a conseqüente transformação na vida de operários e de suas mulheres em uma indústria de mineração do sul da França, na primeira década do século XX, tema do filme ‘A camareira do Titanic’ (1997) escolhido como objeto desta comunicação.

A análise do filme, sob o olhar da informação e da memória, se insere em dois conjuntos relevantes, do ponto de vista acadêmico. O primeiro, como já mencionado em outras produções das autoras, diz respeito à experiência didática proporcionada por uma disciplina oferecida em nível de graduação sobre ‘informação, memória e documento’ e que se organiza a partir do roteiro de filmes que possam contribuir, de maneira mais lúdica, para a melhor compreensão, por parte dos alunos, dos três citados conceitos, entre outros que lhes fazem fronteira. O segundo conjunto refere-se aos trabalhos já apresentados nos Encontros Nacionais de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação e áreas afins - ENANCIBs, no âmbito do Grupo de Trabalho n. 10 – INFORMAÇÃO E MEMÓRIA – GT 10 e outros publicados em periódicos da área, e que seguem basicamente o mesmo formato: um filme, sua análise sob o foco da memória e da informação e seis mãos moldando uma comunicação científica para socializar a pesquisa.

Em cada uma dessas análises fílmicas buscamos, seguindo nossa intuição, pistas que supomos exemplares ou mesmo provocativas em relação a linhas teóricas que desenhamos para o plano de curso oferecido. Evidentemente, os ângulos de abordagens teóricas sobre os conceitos e os discursos nesse campo interdisciplinar são inúmeros; além da dificuldade sobre os ângulos de abordagem, há disputas temáticas nem sempre fáceis de serem resolvidas. Por exemplo: narrativas imagéticas *versus* narrativas orais; ou narrativas orais *versus* provas documentais; e ainda fotografia *versus* cinema *versus* fazer científico.

Muitos também são os vieses quando o campo é transdisciplinar e, como nos instrui as regras de mapeamentos conceituais de campos discursivos sobre um tema determinado<sup>97</sup>, há que se pautar por princípios como, por exemplo, o contexto da discussão. Assim, o contexto

---

<sup>97</sup> Cf. exemplo para o campo da Memória Social em: AUTOR; AUTOR (2014)

do filme nos dá, então, liberdade de analisar teoricamente os acontecimentos conforme eles se apresentam sob o movimento da câmera do diretor que ordena os ditos e os não ditos. Esse processo de captura e edição é o que vai proporcionar a mescla entre representação e imaginação. Queremos dizer com isto que a narrativa fílmica, assim como a obra literária impressa, nos dá a chance de sermos copartícipes do autor/diretor, ao imaginarmos o que ocorre no intervalo entre um plano e outro próximo. Em nossa experiência em sala de aula, tanto em relação à interpretação dos ditos – imagens representadas na sequência fílmica – como dos não ditos/visíveis – planos de sequência imagética que operam com silêncios – a sensação de podermos imaginar, inferir e propor segmentos da história, demonstra uma aproximação com a narrativa oral/cíclica benjaminiana, na qual não existem histórias individuais, existem acordos narrativos que devem proporcionar um certo tipo de êxtase entre o narrador e os ouvintes.

Insistimos na imagem como o viés de análise, quer seja ela fixa ou em movimento, como representação e apresentação de uma possível realidade criada na interface dos personagens e que pode ser vivida individualmente ou em grupo, como o filme ‘A Camareira do Titanic’, produção de 1997 e dirigida por Bigas Luna, vai nos mostrar. Em um mundo que, segundo Rancière (2012), está saturado de imagens quando não há mais (supostamente) uma realidade, qual seria o destino dessas imagens? A realidade poderia se opor ou não à *imageria*, entendida pelo autor como um conjunto ou coleção de imagens? Rancière (2012, p. 9) afirma que “a imagem precisa do outro para existir, do contrário, se só há imagem não há um outro da imagem”. A imagem é produto do fazer, do viver em harmonia experiencial com a alteridade, da relação do eu com o outro. O que vemos é a perspectiva do nosso olhar sobre o mundo. A realidade somos nós, portanto subjetiva. É justamente esse pressuposto que nos permite destacar na análise o jogo entre a alteridade das imagens e o outro, compreendido aí, os atores, os cenários, os objetos, as narrativas e nós observadores (que somos plurais até como autoria) além de espectadores e agora leitores.

Outra pista para a compreensão da relação informação e memória seria o duelo contemporâneo entre a fluidez, processualidade, impermanência e aderência criativa da narrativa oral do personagem Horty, fundamental para o filme aqui analisado, em contraponto aos objetos prechos de memórias que atravessam o tempo carregando uma certa aura de singularidade e autenticidade, para servirem de testemunho do que aconteceu no passado, ou do que o narrador ou seus ouvintes gostariam que tivesse ocorrido. Um embate entre memória e história poderia ser, nesta análise, muito bem representado.

A informação, como elemento que transforma estruturas, está presente em toda a trama, ora a serviço da imaginação, ora da ‘realidade’ ainda que no patamar da ficção. O filme aqui abordado arma sua trama narrativa a partir da viagem que o seu principal personagem, Horty, realiza para ver a partida do Titanic. Essa viagem foi um prêmio concedido pelo patrão ao vencedor de uma espécie de gincana da qual os operários anualmente participam e da qual Horty, como já acontecera em 03 edições anteriores, saiu vencedor.

Se em Benjamin (1994) tempo e espaço são as rotas para que o narrador encontre um público que escuta histórias, o prêmio recebido pelo trabalhador Horty para ir à Southampton, Inglaterra, ver a saída do navio Titanic coloca em sua bagagem de volta à França uma riqueza experiencial que transforma a comunidade de mineiros em suas relações tanto familiares quanto nas de trabalho, a exemplo da sequência profissional em que mergulha o personagem Horty.

O amor e um de seus acessórios, o ciúme, também percorrem toda a trajetória de Horty e sua mulher Zoé, desde as relações entre patrão e empregados, até as relações íntimas do casal que se vê envolvido em supostas traições pois, durante a viagem de Horty, sua mulher permanece na mineradora como objeto de desejo do patrão e o marido se distancia para viver uma experiência, sobre a qual não poderia *a priori* supor, transformaria radicalmente sua vida e a de seus colegas, vidas essas conformadas a um trabalho para subsistência em uma empresa mineradora. Nesse viés teórico ainda seria possível discutir desejo, paixão, ciúmes e emoção direcionando os fluxos informacionais e memoriais, regulando um certo ritmo da vida. Em resumo, procuramos aqui discutir a importância informacional da narrativa, considerando o papel das subjetividades na transformação da realidade, seja ela ficcional ou não, e conseqüentemente na construção de memórias.

## **2 UMA HISTÓRIA DE AMOR: A INFORMAÇÃO ENTRE IMAGINAÇÃO E REALIDADE**

Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração (Ricoeur, 1994)

O prêmio da gincana proporcionada pela empresa de fundição de minério de ferro ‘Siméon’ na localidade de Feuillange, na Lorraine, França, 191298 é recebido por Horty que supôs, assim como sua mulher Zoé, que o prêmio contemplava o casal. Ao contrário, Horty

---

<sup>98</sup> Essas informações foram pesquisadas e não foram confirmadas como fatos históricos. Sugere-se que sejam entendidas como ficcionais, embora a Lorraine seja, de fato, uma região da França.

viaja sozinho para a Inglaterra, para ver a saída do navio Titanic<sup>99</sup>, em razão do diretor da empresa lhe ter omitido a passagem da mulher, justificando que seria muito dispendioso para a empresa. Horty leva consigo uma correntinha com um pingente de uma salamandra, presente de Zoé - certamente para manter viva a sua presença na memória do marido. O clima da cena nos faz supor que a separação do casal pode engendrar deslizes tanto de Horty como de Zoé, já que o marido vai viver experiências novas e a mulher vai permanecer sozinha, possibilitando que o patrão tenha a oportunidade de lhe fazer a corte.

Ao chegar ao hotel inglês, Horty vê-se frente a uma situação inusitada: conhece Marie, uma linda camareira que vai embarcar a trabalho no Titanic e se encontra sem lugar para pernoite. Gentilmente – e com um ar de ingenuidade – o jovem cede sua cama e não se dá conta das tentativas de sedução da camareira. Ao acordar pelo som de um navio em processo de partida, Horty se vê sozinho no quarto do hotel e sai correndo para presenciar a partida do tão magnífico navio.

De recordação dessa viagem, ele leva consigo uma foto de Marie que comprou de um lambe-lambe e uma pasta de dente com a qual presenteia a sua mulher que, segundo seus companheiros de trabalho, teria prestado favores sexuais ao patrão. Essa notícia lhe é dirigida em meio ao turbilhão da chegada e acaba deixando-o taciturno no reencontro com a esposa que se demonstra muito receptiva e carinhosa, sentimento que pode ser interpretado como sendo de saudade ou de culpa. Horty, optando pelo segundo, com a suspeição de traição em mente, não dá atenção à esposa e se dirige ao bar, encontrando os companheiros de trabalho.

No bar da vila operária Horty se vê instigado pelos amigos a contar suas experiências com a mulher da fotografia. Negando inicialmente ter mantido relações sexuais com Marie e frente ao descrédito dos amigos, Horty começa sua saga narrativa. Incentivado por sua imaginação, por perguntas dos amigos ávidos por novidades e pela raiva da suposta traição da esposa com o patrão, Horty vai incorporando cenas à estória narrada. Tal qual os narradores clássicos, Horty, para agradar seus ouvintes e realizar seus desejos, prima por excessos

---

<sup>99</sup> O RMS Titanic foi um navio transatlântico da Classe Olympic operado pela White Star Line e construído nos estaleiros da Harland and Wolff em Belfast, na Irlanda do Norte. Na noite de 14 de abril de 1912, durante sua viagem inaugural, entre Southampton, na Inglaterra, e Nova York, nos Estados Unidos, chocou com um iceberg no Oceano Atlântico e afundou duas horas e quarenta minutos depois, na madrugada do dia 15 de abril. Até o seu lançamento em 1912, ele fora o maior navio de passageiros do mundo. Com 2240 pessoas a bordo, o naufrágio resultou na morte de 1517 pessoas, hierarquizando-o como a maior catástrofe marítima de todos os tempos(em tempos de paz). (RMS..., 2014).

imaginativos sobre a grandiosidade e do luxo do navio, a notícia do naufrágio e a suposta morte da camareira cujo nome não constava entre os sobreviventes publicado pelo jornal.

Figurando “entre mestres e os sábios”, Horty é também aquele que dá conselhos, pois os extrai tanto do acervo de suas experiências vividas como a das experiências alheias:

Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, [...]. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994, p.221).

A narração seja ela fictícia ou real é somente um jeito de contar uma história. Imaginados ou não, os relatos presentificam um momento, intercambiam e comunicam experiências já que, ao atuarem linguisticamente, funcionam como dispositivos memorialísticos. Seja arte, sem uma “finalidade imediata”, seja “verdade”, a narrativa estrutura-se autonomamente e é sempre retirada de um “contexto pragmático” (SEGRE, 1989, p.57-58).

Benjamin (1994) argumenta que a experiência adquirida pelo narrador em sua vivência cotidiana, coloca-o num espaço de diferenciação em relação, por exemplo, aos demais membros de uma comunidade. Ao recolher do cotidiano traços e marcas que nem todos são capazes de enxergar, o narrador é capaz de construir, a partir dessas observações, elementos comunicáveis de narração.

A experiência que era transmitida aos mais jovens pelos mais velhos se dava por meio de parábolas, provérbios, histórias passadas em locais distantes e com a autoridade da velhice ou maturidade, de maneira loquaz e concisa. Benjamin (1994, p.114) pergunta: “Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?”.

Encontramos em nosso personagem Horty, um operário de minas francesas, essa capacidade de narrar suas próprias memórias a partir (inicialmente) de um breve relato acerca de uma experiência vivida por ele na Inglaterra para assistir à partida do Titanic.

Horty pertence a um dos grupos que tipificam por excelência, segundo Benjamin (1994), o narrador: o dos viajantes; “Quem viaja tem muito que contar” (contar sobre terras longínquas e inacessíveis àqueles que ficam). Com o decorrer da narrativa fílmica, Horty vai-se transformando no segundo tipo de narrador: aquele que mantém viva a tradição de perpetuar as histórias, mitos e lendas de uma determinada comunidade.

Tal qual o aprendizado clássico, onde em alguns espaços corporativos medievais as práticas narrativas encontravam-se intrinsecamente ligadas às práticas de comunicação, a

plateia de Horty dispunha-se a escutá-lo. O saber ensinado pelo mestre ao aprendiz, trabalhado nas peças, instrumentos e artesanatos de forma geral, eram saberes associados ao conhecimento trazido de terras distantes, em princípio pelos marujos, viajantes clássicos. O aprendizado de uma nova arte significava aprender a ouvir – para reter na memória – como se executava este novo saber<sup>100</sup>. Essa prática nos permite compreender a defesa pela continuidade das sessões narrativas de Horty feita pelas mulheres dos outros operários. Nesse sentido é que, enciumada, Zoé exige que ele interrompa as narrativas no bar, mas as mulheres protestam justificando esses encontros com argumentos sobre as mudanças ocorridas em suas próprias vidas sexuais (beijos de língua, por exemplo). Cabe ilustrar aqui a informação como indutora de conhecimento com a belíssima crônica de Afonso Romano Sant’Anna (2001), em algumas passagens do filme em questão.

E aí basta olhar a cena em que estamos inseridos. Na tela, os personagens estão provocando e estimulando Horty para que supra a imaginação deles. Eles querem amar através das palavras do narrador. Querem preencher a carência com a abundância imaginativa alheia. Querem seduzir através da sedução alheia, querem gozar com a fala alheia.

Isto, lá na tela. Porque na plateia do cinema está ocorrendo a mesma coisa. Podia ouvir no escuro o suspiro, o coração pulsante, a imaginação latejante de toda a audiência, impelindo o personagem na tela a soltar o gozo imaginário que nos gratificaria a todos. Querem detalhes sobre o corpo dela, sobre o sexo, sobre quantas vezes fizeram amor.

-Doze vezes.

-Doze ?! (exclama um dos ouvintes estarrrecidamente feliz com aquela imaginária marca olímpica no leito). É que as pessoas carecem gozar, nem que seja através dos outros.

Como carecemos de uma estória alheia para esticar a nossa!

*Amar no amor alheio.*

*Amar com o amor alheio.*

*Amar pela fala alheia.*

A marca diferenciadora entre o narrar e o informar estabelece-se já com a capacidade de o narrador carregar consigo uma legitimidade sobre as coisas, tendo em vista que ao saber trazido de longe, mesmo que implausível, só ele tinha acesso. O narrador, assim, dispõe de

---

<sup>100</sup> “[...] A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p.199).

uma autoridade, ainda que não controlável pela experiência, mas validada pela tradição, de falar sobre, de narrar sobre algo que contivesse, por exemplo, elementos de miraculosidade: “Metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994). É nesse sentido que chegar à marca olímpica de tantos orgasmos (Doze!) não carece de prova e explicação, tendo em vista que o que está ali em jogo é o que Afonso Romano Sant’Anna tão bem traduz: “É que a realidade nunca se basta e exige cumplicidade imaginativa”. Essa cumplicidade toma corpo frente aos protestos dos amigos carentes de narrativas mescladas de descrições sobre o peso do Titanic, quantidade de garrafas de champanhe, joias dos passageiros com estórias de sexo, de prazer “vivenciadas” por Horty e Marie.

A informação, como uma desveladora dos tempos, é unificadora no agora, é desmistificadora da ilusão, é a representação da realidade deixando o espaço do real ser “manipulado” ao bel prazer tanto daquele que constrói, como daquele que narra “informacionalmente”. Há, nesse caso, o elemento de escolha autorizada, legitimada: o que eu quero narrar, o que eu quero escutar, de que forma, onde e por quem. Sua historicidade reforça seu caráter de permanência e sua existência, sua capacidade de produzir conhecimento e disseminar-se, como um elemento modificador, que é capaz de estabelecer novas formas de criação e renovação acerca do entendimento que temos do mundo e do tempo no qual vivemos.

Parafraseando Belkin e Robertson (1976) para quem informação é o que altera estrutura, podemos dizer que, no filme em análise, há pistas informacionais que, embasadas em implícitos e não-ditos, provocam grandes mudanças estruturais da narrativa fílmica, estabelecendo um jogo de informação de importantes reflexos na trama. Vamos discutir, sob o prisma informacional, algumas cenas já discutidas sob o prisma da narrativa.

A primeira pista observada é aquela em que um operário da fundição onde trabalha Horty, lhe diz, de maneira maliciosa, que sua mulher teria sido de grande ajuda para que o patrão lhe desse uma promoção ao retornar da viagem a Southampton.

A partir dessa informação, Horty fica pensativo e calado, não interagindo afetivamente com a esposa depois de uma semana fora de casa em viagem. Dado o seu distanciamento, a esposa, Zoé, demanda sua atenção insistentemente, mas ele se esquiva e lhe diz que vai ao bar, não sem antes estranhar o modo como ela está trajada e o batom que está usando.

É nesse momento dramático no bar, junto aos companheiros de trabalho, que Horty é instado a contar as suas peripécias durante a viagem, visto que um dos operários vê uma foto de mulher, trazida por ele da viagem. Na verdade, a visão da foto instiga um dos operários a imaginar a importância que teria tido para Horty essa mulher, a ponto de fazer

com que ele trouxesse uma foto sua para casa. Essa importância, quase que por via de consequência na fala do operário, só poderia ser decorrente de uma verdadeira história de amor ocorrida na Inglaterra.

Os operários, ávidos por novidades, pedem para Horty contar o que eles imaginam terem sido as aventuras com a mulher da fotografia - “Quanto ela cobra?” - pergunta um deles, fazendo com que Horty, então, inicie uma série de sessões de relatos, que se tornam cada vez mais picantes e repletos de sensualidade: banhos de champanhe; sexo na via pública ao que exclama um dos trabalhadores - “Só faço sexo em casa!”. Percebemos, então, como os anseios pessoais provocam um determinado fluxo de informações que organizam o universo narrativo. Seja reagindo a uma ofensa em um momento de raiva ou sendo provocado pela ausência/presença da imagem de Marie, Horty começa a contar de forma improvisada suas histórias. Ela é então a paixão,

o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro.. [...] (É reagindo a uma ofensa que eu sinto raiva). [...] A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria paixões. [...] (LEBRUN, 2009, p. 13)

Devido ao sucesso dessas sessões, Zoé fica sabendo do teor das narrativas e, tomada pelo ciúme, imaginando ter sido substituída por outro amor durante a viagem do marido, confessa que teria mantido relações sexuais com o patrão, nas quais lhe permitiu “fazer tudo” com ela, punindo-o então pelo relato do que havia dito o operário. Essa confissão ilustra o que aqui denominamos de “jogo de informação”, embora nem as imagens nem as falas nos autorizem a conhecer o que, de fato, ocorreu.

Para Wittgenstein (1994), nos jogos de linguagem, o significado de uma palavra é determinado por regras que orientam o seu uso. Apropriando-nos de suas palavras, dizemos que as informações determinam o conjunto significativo que o fluxo informacional vai construir, permitindo que a estrutura do conhecimento seja alterada pelas novas construções que vão sendo apresentadas durante o processo comunicativo.

Na sequência do filme, supomos que é a convicção de ter sido traído que conforma a estrutura de narrativas sensuais que Horty faz no bar. Essas narrativas estabelecem um novo conjunto de regras informacionais que acaba levando sua esposa a confessar-lhe sua traição. Tal confissão, *a posteriori*, acaba vindo a ser desmentida, à medida que Horty lhe afirma serem fruto de imaginação as histórias que narra. Assim como na analogia dos jogos estabelecida por Wittgenstein, os sentidos possíveis dependem da situação e, a cada novo movimento, novas possibilidades informacionais vão sendo construídas.

### **3 DOCUMENTO E ORALIDADE COMO SUPORTES DA MEMÓRIA: O EQUILÍBRIO ENTRE HISTÓRIA E MEMÓRIA**

Narrar também ocorre em um tempo de duração, cuja ação evocada pode diferenciar-se do tempo da ação representada. Nesse sentido, as estratégias tanto do narrador, quanto dos suportes, das tecnologias e dos recursos utilizados pela narrativa podem abreviar, alongar, suspender, atualizar, fragmentar e mesmo multiplicar a narração, revelando-a em uma pluralidade de tempos e ações. Ações de sonho e de um imaginário que estabelecem vínculos construtivos entre memórias, identidades, tradições e que, vistos por um âmbito de transitoriedade, fixam-se, por exemplo, em uma imagem evocada a partir de uma lembrança e/ou acontecimento. Ilusório temporalmente, esse acontecimento se sobrepõe ao real. Nesse contexto, construção, vivência e experimentação do acontecimento narrativo se misturam. (AUTOR, 2005)

Ao lado da oralidade, típica das narrativas, os objetos que dela fazem parte como a fotografia da camareira Marie, nos incitam a pensar a razão de necessitarmos de elementos concretos, analógicos que nos fazem entrar e sair de uma realidade imaginada por nossa memória. De fato, inicialmente, é a foto que desperta no operário, colega de Horty, as suposições que deslancham as narrativas. Horty se inspira na foto não apenas com o sentido do olhar, mas necessita tocar a imagem para iniciar seu relato. Seria esse sentido do tato sobre a foto de Marie necessário para criar informações e dizer a si mesmo, em silêncio, que a imaginação é a realidade? Nessa perspectiva, o tato se interpõe como uma diferença entre o que Deleuze (2007) define para a narrativa fílmica como os signos óticos (opsignos) e os signos sonoros (sonsignos) o que vai levar à mudança das situações sensório-motoras tradicionais para a via do tempo narrativo.

A partir daí, Horty usa a foto de Marie – no decurso da narrativa fílmica – sempre acionada para se inspirar e se convencer de uma possível verdade e, assim, proporcionar aos colegas a experiência única de uma história que, mesmo que ele, narrador, saiba não ser real, atrai o público ouvinte que não se importa com isso, já que está desejoso de informações novas estimulantes a uma vida restrita ao trabalho em uma indústria de mineração.

Ao longo da transformação de um simples relato memorial de viagem em novela ficcional com capítulos diários transcorridos no bar da comunidade que agora cobra ingresso com os preços da bebida subindo continuamente, vemos o enredo se distanciar cada vez mais de uma possível memória pessoal, para a representação de um texto teatral, para o qual todos querem, embora inconscientemente, ter um papel de protagonistas, ao sugerirem episódios que são prontamente incorporados à história pelo narrador. Se, de um lado, essa incorporação

se conforma à transmissão oral típica da oralidade mítica, como processo de transmissão de informação e geração de novos conhecimentos, por outro lado, a representação vai adquirindo uma força incontrolável, ao ponto de exigir que outros objetos se incorporem à cena.

As sessões narrativas vão num crescendo incontrolável que divulga a fama de Horty para fora dos muros da fábrica, despertando a atenção de um produtor teatral, Zepe. Aqui, em um espaço propriamente ficcional, a foto - agora reproduzida em tamanho natural - como objeto necessário à recordação, vai se juntar posteriormente a outros objetos que passam a ser símbolos ou semióforos no dizer de Pomian (1984).

Deste ponto em diante já estamos imersos em um contexto teatral, com cenários construídos para estimular e reforçar a imaginação dos espectadores que, de ouvintes e copartícipes, passam a ser espectadores sem direito a intervenções na narrativa. No início, a representação ambulante percorre regiões cada vez mais afastadas da Lorraine, terminando em um teatro urbano com toda a tecnologia necessária para transportar o público à dimensão da fantasia, à irrealidade cotidiana. Neste momento, a narrativa conta com um diretor, auxiliares cenográficos como o caso do menino ajudante de cena que se ocupa da sonoplastia mecânica, o pano de cena que representa o mar onde o Titanic afunda, culminando com Zoé, a mulher de Horty, travestida de Marie, a camareira.

O projeto da narrativa de ficção, por menos *realista* que tente ser, pode se utilizar de referências históricas e vestígios documentais. Ricoeur instiga nossa reflexão sobre isso, ao afirmar que a narrativa de ficção retira desse mesmo tipo de dados parte de seu próprio dinamismo referencial: “Toda narrativa não é só contada como se tivesse ocorrido, como testemunha o uso comum dos tempos verbais do passado para narrar o irreal? Nesse sentido, a ficção se inspiraria tanto na história, quanto na história de ficção” (RICOEUR, 1994, p.125). Na narrativa ficcional, fenomenologicamente aberta, mesmo se aludindo a uma historicidade – por exemplo, quando lugares, acontecimentos e personagens são situados – o confronto entre os tempos psíquicos e cósmicos é exposto de forma irreconciliável. Conciliar tempos é tarefa da história; explorar essa aporia, levando em determinadas situações-limite personagens e histórias, é destino da ficção; solucionar a dupla vivência dos tempos psicológicos e cósmicos parece ser um dos atributos da fenomenologia (RICOEUR, 1997).

#### **4INFORMAÇÃO E MEMÓRIA NO ELOGIO À VIDA**

Se saber contar uma estória de amor é uma arte,  
saber viver uma estória de amor é igualmente arte maior e rara.  
Arte igualmente bela, difícilíssima e necessária.

Verdade é que nem sempre essa estória é contada na mesa do bar.

Possivelmente o mundo, dela não tomará conhecimento.

Pouco importa.

Os que a viveram, embora não a alardeiem se comprazem em vivê-la,  
em lembrá-la ou em ver na representação do amor alheio seu realizado amor.

(Affonso Romano de Sant'Anna, 2001)

Estamos nos aproximando das cenas finais quando Horty, agora “representando” sua história como um sobrevivente do Titanic que não conseguiu salvar sua amada da morte vê Marie na plateia do teatro. Horty, abandonando a cena, sai em busca de Marie seguido de Zoé. Fora do teatro, o gigolô de Marie exige de Zoé dinheiro já que, segundo ele, Marie é a matéria prima do sucesso de Horty e conseqüentemente eles devem receber uma parte desse ganho. Zoé, retirando todo o dinheiro do caixa, entrega-o a Marie, solicitando que eles desapareçam de vez. Quanto ao que se passa entre Marie e Horty cabe-nos apenas imaginar e acompanhar o retorno de Horty ao palco “confessando” ao público que o que tinha contado até então eram mentiras e que Marie esteve ali e ele, sabendo que ela teria confessado ser uma prostituta e nunca o ter amado, a matou jogando seu corpo no mar para retornar de onde veio: do Titanic. Simbolicamente Horty coloca fogo na imensa foto de Marie que fazia parte do cenário deixando perplexos tanto Zoé quanto o próprio diretor que acreditou no assassinato de Marie.

Horty, sob aplausos da plateia, mostra então a Zepe o que o fez efetivamente emocionar o público na sua representação final: uma cebola.

Corte para Marie indo embora no carro com o seu gigolô que debocha acerca da virilidade de Horty.

*Close* na mão de Marie que brinca com a corrente com uma salamandra pendurada em seu pescoço, a corrente que havia sido dada a Horty por sua esposa, no início do filme, quando de sua viagem para ver o Titanic.

A narrativa filmica nos apresenta diversos cortes para cenas amorosas entre Horty e Marie na praia, indicando a nós, plateia do cinema, que nesse encontro eles, de fato, vivenciaram a tórrida história de amor.

Esse antes e depois de cada momento específico de erupção diz respeito à informação. Dessa forma, o seu sentido só pode ser entendido quando historicamente contextualizado, permitindo assim que tanto o emissor como o receptor recontextualizem-na em espaços, em tempos e em formas diversificadas.

Sobem os créditos!

Horty, narrador clássico benjaminiano, encontra-se agora afastado da fantasia e da imaginação (ficção), sua narrativa controlada teatralmente ainda que inventada faz dele de agora em diante um ator, um outro tipo de narrador a serviço do trabalho. Envolvido no turbilhão de emoções que a visão de Marie, que ele até então julgava morta na tragédia do navio, o leva a alterar a narrativa que ele está fazendo no palco. Mais uma vez, a emoção interfere de modo contundente no desenrolar do contexto narrativo, criando novos conjuntos significativos de fluxo informacional.

Resta para Marie e para nós espectadores que vivemos presos às narrativas<sup>101</sup> vivenciarmos frente à tela do cinema a sua captura, buscando assim completar um vazio e/ou preencher uma falta. Essa busca de identificação e preenchimento fará de nós inexoravelmente marcados por uma relação “entre um sujeito desejante e seu objeto do desejo”. Nessa relação edipiana, iremos nos defrontar com um percurso narrativo que atuará sobre nós utilizando-se de duas situações de equilíbrio – de “não-tensão” – marcadas pelo início e final. Do filme? De sua falta?

Uma história de amor, para Javier Marias (2004) pode ser uma história em que o amor não é visto nem vivido, mas anunciado e recordado.

Pode isto acontecer? Algo como o amor, que é sempre urgente e inadiável, que requer a presença e a consumação ou consumição imediata, pode ser anunciado sem que ainda exista ou ser verdadeiramente lembrado quando não existe mais? [...] Não sei, mas creio que o amor é fundamentado em grande medida em sua antecipação e em sua memória. [...] Digamos que é um sentimento que sempre exige algo fictício, além do que a realidade lhe proporciona. Dito com outras palavras, o amor sempre tem uma projeção imaginária, por mais tangível e real que o criamos num momento dado. Está sempre por consumir, é o reino do que pode ser. Ou do que pôde ser (p. 156)

Estudos contemporâneos da memória incluem a perspectiva de trabalhar a comunicação através dos meios desde orais, passando pelos impressos até chegarmos às tecnologias digitais. É nesse sentido que memória cultural acolhe hoje diversos meios para ampliação de seu espectro temporal e especial no que diz respeito às reflexões acerca das recordações (Erll, 2010). A autora, ao se perguntar quais são os tipos de imaginário coletivo acerca do passado que as mídias têm moldado, reforça nossa percepção acerca do uso da narrativa filmica como uma mídia capaz de, por vezes potencialmente, “construir memórias”. Da mesma forma, a própria estória desenvolvida e ampliada por Horty no interior do filme vai

---

<sup>101</sup> “Um pouco mais, um pouco menos”, escreve Georges Bataille, “qualquer homem fica preso às narrativas, aos romances, que lhe revelam a verdade múltipla da vida. Só essas narrativas, às vezes lidas nos transes, situam-no diante do destino” (BERGALA, 2002, p.262).

funcionar como um operador simbólico de informações imaginárias e contextuais para reforçar não somente um contexto de prazer como um histórico. Utilizando-se da rememoração fundacional de uma tragédia (o afundamento do Titanic e suas mortes), Horthy apropria-se de componentes clássicos da oralidade pautados na figura do herói narrador.

A capacidade ficcional de Horthy ao agregar um valor informacional às narrativas moldando um tipo de versão pessoal e romanceada para a tragédia do Titanic estrutura narrativa e os seus elementos discursivos. Esses, acrescidos por recursos sofisticados que a narrativa vai sofrendo como o uso da fotografia; a cobrança de ingresso; a queima da fotografia; os sons – onomatopeia do champanhe; e mesmo prosaicos, como o número de orgasmos; cebola técnica e objetos cenográficos: música; efeitos sonoros; efeitos visuais; cenários; atriz coadjuvante; boneco de cupido, entre outros, criam as condições para novos jogos de informação.

Horthy também corrobora Walter Benjamin, em seu texto “Experiência e Pobreza” (1994), ao mostrar que muitos ainda querem se abrir para vivenciar novas experiências, mesmo que sejam alheias, que os faça se livrarem do cansaço e do desânimo diário para então poderem sonhar.

Quanto à fotografia, supressora mágica do tempo, documento anteriormente evocador de lembranças e “prova material da existência de alguém”, portanto registro de informação (AUTOR, 2000, p. 59), no caso de Marie ao ser queimada dramaticamente por Horthy, circunstancialmente transmutou-se de suporte físico e prova documental e histórica (LE GOFF, 1984) para uma virtualidade memorialística inclusa na narrativa ficcional.

Inserir a narrativa no espaço das modernas formas de elaborar a informação, é pensar a pluralidade do tempo e da informação que possibilita ao sujeito conhecer um outro tempo, o “tempo de narração”. Entender o tempo como “ato de lembrança”, experiência e devir possibilita-nos apreender a narração como um espaço de troca no qual experiências se produzem e tomam forma por meio de diversos sentidos. Embora não se concretizando necessariamente como registros documentais, tais experiências “falam” das leituras de mundo e do modo como as coisas e pessoas são e vivem. Apreender o tempo como processo não é somente percebê-lo como uma sequência mecânica de acontecimentos. O tempo nos diz acerca dos hábitos e costumes, nos fala de como os grupos, por meio de seu imaginário coletivo e através de suas lendas e histórias, criam, guardam, preservam, esquecem, silenciam.

Horthy contribui para a (re)criação de “um efeito do real” na rememoração da tragédia (ao se utilizar de determinados dados oficiais) e o filme “A Camareira do Titanic” reforça e

molda um imaginário coletivo dos filmes ícones de catástrofes que a partir da década de 1970 inundou a cinematografia norte-americana.

Assim ratificando Erll (2010), esses filmes como representações do passado acabam por torná-lo mais inteligível; dão a esse tipo de representação um aspecto aurático de autenticidade e funcionam “potencialmente” como elementos estabilizadores de uma memória coletiva no decorrer do processo de recepção. A esse respeito cabe retomar a crônica de Romano Sant’Anna que destaca esse processo inter e extra-filme ao descrever a emoção tomada pelos ouvintes de Horthy e pelos espectadores do cinema.

Um imaginário, como “um escape do real”, que nos proporcionaria vivenciar o estado do prazer que “não estamos preparados a renunciar”. Um real que ao ser negado ou ignorado pode ser experienciado através do sonho e mesmo de relações de identidade proporcionada pelas mídias contemporâneas que nos levam a “um devaneio social”. A imagem cinematográfica, como um dos exemplos de inspiração suave de um confinamento benigno nesse deleite, no dizer do autor, possibilita, ao espectador de cinema, um afastamento desse mundo real, já que “o reino da tela não é deste mundo [...], o cinema brinca com as distâncias, a duração e o princípio de identidade” (BOUGNOX, 1994, p.138).

## REFERÊNCIAS

A CAMAREIRA do Titanic (*La femme de chambre du Titanic*). Direção de Bigas Luna. Itália/França/Espanha: 1997. 1 videocassete (99 min), VHS, son., color.

AUTOR. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson (Orgs.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 59-66.

AUTOR. **Narrativas informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia.

AUTOR; AUTOR. Knowledge in social memory: empirical experiment for a domain conceptual-discursive mapping. In: BABIK, Wieslaw. (Org.). **Knowledge Organization in the 21st Century: Between, historical patterns and future prospects**. 1ed. Würzburg: Ergon-Verlag, 2014, v. 14, p. 65-73.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomenon of information. **Journal of the American Society for Information**, v. 27, n. 4, p. 197-204, July/Aug., 1976.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, Volume 1). p.114-119.

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, Volume 1). p.197-221.
- BERGALA, Alain. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et al (Org.). **A estética do filme**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002. p. 223-285.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem –tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Cinema II)
- ERLL, Astrid. Literature, film and mediataly of cultural memory. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Eds.). **A companion to cultural memory studies**. Berlim: Nova York: Walter de Gruyter, 2010. p. 289-398.
- LA FEMME de chambre du Titanic. Disponível em: <http://www.unifrance.org/film/15248/la-femme-de-chambre-du-titanic>. Acesso em: 19 jul. 2014.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Ed. Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Aduato (org.). **Os sentidos da paixão**. 1. ed. São Paulo. Companhia de Bolso, 2009. p. 12-31.
- MARÍAS, Javier. **O homem sentimental**. São Paulo: Companhia da letras, 2004.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Ed. Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 51-86.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Tomo I).
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Tomo III).
- RMS *Titanic*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/RMS\\_Titanic](http://pt.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic). Acesso em: 19 jul. 2104.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Ninguém resiste a uma estória de amor. **O GLOBO**, Segundo Caderno, 17 de janeiro de 2001. p. 12.
- SEGRE, C. Narração/Narratividade. In: GIL, Fernando. (coord.) **Literatura-Texto**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1989. p.57-69. (Enciclopédia Einaudi, v. 17).
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Trad. Marcos G. Montagnoli. Revisão da tradução. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.