

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

PEDRO GABRIEL DE SOUZA E COSTA

**ENTRE A ROSA E O TITÃ: QUATRO DIMENSÕES DA LIMINARIDADE
EM *TITANIC* (1997), DE JAMES CAMERON**

CURITIBA

2023

PEDRO GABRIEL DE SOUZA E COSTA

**ENTRE A ROSA E O TITÃ: QUATRO DIMENSÕES DA LIMINARIDADE
EM *TITANIC* (1997), DE JAMES CAMERON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Carvalho

CURITIBA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

C837 Costa, Pedro Gabriel de Souza e.
Entre a Rosa e o Titã: quatro dimensões da liminaridade
em Titanic (1997), de James Cameron / Pedro Gabriel de
Souza e Costa; orientador Prof. Dr. Marcelo Carvalho.
131f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, 2023

1. Titanic (1997). 2. Liminaridade. 3. Cinema. 4. Memória.
5. História. I. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Linguagens / Mestrado em
Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

PEDRO GABRIEL DE SOUZA E COSTA

**ENTRE A ROSA E O TITÃ: QUATRO DIMENSÕES DA LIMINARIDADE
EM *TITANIC* (1997), DE JAMES CAMERON**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre no programa de pós-graduação em Comunicação e Linguagens na área de concentração: estudos de cinema e audiovisual.

Curitiba, 13 de dezembro de 2023.

Mestrado em Comunicação e Linguagens
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Carvalho
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro externo: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Membro externo: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Esta dissertação obteve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Particulares (PROSUP).

Ao Pedro de 1998.

AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, por estar comigo e me incentivar a trilhar este caminho desde o início.

Ao meu cachorro, por estar sempre perto.

Aos amigos, pelas conversas e descontração.

Ao meu orientador, por entender onde eu queria chegar.

Aos membros da banca, por contribuírem com a minha jornada.

Aos professores do mestrado, por todo o apoio.

À minha mãe, por ter me levado diversas vezes ao cinema para assistir *Titanic*.

Ao Pedro de 1998, que trocou sua obsessão por dinossauros por um navio do início do século XX.

Em 1898, um escritor desconhecido chamado Morgan Robertson criou um romance sobre um transatlântico fabuloso, muito maior do que qualquer outro já construído. Robertson encheu esse navio com pessoas ricas e complacentes, e então o afundou em uma noite fria de abril, fazendo-o colidir com um iceberg. Isso de certa maneira mostrava a futilidade de tudo, e, com efeito, o livro recebeu o título *Futilidade* [...] Robertson chamou o seu navio de Titan; a White Star Line batizou o dela de Titanic.

(WALTER LORD, 2012, p. 45-46)

RESUMO

A dissertação trabalha com o conceito de *liminaridade* identificado no filme *Titanic* (1997), de James Cameron. Tratando-se da primeira película a arrecadar mais de um bilhão de dólares em bilheteria, retornou mais uma vez às grandes telas em fevereiro de 2023, justificando-se averiguar os motivos pelos quais um navio do início do século XX continuaria relevante para a indústria cinematográfica. Tendo em vista aspectos do que chamaremos de *limiar*, foi dada ênfase à personagem Rose por seu valor junto à narrativa, por sua relação direta com a embarcação e por suas memórias, recurso utilizado para relatar os eventos experienciados por ela. Para compreender de qual forma a *liminaridade* – conceito elaborado por Victor Turner (1974, 1977) com base em Arnold Van Gennep (2012) – está presente no universo fílmico de *Titanic* (1997), foi adotada a divisão desse conceito em quatro dimensões que guiariam a construção dos capítulos, sendo elas: *social* (HOBSBAWM, 2015; LORD, 2012), *individual* (BENJAMIN, 2009, 2012a, 2012b, 2020; TURNER, 1974, 1977), *espacial* (AUGÉ, 2012; FREUD, 2019) e *temporal* (NORA, 1993; POLLAK, 1988, 1992; TURGEON, 2007). Nossa hipótese é a de que as relações de *liminaridade* presentes no filme se dariam por meio da relação privilegiada entre a personagem Rose e o *Titanic*. O filme nos mostra a protagonista e o transatlântico intimamente conectados, e Rose, ao relatar sua *experiência*, passaria de uma dimensão de *vivenciar o limiar* para *tornar-se o próprio limiar*, a ligação do presente com o passado que não permite o seu esquecimento. A trajetória de Rose expressaria mudanças nas experiências que deixariam de ser *limiares*, coletivas e significativas para se tornarem *liminóides*, individuais e esvaziadas.

Palavras-chave: *Titanic* (1997); Liminaridade; Cinema; Memória; História.

ABSTRACT

This dissertation works with the concept of *liminality* identified in James Cameron's film *Titanic* (1997). The first film to make more than a billion dollars, returned once again to the big screen in February 2023, making it necessary to investigate the reasons why a ship from the beginning of the 20th century would remain relevant to the film industry. Having in mind aspects of what we will call the *liminal*, emphasis was placed on the character Rose because of her value to the narrative, her direct relationship with the ship and her memories, a resource used to recount the events she experienced. In order to understand how *liminality* – a concept developed by Victor Turner (1974, 1977) based on Arnold Van Gennep (2012) – is present in the filmic universe of *Titanic* (1997), this concept was divided into four dimensions that would guide the construction of the chapters: *social* (HOBSBAWM, 2015; LORD, 2012), *individual* (BENJAMIN, 2009, 2012a, 2012b, 2020; TURNER, 1974, 1977), *spatial* (AUGÉ, 2012; FREUD, 2019) and *temporal* (NORA, 1993; POLLAK, 1988, 1992; TURGEON, 2007). Our hypothesis is that the relations of *liminality* present in the film would occur through the privileged relationship between the character Rose and the *Titanic*. The film shows us the protagonist and the ocean liner intimately connected, and Rose, in recounting her *experience*, moves from a dimension of *living the liminal* to *becoming the liminal itself*, the link between the present and the past that doesn't allow it to be forgotten. Rose's trajectory expresses changes in experiences that are no longer *liminal*, collective and significant, but *liminoids*, individual and empty.

Key-words: Titanic (1997); Liminality; Cinema; Memory; History

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - TITANIC NO PORTO	22
FIGURA 2 - SUBMERSÍVEL ILUMINA TITANIC.....	54
FIGURA 3 - REENCONTRO	59
FIGURA 4 - DEMONSTRAÇÃO 3D.....	60
FIGURA 5 – QUEBRA COM O ESPERADO	65
FIGURA 6 - LUZ SE AFASTA DO NAVIO	74
FIGURA 7 - LIMIAR DA VIDA	75
FIGURA 8 - INÍCIO DO RELATO	80
FIGURA 9 - PROVA DE IDENTIDADE.....	83
FIGURA 10 - <i>DECK E</i> ANTES E DEPOIS	90
FIGURA 11 - TRANSFORMAÇÃO DO CORREDOR	91
FIGURA 12 – LABIRINTO DESERTO.....	92
FIGURA 13 - CONTRASTE FAMILIAR/INFAMILIAR	94
FIGURA 14 - LEMBRANÇA DE JACK	107
FIGURA 15 - BEM-VINDA DE VOLTA.....	108
FIGURA 16 - PASSADO E PRESENTE	109
FIGURA 17 - RETRATOS DO PASSADO	110
FIGURA 18 - LIBERTAÇÃO.....	112
FIGURA 19 - ECOS DO ALÉM.....	114
FIGURA 20 - DE VOLTA AO CAMAROTE.....	114
FIGURA 21 - INICIAIS NO PRESENTE E NO PASSADO.....	116

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO	11
1 DIMENSÃO SOCIAL: TITANIC ALÉM DE UMA VIAGEM SECULAR	
22	
1.1 SOBRE O PERÍODO: O VAPOR FAZ O MUNDO ANDAR.....	22
1.2 SOBRE O DESASTRE: O ANTES E O DEPOIS	30
1.3 O DESASTRE NO CINEMA: NAVEGANDO PELA ZONA DE PENUMBRA	
42	
2 A ROSA E O TITÃ: DO INDIVIDUAL AO ESPACIAL	57
2.1 O DESABROCHAR DA ROSA: A PASSAGEM DE ROSE	57
2.2 DO LÁ PARA O CÁ: TITANIC E A TRANSFORMAÇÃO DO LUGAR.....	78
3 FAZ 84 ANOS: O TEMPO E A VOLTA AO LIMIAR.....	96
3.1 O DESCANSO FINAL: A NECESSIDADE DOS LUGARES DE MEMÓRIA	
96	
3.2 DO COLAR AO FUNDO DO MAR: OS OBJETOS E A EVOCÇÃO DAS	
MEMÓRIAS.....	104
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Existem diversas formas de abordar acontecimentos¹ históricos, dentre elas os filmes. Assim, estes poderiam retratar ocorrências do passado a depender da abordagem. Seguindo esta linha, temos o naufrágio do *RMS Titanic*, acontecimento de grande impacto midiático que marcou o imaginário popular, tornando-se tema de diversos livros, romances e filmes, dentre outras obras. Uma das mais conhecidas é o filme dirigido, produzido e roteirizado por James Cameron e que leva o nome do navio. O impacto mercadológico de *Titanic* (1997) é incontestável. Sendo uma produção de custo superior a 200 milhões de dólares, o primeiro filme a arrecadar mais de um bilhão de dólares em bilheteria (CIPRIANO E SILVA, 2021), retornou aos cinemas mais uma vez em fevereiro de 2023, depois de mais de duas décadas de sua estreia original. Tais fatos atizam a curiosidade acerca dos motivos pelos quais um naufrágio, ocorrido no início do século XX, ainda teria relevância e importância para a indústria cinematográfica.

À primeira vista, *Titanic* parece misturar relatos e ficção ao utilizar a narração de uma personagem ficcional que teria vivenciado os fatos ocorridos naquela noite fria de abril de 1912. Para dar mais veracidade ao projeto, James Cameron realizou expedições aos destroços do navio, fez uma vasta pesquisa sobre o assunto e criou Rose DeWitt Bukater / Dawson / Dawson Calvert², uma personagem que, nas palavras do diretor, poderia ter existido, mesmo que não o tenha. Inúmeras são as possibilidades de análise dessa produção, poderíamos dissertar sobre as vestimentas, o cardápio, a elaboração dos ambientes, as leis marítimas da época, a veracidade do que é apresentado etc. Nessa gama de alternativas, resolvemos nos concentrar em uma personagem para tornar o trabalho exequível: a decisão por tratar da personagem Rose ocorre devido ao seu valor para a narrativa, observado na sua relação direta com o navio e no uso de suas memórias como forma de relatar os acontecimentos experienciados por ela durante a viagem inaugural do *RMS Titanic*. Em vista disso, trabalharemos aspectos do que chamaremos de *limiar*, que seria, por essa vertente, a base para explorar o filme em questão.

¹ Acontecimento no sentido restrito da palavra.

² A personagem adota três sobrenomes durante o filme.

Desta forma, sendo o filme *Titanic* (1997) o objeto de estudo, o problema de pesquisa seria: de que forma a *liminaridade* está presente no universo do filme? Para tentar responder esta questão, levantamos a hipótese de que as relações de *liminaridade* encontram-se de modo privilegiado entre a personagem Rose Dawson e o transatlântico. O objetivo geral da pesquisa é investigar tais relações partindo de quatro dimensões da *liminaridade*, que definiremos mais tarde. Assim, iremos buscar: 1) apontar o contexto que envolve o *RMS Titanic*, para então 2) analisar o amadurecimento da personagem Rose Dawson e por fim 3) explorar sua relação com o espaço e o tempo.

Antes de darmos seguimento ao caminho trilhado para a construção desta dissertação, devemos esclarecer que não pretendemos estudar este filme pelo viés do cinema estadunidense de grande investimento ou pelo universo que o circunda, o propósito é investigá-lo por meio de outras perspectivas e aspectos. Isto posto, para compreender como chegamos à hipótese da *liminaridade* estar nas relações entre Rose e o *RMS Titanic*, precisamos entender qual foi a linha de pensamento até aqui. Por se tratar de um processo particular, usarei em alguns momentos a primeira pessoa do singular.

Em um primeiro instante, a proposta seria a de trabalhar o filme como uma espécie de receptáculo dos acontecimentos, uma maneira de transmissão daquilo que se deu em 1912 para o público dos anos 1990, tendo Rose como uma espécie de *mnemon*³. Entretanto, assistindo novamente ao filme, me defrontei com determinadas passagens que me causaram estranheza. Nelas, Rose parece destoar dos ambientes, agora desertos, o que chamou minha atenção. Na mesma época, entrei em contato, por outros motivos, com debates acerca dos chamados *liminal spaces* / *espaços limiaries*. As imagens atribuídas a esta noção se encaixavam, de certa forma, ao que inicialmente havia notado nas passagens a que me referi, porém, não ao filme como um todo. Tentando entender mais sobre o que seriam os tais *liminal spaces*, acabei encontrando dois caminhos, um levando à *liminaridade* e outro aos não lugares.

³ De acordo com Jacques Le Goff, o “mnemon é uma pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça. Pode ser uma pessoa cujo papel de ‘memória’ está limitado a uma operação ocasional” (1990, p.438), eram os responsáveis por guardar o que se considerava importante, algo como “memórias vivas”.

Com o surgimento desses direcionamentos, pensei estar me distanciando de meu problema, contudo, a verdade é que este ficou mais evidente. A memória não é abandonada, pelo contrário, a sua importância é evidenciada conforme nos aprofundamos na pesquisa. O que muda é como será abordada.

Para trabalharmos os temas observados no filme *Titanic* (1997), realizamos uma revisão de literatura, pesquisando em artigos, livros e matérias jornalísticas formas de elucidar as questões conforme surgiam. Damos o primeiro passo ao encontrar o conceito de liminaridade elaborado por Victor Turner (1977) com base em Arnold Van Gennep (2012) e posteriormente trabalhado por Bjørn Thomassen (2014) que, por fim, o divide em categorias, estas nos servindo de guia para pensar o filme e o contexto de forma macro e micro. A liminaridade pode ser aplicada a aspectos ritualísticos (ritos de passagem), a períodos de transição, grandes mudanças e a acontecimentos materiais. Uma das ideias relatadas por Van Gennep é a de que:

Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar, limiares do verão ou do inverno, da estação ou do ano, do mês ou da noite, limiar do nascimento, da adolescência ou da idade madura, limiar da velhice, limiar da morte e limiar da outra vida – para os que acreditam nela (2012, cap. X⁴).

Em outras palavras, a vida não somente seria repleta de limiares como ela mesma seria um limiar. Nas passagens de um estado para outro estariam os rituais, as marcas dessas transformações que poderiam ser materiais ou apenas simbólicas, em sua maioria sagradas, onde o indivíduo ou o grupo sairiam de um mundo anterior para adentrar o novo. Nesta direção, Turner elabora sua conhecida noção onde:

a liminaridade refere-se a qualquer situação ou objeto ‘entre e entre’ [betwixt and between]. É evidente que este entendimento abre espaço para possíveis usos do conceito, mesmo para além das próprias sugestões de Turner. Momentos únicos, períodos mais longos, ou mesmo épocas inteiras, podem ser considerados liminares. A liminaridade pode também ser aplicada tanto a indivíduos isolados como a grupos maiores (coortes ou aldeias), ou a

⁴ Obtivemos acesso a obra de Arnold Van Gennep somente em formato digital *ePUB*, por esse motivo as páginas não estão corretamente demarcadas. Optamos, assim, por localizar as passagens citadas por meio dos capítulos onde se encontram.

sociedades inteiras, e, sem dúvida, até mesmo a civilizações inteiras⁵ (THOMASSEN, 2014, p. 89, *tradução nossa*).

Seguindo essa linha, Thomassen (2014) relaciona a liminaridade a três tipos de subjetividade: os indivíduos, os grupos sociais e as sociedades ou civilizações. Na dimensão temporal, o autor a associa aos momentos (eventos repentinos), períodos (semanas, meses, anos) e a épocas (décadas, gerações etc.). Sendo que todas essas dimensões podem se misturar e gerar diferentes combinações. Mesmo nessas combinações, não existe de fato uma restrição ou uma definição certa do que pode ser considerado, por exemplo, um momento ou um período, já que por vezes as situações podem estar presentes em um *continuum*. Outro ponto importante é a não necessidade de um rito de passagem de fato, pelo menos não como o descrito no trabalho de Van Gennep: bem definido, com um mestre de cerimônia e institucionalizado (THOMASSEN, 2014).

Sobre o quesito espaço, Thomassen (2014) deixa claro que a liminaridade em sua essência é um conceito espacial. O autor aponta como no trabalho de Van Gennep o espaço tem capítulo próprio, a passagem territorial, onde as fronteiras, portais etc., são vistos como possuidores de uma estrutura idêntica à estrutura presente nos períodos intermediários dos ritos de passagem, ou seja, existiria uma relação entre o avanço espacial e a “passagem” em um ritual. Da mesma forma que o tempo e quem passa pelo limiar é amplo, o espaço também o é, em “outras palavras, os lugares limiaries podem ser limites específicos; podem também ser zonas mais extensas, como ‘zonas fronteiriças’ ou, sem dúvida, países inteiros, colocados em posições intermediárias importantes entre civilizações maiores”⁶ (THOMASSEN, 2014, p. 91, *tradução nossa*). Na mesma acepção, Thomassen (2014) divide a dimensão espacial em três categorias: lugares específicos, limites (uma porta, uma linha que separa o sagrado em um ritual,

⁵ No original: “In Turner’s famous expression, liminality refers to any ‘betwixt and between’ situation or object. It is evident that this understanding opens up space for possible uses of the concept even beyond Turner’s own suggestions. Single moments, longer periods, or even whole epochs can be considered liminal. Liminality can also be applied to both single individuals and to larger groups (cohorts or villages), or whole societies, and arguably even entire civilizations”.

⁶ No original: “In other words, liminal places can be specific thresholds; they can also be more extended areas, like ‘borderlands’ or, arguably, whole countries, placed in important in-between positions between larger civilizations”.

objetos específicos e até partes do corpo humano); áreas, zonas e lugares fechados (fronteiras territoriais, escolas, hotéis, aeroportos); zonas de maior dimensão, países, continentes (Palestina, Mesopotâmia etc.).

Até aqui, o que notamos é a possível correlação entre diversos elementos, múltiplas combinações entre tempo, espaço e quantidade de pessoas abarcadas. Com isso em mente, decidimos partir dessa proposta e tentamos dividir *Titanic* (1997) em quatro dimensões específicas da liminaridade, dimensões não excludentes, sendo elas: social, individual, espacial e temporal. Separar a análise nesses níveis nos permite isolar determinados acontecimentos, trajetos e situações, porém, o que precisamos esclarecer antes de embarcar de fato nessa empreitada é que o individual está em uma dimensão social, ocupando um espaço no tempo, ou seja, mesmo que a proposta seja a de isolar, em alguns momentos, ao tratar de uma particularidade, esta poderá transbordar e afetar, ou ser afetada, por outra dimensão.

A segunda vertente que estará presente no trabalho partirá dos *não lugares* de Marc Augé (2012). De acordo com o autor:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 2012, p.73).

Assim, os não lugares seriam característicos da supermodernidade, momento que não rompe com a modernidade, mas que seria, sim, sua continuidade. Desta forma, se não existe uma ruptura, poderíamos pensar que para se chegar ao que Augé debate teríamos de passar por transições, afinal, as mudanças não acontecem do dia para noite. A modernidade, no caso, seria ainda caracterizada pela existência simultânea do passado no presente, no sentido de vivência, as tradições convivendo com o novo. Já o mundo que o autor descreve como o da supermodernidade, produziria lugares⁷ onde viveríamos uma espécie de anonimato causado por um efeito de transição. Seriam locais de

⁷ É importante esclarecer que existem diferenças entre lugar e espaço, mas estes serão abordados posteriormente conforme adentremos de fato no assunto.

passagem, onde não se criam raízes e por consequência não se produz história e nem identificação. Parece apenas uma repetição do já dito, mas é necessária a reflexão, já que, de certa maneira, não é algo que de fato se concretize, pois:

O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não lugares, contudo, são a medida da época: medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo (AUGÉ, 2012, p. 74-75).

Ou seja, de certa maneira existiriam nuances entre os lugares e os não lugares. Não seria mais possível uma vivência completa nesses lugares e nem uma total desconexão, estaríamos, por essa perspectiva, no *entre*, em meio a passagens. Os conhecemos, identificamos, confirmamos sua existência, porém, a relação com eles se difere da observada em gerações anteriores, o que nos leva – inclusive Augé – a outra linha: os lugares de memória.

O conceito de lugares de memória elaborado por Pierre Nora (1993) dialoga com o de não lugares de Augé (2014), pois, em algum grau, ajudariam a compreender como, conforme o século XIX dá lugar ao século XX, as sociedades pós-industriais deixam aos poucos de viver as tradições no cotidiano e passam a criar mais enfaticamente lugares que marquem aquilo que é considerado importante. Museus, arquivos, bibliotecas e monumentos são exemplos materiais dessa existência, que transcende para o figurativo quando falamos dos calendários e datas comemorativas. Isto é, as sociedades – em especial as ocidentais – passariam a separar o passado do presente⁸, ocasionando uma falta de identificação com suas histórias. Essa seria uma das diferenças entre a memória e a história, enquanto a memória é vivida, a história é escrita. A memória, diz Michael Pollak (1992), estaria ligada ao sentimento da imagem que a pessoa tem de si, do com

⁸ Augé (2012) fala de um viver um eterno presente, estando em sintonia com White (2013) e a possibilidade de revisitar os acontecimentos.

o que ela se identifica, como ela se constrói durante a vida, “é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (1992, p.204). O que nos leva a Eric Hobsbawn (2015⁹) quando este, ao falar do período entre 1880 e 1914, descreve uma penumbra ao se tratar justamente da história e da memória em razão de estarmos distantes, e ao mesmo tempo próximos o suficiente para que essa época ainda faça parte de nós, não sabemos o quanto, mas a fascinação por essa *belle époque* revela que ela não nos abandonou. Esse não abandono é evidente quando percebemos a quantidade de obras que continuam a abordar e se inspirar neste período. Assim, um dos primeiros motivos para trabalharmos com o filme *Titanic* se deve, além de um caráter pessoal, pelo diferencial de ter algo histórico como plano de fundo, fruto deste contexto.

Nessa perspectiva, Michèle Lagny (2009) trata a existência dos filmes como uma forma válida de trabalhar a história, de certa maneira um revisitar. A autora aborda a existência dessas produções e o interesse de historiadores na representação de acontecimentos mais recentes ligados na maioria “das vezes a questões sociais ou políticas tratadas em um tom sério, quase trágico” (2009, p.112). Se pensarmos assim, estaríamos, em algum nível, em concordância com Hayden White (1988, 1992, 2013). O historiador em sua obra principal, *Meta-História* (1992), já trata a história e a historiografia como algo suscetível ao “filtro” de quem a escreve, por esse viés não estaríamos tão distantes da ficção, de um romance, de um filme. Apesar de forte – e controversa –, a afirmativa ou suposição não é de toda absurda, os limites entre a ficção e o relato histórico passam por penumbras em diversos momentos, permanecendo em questionamento na atualidade.

White (2013), além de propor a intencionalidade na historiografia, evidencia uma mudança nas artes, na escrita e nas relações durante a transição do século XIX para o século XX. Devido ao desenvolvimento das tecnologias da comunicação, passa a existir

⁹ Com o intuito de localizar o leitor em relação ao período em que algumas das obras base foram escritas, optamos por trazer em notas de rodapé a da primeira edição daquelas em que tal localização foi considerada mais relevante para o texto. No caso, *A Era dos Impérios* teve sua primeira edição em 1988.

a possibilidade de permanecermos em contato com os eventos do passado. Um dos principais exemplos que o historiador utiliza é a explosão do ônibus espacial *Challenger* em 1986, transmitido ao vivo e posteriormente reprisado por seus diversos ângulos, perspectivas e tipos de registro, um constante reviver do passado, quase como um eterno presente. Outro tema abordado por White (1988) explicita as mudanças de referência sofridas pela sociedade quando estes acontecimentos são reproduzidos ou reencenados em obras artísticas, em especial as cinematográficas¹⁰. Percebemos desta forma, uma incessante interação e tensão entre a história e a memória, o macro e o micro.

Precisamos esclarecer desde já que não presumimos que *Titanic* (1997) tenha um propósito de possuir ou construir uma verdade histórica. Portanto, trabalharemos o limiar história/memória do e no filme, mesmo que partindo de um contexto extrafilme, afinal, entendemos que, embora se tratando de uma ficção, um de seus pilares é um evento histórico. Em vista disso, não iremos averiguar se a película aborda o acontecimento de forma compromissada. Esclarecidas as linhas que guiarão a concepção deste trabalho, partiremos para a sua divisão, mas antes, uma breve passagem pelo que foi produzido sobre o assunto nos Programas de Pós-Graduação brasileiros.

Apesar de uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações indicar que apenas 5 pesquisas entre 2001 e 2020 trabalham o filme de Cameron, o leque de possibilidades de estudo se mostra abrangente. Na dissertação *Cinema e Discursos de Gênero: análise sobre os elementos sexo/gênero/sexualidade nas representações dos personagens protagonista e co-protagonista nos filmes Avatar (2009) e Titanic (1997)*¹¹, Leilane Grubba (2020) busca analisar os discursos de gênero presentes nos filmes *Titanic* (1997) e *Avatar*

¹⁰ Vale apontar que a reencenação de acontecimentos, em específico no cinema, é algo que acontece desde seu início – vide George Méliès e a reencenação da coroação de Eduardo VII (BAECHLIN E MULLER-STRAUSS, 1952). Aqui precisamos entrar com uma explicação sobre o início do registro de eventos (final do século XIX /início do XX), realizados “ao vivo” na Europa – onde era comum a filmagem do cotidiano -, mas que nos Estados Unidos, com a proibição das câmeras em determinados ambientes, certos acontecimentos não podiam ser filmados, necessitando, então, de uma reencenação posterior para serem registrados (BAECHLIN E MULLER-STRAUSS, 1952). Ou seja, uma prática antiga.

¹¹ Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9477172> Acesso em: 25 out 2023.

(2009), ambos campeões de bilheteria e do mesmo diretor, com base nas linguagens visual e sonora do cinema. Uma das premissas de sua pesquisa é que a cultura, abrangendo o cinema, serve como um depósito de significados compartilhados e viabiliza processos de identificação.

Na segunda dissertação, *Titanic, o legado do grande navio: permanências e alterações no imaginário das catástrofes*¹², Kleber Sienna (2018), pelo viés histórico, busca “analisar o imaginário provocado pela construção e naufrágio do Titanic e os seus mecanismos de manutenção e propagação no decorrer do século XX e início do século XXI por meio de obras literárias que elegem o grande navio como temática” (2018, p.6). Embora Sienna (2018) fale sobre o filme de 1997, este não é o foco principal de sua pesquisa. Também em 2018, temos mais uma dissertação, desta vez no campo das Ciências da Comunicação. Rumenig Pires (2018) trabalha o filme de Cameron em conjunto a outras obras com o intuito de compreender como são construídas as experiências de limiar. Em um primeiro momento pode parecer que estaríamos em concordância com este trabalho, porém, o caminho seguido pelo autor diverge do que propomos. Em *Construtos de experiência de limiar no cinema*¹³, Pires (2018) trabalha como as personagens vivenciam tais experiências no interior do construto fílmico, para posteriormente identificar analogias entre as experiências vividas por estas e pelos espectadores no mundo cotidiano, possibilitando uma reflexão acerca da relação destes espectadores com o cinema.

Na quarta dissertação que tivemos acesso, *O cinema e o ensino da Física: uma experiência sob olhar CTS*¹⁴, Geraldo Dantas (2011) relata a experiência da utilização de filmes em aulas de física, uma estratégia de ensino com o objetivo, neste caso, de trabalhar os conteúdos de hidrostática e gravitação em *Titanic* (1997) e *Apolo 13* (1995). Vale ressaltar que neste trabalho, embora se tratando de uma vertente do campo das Ciências Exatas, aspectos sociais são debatidos nas aulas descritas.

Infelizmente, a última dissertação presente nesta busca, *Quando o Titanic encontra o Iceberg: o choque entre o amor real e hiper-real em tempos pós-modernos*,

¹² Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21627>> Acesso em: 25 out 2023.

¹³ Disponível em: <<http://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7099>> Acesso em: 25 out 2023.

¹⁴ Disponível em: <<https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/1837>> Acesso em: 25 out 2023.

de Michel Bruschi (2001), encontra-se indisponível para nós por ter sido transformada em livro. Contudo, sabemos se tratar de uma pesquisa no campo da Psicologia.

Isto posto, concluímos que o tema não é amplamente abordado em Programas de Pós-Graduação no Brasil, mas quando o é, há uma grande variedade de abordagens provenientes de diferentes vertentes acadêmicas. Vale ressaltar que a amplitude de perspectivas é semelhante quando buscamos por este objeto em um patamar global e geral. Diversos trabalhos foram e continuam sendo produzidos, tanto sobre o filme de Cameron quanto a respeito do navio e do desastre em si, o que não invalida a importância desta dissertação, pelo contrário, comprova que o assunto continua sendo relevante. Com isto em mente, pensamos que para chegarmos ao filme, precisamos primeiramente de uma contextualização, pois a estória¹⁵ tem como base um episódio histórico.

O primeiro capítulo tratará da conjuntura do evento, do que foi o *RMS Titanic* e os desdobramentos do naufrágio e, por fim, a presença destes elementos na película de Cameron. Assim, utilizaremos os textos de Eric Hobsbawm (2015), Asa Briggs e Peter Burke (2006) com o intuito de contextualizar a transição do século XIX para o XX. Posteriormente, para construirmos um perfil básico do que foi o desastre¹⁶ propriamente dito, partiremos dos trabalhos de Walter Lord (2012¹⁷) e Rupert Matthews (2014). Em seguida, será necessário compreender a existência do navio no cinema para então averiguar, no filme de James Cameron, a existência da dimensão limiar social que defendemos.

Para isso, faremos uma análise do conteúdo do filme a partir de cada uma das

¹⁵ Utilizaremos o termo estória para diferenciar de história. A estória, de acordo com White (1992), seria uma forma de arranjar os eventos de um processo de acontecimentos, tendo um começo, um meio e um fim, diferente das crônicas que tem um início propriamente dito e o final permanece em aberto. Adiantamos que, para o autor, “Prover o ‘sentido’ de uma estória através da identificação da *modalidade de estória* que foi contada é o que se chama explicação por elaboração de enredo” (WHITE, 1992, p.23, grifo do autor), ou seja, podemos explicar (contar) uma estória utilizando uma estrutura de enredo (tragédia, comédia etc.) e a elaboração desse enredo seria, desta forma, “a via pela qual uma sequência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado” (WHITE, 1992, p. 23).

¹⁶ Utilizamos no texto os termos *desastre*, *tragédia* e *catástrofe* em seus usos restritos. Essa escolha se justifica, uma vez que não apenas facilita a construção textual, mas também reconhecemos que esses termos foram e são comumente utilizados pelos meios de comunicação ao se referir ao naufrágio. Dessa forma, não estamos tratando, por exemplo, do conceito de *desastre* conforme discutido por Maurice Blanchot, nem de qualquer sentido relacionado à *tragédia* clássica.

¹⁷ Texto original publicado em 1955.

dimensões da liminaridade. Para Manuela Penafria (2009, p. 6), “a aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme [...] Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema”. Logo, ao tratarmos cada uma das dimensões da liminaridade, podemos revisitar uma mesma cena de formas diferentes. Neste caminho, por vezes nos direcionaremos à uma abordagem por um viés socio-histórico onde “um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, p. 51, 2012).

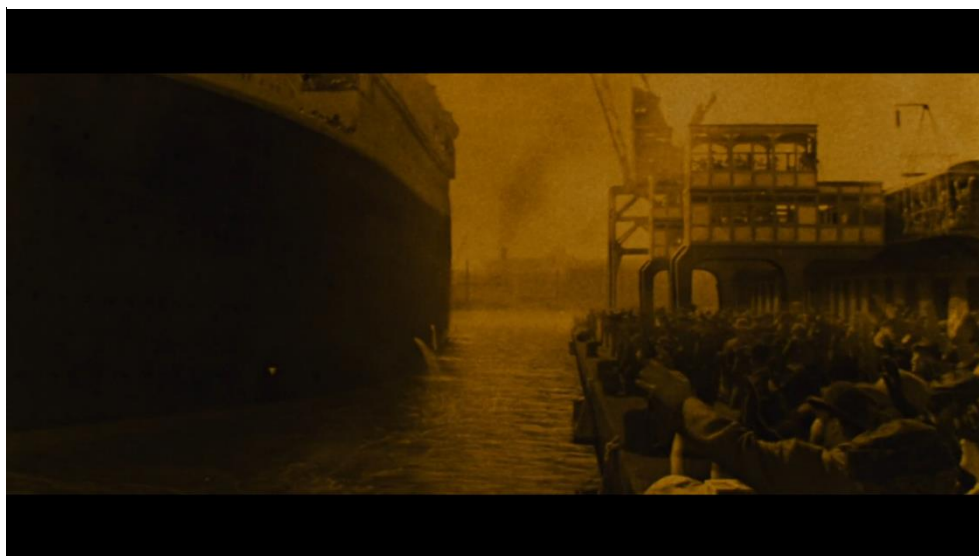
Assim, o segundo capítulo será dividido em duas partes. A primeira terá o foco na personagem Rose DeWitt Bukater / Dawson / Dawson Calvert e sua passagem – dimensão individual do limiar – principalmente em sua evolução a partir do momento que embarca no transatlântico até sua chegada aos Estados Unidos. Aqui a análise do conteúdo do filme será descritiva. Em seguida, trabalharemos a dimensão espacial do limiar. Optamos por tratar de duas dimensões em um mesmo capítulo, pois perceberemos os conceitos espaciais por meio das interações de, essencialmente, mas não somente, Rose com o navio. Para isso, apresentaremos, no campo do individual, a hipótese de que existam cinco Roses distintas: a que embarca no *RMS Titanic*, a que vive a passagem, a que sobe no *RMS Carpathia*, a idosa que lembra e, por fim, a que retorna. Na esfera espacial, entraremos com os desdobramentos dos *não lugares* aos *lugares infamiliars* e dos espaços limiars (*liminal spaces*) para, então, transacionarmos aos *lugares de memória*.

No quarto e último capítulo, pensaremos a dimensão temporal por meio de um possível retorno ao limiar causado pelas interações de Rose idosa com objetos de memória e imagens que a colocariam de volta ao acontecimento. Os objetos de memória de Laurier Turgeon (2007) derivariam, nesse contexto, do conceito de lugar de memória de Pierre Nora (1993), que nesse capítulo será trabalhado junto aos pensamentos de Michel Pollak (1989, 1992).

1 DIMENSÃO SOCIAL: TITANIC ALÉM DE UMA VIAGEM SECULAR

O *RMS Titanic* se prepara para deixar o porto com uma multidão se despedindo daqueles a bordo. Ao fundo é possível ver o que parece ser fumaça saindo de alguma chaminé. No cais, guindastes e outras estruturas metálicas. O transatlântico é um verdadeiro *Titã* em comparação às pessoas no porto. Tudo em sépia. Esse é o primeiro plano de *Titanic* (1997). Com essa descrição iniciaremos a construção da primeira dimensão da liminaridade: a social. Para tal, pensamos ser necessário antes de abordar o filme em si, contextualizar os acontecimentos no período, no que foi o naufrágio e uma breve passagem por algumas produções anteriores sobre o desastre. E é exatamente dessa forma que o capítulo será dividido, culminando no que pode ser observado no longa.

FIGURA 1 - TITANIC NO PORTO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

1.1 SOBRE O PERÍODO: O VAPOR FAZ O MUNDO ANDAR

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas

com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É essa *tempestade* que chamamos progresso (BENJAMIN, 2012b¹⁸, p. 245-246, *grifo do autor*).

O desastre do *RMS Titanic*, retratado no filme de James Cameron, acontece em 1912, ano que ainda podemos considerar como parte da transição do século XIX para o XX, uma época cheia de mudanças que Hobsbawm (2015) chamaria de *Era dos Impérios*, título de um de seus livros. Esse intervalo de tempo era regido pelo progresso, este medido por tudo de que pudesse ser medido,

na tecnologia e em sua consequência mais óbvia, o crescimento da produção material e da comunicação, que o progresso era mais evidente. A maquinaria moderna era predominantemente movida a vapor e feita de ferro e aço. O carvão se tornara a fonte de energia industrial mais importante, fornecendo 95% do total da Europa (fora a Rússia) (HOBSBAWM, 2015, cap. I, pt. III¹⁹).

Desta forma, para compreender o período do naufrágio é necessário que voltemos no tempo um pouco mais, haja vista que o propulsor do gigante, cerne do filme, viria bem antes.

O vapor como fonte de energia já era conhecido e usado desde a antiguidade, entretanto, “em 1800, o motor a vapor tinha se estabelecido como a mais importante das invenções, aquela da qual muitas outras dependiam” (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 111). Com ele veio a ênfase naquilo que já se almejava, a velocidade. O seu uso possibilitava acelerar o processo de uma variedade de atividades que anteriormente dependiam da força humana, animal ou/e das quais não se tinha total controle.

No campo da comunicação, como Asa Briggs e Peter Burke (2006) relatam, em 1814 uma prensa a vapor instalada na sede do *The Times* possibilitava a produção de mil exemplares do jornal por hora, significando, além da economia de mão-de-obra, uma margem maior de tempo para tratar das notícias mais recentes. Logo, as informações mais atuais poderiam chegar a um maior número de pessoas.

O mesmo vapor que acelerava a distribuição das notícias, era usado nas locomotivas que cortavam a América, Europa e demais continentes. Grandes distâncias eram, agora, percorridas em espaços de tempo cada vez menores, os países atravessados

¹⁸ Texto original publicado em 1940.

¹⁹ O acesso ao livro de Hobsbawm segue o mesmo padrão relatado no caso do de Van Gennepe.

em questão de dias e um crescente de indivíduos se deslocava. Nos Estados Unidos, entre 1865 e o meio da década de 1870, as linhas férreas passaram de 90 mil quilômetros para 320 mil, com uma cerimônia sendo realizada em 1869 comemorando a conclusão da primeira ferrovia transcontinental, ligando o Leste ao Oeste do país (BRIGGS e BURKE, 2006). Tal evento foi fotografado, a imagem distribuída em forma de xilogravura e a notícia transmitida por telegrafo. Essas transformações evidenciam as modificações no modo de vida das pessoas que agora não só se deslocavam com a intenção de imigrar, mas também pelo turismo – no mundo, em torno de 2 bilhões de pessoas viajavam pelas ferrovias no início de 1880 (HOBSBAWM, 2015). Briggs e Burke (2006) mencionam uma passagem em uma revista britânica de 1878 onde se lia que as ferrovias eram o ponto máximo que a civilização europeia havia alcançado:

Elas fizeram mais do que qualquer outra coisa conseguida pelas gerações anteriores para modificar a influência do tempo e do espaço. Instrumentos comuns e conhecidos para nossos negócios e prazeres ... podem ser descritos, literalmente, como as mais surpreendentes manifestações de poder do homem sobre a ordem material do Universo. Os monumentos mais imponentes dos tempos clássicos ou pré-clássicos não são mais do que fracos triunfos da habilidade humana diante do trabalho do engenheiro ferroviário, que cobriu a face da Terra com estradas de ferro, ultrapassando vales e furando montanhas, atravessadas por fugazes e velozes corcéis de fogo em sonhos poéticos (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 128).

Quando acidentes ferroviários aconteciam, por vezes trágicos, tornavam-se material para as revistas e jornais que os reproduziam em gravuras. Briggs e Burke (2006) falam inclusive de um tipo de arte popular no final do século XIX em países católicos (como a Espanha e o México) retratando pessoas sendo salvas desses desastres por intervenção divina. Porém, o progresso continuava a todo vapor e nos oceanos não era diferente.

Os navios ficavam maiores, os motores a vapor, que em terra impulsionavam as locomotivas, no mar – e mais potentes –, substituíam as velas. Como afirma Hobsbawm (2015), por volta de 1880, um a cada quatro navios era movido a vapor, contudo, essa proporção se inverteria rapidamente nos próximos anos. Os cascos de madeira davam lugar ao aço, sendo o *Serbia*, lançado ao mar em 1881, o primeiro contemplado, assim como o primeiro a ter luz elétrica (BRIGGS e BURKE, 2006). De acordo com Briggs e Burke (2006), entre os anos de 1776 e 1940, mais de 30 milhões de pessoas deixaram a Europa rumo aos Estados Unidos, com a Estátua da Liberdade, um projeto francês,

saudando os recém-chegados a Nova York desde 1886. Em terra, na segunda metade do século XIX, canais eram abertos ligando os oceanos e reduzindo o tempo das viagens.

O século XIX e sua sequência de mudanças transformava o estilo de vida dos que nele se encontravam. Ao passo que a locomoção evoluía, o mesmo se via com a comunicação. Os meios de transporte, além de carga e pessoas, carregavam correspondência nacional e internacionalmente. Briggs e Burke (2006) destacam que o lançamento de um selo postal adesivo e sua proposta de ter um preço único contribuíram para uma popularização do envio de cartas. Por consequência, na Grã-Bretanha, a população teve um incentivo a mais para aprender a ler e a escrever. Contudo, quem mais se beneficiou, em um primeiro momento, foi a classe média, grande influência para o aprimoramento do serviço postal por sua demanda de um sistema rápido e eficiente para a realização de negócios. Sistema esse que desde o início do século prezava pela segurança e por manter um itinerário seguido à risca (SMITH, 1976).

Entre os malotes era perceptível o surgimento de um novo hábito. Com o turismo e a fotografia, agora era comum o envio de cartões-postais. Logo em 1900, um jornalista inglês escreveu como turistas, em visita à Suíça, disputavam tais cartões ao chegarem ao topo de uma montanha e, sob sua perspectiva, esse era o objetivo deles, não o de apreciar a vista ou experienciar a subida, mas sim para poder enviar, lá de cima, os cartões-postais aos amigos e parentes (BRIGGS e BURKE, 2006).

No mesmo seguimento e mais comum que as locomotivas e os navios a vapor, possivelmente estava o contato com o telégrafo e suas linhas em uma “infindável sucessão de postes de madeira com uma quilometragem três ou quatro vezes superior à da totalidade das ferrovias do mundo inteiro” (HOBSBAWM, 2015, capítulo I, pt. III). Sua criação na primeira metade do século XIX revolucionou a comunicação, se tornando um dos principais avanços na área da eletricidade. Lewis Mumford (1955) fortalece a importância dessa invenção, pioneira que junto aos dispositivos criados na sequência (telefone, telégrafo sem fios, e pôr fim a televisão) diminuiu, no tempo, o intervalo entre a emissão e resposta, apesar do afastamento físico. Da mesma forma que as ferrovias e os canais ligavam e permitiam uma locomoção mais rápida e eficiente, o telégrafo aproximava os que se encontravam afastados, transmitindo informações públicas e privadas, locais, regionais e internacionais. Além da troca de informações em um âmbito

restrito, agora era possível noticiar o cotidiano, assuntos governamentais, desastres – naturais ou não – de maneira quase instantânea.

As linhas telegráficas seguiam ao lado dos trilhos – permitindo o controle remoto e sinalização a longas distâncias (MUMFORD, 1955) – e além. Graças ao desenvolvimento e expansão do transporte marítimo, cabos submarinos puderam ser instalados, o primeiro em 1858, ampliando o alcance do sistema (BRIGGS e BURKE, 2006). A comunicação tornava-se cada vez mais imediata, as distâncias continuavam a se encurtar e o tempo a se modificar. Assim como Baudelaire (AUGÉ, 2012), escrevendo sobre a modernidade, descrevia o horizonte das cidades marcado pelas chaminés e campanários, nas metrópoles os dias eram marcados pelos apitos das fábricas, não mais pelos sinos das igrejas, Charles Babbage, economista político e matemático britânico, sugeria que “cada campanário de igreja deveria ser usado como poste telegráfico” (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 137), uma mostra do novo prisma que se consolidava.

Dentro dessa perspectiva, a ‘Revolução Industrial’ e a ‘revolução da comunicação’ podem ser vistas como parte do mesmo processo — com a revolução dos transportes em primeiro lugar na seqüência tecnológica que parecia ter uma lógica própria, principalmente depois que a eletricidade substituiu o vapor como nova fonte de energia apesar de ser, no início, ainda mais misteriosa (a palavra ‘eletrônica’ surgiu muito depois). No século XX, a televisão precedeu o computador, do mesmo modo que a impressão gráfica antecedeu o motor a vapor, o rádio antecedeu a televisão e as estradas de ferro e os navios a vapor precederam os automóveis e aviões. A seqüência não manteve um ritmo regular, e cada demora precisa ser explicada. ‘Uma máquina de voar factível’, foco de aspiração de muitas pessoas, teve de esperar a invenção do motor a combustão interna para se tornar uma possibilidade técnica. O telégrafo precedeu o telefone, e o rádio deu início à telegrafia sem fio. Mais tarde, depois da invenção da telefonia sem fio, ela foi empregada para introduzir uma ‘era da radiodifusão’, primeiro em palavras, depois em imagens. (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 112).

Falando em palavras e retornando a prensa a vapor, os romances – assim denominados somente no final do século XVIII (BRIGGS, BURKE, 2006) – se popularizavam ao mesmo tempo que se adaptavam mundo a que pertenciam. Nas primeiras décadas do século XVIII um dos mais marcantes foi Robinson Crusoé de Daniel Defoe (TODOROV, 2013; RICOEUR, 2010), passível de ser visto como metáfora do inglês desbravador enfrentando e superando os perigos do “novo”, as histórias deixavam de ser sobre grandes heróis e seus feitos extraordinários e passavam

a ser mais próximas do cotidiano. Briggs e Burke (2006, p. 118) relatam que em 1750, Samuel Johnson, escritor e pensador inglês, observava que “[a]s obras de ficção que a geração atual parece mais apreciar são aquelas que exibem a vida em seu estado natural, com variações apenas nos acidentes do dia-a-dia” e que “nenhum homem lê um livro de ciências por pura inclinação. Os livros que lemos com prazer são composições leves, contendo rápida sucessão de eventos”.

Com isso, não é de se estranhar que o desenvolvimento e aprimoramento das tecnologias de transporte e comunicação influenciariam as artes. Briggs e Burke (2006) falam do surgimento de um tipo de literatura ferroviária, onde se escreviam séries baratas de ficção que pudessem ser lidas durante as viagens, assim como, roteiros turísticos que eram carregados pelo mundo por esse novo tipo de passageiro. Rápida não era só a sucessão de eventos nos romances, a periodicidade em que eram consumidos escalava igualmente, passando do semestral para o bimestral, mensal, diário, a depender da necessidade do público (MUMFORD, 1955). A própria escrita relatava ou usava de metáforas dessa nova vida. Não só a literatura sofria influência dos novos tempos. Nas artes plásticas os temas relacionados a velocidade, ao tempo e aos materiais como aço, ferro, e vapor, ganhavam força. A própria arte e o fazer artístico não eram mais os mesmos, a produção e reprodução da arte marcaram o pensamento de Walter Benjamin. A invenção da fotografia coloque em debate a arte e sua produção e reprodução

A disputa no decorrer do século XIX entre a pintura e a fotografia acerca do valor artístico de seus produtos parece-nos hoje absurda e confusa. Isso não reduz, porém a sua significação, e poderia muito antes sublinhá-la. Essa disputa foi de fato a expressão de uma transformação histórica mundial, da qual nenhuma de ambas as partes estava consciente enquanto tal. Na medida em que a era de sua reprodutibilidade técnica desprendia a arte de seu fundamento cultural, apagou-se para sempre a sua aparência de autonomia. O câmbio funcional da arte, porém, que com isso se dava, encontrava-se fora do campo de visão daquele século. E também escapou de longe ao do século XX, que viveu o desenvolvimento do filme (BENJAMIN, 2020, p. 69).

Da mesma forma que se desenvolviam aparatos que facilitavam a vida, começava a se questionar a própria vivência o que está no entorno. Se a fotografia no início do século pôs em xeque conceitos de arte, o filme e o cinema, produtos da transição, evidenciavam também uma nova forma de fazê-la e fruí-la. O ator, que antes atuava na frente de um público, passa a desempenhar o seu papel na frente das máquinas

(BENJAMIN, 2020). Toda ordem de pessoas que passam ou passavam os dias de trabalho nas fábricas operando maquinários, terminavam as jornadas nas salas de exibição buscando vivenciar a vida que sonhavam ou deixaram de viver. Os dispositivos intermediando as relações.

Algo perceptível nessa nova época, onde as pessoas não ficavam mais presas nas cidades em que nasciam, era que ao mesmo tempo em que o mundo se expandia, ele ficava cada vez menor. Localidades distantes agora faziam parte de um mesmo sistema e como bem disse Humphrey M. Smith (1974, p. 219): “O sistema caótico das horas locais não podia sobreviver numa era de mobilidade crescente, e a rede de telégrafo elétrico proporcionou as facilidades técnicas para tornar uma hora uniforme disponível a todos”. Essa necessidade por unificar o tempo era um debate recorrente, haja vista a facilidade de se cruzar as cidades, países, continentes e o encurtamento das distâncias seja por terra, mar ou ar (radiocomunicação).

O trem que chega na estação, o navio que atraca no porto, a fábrica que apita o início e o fim da jornada de trabalho, as mensagens escritas em papel ou enviadas pela rede elétrica, todos precisam funcionar de comum acordo, não mais podendo agir isoladamente. Assim, em 1884 foi realizada em Washington, Estados Unidos, uma Conferência Internacional instituindo o Meridiano de Greenwich como meridiano principal (SMITH, 1974, BRIGGS e BURKE, 2006), estabelecendo os fusos horários. Não foram todos os países que aderiram em um primeiro momento, mas logo não seria possível ignorar o acordo. A partir deste ponto, mais do que nunca o mundo funcionaria ao ritmo do relógio mecânico,

A gravidez humana continuava durando nove meses; mas o ritmo de quase todo o resto na vida foi acelerado, o período foi contraído e os limites foram arbitrariamente cortados, não em termos de função e atividade, mas em termos do sistema mecânico de contabilização do tempo²⁰ (MUMFORD, 1955, p. 197).

²⁰ No original: Human pregnancies still lasted nine months; but the tempo of almost everything else in life was speeded, the span was contracted, and the limits were arbitrarily, clipped, not in terms of the function and activity, but in terms of the mechanical system of time accountancy.

O tempo de viagem, o tempo de trabalho, o tempo livre, todos como os ponteiros de um relógio que se movimentam para frente num mesmo compasso. O progresso seguia seu caminho.

E assim seguiu até agosto de 1914, data assinalada por Hobsbawm (2015), como o fim do “longo século XIX” e de um mundo idealizado pela e para a burguesia. Poucos são os momentos que pontuam as rupturas temporais, e

[n]ão há dúvida de que foi por esse motivo que ele atraiu um número assombroso de historiadores, amadores e profissionais, autores que escreveram sobre cultura, literatura e artes, biógrafos, realizadores de filmes e programas de televisão e, não menos importantes, criadores de moda. [...]esse período, como vimos, não é crucial apenas para o desenvolvimento da cultura moderna, mas dá margem a um grande número de debates acalorados na área da história, nacional ou internacional, em sua grande maioria iniciados nos anos que precederam 1914: sobre o imperialismo, sobre o desenvolvimento dos movimentos trabalhistas e socialistas, sobre o problema do declínio econômico britânico, sobre a natureza e a origem da Revolução Russa — para citar apenas alguns (HOBSBAWM, 2015, introdução, pt. II).

Podia-se considerar otimista a perspectiva que se tinha do futuro e até mesmo do presente nos anos anteriores a Primeira Guerra Mundial. Se presumia terem sido solucionadas grandes dificuldades do viver e aquilo que ainda não haviam alcançado, logo seria resolvido. A esperança acompanhava o início do século XX, tanto para os que torciam pela evolução do capitalismo quanto para os que aguardavam ansiosos pelo seu fim (HOBSBAWM, 2015). Não havia como negar o turbilhão de transformações pelas quais a sociedade passava. Seja no campo das ciências e tecnologia ou das artes, o horizonte parecia brilhante, contudo, toda essa confiança já dava seus tropeços, com a vida imitando a arte e a arte imitando a vida.

Em 1898, *Futilidade* de Morgan Robertson, um romance pouco conhecido na época, era lançado. Nessa ficção, Robertson descreve um gigantesco navio, o maior construído até então. Coloca a bordo, pessoas ricas e famosas para depois, em uma viagem pelo Atlântico Norte numa noite fria de abril, afundá-lo após uma colisão com um *iceberg*. O transatlântico se chamava *Titã*. Menos de 2 décadas depois a *White Star Line* apresentaria 3 novos navios irmãos, batizando o segundo de *Titanic*. Sua viagem inaugural, marcada para abril de 1912, teria um destino semelhante ao do romance e, em menos de 2 meses do desastre, já exibiam nas salas de cinema cinejornais e filmes da

tragédia. Considerado insubmergível, um dos maiores avanços tecnológicos, a maior construção móvel até então, foi a pique e com ele seus motores potentes, a correspondência que nunca chegou ao destino, mensagens enviadas que nunca foram recebidas e parte da confiança no progresso.

A sequência interminável de desilusões que sobreveio não pode ser atribuída ao Titanic, mas ele foi o primeiro abalo. Antes do Titanic, tudo estava calmo. Depois, tudo ficou tumultuado. É por isso que, para quem viveu aquela época, o Titanic, mais do que qualquer outro evento isolado, marca o fim dos velhos tempos e o início de uma era intranquila (LORD, 2012, p. 184-185).

1.2 SOBRE O DESASTRE: O ANTES E O DEPOIS

Para entrarmos na questão do desastre é necessário que voltemos ao limiar em Thomassen para aprofundarmos e esclarecermos alguns pontos. Pois bem, em seu texto Thomassen (2014) fala de eventos catastróficos que colocam uma sociedade em um limiar de transformação por um certo tempo:

[...] ao referirmo-nos à liminaridade em larga escala em ‘momentos’, invocámos também o exemplo das catástrofes repentinas, que podem envolver uma população maior e lançar toda uma sociedade numa liminaridade ‘forçada’ e (inicialmente) não ritualizada. No que diz respeito às catástrofes naturais, como as cheias ou os terremotos, esses acontecimentos surgem normalmente como rupturas súbitas e duram momentos breves, mas dramáticos. Logicamente, poder-se-ia também assumir que tais catástrofes, quase por definição, não podem envolver civilizações inteiras, limitadas no espaço e no tempo como estão. No entanto, há numerosos exemplos em que isso aconteceu de fato, e esses momentos, mesmo que localizados e densamente temporalizados, podem ter efeitos duradouros muito para além do espaço e do tempo dados²¹ (THOMASSEN, 2014, p. 94, *tradução nossa*).

O exemplo que o autor utiliza para elaborar seu pensamento é o do terremoto de Lisboa em 1755, evento de grandes proporções com efeitos além Portugal. No Dia de Todos os Santos um terremoto atingiu a capital de Portugal pela manhã, que por ser, na

²¹ No original: “In the above model, referring to large-scale liminality in ‘moments’, we also invoked the example of sudden disasters, which can involve a larger population and throw a whole society into ‘forced’ and (initially) non-ritualized liminality. Concerning natural disasters, such as floods or earthquakes, such events will normally come as sudden ruptures and last for brief but dramatic moments. Logically, one would also assume that such disasters almost by definition cannot involve entire civilizations, bound in space and time as they are. However, there are numerous examples where this has indeed been the case, and such moments, even if localized and densely temporalized, can have lasting effects far beyond the given space and time”.

época, um país bastante religioso encontrava-se com suas igrejas lotadas de fiéis. Por conta da magnitude dos tremores, grande parte dessas estruturas sucumbiram, matando parte dos presentes. Os que sobreviveram tiveram de enfrentar os incêndios subsequentes pela cidade e um dos maiores tsunamis já registrados no Oceano Atlântico, um inferno na terra (THOMASSEN, 2014). A “cereja do bolo” fica por conta dos menos atingidos, que na ocasião encontravam-se nos bordeis, afastados e mais elevados em relação ao caos.

Thomassen (2014) relata que tais acontecimentos acabaram por afetar a sociedade não somente de forma física e imediata. Lisboa era uma das principais cidades da Europa e um importante porto para o mundo. O desastre mudou o modo de pensamento de seus contemporâneos e das gerações seguintes, influenciando as artes, as ciências, arquitetura e religião, ou seja, não foi apenas um terremoto, um evento isolado, mas sim algo que colocou toda uma sociedade, como ele mesmo fala, em uma liminaridade forçada.

Certo, mas qual a ligação ou a importância disso para o que estamos trabalhando? Ora, o *RMS Titanic*, mesmo não sendo um caso de desastre natural, não foi um evento esperado. Por um viés tradicional, poderíamos até dizer que catástrofes são inimagináveis e que acidentes podem ser evitados, porém não temos acesso a uma realidade paralela. O fato é que o naufrágio aconteceu, e poderíamos divagar com diversos "e se...". Se o terremoto de Lisboa tivesse ocorrido de outra forma, em outro dia, ou a cidade tivesse outra estrutura, os resultados não seriam os mesmos. Da mesma forma, se o *iceberg* não houvesse se desprendido de tal forma, em tal dia, se não houvesse ocorrido a greve dos mineiros, se tivessem levado os binóculos ou se o SS *Califórnia*²² não tivesse desligado o rádio, o resultado seria igualmente diferente. Além de inesperado, em apenas uma noite, em um período de paz, 1.500 pessoas perderam a vida de forma trágica. Lord (2012, p. 263) diz que seu livro “trata da última noite de uma pequena cidade” uma vez que o “Titanic era grande o bastante e transportava

²² Navio que se encontrava relativamente próximo do local do desastre e que havia enviado aviso de *icebergs* ao *Titanic* naquele dia. Na noite fatídica, o operador de rádio deixou seu posto e desligou o equipamento menos de uma hora antes da colisão do transatlântico da *White Star* – não era obrigatória o acompanhamento constante das linhas de transmissão. Por conta do gelo na área, o *California* passou a noite parado, chegando a observar os fogos vindos do naufrágio. Porém, só ficou sabendo do ocorrido na manhã seguinte, depois do resgate dos sobreviventes pelo *Carpathia*, quando o operador voltou ao seu posto.

número suficiente de pessoas para ser visto assim”. Seria como se uma cidade pequena literalmente deixasse de existir da noite para o dia e os efeitos que se sucederam não podem ser ignorados. O *RMS Titanic* deixou o porto de Southampton rumo a Nova York em 10 de abril de 1912, contudo, sua história é anterior a essa data e, para compreendermos o desastre, será necessário voltarmos ao passado mais uma vez.

Conforme o século XIX avançava os navios deixavam de ser majoritariamente de madeira e movidos a vela para se tornarem de aço e ferro, impulsionados pelo vapor produzido nas enormes caldeiras alimentadas por carvão. Cada vez maiores, velozes e robustos esses desbravadores dos mares acompanhavam o crescimento e a variedade das demandas que surgiam, sendo divididos em duas categorias principais na travessia do Atlântico Norte: os SS, *Steam Ship*, e os RMS, *Royal Mail Steamers*. Enquanto o foco dos SS's era a velocidade – recebendo, inclusive premiações quando quebravam recordes -, os RMS's “havia obtido os ambicionados e lucrativos contratos de serviço postal do governo britânico” (MATTHEWS, 2014, p. 13), assim, realizavam este serviço pelos portos do império, sofrendo graves multas em caso de atraso. Estes navios não precisavam ser os mais rápidos, entretanto, não poderiam parar, deveriam enfrentar as mais diversas intempéries, não sendo incomum chegarem avariados aos destinos. Além de confiáveis, outra característica exigida pelo governo para se tornar um RMS era poder ser convertido em navio de guerra de forma prática e rápida em caso de necessidade. Desta maneira, com essas características, a princípio, qualquer colisão com outra embarcação ou objetos dificilmente danificariam de forma drástica estes transatlânticos.

O historiador Ruppert Matthews (2014) discorre sobre o crescimento irregular do trânsito de passageiros, em sua maioria da terceira classe saindo da Europa rumo a América do Norte em busca de uma vida melhor. Poucos falavam inglês, por isso as empresas de navegação que se especializavam no transporte de imigrantes começavam a imprimir panfletos de vendas em diferentes línguas. Em contrapartida, os que viajavam na primeira e segunda classe tinham o costume de fazer travessias regulares, seja a negócios ou a lazer, refletindo em um crescimento mais estável no número de passageiros. A rota do Atlântico Norte tornava-se então cada vez mais lucrativa, com consórcios do lado americano pressionando as empresas de navegação do lado europeu.

Entre elas, duas britânicas se destacavam, a *Cunard Line* e a *White Star Line* que no início do século XX de certa forma competiam entre si. Enquanto a *Cunard*, firmando um acordo com o governo para se salvar da falência, havia conseguido notoriedade por conta da velocidade de seus navios, a *White Star*, por sua vez, possuía um acordo de produção exclusiva de longa data com empresa de construção naval *Harland and Wolff*, de Belfast, Irlanda do Norte, e vendo que não poderia competir no aspecto velocidade, voltou-se ao luxo, planejando, e conseguindo, possuir os navios mais requintados. Em vista disso, cada novo navio lançado acabava por ser um teste para o que estava por vir.

O destaque veio inicialmente com o RMS *Oceanic* (17.272 toneladas), o maior transatlântico do mundo até 1901, chamado por sua tripulação de “Rei do Oceano” (MATTHEWS, 2014, p. 17) seguido de uma linha de 4 transatlânticos conhecidos como *Big Four* (24.500 toneladas): RMS *Celtic*, RMS *Cedric*, RMS *Baltic* e RMS *Adriatic*. Estes últimos comportavam mais passageiros que o RMS *Oceanic*, em sua maioria da terceira classe, ao mesmo tempo que marcavam uma mudança no estilo de construção dos navios da empresa. Naquele momento, a *White Star* percebe que, em vista de estarem em uma época de paz, o trabalho despendido na construção de navios resistentes com o intuito de enfrentar possíveis guerras era desnecessário e caro, e uma possível multa para manter o contrato como transporte postal poderia ser paga com o lucro vindo do crescente transporte de passageiros. Concluindo os testes da empresa, a peça final a ser testada seria um motor inovador, utilizado no *SS Lautentic*²³, que permitia economia de carvão e relativa velocidade. A partir dali o foco seria a construção de enormes transatlânticos, os maiores até então, que comportariam um grande número de imigrantes, diminuindo assim os custos do transporte individual (MATTHEWS, 2014). E assim, em 1908, começava a se materializar o projeto da Classe *Olympic*.

O objetivo era a construção de 3 grandes navios, o primeiro seria o *Olympic*, seguido do *Titanic* e por último o *Gigantic*²⁴. Quando prontos, possibilitariam viagens semanais na rota Southampton/Nova York, independente das condições climáticas ou

²³ Naufragou em 1917 após atingir minas aquáticas.

²⁴ Depois do desastre com o *Titanic*, o que seria o *Gigantic* passa a se chamar *Britannic* e, antes de entrar em operação, foi requisitado como navio-hospital para atuar na Primeira Guerra Mundial, afundando em 1916, tornando-se o maior navio naufragado do mundo.

estação: “Seria possível quase acertar o relógio com a precisão das viagens. Regularidade, conforto e segurança eram as promessas da *White Star Line* para seus clientes. Uma combinação vitoriosa” (MATTHEWS, 2014, p. 27). Estes gigantes iriam concorrer com os 2 principais navios da *Cunard*, frutos da parceria com o governo britânico, o RMS *Mauretania* e o RMS *Lusitania*²⁵. Se estes mediam 240 metros de comprimento, 26 de largura e pesavam 31.500 toneladas, o RMS *Titanic*, segundo de sua classe, media 269 metros de comprimento, 28 de largura e pesava 46.328 toneladas – mais que o dobro do peso do RMS *Oceanic*.

A velocidade com a qual o mundo se adequava não acompanhava a das transformações, o pensamento no futuro não media tamanhos avanços, era perceptível a constante necessidade de se modificar, um imediatismo, conforme novas demandas surgiam. Para que pudessem executar o projeto, foi necessária a construção de um estaleiro que comportasse a fabricação de dois gigantes ao mesmo tempo – a empreitada era tamanha que o terceiro navio só poderia ser iniciado após o primeiro ter sido finalizado. No porto de Southampton, apesar de moderno, adaptações tiveram de ser feitas para permitir o trânsito e o atracar destes gigantes e, mesmo se localizando em um ponto perigoso para manobras, a sua escolha se justificava por estar em posição estratégica tendo mais vantagens do que desvantagens. Este porto permitia uma rota com maior conexão que outros, além de ter uma ligação ferroviária com Londres, semelhante a presente na segunda parada programada, Cherbourg, França, cidade ligada a Paris também por via férrea. A última parada antes de seguir em direção aos Estados Unidos seria em Queenstown, Irlanda, onde pegaria mais correspondência para então cruzar o Atlântico.

Pensando nas possíveis problemáticas em relação ao gasto com combustível, a Classe *Olympic* foi planejada com um número maior de conveses, ou seja, seriam mais altos para não afetar a proporção entre a largura e o comprimento pré-estabelecido. O projeto interno daria cabo da distribuição do peso, contudo, a “estrutura complexa e com frequência confusa desses navios teria um efeito profundo nos acontecimentos da noite do naufrágio do *Titanic*” (MATTHEWS, 2014, p. 28). A primeira classe ficaria nos

²⁵ Torpedeado em 1915 durante a Primeira Guerra Mundial.

conveses superiores e, por terem mais divisórias, por consequência maior peso, a segunda e terceira classes ficariam mais abaixo. O acesso ao convés dos botes salvavidas era quase de exclusividade da tripulação, com alguns trechos liberados para passeio da primeira classe. O investimento no luxo para competir com a velocidade dos navios da *Cunard* era evidente nos detalhes, não seria exagero dizer que a segunda classe da *White Star Line* equivalia a primeira de outras empresas. Outros diferenciais oferecidos que contribuía para uma boa publicidade eram um espaço de carga exclusivo para o transporte de carros, quadra de *squash*, piscina, banho turco e a possibilidade de enviar e receber telegramas transmitidos pelo rádio que

[e]m 1912, [...] ainda era uma novidade sujeita a imprevistos - alcance curto, operadores inexperientes e sinais difíceis de captar. Havia muita retransmissão, muita repetição e muito tráfego particular de frivolidades. Os passageiros, fascinados com o novo milagre, não conseguiam resistir à tentação de mandar mensagens aos amigos em casa ou outros navios (LORD, 2012, p. 83).

Matthews (2014) conta que Thomas Andrews, engenheiro responsável por supervisionar o projeto do RMS *Titanic*, havia dado atenção inclusive aos passageiros da terceira classe que ali viajariam confortavelmente, sozinhos ou em grupos, com áreas de lazer, como sala de fumantes – algo ignorado em outras companhias –, e até espaço ao ar livre. Contudo, a separação por classes era óbvia, o projeto interno era sólido, sem portas de fácil acesso entre elas, somente membros selecionados da tripulação transitavam de uma à outra e por meio de áreas restritas, sem necessidade de sinalização, pois acreditava-se que deveriam conhecer o navio. Basicamente cada classe possuía contingente próprio de funcionários responsáveis. Essas formas de divisão eram observadas há algum tempo, criticadas por oficiais que enxergavam ali dificuldades em deslocar passageiros em caso de emergência, porém, estes avisos não foram levados em consideração. O que não significa que a segurança a bordo havia sido negligenciada, muito pelo contrário. Andrews não negava a possibilidade de acidentes, seu intuito era minimizar os estragos. Na maioria dos casos, se algo fosse acontecer, seria mais provável ser perto da costa. A Classe *Olympic* possuía casco duplo até determinada altura, e, com o aperfeiçoamento do dispositivo, portas estanque poderiam ser acionadas rapidamente da ponte de comando, mantendo esses navios flutuando mesmo que quatro comportas estanques da proa estivessem danificadas, dando por fim ares de

insubmergível, mesmo que este argumento nunca tenha sido “usado pela Harland and Wolff ou pela White Star Line. [...] No entanto, a ideia de um navio “insubmergível” difundiu-se. Na noite da tragédia, essa visão teria grande influência no comportamento das pessoas” (MATTHEWS, 2014, p. 40).

Em relação aos botes salva-vidas, seu uso até então não era o de abrigar todos os passageiros e tripulação em alto mar por dias. Se a maior parte dos acidentes aconteciam perto da costa, dificilmente naufragariam, e se houvesse tal risco, demorariam horas ou dias até este fim. Logo, os botes seriam utilizados apenas para transportar as pessoas, se necessário, de um ponto a outro, fosse para terra firme, fosse para outro navio que logo viria em socorro, afinal, além de cruzarem constantemente com outras embarcações pelo caminho, muitos navios encontravam-se equipados com rádios. De acordo com os regulamentos vigentes, o número de botes no RMS *Titanic* era superior ao exigido, por sua vez, esses

regulamentos, no entanto, não foram atualizados quando o tamanho dos navios aumentou consideravelmente no período de 1890 a 1910. Havia 42 categorias de navios e o maior deles pesava ‘10 mil toneladas brutas ou mais’ [...] Mas o *Titanic* não era um navio de 10 mil toneladas, e sim pesava 46 mil toneladas e, em consequência, transportava um número maior de passageiros (MATTHEWS, 2014, p. 43).

Em vista do que era aplicado por padrão em outras embarcações, o RMS *Titanic* possuía tudo para ter uma vida longa e próspera, tanto que seu irmão mais velho, o RMS *Olympic*, havia posto à prova a resistência desses gigantes ao sofrer um acidente com um navio da Marinha Real, próximo ao porto de Southampton. Em 1911, ao cruzar com a embarcação perto de uma curva perigosa, o deslocamento de água do transatlântico acabou por puxá-la devido um efeito de sucção não esperado. A colisão acabou inundando dois compartimentos do *Olympic*, que permaneceu flutuando, conseguindo voltar para o porto e na sequência para o estaleiro afim de realizar os reparos necessários, fortalecendo a ideia de ser inafundável.

Somado à aparente segurança estrutural, a tripulação responsável pelo RMS *Titanic* era das melhores. Como padrão da *White Star Line*, a viagem inaugural seria encabeçada pelo capitão Edward John Smith, comodoro na empresa, patente mais elevada, sendo essa sua última em tal posição, pois se aposentaria em seguida. Smith

era conhecido por sua competência, havia servido na *Royal Navy Reserve*²⁶ e estava na *White Star* desde 1880. O imediato Henry Wilde, o primeiro oficial, William Murdoch, o segundo, Charles Lightoller, o terceiro, Herbert Pitman, o quarto, Joseph Boxhall, o quinto, Harold Lowe, assim como os demais, possuíam experiência em outros navios, tipos de embarcações e situações. Em 25 de março de 1912, o estado do RMS *Titanic* foi considerado satisfatório após inspeção do *British Board of Trade*²⁷, sendo realizados no dia 2 de abril os últimos testes marítimos e ajustes para que então estivesse tudo certo para a sua primeira viagem. Tudo ia tão bem que Bruce Ismay, então presidente da *White Star Line*, também estaria a bordo durante a travessia.

O último empecilho anterior ao lançamento do transatlântico estava em seu abastecimento. Devido ao fim recente de uma greve dos mineiros na Inglaterra, os estoques de carvão estavam baixos em Southampton. Para que a partida do gigante não atrasasse, outros navios da *White Star* adiariam suas travessias e todo o carvão seria direcionado ao RMS *Titanic*, mesmo assim, alguns passageiros acreditavam que ele não sairia na data prevista, preferindo cancelar suas viagens. Apesar disso, e contrariando essa expectativa, “[a]o meio-dia de 10 de abril de 1912, o capitão Smith mandou hastear a bandeira azul e o navio deu três longos apitos” (MATTHEWS, 2014, p. 57), com quase metade de sua lotação máxima, o RMS *Titanic* estava pronto para zarpar.

Menos de uma semana depois, às três horas e trinta e cinco minutos da madrugada de 15 de abril, o RMS *Carpathia*, navio da *Cunard*, chegava ao local do naufrágio. Após subirem o primeiro bote salva-vidas pouco depois das quatro horas, o capitão Arthur Rostron, cumprindo as formalidades necessárias,

[m]andou chamar Boxhall e, quando o quarto oficial parou tremendo diante dele, perguntou-lhe:
 - O Titanic foi a pique?
 - Sim – respondeu Boxhall com a voz embargada -, foi a pique por volta das duas e meia (LORD, 2012, p.224).

Com o dia clareando, aqueles que estavam ou foram conferir a movimentação no convés

²⁶ Parte da Marinha Real.

²⁷ Órgão governamental, ligado ao comércio e à indústria, responsável por regulamentar e inspecionar a construção de navios.

conseguiam ver outros botes salva-vidas por todos os lados. Estavam espalhados por uma área de quatro milhas, e, na luz cinzenta do amanhecer, era difícil distingui-los das dezenas de pequenos icebergs que cobriam o mar. Entre eles, havia três ou quatro monstros altaneiros, de quarenta a sessenta metros de altura. Para o norte e para o oeste, a umas cinco milhas de distância, estendia-se um campo plano e ininterrupto de gelo até onde a vista alcançava. O bloco estava cravejado aqui e ali de outros icebergs grandes, que se elevavam contra o horizonte (LORD, 2012, p. 225).

Das 2.223 pessoas a bordo do RMS *Titanic*, estima-se que por volta de 1.500 faleceram naquela noite, dentre elas estavam alguns dos homens e mulheres mais ricos e influentes do mundo na época, assim como o capitão Smith, alguns dos principais oficiais, Andrews – que embarcara para acompanhar a viagem e anotar possíveis alterações necessárias –, Jack Phillips – um dos operadores de rádio –, todos os membros da banda, grande parte da tripulação e dos passageiros da terceira classe (HOWELLS, 1999; LORD, 2012; MATTHEWS, 2014). Os que sobreviveram se encontravam em um estado difícil de descrever. Havia iniciado a travessia em um navio, agora iriam concluí-la em outro, tendo perdido no caminho posses, amigos e familiares. Era algo complexo demais para compreenderem naquele momento.

Os diversos pedidos de socorro feitos pelo RMS *Titanic* naquela noite ecoavam pelo sistema de rádio em outros navios e em terra. As dificuldades de compreensão das mensagens, informações contraditórias e desencontradas resultavam em um verdadeiro telefone sem fio. Dos dois lados do Atlântico buscavam-se notícias da embarcação, não se sabia o grau do estrago, restando apenas especulações. Naquele momento, o naufrágio tornava-se uma das primeiras notícias a ser transmitida quase em tempo real pelo mundo (MENDELSON, 2012; BIEL, 2012). Ao amanhecer daquela segunda-feira, os jornais estampavam manchetes discordantes, não havia tempo para confirmar as fontes, enquanto alguns relatavam a perda de contato com o transatlântico e o naufrágio, outros afirmavam que todos a bordo haviam sido salvos, existindo até a informação de que o navio estava sendo rebocado para Halifax após colidir com o *iceberg*. A confirmação oficial do naufrágio foi dada somente 16 horas depois do ocorrido quando o capitão do RMS *Olympic* contactou o escritório da *White Star Line* em Nova York (HOWELLS, 1999; LORD, 2012).

Na quinta-feira à noite, “o *Carpathia* passou pela Estátua da Liberdade, do parque Battery 10 mil pessoas assistiam à travessia. Quando ele se aproximou do píer 54, outras 30 mil esperavam sob a chuva” (LORD, 2012, p. 247). O capitão Rostron permanecia evitando contato com os jornalistas sedentos por furos de notícia que agora tentavam subir no navio. A sua chegada “esclareceu quem tinha sobrevivido, mas não desvendou o que havia acontecido. Os sobreviventes acrescentaram os próprios mitos e fábulas à ficção promovida em terra” (LORD, 2012, p. 248).

Richard Howells (1999) e Matthews (2014) relatam que no dia seguinte à chegada do RMS *Carpathia*, e antes que a tripulação sobrevivente do desastre pudesse retornar ao solo britânico, o primeiro de dois inquéritos para apurar as circunstâncias do desastre teve início. Nos Estados Unidos, foi mentoreado pelo senador William Smith, cujos conhecimentos eram limitados ao ramo empresarial, pouco conhecimento tinha sobre navegação. Suas perguntas, por vezes tolas, deixavam a tripulação, obrigada a testemunhar, irritada, pois, deveriam posteriormente testemunhar mais uma vez quando fosse realizado o inquérito do outro lado do Atlântico. Para eles era desnecessário passar por aquela situação sendo que ansiavam por rever seus familiares e acreditavam que, pelo navio ser registrado na Inglaterra, o certo seria a investigação ser feita na terra de origem. Contudo, apesar de exaustivo e maçante, o inquérito encabeçado pelo senador Smith registrou detalhes que não constariam no feito na Grã-Bretanha, mais formal e técnico. O ato de Ismay, um britânico – que por ser presidente da *White Star Line* teria a mesmo papel que o capitão -, abandonar o navio contrastava, aos olhos da imprensa, com os realizados pelos célebres estadunidenses que haviam morrido, como o casal Strauss, Jacob Astor, um dos mais ricos a bordo e que havia colocado a esposa e uma criança da terceira classe em um bote, assim como Benjamin Gunggenheim, que, vestido a rigor, decidiu morrer como um cavalheiro.

Com a conclusão desse primeiro inquérito, se aferiu que a velocidade do navio era demais para uma região onde havia gelo, a evacuação dos passageiros foi considerada inadequada, com agravamento de a atitude dos que conseguiram embarcar nos botes ter sido vergonhosa ao resistirem em retornar para buscar mais sobreviventes. O uso do rádio teve de ser reformulado, recomendando-se o seu uso 24 horas por dia, sem intervalos, assim como um aperfeiçoamento do sistema pela empresa responsável,

Marconi, haja vista as interferências, dificuldades e qualidade dos sinais, transmissão do pedido de socorro e posteriormente das notícias em relação ao ocorrido.

Somente em maio o inquérito britânico teve início, sendo organizado por lorde Mersey, um ex-juiz que, enquanto advogado, se especializara em processos relacionados a empresas navais. Enquanto o inquérito de Smith por vezes beirava o sensacionalismo, gerando inúmeras manchetes nos jornais, o encabeçado por Mersey era mais discreto, técnico e até mesmo monótono. Foram questionados os procedimentos, os testes, o projeto arquitetônico e a conduta da tripulação. O relatório final colocava como causa do desastre a colisão com o iceberg por conta do excesso de velocidade, elogiava o comportamento do oficial Lightoller e do capitão Roston, no geral, não foram atribuídas culpa ou responsabilidade a alguém, o foco se deu nas recomendações para evitar que algo parecido acontecesse novamente.

Práticas comuns tiveram de ser revistas. Não caberia mais a manutenção da alta velocidade praticada pelos navios postais (RMS) para lidar com algumas circunstâncias, o treinamento de evacuação das embarcações deveria ser realizado assim que os navios saíssem do porto, foi reforçada a necessidade de que, independentemente do tamanho da embarcação, o rádio deveria funcionar 24 horas por dia e o número de botes salvavidas, que pelos regulamentos era o correto, se provou insuficiente. Esta última teve grande impacto na opinião pública antes mesmo da divulgação do relatório. Passageiros se recusavam a viajar em navios que não possuíssem botes suficientes para todos a bordo, até a tripulação do RMS *Olympic* se negou a navegar até que as quantidades fossem adequadas, atrasando uma partida em 20 dias (MATTHEWS, 2014). Mersey deixou recomendações para o futuro da construção naval de grande porte, os tipos de seguro que as empresas deveriam fazer para seus navios e sugeriu a reunião das potências marítimas mundiais para elaborarem procedimentos e regras para o caso de uma emergência – que se tornaria a *International Convention for the Safety of Life at Sea* (SOLAS), mas que acabou não entrando em vigor devido a Primeira Guerra Mundial iniciada em 1914.

Se o mundo nostálgico de uma bela época privilegiava os abastados das classes superiores, pouca voz tiveram os que mais sofreram com a tragédia: “Se a White Star Line foi indiferente, também o foram todos os demais. Ninguém parecia importar-se

com a terceira classe – nem a imprensa, nem os inquéritos oficiais, nem mesmo os próprios passageiros da terceira classe” (LORD, 2012, p. 176). A distinção entre classes era algo normalizado, não havia sido dada importância aos relatos de passageiros que foram impedidos de se deslocar para o convés principal. O cavalheirismo é inegável, mulheres e crianças primeiro, porém, sobreviveram mais homens da primeira classe que crianças da terceira (LORD, 2012). Apenas não havia interesse nessa parte da história.

Por décadas o RMS *Titanic* permaneceu intocado – mas nunca esquecido – no fundo do mar. Muitas dúvidas sobre os acontecimentos na noite de seu naufrágio continuavam sem solução, até que em 1985 algumas delas puderam ser respondidas quando seus destroços foram descobertos por uma expedição Franco-Americana liderada por Robert Ballard e Jean Louis Michel (HOWELLS, 1999; MATTHEWS, 2012). Com o avanço tecnológico, imagens submarinas a grandes profundidades se tornaram possíveis e o navio que repousava a quase quatro quilômetros da superfície pôde voltar a ver a luz. Primeiro uma caldeira, depois a proa quase intacta. A partir desse achado, descobriu-se que a embarcação havia se dividido em duas partes, separadas por quase meio quilometro e rodeadas pelos mais variados artefatos. O debate subsequente questionava se o local deveria continuar inalterado, como um túmulo, um monumento às vítimas, ou se deveriam recuperar o máximo de itens possível. O resultado é que a continuidade de expedições aos destroços aliada ao resgate de objetos e partes do navio fez com que ele deteriorasse mais rápido desde sua descoberta do que durante os mais de setenta anos em que permaneceu velado.

Lançado como uma flecha de otimismo em direção ao futuro, o RMS *Titanic* teve seu curso tragicamente interrompido e, “[a]o contrário de um desastre de trem ou a queda de um avião no mundo atual, [...] demorou horas para afundar. O drama desenrolou-se devagar e com uma progressão terrível e assustadora” (MATTHEWS, 2014, p. 6). Conforme Biel (2012), Lord (2012) e Matthews (2014) expressam, cada um à sua maneira, o naufrágio em si não foi a causa direta do que estava por vir, mas foi um ponto de transição, uma marca, o fim de uma era. Tal qual o terremoto em Lisboa tratado por Thomassen (2014), o desastre do RMS *Titanic* surpreendeu seus contemporâneos, demandou modificações imediatas no modo de agir, evidenciou e afetou o comportamento social e continua a ecoar mais de cem anos depois.

‘Nunca haverá outro como ele’, afirma o padeiro Charles Burgess, que deve saber do que fala. Em 43 anos nas rotas do Atlântico, Burgess viu todos eles: o Olympic... o Majestic... o Mauretania... e assim por diante. [...] ‘Como o Olympic, sim, mas muito mais elaborado’, reflete. ‘Veja o salão de jantar. O Olympic nem tinha um tapete, mas o Titanic... ah, a gente afundava nele até os joelhos. Depois, a mobília: tão pesada que mal dava para levantá-la. E aqueles lambris... Podem fazê-los maiores e mais rápidos, mas a questão era o cuidado e o esforço que foram postos nele. Era um navio lindo, maravilhoso’ (LORD, 2012, p. 255).

Um verdadeiro navio dos sonhos.

1.3 O DESASTRE NO CINEMA: NAVEGANDO PELA ZONA DE PENUMBRA

Se pensarmos o naufrágio enquanto evento, como a transposição de um estado para outro, seria possível aferir que, conforme nos afastamos, os eventos são observados de formas diferentes, do micro em direção ao macro. Para quem estava a bordo do navio, e para o próprio navio, o ponto de virada seria o choque com o *iceberg*, a partir do qual existe uma cisão em que se definem um antes e um depois. Contudo, em um âmbito mais obtuso, o naufrágio como um todo poderia ser considerado como o ponto de transição, não se restringindo somente a colisão, mas sim englobando o contexto, tal qual o terremoto descrito por Thomassen (2014).

Na escala micro os passageiros embarcam no RMS *Titanic* esperando chegar ao destino a bordo do mesmo transatlântico. Entretanto, o rumo foi outro. A travessia em si termina com o atracar do RMS *Carpathia* em Nova York. Já na escala macro, voltariamos à afirmação de Lord (2012) sobre o desastre ter sido um primeiro abalo, indicando o início de um período limiar maior, ou seja, um evento dentro de outro, afinal, querendo ou não, continuamos debatendo um acontecimento de 1912 e que, mesmo sendo seguido de duas grandes guerras, outras menores, diversas conquistas, perdas e avanços, enfim, um turbulento século XX, permanece constantemente lembrado. Como expõe Daniel Mendelsohn:

O interesse inesgotável sugere que a história do Titanic atinge uma veia muito mais profunda do que o mórbido fascínio relacionado a outros desastres. A explosão do Hindenburg, por exemplo, e até mesmo o torpedeamento, apenas três anos depois de o Titanic afundar, do Lusitania, outro grande transatlântico cuja lista de passageiros estava recheada de ricos e famosos, foram calamidades que chocaram o mundo, mas não conseguiram gerar uma

obsessão semelhante. A aura de significação que envolve o destino do Titanic foi assunto de uma manchete extemporânea que apareceu em uma edição especial do jornal satírico *Onion*, em 1999, retumbando em prementes letras maiúsculas por toda a largura da página:

MAIOR METÁFORA DO MUNDO BATE EM ICEBERG

A ‘notícia’ vinha acompanhada de uma imagem de arquivo do famoso perfil de quatro chaminés do navio. O subtítulo sublinhava a piada: ‘O TITANIC, REPRESENTAÇÃO DA PRESUNÇÃO HUMANA, AFUNDA NO ATLÂNTICO NORTE. 1.500 MORTOS EM TRAGÉDIA SIMBÓLICA’ (2012, p. 9-10).

Nessa perspectiva, o desastre do RMS *Titanic* pode ser pensado, haja vista a comoção gerada no seu acontecimento e a difusão da notícia pelo mundo, por alguns caminhos, o primeiro se tratando da zona de penumbra mencionada por Hobsbawm (2015). Para o autor, esta zona se caracterizaria por estar entre a história e a memória, o passado enquanto um registro geral, teoricamente isento, e o passado lembrado e vivenciado por alguém, de certa forma uma espécie de limiar. Seria ela

uma imagem incoerente e incompletamente percebida do passado, por vezes mais obscura, outras vezes aparentemente nítida, sempre transmitida por uma mescla de aprendizado e memória de segunda mão moldada pela tradição pública e particular. Pois ela ainda faz parte de nós, mas não está mais inteiramente dentro de nosso alcance pessoal²⁸ (HOBSBAWM, 2015, introdução, pt. I).

Hobsbawm (2015), enquanto historiador, reflete que tratar dessa zona é diferente de tratar eventos cronologicamente distantes, que facilitariam uma frieza ao serem estudados, e o contato direto com aqueles que vivenciaram acontecimentos mais recentes. Com isso, o autor evidencia a problemática de lidar com a ampliação, por meio dos veículos de comunicação de massa, de “monstros e símbolos”, em outras palavras, lidar com uma espécie de “mistificação” dos acontecimentos nessa zona. Graças a esses veículos,

essas imagens fragmentárias e simbólicas perduraram, ao menos no mundo ocidental: o Titanic, que conserva todo seu poder de ocupar as manchetes três quartos de século depois de seu naufrágio, é um exemplo notável. Quando essas imagens que aparecem em nossas mentes se referem, por uma razão ou outra, ao período que terminou na Primeira Guerra Mundial, é muito mais

²⁸ Aqui é necessário reiterar que o autor escreve na década de 1980 e deixa claro que para ele, nascido em 1917, a Era dos Impérios seria essa zona de penumbra, mas não ignorava que com o passar do tempo, e das gerações, ela mudaria, pois, “sempre há essa terra de ninguém no tempo” (HOBSBAWM, 2015, introdução, pt I).

difícil interpretá-las de modo ponderado do que o seria com outras imagens e relatos que costumavam pôr os não historiadores em contato com o passado remoto (HOBSBAWM, 2015, introdução, pt. I).

O pensamento de Vivian Sobchack complementa tal asserção quando esta, ao falar sobre o século XX, diz que:

o evento e a sua representação, o imediatismo e a sua mediação, têm-se movido cada vez mais no sentido da simultaneidade. No início do século, pensávamos que a história era algo que acontecia temporalmente ‘antes’ e era representada temporalmente ‘depois’ de nós e da nossa experiência pessoal e imediata. Para que um acontecimento se ‘torne’ História, parecia necessário um período de tempo ‘apropriado’ para refletir sobre ele. Já não parece ser esse o caso. Hoje em dia, a história parece acontecer neste preciso momento - é transmitida, refletida, mostrada lance-a-lance, assumida como matéria de múltiplas histórias e significados, recebendo todo o tipo de ‘cobertura’ na dimensão temporal do presente tal como o vivemos²⁹ (2013, p.5, *tradução nossa*).

Com isso, podemos observar a permanência das imagens e um contato constante com o passado, em suma, uma mudança na relação que se tinha até então. Entre essas mudanças, estaria a apontada por Turner (1974), na qual a liminaridade caminhava para o que o autor chamou de *liminóide*³⁰.

Na leitura de John C. Dawsey (2006), Turner fala em diversas de suas obras sobre o rompimento do espelho mágico dos rituais, originando uma infinidade de estilhaços que agem como um caleidoscópio, criando diversas imagens. A liminaridade estaria ligada ao ritual em sociedades pré-industriais, fazendo parte do cotidiano, onde não existiria uma separação definida entre o trabalho e o lazer. Após a revolução industrial, haveria uma cisão entre o momento do trabalho e do lazer, fazendo com que aspectos antes ligados ao ritual, e por consequência à liminaridade, adquirissem outra roupagem: o liminóide. O liminóide por vezes estaria associado à arte e ao entretenimento, mas não

²⁹ No original: “event and its representation, immediacy and its mediation, have moved increasingly toward simultaneity. Early in the century, we thought history was something that happened temporally ‘before’ and was represented temporally ‘after’ us and our personal and immediate experience. For an event to ‘become’ History, an ‘appropriate’ period of time for reflection upon it seemed necessary. This seems no longer the case. Today, history seems to happen right now-is transmitted, reflected upon, shown play-by-play, taken up as the stuff of multiple stories and significance, given all sorts of ‘coverage’ in the temporal dimension of the present as we live it”.

³⁰ “A palavra liminoid, inventada por Turner, apresenta a terminação oid, derivada do grego eidos que designa ‘forma’ e sinaliza ‘semelhança’. Liminoid, portanto, é semelhante sem ser idêntico ao liminar” (DAWSEY, 2006, p. 167).

à diversão vazia e sim a busca por um sentido, este perdido durante essas transformações sociais. Ao contrário da liminaridade, que nos rituais tradicionais possuiria características de coletividade, comunhão, obrigatoriedade e se localizava no interior das relações sociais, o liminóide seria externo, optativo, não possuindo o mesmo peso obrigatório ou tendo consequências para os que não participam, o que o deixaria mais leve e prazeroso, facilitando e incentivando uma fruição individual (DAWSEY, 2006).

[...] a opção é evidentemente dominante - pois as pessoas não *têm* de agir de forma invertida, como nos rituais tribais; algumas pessoas, mas não *todas*, *escolhem* agir de forma invertida no Carnaval. E o Carnaval é diferente de um ritual tribal, na medida em que pode ser frequentado *ou* evitado, realizado ou apenas observado, à *vontade*. É um gênero de divertimento de lazer, não um ritual obrigatório, é jogo-separado-do-trabalho e não jogo-e-trabalho, ludergia como sistema binário do esforço comunitário "sério" do homem (TURNER, 1974, p. 74, grifos do autor, *tradução nossa*³¹).

O liminóide seria como uma tentativa de recriar aspectos do limiar, mas sem o mesmo peso, enquanto no limiar teríamos uma conexão com o próximo em um momento de comunhão e transformação de estado, no liminóide prevaleceria uma expressão individualizada que não necessariamente resultaria em uma mudança. Em seu texto, Turner (1974) falava bastante sobre o liminóide em relação ao teatro, mas tal acepção poderia se estender ao cinema, se o considerarmos igualmente um momento de ruptura com o cotidiano ligado às artes.

[...]Turner preferiu ver a liminaridade como um abalo fascinante e necessário das rotinas, um espaço cultural de criatividade humana [...] foi nesta linha que Turner cunhou o termo ‘liminóide’ para denotar a forma como as práticas liminares reemergiram nas sociedades de consumo modernas através da arte, do teatro e da indústria cultural de lazer em geral. Mais uma vez, isto envolve uma posição de celebração em relação ao não-sistêmico e à criatividade, ao jogo e à fantasia. No entanto, aqui Turner simplifica as coisas [...] (THOMASSEN, 2014, p. 10, tradução nossa³²).

³¹ Here, again, optation is evidently dominant – for people do not *have to* act invertedly, as in tribal rituals; some people, but not *all* people, *choose* to act invertedly at Carnival. And Carnival is unlike a tribal ritual in that it can be attended *or* avoided, performed or merely watched, at *will*. It is a genre of leisure enjoyment, not an obligatory ritual, it is play-separated-from-work not play-and-work ludergy as a binary system of man's ‘serious’ communal endeavor

³² No original: “[...] Turner preferred to see liminality as a fascinating and necessary shaking of routines, a cultural space of human creativity [...] it was in this vein that Turner coined the term ‘liminoid’ to denote how liminal practices re-emerged in modern consumer societies via art, theatre and the larger leisure culture industry. This again involves a celebratory stance towards the non-systemic and towards creativity, play and fantasy. However, here Turner simplifies matters [...]”.

Desta forma, onde Turner (1974) via algo positivo, um caminhar bem-sucedido de reaver o que foi perdido, Benjamin (2012a³³) enxergava um caminho sem volta.

Em seu texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (2012a), Benjamin discorre sobre a arte de narrar estar em vias de extinção. O autor descreve como um dos momentos em que podemos perceber esse rumo seria o retorno dos soldados após a Primeira Guerra Mundial. Ao voltarem às terras de origem, os combatentes não comunicaram suas experiências como outrora, e o material escrito posteriormente não se assemelhava em nada com a tradição oral de relatar as histórias vividas, a transmissão da experiência de boca a boca. Aquela guerra não era só mais uma guerra. O mundo era um quando marcharam aos campos e na volta nada mais era o mesmo, a não ser o céu sobre eles. Nesse aspecto, se retornarmos a Hobsbawm (2015), perceberemos mais uma vez a Primeira Guerra como um marco importante. Mesmo que se fale de uma sociedade pós-revolução industrial, um ponto de virada visível, possível de se indicar, está nesse evento, o que colocaria, novamente, o desastre do RMS *Titanic* como um dos últimos acontecimentos de grande impacto em uma sociedade que sofreria, por sua vez, uma grande transformação, deixando de ser o que foi um dia.

Todavia, antes dessa guinada para o fim, a arte de narrar vinha declinando conforme essa sociedade pós-revolução industrial se estruturava. Para falar desta arte, Benjamin (2012a) faz uma separação entre vivência, que chama de *Erlebnis*, e experiência, *Erfahrung*, utilizando as figuras dos artífices viajantes e do mestre sedentário para explicá-las: ambos compartilhariam o mesmo ambiente de trabalho e com isso haveria a troca de conhecimentos, mas enquanto o artífice viajaria o mundo vivenciando os eventos, o mestre conheceria as histórias e tradições de seu país, podendo ou não reunir os relatos do viajante. Este em algum momento poderia se tornar, ele mesmo, um mestre sedentário quando mais velho, dando continuidade ao ciclo. Essas narrações teriam um efeito prático de perdurar tradições, explicar costumes, transmitir ensinamentos, o que conhecemos como “moral da história”, um conselho.

O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada

³³ Texto original publicado em 1936.

seria mais tolo do que ver nele um ‘sintoma de decadência’, e muito menos de uma decadência ‘moderna’. Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo (BENJAMIN, 2012a, p. 217).

Benjamin (2012a) destaca que um dos primeiros indícios do declínio da narrativa estava na valorização do romance, amplamente difundido por conta da invenção da prensa e, conseqüentemente, da imprensa, e que se ligava intrinsecamente ao material, o livro. Por si, os romances não beberiam da fonte da tradição oral e na mesma medida não influenciariam o seu curso. Antagônicos à construção coletiva da sabedoria, tratariam de indivíduos isolados de uma troca orgânica com o meio e em sua maioria contribuiriam com a alienação. Se voltarmos ao que disse Samuel Johnson, “[a]s obras de ficção que a geração atual parece mais apreciar são aquelas que exibem a vida em seu estado natural, com variações apenas nos acidentes do dia-a-dia” (BRIGGS, BURKE, 206, p.118), o que veríamos em grande parte dos romances em nada se pareceria com os acontecimentos em contos épicos ou traria um ensinamento ao seu final. Seu propósito amplo estaria ligado a uma fruição individualizada, leve, sobre uma sucessão rápida de eventos.

Contudo, para Benjamin (2012a), mais perigoso que o romance era a informação, uma forma de comunicação que ganhava força conforme a burguesia se consolidava e via na imprensa um dos instrumentos mais importantes para exercer sua influência. Nesse momento temos mais um olhar a respeito do que Hobsbawm (2015) e Sobchack (2013) falavam, passamos a sofrer com um constante bombardeamento de informações,

[a] cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações (BENJAMIN, 2012a, p. 219).

Assim, o que faltaria na informação, mas que estaria presente na tradição da arte de narrar, seria a possibilidade, o estímulo, de o ouvinte refletir, interpretar e tirar suas próprias conclusões dos eventos. Em conformidade com tal pensamento, Hayden White (2013), articula que os “acidentes” pós-industriais são de uma incompreensão superior àqueles vistos pelas gerações passadas e, somando-se a essa equação, temos acesso a

uma grande quantidade de documentações sobre eles, o que dificulta a elaboração de um norte único e objetivo quanto aos fatos ocorridos. A repetição constante do material documental não traria respostas para solucionar o que teria acontecido, acrescida da falta de uma certeza firmada, instigaria a uma torrente de interpretações, porém, que tipo de interpretações? Ao que parece, não seriam as mesmas das defendidas por Benjamin. O exemplo utilizado por White (2013) é o da explosão do ônibus espacial Challenger em 1986, repetida infinitas vezes na televisão com a justificativa de ser a tentativa de dar as respostas que o público pedia, entretanto, os recortes feitos e o discurso construído vinham dos meios de comunicação controlados pela burguesia. Entende-se que o que a audiência consome, é o que vende.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos (BENJAMIN, 2012a, p. 220).

Em vista disso, o naufrágio do RMS *Titanic* parece ser um excelente exemplo dessa transição da arte de narrar para a necessidade de noticiar, de, ao mesmo tempo em que presenciamos uma espécie de hibridismo entre o romance com a informação, observarmos a passagem do limiar para o liminóide, em síntese, a própria dimensão social da liminaridade.

Além de ser uma das primeiras notícias transmitidas quase simultaneamente ao ocorrido, o desastre não demorou a tornar-se um cinejornal da *Gaumont*³⁴³⁵. Constituído de imagens do RMS *Titanic* atracado, do capitão no *deck* (do RMS *Olympic*), gelo no local do acidente, sobreviventes chegando à Nova York a bordo do RMS *Carpathia*, entrevistas em terra, pessoas aguardando informações nos escritórios da *White Star* e por fim o navio que zarpa com objetivo de resgatar os corpos restantes, este cinejornal foi a primeira narrativa fílmica do ocorrido. A popularidade da película era tamanha que, como conta Michael Wedel (2004), a audiência chegava a ser incentivada em algumas sessões a cantar o hino religioso *Nearer, My God to Thee*, suposta música tocada pela

³⁴ Filme disponível em: <<https://youtu.be/05o7sOAJtXE>>. Acesso em: 07 de jul. de 2023.

³⁵ Importante produtora de cinejornais no século XX.

banda enquanto o navio ia a pique. Todavia, faltava a *pièce de résistance*: o naufrágio em si. O público queria ter a sensação de ter estado lá, imaginar o que teriam feito naquela situação, entender o que aconteceu. Percebendo isso, um estúdio alemão prometeu a primeira dramatização do desastre, *In Nacht und Eis* (1912), para aquele mesmo ano, porém, devido a alguns atrasos, outra película acabou sendo lançada antes. Apenas alguns meses depois da tragédia, chegava aos cinemas *Saved from the Titanic* (1912), um filme protagonizado por Dorothy Gibson, atriz sobrevivente da primeira classe, que relatava sua vivência, mesmo que romanceada.

Em sua ênfase no próprio ato de narração, *Saved from the Titanic* assinala por um lado as liberdades *cinematográficas* de uma representação dramatizada de um evento. Por outro lado, o fato de as experiências de um sobrevivente estarem sendo recriadas visualmente têm a intenção de dar à representação fílmica autenticidade e credibilidade, evidente também na utilização de filmagens documentais no flashback. Ao integrar imagens de cinejornais, *Saved from the Titanic* ‘cita’ seus antecessores cinematográficos somente para salientar, ao que parece, a quebra com os filmes não ficcionais existentes do Titanic: aqui, pela primeira vez, foi dada ‘voz’ a uma das muitas sobreviventes ‘silenciosas’ dos cinejornais, trazida perante a câmera e aparecendo na tela não como um objeto ‘em exposição’, mas a narradora de ‘sua história’^{36,37}. (WEDEL, 2004, p.99, *tradução nossa, grifos do autor*).

Em contrapartida, posteriormente, mas ainda naquele ano, *In Nacht und Eis*³⁸ estreou, no entanto, não alcançou o sucesso esperado em seu país de origem, e recebendo críticas por se aproveitar da situação foi considerado de mau gosto³⁹ (WEDEL, 2004).

Isto posto, percebemos que o *Titanic* de James Cameron não foi o primeiro, e nem será o último. Antes dele, o desastre já havia sido contado em um cinejornal lançado

³⁶ No original: “In its emphasis on the act of narration itself, *Saved from the Titanic* signalled on the one hand the freedoms of a *cinematically* dramatised representation of the event. On the other hand the fact that the experiences of a Survivor were being visually re-created here was meant to lend the filmic representation authenticity and credibility, expressed also by the use of documentary footage within the subjective flashback. By integrating newsreel footage, *Saved from the Titanic* ‘quoted’ from its cinematic predecessors only to underscore, it seems, the break with the existing, non-fiction Titanic films: here, for the first time, was one of the many ‘silent’ survivors from the newsreels given a ‘voice’, brought before a camera and appear on the screen not as an object ‘on show’ but as the narrator of ‘her story’”.

³⁷ Infelizmente, não se tem conhecimento de cópias desta produção, acredita-se que todas se perderam em um incêndio em 1914.

³⁸ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zb99GTTKzKM&t=2s>>. Acesso em: 07 de jul. de 2023.

³⁹ Julgava-se igualmente perdido, todavia, foi redescoberto nos anos 1990, relançado em DVD e hoje está disponível no YouTube.

logo após o naufrágio, meses depois em uma película com uma sobrevivente no papel principal e em uma dramatização alemã antes de completar um ano do ocorrido. Evidentemente não existiram somente essas versões. Em 1929 o desastre voltou às telas com o título de *Atlantic*, já em 1943 ressurgiu como uma fracassada propaganda nazista. Nos Estados Unidos, foi às telas em 1953. Em 1958 foi uma clássica adaptação do livro de Walter Lord, *A Night to Remember* no original, e chegou a ser resgatado do fundo do mar em 1980 no filme *Raise the Titanic*. Estes são apenas alguns dos principais títulos, afinal,

[o] naufrágio do RMS *Titanic* causou sensação no mundo inteiro na época e até hoje os romances sobre o navio fatídico, filmes de sucesso e programas de televisão ainda emocionam o público. Milhares de pessoas conhecem o seu nome, assim como os acontecimentos do naufrágio (MATTHEWS, 2014, p. 6-7).

Aos poucos, o que começa a ficar claro é a não finalização. De alguma forma, a viagem do RMS *Titanic* nunca terminou. Fisicamente o navio permanece atolado em metros de lama no leito do oceano, já no imaginário, sua viagem inaugural continua sendo constantemente reprisada das mais variadas maneiras possíveis. Como um navio fantasma, a busca por compreender, dar sentido e reviver obrigam o transatlântico a ressurgir na superfície.

Se White (2013) evidenciou que a busca por respostas no reprisar dos eventos é falha, Michèle Lagny (2009), fala de um fascínio dos historiadores por obras fílmicas ficcionais que tratem de ocorrências históricas recentes, ainda mal explicadas. Estas obras falam do imaginário social, dizem muito da visão da época em que foram produzidas por meio dos assuntos nelas presentes. Podem vir de nostalgias ou revelar desejos por vezes contrariados. “O cinema detém [...] a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e atração do novo na história” (LAGNY, 2009, p. 105). Veríamos nessas visões do passado tentativas de enquadramento, reorganização dos fatos, principalmente quando pensamos em produções com grandes orçamentos que deixaram há tempos de falar e ser um produto da massa. Porém, por outro lado, possibilitaria divulgar e mostrar para o público novos desdobramentos de histórias já conhecidas, o que renovaria o interesse por estas.

Não que o desastre do RMS *Titanic* houvesse deixado de ser interessante, mas algo que se perdeu com o tempo foi o fator humano. Aos poucos ele deixa de ser algo que nos afeta diretamente. A zona de penumbra vai ficando para trás, restando somente a história. Se pensarmos na metáfora trazida por Mendelsohn (2012), mesmo falando da perda de 1.500 vidas, o impacto não é tão forte quanto foi um dia. Conforme nos afastamos e gerações se acumulam entre a tragédia e o presente percebido, o número se torna apenas um número, sem identidade, uma informação. Em entrevista, James Cameron fala sobre como “[a] tragédia do Titanic assumiu uma qualidade quase mítica no nosso imaginário coletivo [...] Mas a passagem do tempo retirou-lhe o seu rosto humano e a sua vitalidade” (CAMERON, 2012, p. 77, *tradução nossa*⁴⁰). O diretor explica que mesmo buscando dar um rosto para a história, não deixou de se preocupar em respeitar os eventos conhecidos.

Queríamos contar uma história fictícia em termos históricos absolutamente rigorosos e exatos. Se se sabe que algo aconteceu, nós não o violamos. Da mesma forma, não há nada que demonstremos que não possa ter acontecido. As nossas personagens fictícias são tecidas através dos pilares da história de tal forma que poderiam ter estado lá. Toda a precisão e todos os efeitos visuais especiais são destinados a um propósito; colocar o espectador no Titanic. É um tipo de experiência muito ‘você-está-lá’ (CAMERON, 2012, p.77, *tradução nossa*)⁴¹.

A perda do fator humano é uma justificativa, porém o que percebemos além disso é novamente uma ansiedade por “ter estado lá”. Tal necessidade pairava aqueles sobre contemporâneos à tragédia, mas permanece como um dos atrativos do filme de Cameron. Saber o que aconteceu como alguém que viu com os próprios olhos, entender como se deu a travessia do limiar por quem esteve lá. A tentativa de usufruir da vivência por meio do liminóide. Na tela buscam, da segurança de seus assentos, vivenciar, mesmo que uma fração, do que os mais de dois mil passageiros sofreram naquela noite fria de abril, porém, sem ter que lidar com as consequências.

⁴⁰ No original: “[t]he tragedy of the Titanic has assumed an almost mythic quality in our collective imagination [...] But the passage of time has robbed it of its human face and vitality”.

⁴¹ No original: “We wanted to tell a fictional story within absolutely rigorous, historically accurate terms. If something is known to have taken place, we do not violate it. Likewise, there’s nothing we show that could not have happened. Our fictitious characters are woven through the pylons of history in such a way they could have been there. All the accuracy and all the special visual effects are intended for one purpose; to put the viewer on Titanic. It’s a very you-are-there kind of experience”.

Para tornar ainda mais próximo o vivenciar, o diretor propõe criar uma conexão com os que passaram pelo infortúnio:

Minha teoria é que você gasta duas horas montando a história com pessoas de quem realmente gosta e as joga onde não se sabe se elas sobreviverão ou não. Quero dizer, como você faz um filme sobre um evento onde todos sabem como termina? Todos nós sabemos que o navio afunda. Você tem que fazê-lo sobre como o naufrágio do navio, que é inevitável, afeta as pessoas de quem você gosta (CAMERON, 2012, p. 83, *tradução nossa*)⁴².

Falar do “como” e não somente sobre o naufrágio. Se voltarmos a 1912, desde os primeiros momentos o que se tinha eram informações do ocorrido, mas apenas com a chegada e, conseqüentemente, as entrevistas dos sobreviventes é que foram adicionados os elementos faltantes à história. Lord falava de como

[a]os poucos, a história completa foi surgindo, mas muitos dos sedutores relatos daqueles primeiros dias perduraram: a senhora que se recusou a deixar seu cão dinamarquês...a banda tocando ‘Nearer My God to Thee’ [Mais perto, meu Deus, de Ti] ... o capitão Smith e o primeiro oficial Murdoch cometendo suicídio... a sra. Brown no bote 6 com um revólver... No entanto, as lendas fazem parte dos grandes acontecimentos e, se ajudam a manter viva a memória do autossacrifício valoroso, cumprem seu propósito. Naquele momento, porém, não havia necessidade de lendas para enfatizar a história. As pessoas estavam arrasadas com a tragédia (LORD, 2012, p. 250).

Sabemos da dificuldade de se ter uma história realmente completa (WHITE, 2013), mas o fato era que aquele momento mencionado por Lord (2012) há muito havia se passado. As pessoas não estavam mais arrasadas. Em 1996, época das gravações de *Titanic*, tínhamos cada vez menos contemporâneos ao desastre ainda vivos, que dirá sobreviventes. Isto é um dos fatores que possibilitaram o filme se diferenciar de seus antecessores. Falar do desastre a partir do presente e com alguém que o teria vivenciado quebraria com o padrão frio que se tornou por virar uma metáfora distante, e comum, de ser somente mais uma notícia no jornal.

Poderíamos abordar a dimensão social da liminaridade por meio das questões feministas, da luta de classes ou de imigração, mas esse seria o esperado. Isto está visível no filme. Por esse motivo, construímos até aqui essa contextualização das relações

⁴² No original: “My theory is you spend two hours setting up the story with people you really care about, and you play it out where you don’t know whether or not they will survive. I mean, how do you make a movie about an event where everybody knows how it ends? We all know the ship sinks. You have to make it about how the sinking of the ship, which is inevitable, affects the people you care about”.

progresso/história, história/memória, vivência/experiência, liminaridade/liminóide, pois, apesar do filme focar nos eventos do desastre, acreditamos que grande parte do peso desta dimensão se dá pelo contraste entre o passado e o presente que instigaria reflexões sobre “nós” em relação ao que “fomos / não somos mais”, algo não tão óbvio na película. As transformações sociais vão além da superfície.

Quando o historiador Steven Biel (2012) expõe que o naufrágio do RMS *Titanic* pode não ter sido o catalisador nem a causa, mas acabou revelando e representando ansiedades acerca da modernidade, mostra que, apesar de comparado com outros não ter sido um evento transformador, foi momento de alta carga dramática que colocou a sociedade – no caso de sua obra – estadunidense – de frente para um espelho, obrigando-a a se enxergar e pensar sobre si mesma. Contudo, até que ponto o naufrágio fala somente sobre a sociedade contemporânea a ele? Se voltarmos a metáfora citada por Mendelsohn (2012), o desastre permanece tendo sentido e falando sobre nós, mesmo depois de tanto tempo. Assim, as lendas citadas por Lord (2012) trabalhariam em concordância com a arte de narrar em Benjamin (2012a), evidenciando o hibridismo mencionado anteriormente, em que teríamos ao mesmo tempo o “antigo” e o “novo” em um mesmo evento. E, em vista disto, hoje o espelho de que Biel (2012) fala, encontrar-se-ia fragmentado, como revelou Dawsey (2006) em sua leitura de Turner. O que teríamos agora seria a vivência por meio do liminóide, o desastre em tela.

Logo no início de *Titanic* (1997), somos apresentados a uma filmagem em tom sépia (esses planos se repetirão posteriormente, mas sem o tom) como um filme antigo, poderia inclusive ser tratado como parte de um cinejornal se realmente fosse material de arquivo da época – similar ao visto em *The Hindenburg* (1975). Na cena temos também um homem filmando a partida do navio com uma câmera (hoje) antiga a manivela. Na sequência, somos apresentados ao título do filme sobre a água e terminamos no fundo do mar, onde os submersíveis são mostrados de cima para depois os vemos por inteiro avançando pelo leito do oceano. Ouvimos que devem estar se aproximando dos destroços, uma imagem de radar aparece em tela, é possível identificar o formato da embarcação, que em seguida surge atolada na lama. Essa é a primeira visão que temos do navio destruído. Vemos Broke Lovett, o pesquisador, olhando pela escotilha. Os submersíveis sobem e seguem pela proa, o encontro do novo com o antigo, a luz sobre

o passado – aqui é evidenciada a ponta da proa, que será revisitada durante o filme. Imagem de uma câmera gravando a visão da escotilha, passando para o rosto de Lovett, agora o vemos segurando o equipamento, filmando enquanto fala sobre o desastre.

Certo, mas qual a importância desta passagem? Ora, somente nesse recorte é possível pensar por alguns caminhos. O primeiro seria pela vertente do progresso, o avanço tecnológico, tão valorizado entre os séculos XIX e XX. Na primeira sequência temos o passado, 1912, com o tom sépia, o equipamento antigo, e, principalmente, o próprio *Titanic* pronto para zarpar. Depois do título vemos o presente de 1996, vislumbramos o quanto o ser humano avançou, agora explorando o fundo do oceano em veículos que antes habitavam somente a imaginação. No presente possuímos radares, conseguimos nos comunicar por voz a grandes distâncias, profundidades e, o mais importante nesse contexto, encontramos o gigante adormecido. O ciclo evidenciado nesse recorte se encerraria ao vermos a câmera utilizada pelo pesquisador.

FIGURA 2 - SUBMERSÍVEL ILUMINA TITANIC



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Por outro lado, como o anjo da história citado por Benjamin (2012b), o submersível ilumina o que sobrou do navio (FIGURA 2). Ao encontrá-lo enterrado na lama, joga luz sobre o passado, as ruínas deixadas pelo progresso. Assim como em 1912 o desastre não foi a causa, mas evidenciou os anseios de uma sociedade que acreditava estar de vento em popa, regressar aos destroços daquilo que *não foi um dia* seria a

metáfora dos anseios e medos de uma outra sociedade que se via rumo à transição. O filme de Cameron se passa no final dos anos 1990 onde a tecnologia, o transporte e a comunicação continuaram avançando, o século XX ficava para trás com o novo milênio despontando no horizonte. Ao encarar o abismo, encarnado no navio, este olha de volta, um aviso, um *memento* de que a história pode sempre se repetir. A confiança demasiada em um futuro promissor pode ser facilmente rompida com um mínimo de esforço. A grandeza, a presença, a tecnologia, não impediram o destino do RMS *Titanic*, o *Titã* imponente, de estar lá, preso no *Tártaro*, a mais de três quilômetros da superfície.

Assim, o cinema proporcionaria, nas sociedades pós-industriais, justamente o reviver os erros cometidos no desastre. Evidenciar o quanto poderia ter sido feito com pouco e como tais atos que para nós, hoje, e para aqueles logo após, poderiam ter mudado tudo. A tragédia gerou diversas transformações, mas como todo desastre, o que fica é o que poderia ter sido evitado. Se algum dos elos que formam a corrente de acontecimentos fosse partido, o que seria diferente? Como percebemos, antes, não se imaginava a possibilidade de um desastre, depois, não se sabia suas consequências. Aquele momento, o *entre* estados é o que perdura em forma de metáfora, desde o início nas telas.

Para alguns intelectuais, o tempo não é mais, hoje, um princípio de inteligibilidade. A ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse ser explicado em função do antes, enalhou, de certo modo, nos recifes do século XX, ao sair das esperanças ou das ilusões que acompanharam a travessia do mar aberto no século XIX (AUGÉ, 201, p. 27).

Desta forma, cada nova descoberta reaviva a ânsia por entender e modifica o que teria acontecido naquela noite em 1912. Essa busca por si só seria algo natural, mas as características notadas principalmente a partir do século XX mudaram a relação que possuíamos com os eventos. Toda nova informação faz com que o desastre volte a ser noticiado repetidamente em diversos veículos midiáticos. Sejam os depoimentos, a descoberta dos destroços ou o falecimento dos últimos sobreviventes, o *Titanic* não deixa de chamar a atenção. A curiosidade se mostra mais uma vez enquanto escrevo esta dissertação. Há pouco, um novo infortúnio trouxe mais uma vez o navio aos holofotes:

a implosão de um submersível nas proximidades dos restos do transatlântico⁴³. Mais um evento que se soma à história, reforçando sua peculiaridade. Porém, até quando? A memória voltará a dar lugar à história, a informação deixará de ser novidade e talvez seja por isso que hoje, numa tentativa de retornar ao que foi perdido, tenhamos as experiências transmitidas por meio do liminóide. Em *Titanic* (1997), temos Rose relatando sua vivência.

⁴³ No dia 18 de junho de 2023, o submersível *Titan*, da *OceanGate Expeditions*, perdeu contato com sua base quando fazia uma viagem aos destroços do RMS *Titanic*, o que causou comoção nos meios de comunicação que cogitavam se seria possível resgatar o veículo antes que o estoque de oxigênio disponível terminasse. Porém, menos de uma semana depois, veio a notícia de que o *Titan* havia implodido durante a descida por conta da pressão exercida pela água na profundidade em que se encontrava, vitimando todos a bordo. Em outubro de 2023 já temos notícias de uma dramatização fílmica sobre o ocorrido além de uma série documental (FERNEDA, 2023).

2 A ROSA E O TITÃ: DO INDIVIDUAL AO ESPACIAL

Neste capítulo, iremos abordar as dimensões *individual* e *espacial* da liminaridade. Decidimos trabalhá-los em conjunto, pois acreditamos que tenham grande proximidade. Para desenvolver a dimensão individual, entendemos que é necessário explorar a passagem de Rose pelo desastre. Por este motivo, decidimos construir o texto tendo este foco, o que acaba se tornando o fio condutor para entendermos a lacuna deixada, no primeiro capítulo, entre o momento que o navio deixa o porto e o resgate dos sobreviventes pelo *Carpathia*. Assim, optamos por uma abordagem descritiva na análise do conteúdo do filme neste primeiro momento.

Na segunda parte deste capítulo, abordaremos a dimensão espacial. Para tal, pensamos que, assim como Rose, o *Titanic* passa por uma transição. Partimos dos *não lugares* de Marc Augé (2012) para compreender as relações de familiaridade dos indivíduos – em especial a protagonista – com os ambientes para, posteriormente, entendermos como estes se transformam à medida que o transatlântico deixa a superfície.

2.1 O DESABROCHAR DA ROSA: A PASSAGEM DE ROSE

Histórias precisam ser contadas e para isso é necessário alguém para contá-las. Pensando nisso, em um primeiro momento, teria alguém mais crível para o trabalho do que uma testemunha ou vítima do ocorrido? Vasculhar o passado atrás de detalhes é algo praticamente impossível quando se pensa o todo. E o todo não é capaz de parar para revisitar as ruínas do passado. Caberia aos que sobreviveram a ele contar suas vivências. Vimos anteriormente que em 1912 já estreavam dramatizações sobre o naufrágio, a primeira delas, inclusive, *Saved From the Titanic*, protagonizada por uma sobrevivente de fato. Em 1997, seria a vez de Rose contar o que viveu, mesmo que ela não tenha realmente existido.

No filme de Cameron, o vasculhar as ruínas do passado a princípio se justificaria pelo interesse material, a expedição aos destroços é motivada pela busca ao *Coração do Oceano*, colar perdido que supostamente teria permanecido a bordo do navio. Nessa fria

busca por itens de valor, a identidade dos que se foram pouco importa. Piadas são feitas, a invasão prossegue. Ao alcançarem a cabine desejada, encontram o lugar onde provavelmente estaria guardado tal tesouro, o cofre. De volta à superfície, no navio de pesquisa, Lovett e sua equipe comemoram antecipadamente enquanto filmam a abertura do invólucro para então se depararem com papéis se desfazendo e uma pasta. Nela está a primeira imagem que temos de uma passageira, mas o que importa para eles é o que está em seu pescoço.

Por meio de um *travelling*, vemos então o interior de uma residência, retratos antigos, o som de um televisor passando uma notícia sobre o *Titanic* e, ao fundo, uma senhora fazendo cerâmica. Na reportagem está Lovett, falando de seu interesse pelas histórias não contadas sobre o desastre, no entanto, ao ser questionado pela apresentadora sobre a ética do que faz e de ser considerado até mesmo um ladrão de túmulos – similar às indagações feitas após as descobertas dos destroços em 1985 –, responde que se importa com aquilo que encontra, tem uma equipe de museólogos catalogando e garantindo a preservação de tudo que recuperam. Então mostra o desenho, que estava embaixo d'água havia 84 anos, e pergunta se tal artefato merecia permanecer nas profundezas pela eternidade. O diálogo chama a atenção da senhora que se aproxima do televisor. Em um plano/contra-plano entre ela e o desenho, vemos a perplexidade em seu rosto. Na cena seguinte, Lovett recebe uma ligação: é a senhora que se identifica como Rose Calvert e pergunta se ele achou o colar, revelando ser ela na imagem.

Rose está em um helicóptero a caminho do navio de pesquisa. A bordo, alguns *travellings* em plano médio acompanham os membros da equipe com a aeronave se aproximando ao fundo. Lewis Bodine, tenta desacreditar Rose para Lovett, a comparando com a história de Anastasia⁴⁴. Argumenta que Rose DeWitt Bukater morreu aos 17 anos no desastre e que Rose Calvert foi atriz nos anos 1920, quando seu nome ainda era Rose Dawson, provando que seria uma farsante. Todavia, não seria possível que ela soubesse do colar se não fosse de fato quem afirmava ser.

⁴⁴ Anastasia Romanova, Grã-Duquesa da Rússia, esteve envolta de rumores de que havia sobrevivido à Revolução Russa, tendo diversas mulheres se passando por ela nos anos posteriores.

Partindo de um plano detalhe, com o aquário em primeiro plano e retratos em segundo, Rose desfaz suas malas, dizendo, para os pesquisadores, que precisa estar com suas fotos e que gostaria de ver seu desenho. Na cena seguinte, temos um *close-up contra-plongée* por baixo da água no rosto de Rose. No contra-plano, um *close-up* no desenho embaixo da água (FIGURA 3). Enquanto relembra do momento em que era retratada, Lovett começa a contar o histórico do diamante, de como ele pertenceu à realeza e que valeria uma fortuna na atualidade. A resposta de Rose é curta: “Era uma coisa horrível e pesada. Só o usei esta vez” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁴⁵). São feitas algumas perguntas posteriormente, para confirmar a sua identidade, de forma sutil. Ao mostrarem objetos recuperados de sua cabine nos destroços, Rose imediatamente os reconhece, comenta sobre um espelho de mão estar idêntico a última vez que o viu, mas ao ver seu rosto refletido, no entanto, diz que este mudou. Em seguida é convidada a retornar ao *Titanic*.

FIGURA 3 - REENCONTRO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Bodine então mostra uma dramatização em 3D do desastre (FIGURA 4), durante a apresentação faz diversas piadas, provando que sua relação com o ocorrido é fria, distante e não empática. O que importa são as informações técnicas, as vidas perdidas não são consideradas. Ao final, Rose agradece a análise forense, mas afirma que o vivenciar é algo bem diferente. Na sequência, convidada a contar sua história, Rose começa a narrar sua experiência.

⁴⁵ No original: “It was a dreadful, heavy thing. I only wore it this once”.

FIGURA 4 - DEMONSTRAÇÃO 3D



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Arnold Van Gennep (2012) estudou diversos grupos sociais e algo que se mostrou comum a todos eram os ritos de passagem. Para ele, os ritos de passagem seriam os momentos em que um ou vários membros destes grupos passariam de um estado para outro. Ou seja, iniciariam o rito de uma forma e ao final não seriam mais os mesmos, adquiririam um novo *status*. Nestes ritos, Van Gennep (2012) identificou três momentos distintos, chamando-os de: separação, margem (limiar) e agregação. Basicamente um antes, outro durante e ainda outro depois. A liminaridade estaria justamente neste momento *entre*, onde ao final se tem um novo *status*. Com isso em mente, pensamos ser possível observar a transformação de Rose, a *passagem* da personagem pelo desastre.

Assim, defendemos que Rose embarca como DeWitt Bukater, fica à margem, desembarca como Dawson, mas como a vida continua além do desastre, se torna Calvert, o total de sua vida. Ao final da película, teríamos o que poderia ter sido uma Rose que existiria se os eventos seguissem o rumo esperado, terminando como e com quem ela gostaria.

Devemos antes de prosseguir, esclarecer que poderíamos pensar o desenvolvimento da personagem de acordo com a jornada do herói proposta por Christopher Vogler (2006). Na realidade, o autor realiza tal construção em seu livro. Entretanto, mesmo que este fale de limiares e passagens, a abordagem que escolhemos seguir permite explorar outras dimensões da liminaridade de forma consoante com a individual e além.

Assim, inicialmente temos Rose no limiar da vida entre a adolescência e a fase adulta embarcando em direção a sua terra natal para se casar, um casamento arranjado

que salvaria sua família da pobreza. O retorno aos Estados Unidos nestas condições a faz sentir como uma prisioneira, obrigada a seguir regras impostas que não concorda. Tais regras por si só fazem parte de outro limiar. Quando voltamos a Baudelaire e sua visão do horizonte em transição, com campanários e chaminés (AUGÉ, 2012), podemos aferir que transições semelhantes aconteciam no campo das relações sociais, a coexistência de tradições e novas formas de viver. Dentre estas formas estaria, mais uma vez, o liminóide.

Tratamos o liminóide como fragmentos reflexivos da sociedade pós-industrial, a busca por viver no limite, vivenciar os eventos de transformação, mas que nessas sociedades não se completam. Nos ritos de passagem, ao final teríamos um novo estado, e isto que não se concretiza – pelo menos não da forma como foi um dia – quando vivenciamos o liminóide. Por esta falta, estaríamos em uma busca constante por algo que preencha o vazio. Thomassen (2014) relata como nessa não finalização do que em outras situações seriam ritos de passagem, gera frustração, e conseqüentemente uma busca por sentir novamente aquela sensação, fazendo com que cada vez mais se ultrapassem barreiras. Uma busca constante por *mais*. *Kicks*, estímulos, adrenalina, o quase morte, a vivência (*erlebnis*) como experiência do novo em contraste com o acúmulo e reflexão (*erfahrung*) (PALAZUELOS e FONSECA, 2017).

Mesmo que algumas das experiências liminóides carreguem transformações para aqueles que as vivenciem, estas seriam resquícios do que não é mais. Thomassen (2014) fala dos esportes radicais, em específico do *bungee jump* e sua relação com ritos similares em algumas culturas. Se nestas culturas existe a passagem de um estado para outro tanto individual quanto social, na sua versão liminóide não seria a mesma coisa, afinal, “[a] opção permeia o fenómeno liminóide, a obrigação o liminar. Uma é um jogo e uma escolha, um entretenimento, a outra é uma questão de profunda seriedade, até mesmo de pavor, é exigente, obrigatória” (TURNER, 1974, p. 74, *tradução nossa*⁴⁶). Mesmo que se faça o *bungee jump* como um rito comemorando algo, faltará algo que o tornaria especial no campo do ritualístico. Voltaríamos aqui ao fato de ser um ato

⁴⁶ No original: “Optation pervades the liminoid phenomenon, obligation the liminal. One is all play and choice, an entertainment, the other is a matter of deep seriousness, even dread, it is demanding, compulsory”.

voluntário, somado a não ligação de um evento específico, como uma data ou época do ano, e com uma ocasião definitiva, como a passagem para a fase adulta ou um casamento. Contudo, outro aspecto que intensificaria tal dissociação com os eventos limiares de fato estaria na relação de consumo: o vivenciar se torna um produto. Algo que não era ignorado por Turner, já que este observava que, em sociedades que consideramos pós-industriais:

os fenômenos das artes, dos esportes, etc., devido ao processo histórico de imposição de uma visão de mundo e lógica capitalista, terem se transformado, também, em uma espécie de produto de consumo, envolvidos pela sedução persistente da 'indústria cultural' (SILVA, 2005, p.40).

Como apontam Felix Palazuelos e Tania Fonseca (2017), Benjamin fala da diminuição da experiência enquanto uma perda de significância, aura e importância dos ritos de passagem nas sociedades pós-industriais. Anteriormente, as comemorações não se limitavam às passagens observadas no seio familiar como aniversários, nascimentos, casamentos, etc., eram também vistas o ano todo em eventos tradicionais da comunidade. A aura destas comemorações, os ritos de passagem, ligavam o mundano ao divino. Pensamos a aura em um sentido mais ampliado do que o comumente atribuído às obras de arte. Nesta linha, a questão da singularidade, autenticidade e a sensação de presença seriam observáveis também nas manifestações culturais tradicionais em sociedades pré-industriais. Entendemos que Benjamin não vê a perda da aura – nas obras de arte – como algo necessariamente negativo, porém, nossa leitura segue esta vertente quando percebemos que, com o crescimento da vida urbana e sua consequente uniformização, as experiências de limiar são apropriadas pelo comércio. As celebrações religiosas, sazonais ou que tinham algum significado implícito, passam a tê-lo em segundo plano, a justificativa de tais festivais passa a ser a obtenção de lucro.

Os significados tradicionais ficam como subtexto secundário que justificam todo tipo de atividades monetárias que envolvem um marketing intensivo do evento com base no consumo de bens, de alimentos especiais, de entretenimento e lazer do mercado de massa [...] Esses eventos agora comemoram uma importância fictícia que alimenta a sociedade do espetáculo e a ostentação da capacidade de entrar em dívida por meio do consumo conspicuo (PALAZUELOS e FONSECA, 2017, p. 943-944)

E essa perspectiva não se restringe a Benjamin. Pierre Nora (1993) enxerga essa mudança de maneira igualmente pessimista, a perda do coletivo em prol do

individualismo, tais celebrações e lugares⁴⁷ revelam uma tentativa de perpetuar algo que escapa por entre os dedos.

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (1993, p. 12-13).

E é nessa situação que Rose Dewitt Bukater se encontra.

Rose Calvert começa sua história com a chegada ao navio. Sua voz *off* confirma o imaginário que se tinha do navio, algo visto no relato do padeiro Charles Burgess (LORD, 2012), mas para ela era algo bem diferente.

Era o navio dos sonhos para todos os outros. Para mim, era um navio de escravos, que me levava acorrentada de volta à América. Por fora, eu era tudo o que uma garota bem-educada deveria ser. Por dentro, eu gritava (TITANIC, 1997, tradução nossa⁴⁸).

Um *plongée* quase absoluto mostra Rose DeWitt Bukater descendo de um automóvel, exemplo, naquele momento, da classe social a que pertencia. Juntam-se a ela, sua mãe, Ruth, Cal Hockley, seu noivo, e Lovejoy, funcionário de Cal. Em outros veículos, uma infinidade de bagagens e um cofre, que Cal, como Rose posteriormente revela, carrega sempre consigo – este cofre é o mesmo que é recuperado da cabine submersa. A família *que viria ser* é a encarnação dos abastados estadunidenses que após viajarem pela Europa a passeio, comprando diversos itens de interesse, voltam para a terra natal onde continuarão fazendo as mesmas coisas com as mesmas pessoas.

A bordo, percebemos que Rose estaria *à frente de seu tempo*. Ela aprecia a arte moderna que despontava na Europa. De Paris, trazia diversas pinturas, criticadas por Cal que não vê arte naquilo. Em sua cabine, uma das mais caras do transatlântico, um plano

⁴⁷ Falaremos sobre os *lugares de memória* posteriormente.

⁴⁸ No original: It was the ship of dreams to everyone else. To me it was a slave ship, taking me back to America in chains. Outwardly, I was everything a well brought up girl should be. Inside, I was screaming.

médio revela a presença de diversos criados. Posteriormente, em alto mar, após todas as paradas antes de seguir para os EUA, temos uma cena de refeição diurna, à mesa, Bruce Ismay, Thomas Andrews, Molly Brown, Cal, Ruth e Rose. Esta, em um *close up* seguido de um plano médio, acende um cigarro enquanto Ismay e Andrews falam sobre a maravilha que é o *Titanic*. Prontamente sua mãe a repreende, Cal apaga seu cigarro, escolhe o que irão comer. Após esta situação, Rose se retira. Fora daquele ambiente, na parte externa, a jovem, em plano médio, tem um breve primeiro contato visual com Jack Dawson, em *close-up*, pois logo Cal vem a seu encontro para buscá-la.

Mais tarde, um *travelling* mostra o salão de jantar cheio conforme se aproxima do rosto de Rose em uma das mesas, repleta de pessoas felizes conversando. Seu olhar é distante. Neste momento, ouvimos a voz *off* de Rose Calvert falar de sua vivência liminóide:

Vi toda a minha vida como se já a tivesse vivido. Um desfile interminável de festas e bailes, iates e partidas de pólo. Sempre as mesmas pessoas desinteressantes, a mesma conversa vazia. Eu senti como se estivesse à beira de um grande precipício, sem ninguém para me puxar de volta, ninguém que se importasse... ou sequer notasse (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁴⁹).

Por conta deste esvaziamento, da falta de sentido a sua volta, a obrigação de continuar repetindo as mesmas ações, o aprisionamento que sente, ela decide tentar tirar sua vida, e com isso inicia de fato sua passagem. A partir do momento que ultrapassa o gradil da popa do navio, quase cai e é puxada por Jack: Rose DeWitt Bukater morre. Dali para frente o *status* que possuía antes se esvai. Rose não é mais uma pertencente da primeira classe e ao mesmo tempo não deixou de ser, ela está no *entre*, no limiar, à margem. Algo se rompeu, um passo impossível de ser revertido. O que se segue são diversas provações até o momento de sua grande transformação.

Como agradecimento por seu ato heroico, Jack é convidado a jantar com a família na noite seguinte. Em sua cabine, Rose é visitada por Cal, que a presenteia com o *Coração do Oceano*. Posicionando-se por trás da jovem, ele coloca o colar em seu

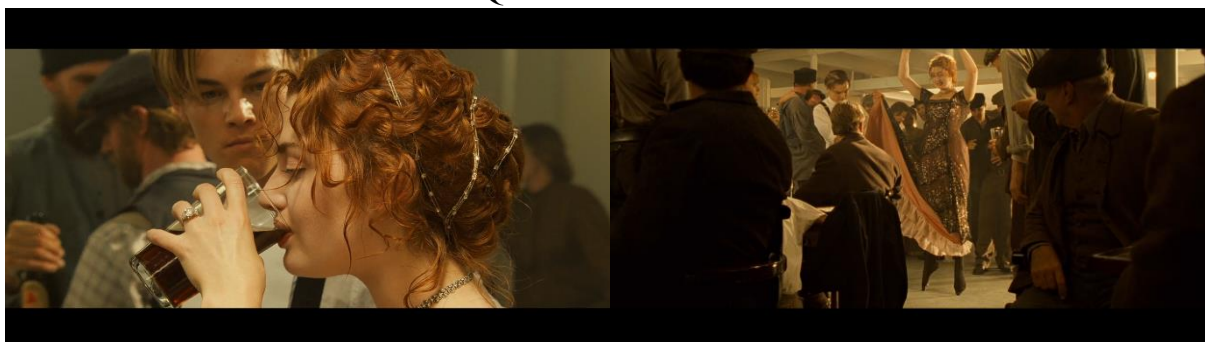
⁴⁹ No original: I saw my whole life as if I had already lived it. An endless parade of parties and cotillions, yachts and polo matches. Always the same narrow people, the same mindless chatter. I felt like I was standing at a great precipice, with no one to pull me back, no one who cared... or even noticed.

pescoço, como uma coleira em um cão arredio. Em um plano médio centralizado no espelho, a encara pelo reflexo lembrando-a que fazem parte da realeza.

No dia seguinte, Rose, no intuito de agradecer a Jack, caminha com o rapaz pelo *deck* aberto enquanto conversam sobre suas vidas. Conforme o diálogo se estende, a jovem começa a ter contato com uma realidade distante da sua, simultaneamente, a sua própria existência é questionada. Quais as razões que a levam a agir da forma que age? O que a impede de fazer o que realmente gostaria? A dúvida é posta em sua cabeça. Mais tarde, no jantar, apresenta os membros da alta sociedade ao rapaz, sempre com algum comentário, mostrando que por trás da fachada impecável, existem aspectos ocultos. Rose se diverte com situações inusitadas, as piadas feitas à mesa, a vivência do jovem que contrapõe a dos outros, a exibição da futilidade dos membros daquela sociedade. Ao final, é convidada por Jack para o que este chama de “uma festa de verdade” nos conveses inferiores.

No salão da terceira classe, a música é alta, as pessoas animadas, há dança, bebida e agitação. Rose, antes retesada, agora dança, ri, bebe, fuma e mostra sua força aos homens *brutos* ao ficar na ponta dos pés, descalça, como uma bailarina (FIGURA 5). Ela experimenta o gosto da liberdade. Contudo, Lovejoy a espiona, relatando a Cal o ocorrido.

FIGURA 5 – QUEBRA COM O ESPERADO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Na manhã seguinte, desjejuando com Cal no *deck* privativo de sua cabine, é questionada sobre a noite anterior. Ao tentar se impor como uma mulher que não pode ser comandada, seu noivo, em um acesso de fúria, arremessa a mesa de café para longe e a ameaça verbalmente. Rose, acuada, acata seus dizeres e, depois que este sai, tenta arrumar as coisas no chão, pedindo desculpas pelo “acidente” à Trudy, empregada que

veio auxiliá-la. Na cena seguinte, enquanto se arrumava, a jovem é abordada por sua mãe, que assume a amarração de seu espartilho de forma ríspida, enquanto a proíbe de se encontrar novamente com Jack. O diálogo segue quase todo em uma sequência de plano/contra-plano em *close-up*, onde Ruth relembra a situação precária na qual se encontram, enfatizando que a única coisa que têm é um nome. Rose diz que ela não a deixa esquecer. Em resposta, a mãe diz não compreender o porquê de a filha estar agindo assim, afinal, Cal é um bom homem. Rose acha um absurdo tal responsabilidade ser posta sobre ela e é chamada de egoísta. Prontamente rebate, questionando ironicamente se é ela quem estava sendo egoísta. Usando de persuasão em tom emocional, a matriarca pergunta se Rose quer vê-la trabalhando como costureira, tendo suas coisas leiloadas, as *memórias* da família espalhadas. Então se vira, ficando em primeiro plano com a mão na boca e os olhos lacrimejando. A jovem, pensativa, diz ser injusto, sua mãe responde que é lógico ser injusto, elas são mulheres, as escolhas nunca são fáceis, dá um beijo no rosto da filha e continua a apertar o espartilho.

Depois dessas imposições, Rose decide se afastar de Jack, tenta retornar à vida que tinha, acompanha a família ao culto dominical e, posteriormente, durante um passeio pelo *deck* principal em que questiona Andrews sobre o número de botes, é abordada pelo rapaz que a puxa para o ginásio. Lá dentro, ela afirma estar decidida a se casar com Cal, que o ama. O rapaz, sem acreditar, expressa o quão incrível ela é, chega a corrigir a maneira que a chama, de garota para mulher, diz que eles a prenderam e que um dia ela acabará deixando de ser quem é. Somente ela pode se salvar. Rose se retira do ambiente, deixando Jack sozinho.

Percebemos como este período é confuso. A coerção enfrentada pela jovem a segura toda vez que tenta se distanciar. Mesmo que não concorde com as regras, é obrigada a segui-las. A dificuldade para se impor é evidente. A decisão não é fácil, não é só dela. Existe todo um peso por trás de cada passo que ela der. O primeiro julgamento sendo o social: como os outros, fora de seu círculo íntimo, irão vê-la. O segundo, no seio familiar, a própria mãe, fruto de relações igualmente opressivas, não a apoia e tenta enquadrá-la. Por último, o julgamento de si própria, saber que as decisões que tomar terão consequências que não pode antecipar.

Na cena seguinte, no salão de chá, a jovem está com sua mãe e com outras mulheres, que conversam sobre o casamento. Novamente distante, temos um *close-up* em Rose. A câmera, agora subjetiva, assume seu ponto de vista, observando, em outra mesa, uma garotinha se portando como uma boneca, aprendendo a ter modos e cumprir a etiqueta.

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também *o despertar*.) (BENJAMIN, 2009, p. 535, *grifo nosso*).

O despertar poderia ter outras conotações. No caso de Rose, a percepção de quem ela quer ser, o que está em seu âmago, o lutar por liberdade, por se salvar. Desde o início esta se mostra diferente daqueles com quem está acostumada a lidar. Aprecia outras formas de arte, vai contra o *status quo*, não concorda com as normas, com os tratamentos sofridos e impostos. E é assim que ela decide se encontrar mais uma vez com Jack.

Na proa do navio temos a clássica cena do, agora, casal, voando rumo à liberdade. Como um meio de marcar o grande passo que deu, em seu camarote a jovem pede para ser retratada por Jack como as outras mulheres que ele desenhou em Paris. Nua, somente com o colar em seu corpo, Rose se despe de quem foi, a última coisa que quer é um desenho seu como uma boneca de porcelana. O retrato e o colar são os lembretes deixados no cofre para Cal, a única forma que ele a possuirá, a aprisionará. O flerte entre os jovens é crescente. No presente fílmico, Rose Calvert afirma que este fora o momento mais erótico de sua vida até então.

De volta ao passado fílmico, Lovejoy, à procura de Rose a mando de Cal, entra na cabine e o casal sai por outra porta. Ao vê-los, o capanga começa uma perseguição. Na tentativa de despistá-lo, pegam o elevador. Em um *contra-plongée/plongée*, Rose zomba do laçao que não desiste, os seguindo pelas escadas. No *Deck E* correm por corredores até conseguirem entrar em uma sala com tranca. Lá dentro, o barulho é alto, e a saída é descer para as caldeiras. Ao chegarem, são abordados por um foguista e voltam a correr. A câmera os acompanha, em uma sequência de planos, em sua maioria médios, passar por meio do vapor, se divertir e chegar ao depósito de carga do navio. Ao notarem um carro vermelho, se aproximam.

Encenam um cavalheirismo; Rose entra na parte traseira e Jack assume a posição de motorista, toca a buzina perguntando para onde. Ela responde em seu ouvido que “para as estrelas” e o puxa para dentro. Em uma sequência de plano/contra-plano em primeiríssimo plano, se acariciam, palma com palma. Jack pergunta se ela está nervosa. Respondendo que não, ela apoia a cabeça em seu peito, beijando seus dedos e pede para que ele ponha as mãos nela. Se beijam e se deitam no banco. Posteriormente o carro está com vidros embaçados. Um breve *travelling* da lateral do veículo até o vidro traseiro mostra o momento em que Rose deixa a marca de sua mão. Uma transição para o interior do carro parte da marca e desce. Ambos estão suados, arfantes, se beijam novamente.

‘*A primeira vez é que tem valor*’, afirma um ditado popular, não deixando de ter interesse observar que não somente esta ideia é propriamente universal, mas traduz-se em toda parte, com maior ou menor força, por meio de ritos especiais [...] os ritos de passagem não se apresentam em sua forma completa, ou não se acentuam mais, ou mesmo não existem a não ser por ocasião da primeira passagem de uma categoria social ou de uma situação a outra (VAN GENNEP, capítulo IX, *grifo do autor*).

Consideramos esta uma passagem fundamental em vista do contexto e a época retratada e temos aqui outro grande momento de transição para Rose. Ela, aos moldes sociais que regiam sua vida, deixa de ser uma garota e passa a ser uma mulher. O peso não está somente no ato físico, mas também em seu poder de escolha. Não foi subjugada, não foi imposto a ela com quem seria. Mais do que nunca, sua nova vida ganha cada vez mais forma.

O casal ressurge no convés da proa, eles estão felizes, riem após fugirem de camareiros que os procuravam no carro. A câmera se aproxima até um primeiríssimo plano. Rose põe a mão na boca de Jack, fica mais séria e fala que quando o navio atracar, ela descerá com ele. Este afirma ser loucura, ela ri, dizendo saber que não faz sentido, mas que é por isso que confia em sua decisão. Ambos são observados por oficiais na ponte de comando e por vigias na gávea, dois *plongées* em posições diferentes. Na sequência, param de se beijar quando sentem um tremor. De um primeiríssimo plano *plongée* a um plano geral, olham para cima e observam o enorme *iceberg* passando pela lateral do navio. Jack grita para Rose se afastar quando pedaços de gelo despencam no convés e acabam derrubando outros passageiros. Após observarem a montanha de gelo se afastar, dirigem-se para o interior do transatlântico, no caminho ouvem a conversa

dos oficiais com o capitão e percebem a gravidade da situação. O que era uma busca por liberdade se tornará uma luta pela sobrevivência.

Voltando ao camarote, o casal encontra a família acompanhada de alguns oficiais à procura do colar que supostamente havia sumido do cofre. Jack é acusado e levado preso. Quando ficam a sós, Cal se aproxima de Rose, dá-lhe um tapa no rosto, a chama de vagabunda e manda que o olhe enquanto ele fala. Em primeiro plano, são interrompidos por um camareiro que bate à porta pedindo desculpas, solicitando que coloquem os salva-vidas e se dirijam para o *deck* dos botes. Cal, que tenta contradizer, é cortado. São ordens do capitão. Cal ainda segura Rose que se recompõe, atordoada. O funcionário continua, pede que coloquem roupas quentes enquanto vai em direção ao *closet* do cofre. Cal solta Rose olhando-a de lado. Ela passa a mão no rosto, ele ri. O camareiro, voltando do *closet* com os coletes, pergunta se pode sugerir casacos e chapéus. Se dirigindo a Rose, que permanece com a mão no rosto, o camareiro afirma que não há com o que se preocupar, é só uma precaução.

A futilidade que Rose tanto repugnava se apresenta nas atitudes dos membros de sua classe e daqueles que a servem. Neste intervalo de tempo se vê mais uma vez presa àquelas pessoas, tratada como a garota que não deve ter opinião, apenas seguir ordens, que não tem a quem pedir ajuda. Acompanhando sua família pela *Grande Escadaria*, encontra Thomas Andrews e ao perguntar sobre a gravidade da situação, fica horrorizada com a resposta. Todos à sua volta permanecem alienados.

A família se encontra no *deck* dos botes lotado, esperando para embarcar. Os sinalizadores são lançados, crianças ficam fascinadas, Rose olha preocupada. O navio já está inclinando. Rose observa o desespero das famílias se separando. Ruth pergunta em voz alta se os botes estão separados por classe, e diz, rindo, esperar que não fiquem muito lotados. Em primeiríssimo plano, Rose a manda calar a boca, a segura pelos ombros, fala como a água está congelando e que não tem botes para todos. Metade das pessoas irá morrer. Em segundo plano, atrás das duas, Cal comenta que pelo menos a melhor metade não irá. Rose o olha. No bote, Molly chama Ruth, sem palavras, para embarcar. Em uma sequência de plano/contra-plano, Cal diz sentir pena de não ter mantido o desenho, pois valerá muito pela manhã. Rose o encara enquanto seu rosto é iluminado pelo clarão de outro sinalizador e o xinga. Molly a chama para subir ao bote.

Rose encara Molly e Ruth, se mantendo parada. Ruth a chama mais rispidamente. Rose dá adeus à mãe e sai. Ruth chama pela filha. Cal a agarra pelo braço, questionando para onde ela está indo, se é para encontrar Jack, se tornar a vadia de um quebrado. Rose responde que prefere ser a vadia dele do que sua esposa. Ao tentar sair, Cal a impede. Ela então cospe em seu olho, se solta e corre. Ao fundo sua mãe insiste para ela parar. Cal limpa o olho incrédulo. O bote começa a ser baixado enquanto Ruth continua a gritar. Este é o momento de ruptura com sua mãe, com sua família.

Pela primeira vez, Rose está sozinha de fato. Em sua busca por Jack, a jovem deverá enfrentar diversas adversidades até alcançá-lo. Despindo-se de qualquer resquício do papel de donzela em perigo imposto a ela, retorna ao interior da embarcação cada vez mais deserta. Os homens que encontra pelo caminho tentam impedi-la de continuar. Ao pedir informações sobre onde Jack poderia estar, Andrews tenta convencê-la a se salvar, esta se recusa dizendo que continuará mesmo sem sua ajuda. O engenheiro então a direciona. Para chegar ao *Deck E*, tenta pegar o elevador e mais uma vez é barrada. Cansada, empurra o ascensorista para dentro, dizendo estar cansada de ser educada. Chegando ao destino, o elevador é inundado, o funcionário se desespera, Rose sai mesmo sendo advertida. Mais uma vez está sozinha. Os corredores são os mesmos pelos quais passou com Jack momentos antes ao fugirem de Lovejoy, mas agora tudo está alagado e vazio.

Após conseguir se localizar, encontra o rapaz algemado e, depois de esclarecerem a questão do colar – Cal o havia incriminado – Rose deve mais uma vez se aventurar pelos corredores, agora em busca de uma forma de libertar seu amado. Perdida, encontra finalmente alguém, mas ao pedir ajuda é puxada contra sua vontade, não é ouvida e, desesperada para se libertar, soca o nariz do camareiro que a segurava. Liberta, volta a Jack passando pela água gelada trajando apenas um vestido leve e portando um machado, algo inimaginável em sua situação anterior.

Depois de salvar Jack, o casal encontra o caminho para onde estão os botes, no tumulto, encontram um em que estão embarcando as mulheres. Rose observa mais uma vez o desespero das famílias sendo separadas. Crianças chorando enquanto os homens permanecem no navio. A jovem se vira para o rapaz e fala que não irá sem ele, mas este tenta convencê-la do contrário. Cal aparece novamente, endossando a fala de Jack, ao

passo que retira o cobertor que cobria a moça, o substituindo pelo casaco que vestia. Convencida de que ambos embarcarão posteriormente, Rose concorda em partir. Conforme seu bote é baixado, ela, em *plongée*, encara os dois homens que ficam para trás, em *contra-plongée*. Os dois futuros que abandona. No meio das pessoas que choram, os oficiais que gritam, a comoção generalizada, a jovem decide retornar para o *Titanic* se jogando no convés inferior. Correndo pelo *deck*, se encontra com Jack na *Grande Escadaria*. Reforçam seu vínculo – um vai aonde o outro for –, observados por Cal no andar superior. Em mais um acesso de fúria, o magnata pega a arma de Lovejoy e começa a perseguir o casal em uma sequência de planos frenéticos.

Na fuga, descem as escadas chegando ao salão de jantar devoluto e que se enche de água. Conseguem escapar, mas o caminho de volta ao convés superior é cheio de obstáculos. Tentam salvar uma criança que acaba sumindo junto ao pai quando uma massa de água irrompe por uma porta. Ficam presos nas grades de segurança entre as classes, quase se afogando, mas, ao final, alcançam a sala de fumantes, onde encontram Andrews sozinho. Rose pergunta se ele tentará se salvar. Este se desculpa por não ter construído um navio mais forte. Se encaram em um diálogo realizado em plano/contraplano. Jack tenta puxá-la dizendo que precisam ser rápidos. O engenheiro pede que esperem, se aproximando de Rose e desejando sorte enquanto a entrega seu colete salva-vidas. Ela, agora em *close-up*, com os olhos úmidos, deseja o mesmo e o abraça, se despede daquele que a tratou com respeito desde o início. A inclinação do transatlântico é evidente.

O casal avança para a popa da embarcação, devem permanecer o máximo possível a bordo. Não há mais botes por perto. A multidão deixada para trás segue a mesma rota. É cada vez mais difícil caminhar. As luzes oscilam, pessoas atiram móveis ao mar e se jogam. Finalmente os dois chegam ao ponto onde sua história começou. Ao redor, Rose vê uma mulher consolando uma criança, logo tudo acabará. Um padre encaminha as almas dos fiéis que se agarram a ele: “E Deus enxugará todas as lágrimas de teus olhos e não haverá mais morte. Nem haverá tristeza ou choro. E não haverá mais

dor, pois o antigo mundo se foi” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁵⁰). Pessoas caem, lamentos, gritos. O navio se parte. A popa desce de uma vez e volta a subir. Mais pessoas caem. Jack e Rose passam para o lado externo do gradil. O que antes quase resultou em sua morte física, agora pode salvá-la. Rose assiste as pessoas que não conseguem se segurar caírem. Segurando a mão de Rose, Jack fala que o navio irá puxá-los, explica o que deverão fazer e que ela não deve soltar sua mão. Ele diz que eles irão conseguir, pede para que confie nele. Ela diz que confia. Eles permanecem no navio até o último minuto, quando este deixa a superfície em um plano geral.

O *Titanic* desaparece sob ela. O caos reina. Separada de Jack pela tormenta, Rose quase se afoga devido ao desespero dos que tentam se salvar. Um primeiríssimo plano em seu rosto dá lugar a uma câmera subjetiva, que observa o caos. Novamente a câmera, próxima ao seu rosto, se afasta até termos um plano geral da situação. O rapaz a encontra, ambos se distanciam da turba buscando algo em que possam se segurar. Encontram um pedaço de madeira que não sustenta o peso dos dois e Rose sobe sozinha a pedido de Jack. Tudo ficará bem, diz o rapaz. Próximo, um oficial assopra um apito pedindo para que os botes voltem. A água os faz tremer de frio. Os gritos continuam.

O tempo passa, um *close-up* mostra que o oficial agora está morto, os sons e a movimentação em volta estão diminuindo. Rose, quase sem se mexer, ainda segura a mão do rapaz, comenta que está ficando quieto. Jack, com gelo no cabelo e voz trêmula, tenta ser otimista. Uma pausa no diálogo. Rose fala que o ama. Ele ofega e em seguida pede para que ela não faça isso, que não se despeça, não ainda. Ela diz estar com muito frio. Ele então afirma que ela sairá dali, viverá, terá muitos filhos, verá eles crescerem e vai morrer muito velha em uma cama quente. Não ali, não naquela noite, não desse jeito. Ela não sente o corpo. Ele fala como ganhar a passagem foi a melhor coisa que poderia ter acontecido, sem ela o encontro dos dois não seria possível e é grato por isso. Ela ri emocionada. Jack então pede para que ela prometa que sobreviverá, que não irá desistir, independente do que aconteça e do quão sem esperança esteja, e que viva assim, sem jamais deixar essa promessa. A jovem, emocionada, promete.

⁵⁰ No original: And God shall wipe away all the tears from their eyes and there shall be no more death. Neither shall there be sorrow or crying. Neither shall there be any more pain for the former world has passed away

Um *plongée* absoluto distante dá lugar a um primeiríssimo plano, onde vemos Rose, mais fraca, cantar sem forças olhando o seu estrelado. A lateral de seu rosto é iluminada. Ao se virar, vê um bote procurando por sobreviventes. Tenta acordar Jack, mas este já está sem vida. Sua voz falha, ela chora. O bote se afasta aos poucos. Depois de um momento ela começa a pedir para que voltem, sua voz está baixa. Tenta gritar. Percebendo que não conseguirá, decide que terá de soltar a mão de Jack. Repete a promessa feita a ele e se despede. Chora mais uma vez ao vê-lo desaparecer conforme afunda. Como última prova, se joga novamente na água e nada com dificuldade em direção ao oficial congelado. Pega o apito e assopra o mais forte que consegue. Seu rosto pálido é iluminado. Corte para um plano detalhe nos olhos fechados de Rose no presente filmico.

Conforme a câmera se afasta, Rose Calvert conta que

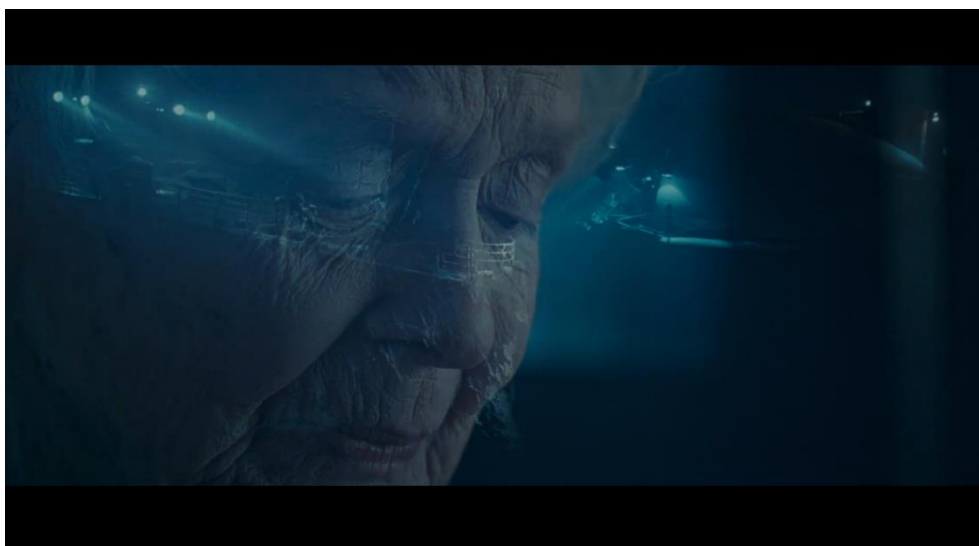
Mil e quinhentas pessoas foram para o mar quando o Titanic afundou embaixo de nós. Havia 20 botes flutuando nas proximidades... e apenas um regressou. Um. Seis foram salvos da água, incluindo eu. Seis... de 1500. Depois disso, as 700 pessoas que estavam nos barcos não tinham nada a fazer senão esperar... esperar para morrer... esperar para viver... esperar por uma absolvição... que nunca viria. (TITANIC, 1997, tradução nossa⁵¹).

Enrolada em cobertores, Rose, em primeiríssimo plano, acorda com a luz do sol e, pelo seu ponto de vista, vemos o nome do navio que veio socorrê-los. No convés do *Carpathia*, tem o último vislumbre de atores de sua vida pregressa: Cal a buscando entre os resgatados. Mais tarde, chegando à Nova York debaixo de chuva, contemplava a Estátua da Liberdade ainda a bordo quando é questionada por um dos oficiais acerca de sua identidade. Responde então que seu nome é Dawson, Rose Dawson. Nesse momento ela conclui sua passagem, deixa de ser quem era por completo, a partir dali sua identidade é outra, não é mais a garota vinda de uma família tradicional prestes a casar com um magnata. É uma anônima, sozinha, livre, uma sobrevivente. Rose segue a vida como uma nova mulher.

⁵¹ No original: Fifteen-hundred people went into the sea, when Titanic sank from under us. There were 20 boats floating nearby...and only one came back. One. Six were saved from the water, myself included. Six...out of 1500. Afterward, the 700 people in the boats had nothing to do but wait...wait to die...wait to live...wait for an absolution...that would never come.

No presente, diz que nunca havia falado de Jack para ninguém, nem mesmo para seu marido. Que o coração de uma mulher é um oceano de segredos, mas agora sabem da existência do rapaz, que a salvou de todas as formas que ela poderia ter sido salva. Porém, não tem nenhuma imagem dele, agora ele existe somente em suas memórias.

FIGURA 6 - LUZ SE AFASTA DO NAVIO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer). 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. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 2012a, p. 240, *grifo do autor*)

FIGURA 7 - LIMIAR DA VIDA



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Trajando uma camisola, Rose Calvert se aproxima do gradil na popa do navio de pesquisa. Ao chegar, sobe o parapeito, como fez em 1912 (FIGURA 7). Ela refaz seus passos, a jovem é agora uma idosa, 84 anos às separam, uma vida inteira. Seu olhar fixo no mar, sua mão, até então fechada sobre o peito, revela o colar em um plano detalhe. Ao olhá-lo, se lembra de quando o encontrou no bolso de seu casaco a bordo do *Carpathia* enquanto olhava para a Estátua. Sorrindo, encara o colar e o joga ao mar, acompanhando seu desaparecimento. Concluiu sua missão, devolveu ao navio tudo aquilo que a ele pertencia. Sua última conexão com sua vida passada retornou para onde não deveria ter saído. Agora de fato está livre. Em sua cabine, por um *traveling* e planos detalhe, vemos os retratos que no início disse não viajar sem. Sua vida foi completa, fez o que gostaria de ter feito com Jack. Em sua cama quente, idosa e com os filhos e netos crescidos, mais um limiar termina. A vida terrena se encerra.

No escuro, a câmera, em um plano sequência, se aproxima dos destroços que tomam nova forma conforme se iluminam. Passando por uma porta, temos a *Grande Escadaria*. Todos os que se foram estão ali, sorrindo, dando boas-vindas. Percebemos que a câmera acompanhava Rose, novamente jovem. Vestida de branco em contraste com seu vestido negro e vermelho de quando tentou se jogar no oceano, sobe as escadas e encontra Jack que a aguardava. Agora, finalmente juntos como esperavam ter conseguido, são aplaudidos. A partir dali, temos o surgimento de sua última forma, seu último limiar: a eternidade.

Na liminaridade não se tem certeza de como sairemos do processo. É realmente um momento de transformação. A liminaridade é o período entre o início e o fim. O momento de suspensão, um deslocamento das regras sociais.

a liminaridade não ‘explica’ nem pode ‘explicar’ nada. A liminaridade não pode substituir nenhum outro termo que faça parte de quadros explicativos causais. Na liminaridade não há certeza quanto ao resultado. Em seu sentido mais amplo, a liminaridade refere-se a qualquer situação ou objeto ‘entre e entre’ (*betwixt and between*), qualquer lugar ou momento intermediário, um estado de suspense, um momento de liberdade entre duas visões de mundo estruturadas ou arranjos institucionais. Relaciona-se à mudança numa única personalidade, bem como a mudança social e a transição em contextos de larga escala; por isso, também, e talvez mais diretamente do que qualquer outro conceito que temos, liga o micro e o macro, operando a partir do ‘meio’. A liminaridade abre a porta a um mundo de contingência onde os acontecimentos e os significados – na verdade, a própria ‘realidade’ – podem ser moldados e levados em diferentes direções⁵² (THOMASSEN, 2014, p. 7, *tradução e grifo nossos*).

Desta forma, Rose não esperava uma mudança de vida. Ao iniciar a viagem imaginava apenas concluir a travessia. Mesmo inconformada com sua situação, a princípio cumpriria o planejado. Após não suportar mais o que a rodeava, tomou uma atitude drástica. O suicídio seria a única forma de escapar daquele ciclo constante em

⁵² No original: liminality does not and cannot ‘explain’ anything. Liminality cannot replace any other term that forms part of causal explanatory frameworks. In liminality there is no certainty concerning the outcome. At its broadest, liminality refers to any ‘betwixt and between’ situation or object, any in-between place or moment, a state of suspense, a moment of freedom between two structured world-views or institutional arrangements. It relates to change in a single personality as well as social change and transition in large-scale settings; it therefore also, and perhaps more directly so than any other concept we have, ties together the micro and the macro, operating from the ‘middle’. Liminality opens the door to a world of contingency where events and meanings – indeed ‘reality’ itself – can be moulded and carried in different directions.

que se encontrava presa. O fato é que depois desta decisão, a jovem entra em seu primeiro limiar.

Como o terremoto em Lisboa não era esperado (THOMASSEN, 2014), Rose não pretendia tomar tal atitude, pelo menos não é o que aparentava. Havia sido criada aos moldes do que se desejava em uma garota de classe, mas em seu interior já existia a fagulha da mudança. Não existe um universo paralelo ao qual possamos recorrer para imaginar se ela teria se tornado o que se tornou se houvesse tomado outras decisões ou se não tivesse encontrado certos personagens. Por isso a afirmação de Thomassen (2014) é tão certa. Sabemos como o limiar começa, podemos até imaginar o resultado, mas não há como ter uma certeza. O que temos conhecimento é de uma Rose que sobreviveu para contar sua história, vasculhando as ruínas e humanizando o desastre. Foi a voz do *Titanic*, ressurgindo tal qual quando seu desenho é recuperado de dentro do cofre. Transformou suas vivências em experiência, transmitindo-as para aqueles que buscavam apenas o material. Rose imprimiu em sua “narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012a, p. 221). Contudo, assim como se encontrava presa em um ciclo de experiências liminóides vazias, precisamos lembrar que ela mesma é um produto deste ciclo. A moral da história é dada para aqueles que a ouviram no filme. Aqui, do outro lado, sua experiência é transformada em entretenimento. Como os que clamavam pela sensação de ter estado lá em 1912, assistimos à superação de uma sobrevivente que nunca existiu.

Dorothy Gibson estaria para a película do início do século XX como Rose para a do final deste século. Assim, um paralelo entre as duas é inevitável, não há dúvidas, mas a relação que cada uma tem com o *Titanic* é diferente. Infelizmente não temos acesso ao primeiro filme, mas sabemos que se trata de uma espécie de relato em *flashback* de Dorothy sobre a viagem e sua consequente sobrevivência, a voz das vítimas. Pelo título temos uma ideia, um direcionamento da relação que esta teve com o navio, ela foi salva do *Titanic*. Poderíamos com isso imaginar que o vilão seria o transatlântico? Aparentemente sim. O foco da obra está na personagem, ela é a mocinha que sobrevive. Em *Titanic* (1997), teríamos outra situação, o título deixa claro do que se trata. Rose contaria a história do navio por meio de sua própria, ela é sua voz. Com isso, este deixaria

de ser um vilão e se tornaria igualmente uma vítima, em algum nível, a embarcação, enquanto lugar, é humanizada.

2.2 DO LÁ PARA O CÁ: TITANIC E A TRANSFORMAÇÃO DO LUGAR⁵³

Na transição dos séculos XIX para o XX, imperava a velocidade, a superação de obstáculos, o triunfo do ser humano sobre a natureza, o tempo e os antecessores do “homem moderno”. Em revistas, lia-se como as ferrovias

fizeram mais do que qualquer outra coisa conseguida pelas gerações anteriores para modificar a influência do *tempo e do espaço*. Instrumentos comuns e conhecidos para nossos negócios e prazeres ... podem ser descritos, literalmente, como as mais surpreendentes manifestações de poder do homem sobre a ordem material do Universo. Os monumentos mais imponentes dos tempos clássicos ou pré-clássicos não são mais do que fracos triunfos da habilidade humana diante do trabalho do engenheiro ferroviário, que cobriu a face da Terra com estradas de ferro, ultrapassando vales e furando montanhas, atravessadas por fugazes e velozes corcéis de fogo em sonhos poéticos (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 128, *grifo nosso*).

Existe nesta fala uma exaltação da construção e dos avanços, superação da ordem material. Esse novo mundo seria infinitamente melhor ou pelo menos superaria o que os antigos ousaram pensar e construir. O que importa é o que se consegue fazer no *agora*, o tempo e o espaço estavam sendo dominados. Esta dominação transforma a relação entre eles. Agora, que os cantos mais longínquos do planeta são alcançáveis, existe um excesso de espaço, enquanto, paradoxalmente, o mundo diminui de tamanho (AUGÉ, 2012). Conforme as ferrovias cortavam os territórios e as linhas telegráficas conectavam as distâncias, o mundo podia ser acessado com mais facilidade, e justamente por isso, se tornava menor. Cabe lembrar como essas mudanças ocorreram em um reduzido período, que cada vez será mais curto. O desenvolvimento no século XIX, culminando na construção do *Titanic*, foi, até então, de uma velocidade tremenda. Ele não era o mais rápido, mas ainda assim realizava a travessia do Atlântico por volta de uma semana, um RMS, levando pessoas, carga e, em si, era um veículo de comunicação em 1912, literalmente. Tão menor estava o mundo, e o avanço se dava a passos tão largos, que menos de 40 anos antes, os navios deixavam de ter casco de madeira, e menos de 60

⁵³ Compreendemos o termo *espaço* como ambiente físico e *lugar* como forma de entender o espaço a partir de experiências subjetivas.

anos depois, o homem pisava na lua. Assim, nos oceanos, o navio dos sonhos, construído para ser o melhor de seu tempo e um dos ápices da tecnologia e requinte, se tornava passado a partir do momento que era posto em prática. E, da mesma forma que a personagem Rose se transforma durante a viagem, percebemos como o *Titanic* deixa sua rota em direção ao inesperado.

O *Titanic* não é um *não lugar*, mas apresenta aspectos que se assemelham. Marc Augé (2012), fala como Baudelaire descreve o horizonte na cidade como um misto de campanários e chaminés, a mudança de mundo, épocas que convergem. Sabemos que o desastre com o transatlântico se dá em um período anterior ao atribuído tanto a pós-modernidade quanto à supermodernidade. Porém, existem as transições, os limiares. Como Augé (2012) diz, a supermodernidade se difere da modernidade de Baudelaire. Na modernidade o antigo convive com o novo, os lugares ainda seriam antropológicos, com interações significativas, onde se constrói identidade e em que se vive a história. Já a supermodernidade seria a produtora de não lugares, estes identificados por serem justamente o oposto, onde não se constrói identidade, não se criam relações e não se vive a história. No entanto, novamente,

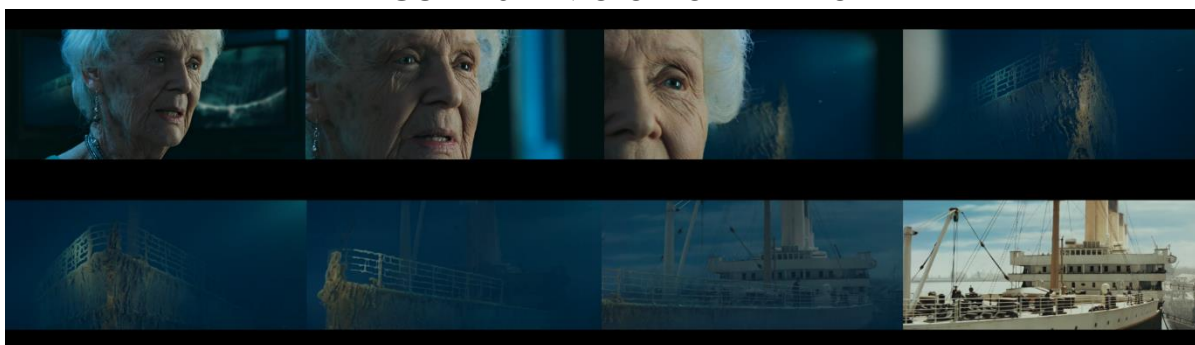
[o] lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não lugares, contudo, são a medida da época: medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo (AUGÉ, 2012. P. 74-75).

Ser produtora destes não lugares não significa que estes já não despontavam anteriormente. Como vimos no primeiro capítulo, o período em que o desastre acontece é marcado por mudanças. As pessoas se deslocam com mais frequência, os motivos para os deslocamentos se ampliam, a comunicação se torna mais rápida, constante e com um aumento de volume. De um lado, o turismo, o lazer de quem pode pagar, do outro, a necessidade de se buscar por uma vida melhor em outro continente. Não podemos

definir o passado com os olhos do presente, mas podemos pensar algumas semelhanças e, talvez, divagar pela névoa da suposição.

Se o RMS *Titanic* não tivesse naufragado, teria alcançado a relevância que teve? Provavelmente não. Talvez sua estrutura, elegância e tecnologia fossem exaltadas por ter sido um navio excepcional. Teria sido parte da história dos transatlânticos, embora com uma importância limitada. Em termos grosseiros, e quiçá equivocados, teria sido para a história da navegação o que um *Boeing 314 Clipper* ou um *Concorde* são para a história da aviação, pois, voltando ao que exploramos anteriormente, as embarcações já não eram tão únicas – demos os exemplos dos *Big Four*, RMS *Lusitania* e RMS *Mauritania*, o próprio RMS *Titanic* era o segundo de 3 gigantes.

FIGURA 8 - INÍCIO DO RELATO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

De volta ao navio de pesquisa, a câmera se aproxima do rosto de Rose Calvert, que começa a falar sobre o navio. Ao fundo os monitores com imagens dos destroços. O *close-up* passa do rosto para a tela diretamente atrás da senhora. Um *traveling* se inicia com a imagem da proa destruída, e à medida que avança, há uma fusão entre o transatlântico no presente e no passado filmico (FIGURA 8). Agora estamos no porto em 1912 com o *Titanic* sendo preparado para zarpar. Uma multidão, um veículo transporta correspondências, pessoas acenando para e do transatlântico. Dois planos gerais evidenciam as proporções monumentais do gigante – um automóvel sendo carregado para dentro e as pessoas que embarcam servem de comparação. No porto, uma comitiva de carros se aproxima abrindo passagem pelo meio da confusão. Um *plongée* acompanha uma moça descendo de um dos veículos, somos apresentados a jovem Rose DeWitt Bukater. O primeiro comentário da jovem ao ver o navio é “Eu não

vejo o porquê de tanto alvoroço. Ele não parece ser maior do que o *Mauritania*” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁵⁴). Cal por sua vez discorda dizendo que ela pode ser *blasé* com muitas coisas, mas não o *Titanic*. Ele é maior – 30 metros – e muito mais luxuoso. Ruth comenta sobre este ser o navio que dizem ser inafundável. Cal concorda dizendo que nem Deus poderia afundá-lo. Por sua vez, Cal é abordado por um funcionário do porto, informando que devem levar as bagagens para o terminal principal. Cal paga o homem para que este resolva os pormenores e se direciona ao navio junto de Rose e Ruth. Enquanto estes passam sem problemas e sem serem atormentados pelas barreiras de acesso. Vemos em primeiro plano outros funcionários fazendo inspeção sanitária – conferindo se existem piolhos – nos passageiros que embarcam na terceira classe.

Acompanhando o mundo que mudava, novas funções eram agregadas ao que antes servia apenas como meio de transporte. Se agora as viagens também eram por prazer, que fossem da melhor forma. Com a demanda crescente por destaque, “Andrews e sua equipe [...] teriam de construir um hotel flutuante onde todos os passageiros seriam bem tratados, mas que a posição social deles ficaria bem definida” (MATTHEWS, 2014, p. 37). Em terra, *Ritz Paris* e *Londres*, no RMS *Titanic* “[a]s áreas de uso comum eram decoradas para competir com os melhores hotéis das grandes cidades” (MATTHEWS, 2014, p. 36), ambientes frequentados pela alta sociedade. Em síntese, um meio de transporte e ao mesmo tempo hotel flutuante, um lugar de passagem. Ele permanece lá, as pessoas que vêm e vão. Podemos observar isto quando se olha para as diferenças entre as classes mais abastadas e as menos. Enquanto a primeira classe frequenta ambientes diferenciados, diversos restaurantes, acomodações decoradas a primor e têm acesso aos locais com mais personalidade, a terceira permanece em ambientes mais neutros, corredores brancos sem muitos detalhes – a diferença de classes é percebida inclusive no momento de embarque (FIGURA 9). Porém, independente da classe, a estadia é passageira. A importância do navio se dava por ser novidade.

Segundo Augé (2012), os não lugares são espaços de passagem, de trânsito, de consumo e de comunicação, que não permitem a construção de uma identidade coletiva

⁵⁴ No original: “I don’t see what all the fuss is about. It doesn’t look any bigger than the *Mauretania*”.

ou individual, de uma memória compartilhada ou pessoal, ou de uma significativa interação social ou cultural. O autor argumenta que a supermodernidade, caracterizada pelo excesso de tempo, de espaço e de informação, produz uma proliferação de não lugares, que geram uma sensação de desenraizamento e de perda de referências culturais. Seria, então, necessário resgatar o sentido dos lugares: fontes de identificação e de pertencimento para os indivíduos e os grupos sociais.

Na modernidade já se notava, com o afastamento do indivíduo do que habita, a tendência de sentir-se sozinho mesmo em meio à multidão. O mundo ao redor pareceria o mesmo, contudo a relação que se tem com ele não. Algo mudou:

efetua-se ao cabo de um movimento que esvazia de qualquer conteúdo e sentido a paisagem e o olhar que a tomava por objeto, visto que é precisamente o olhar que se funde na paisagem e se torna o objeto de um olhar segundo e indeterminável – o mesmo, um outro (AUGÉ, 2012, p.86).

Esta solidão e esvaziamento do lugar, que passa a ser mais do mesmo, teria ligação com o esvaziamento relatado por Benjamin (2009), Thomassen (2014) e Nora (1993). Os efeitos do liminóide? Afinal, essa transição, deslocamento do indivíduo, o colocaria em suspensão, ele passa pelos lugares sem os experimentar de fato, causando justamente o esvaziamento. Os relatos de viagem seriam uma mostra do início da perda de conexão com o lugar. Sabendo-se exatamente o que encontrará, não se tem uma real ligação, torna-se banal. Posteriormente, esta situação é potencializada pela fotografia e pelo vídeo, a informação. Se você sabe o que te espera, não seria mais tão significativo, seria mais do mesmo, o esperado.

Vê-se bem que por ‘não lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente aos seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária (AUGÉ, 2012, p.87).

Aqueles que adentram este ambiente se tornam anônimos, mas antes precisam provar sua identidade, sua inocência (AUGÉ, 2012). Para poder circular é necessário estar de acordo com as regras, o acesso é livre para uns e restrito a outros (FIGURA 9).

Anônimos até certo ponto, pois como dito, o lugar e o não lugar não se realizam plenamente, a constância de interação entre indivíduos nestes ambientes poderia gerar uma espécie de névoa sobre sua própria definição. Na supermodernidade de Augé (2012) o indivíduo estaria preso em um mundo que o joga de lá para cá, onde são direcionados a realizar algo a partir de um ponto e ao chegar ao destino são incentivados a seguir para o próximo, partes de um sistema de consumo que, por sua vez, fortalece um narcisismo contraditório: “fazer como os outros para ser você mesmo” (AUGÉ, 2012, p.98). O paradoxo que o autor aponta é o de se sentir “em casa” justamente por conta da familiaridade presente nos não lugares, o estrangeiro que se encontra perdido em outro país, se conforta ao encontrar justamente os não lugares que pode facilmente reconhecer.

Assim, não seria estranho a normalidade com que os passageiros da primeira classe lidavam com os ambientes luxuosos a que tinham acesso, afinal, como Matthews (2014) diz, foram construídos à imagem dos hotéis e cafés aos quais estariam acostumados a frequentar, *lugares familiares*. Como na fase de margem em Van Gennep (2012), os que estão no não lugar encontram-se em suspensão, de passagem, no limiar. Justamente por conta disto poderíamos pensar a importância de se ter algo familiar onde se segurar, um norte.

FIGURA 9 - PROVA DE IDENTIDADE



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Novamente, não estamos afirmando que o *Titanic* é um não lugar, porém, teria características do que viria a ser um não lugar, pelo menos para Rose – lembrando que a película e a personagem são produtos dos anos 1990, a visão do passado pelas lentes do presente. Se retomarmos ao que Rose DeWitt Bukater sentia – uma eterna marcha de bailes, festas, reuniões, a vida como uma repetição do mesmo onde só se muda o palco,

todos agindo e seguindo o mesmo roteiro, a solidão na multidão –, não seria algo parecido? “O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 2012, p.95), ela estava lá, porém, não importava o que fizesse, não fazia parte daquele grupo, estava deslocada. Todo o contexto de opulência, familiaridade, que a cercava fez com que se sentisse oprimida, não acolhida.

A sensação de não pertencimento, a inconformidade de permanecer repetindo as mesmas ações sem sentido fizeram com que a jovem atentasse contra sua vida. Se levássemos por esse caminho, a depender de quem o vivencia, o não lugar pode, ou poderia, ser o que outro considera um lugar. Se para os demais membros de sua classe, frequentar os jantares e bailes cria uma determinada relação de identificação com o próximo, uma identificação não com o todo, mas com aqueles que considera parte dos seus, frequentar um ambiente que não estamos habituados criaria uma estranheza, um distanciamento. Por outro lado, estaríamos justamente em um lugar onde poderíamos ser apenas mais um, identificados para nos tornarmos anônimos, justificar nossa presença ali, mas, seguindo regras previamente estabelecidas, evadir, mesmo que momentaneamente, a pressão social do lugar onde, teoricamente, pertencemos. Seria então liberdade ou solidão?

Após ser salva por Jack, Rose começa a estabelecer outra relação com o navio, aos poucos passa a ser um lugar onde se cria uma história, se tem relações significativas e, principalmente, onde ela molda as bases de sua identidade. Ao descer para os conveses inferiores acompanhando o rapaz em direção ao entretenimento da terceira classe, a jovem vivencia o lado positivo possível ao se associar a pessoas que não conhecia.

Sem dúvida, mesmo, o relativo anonimato que diz respeito a cada identidade provisória pode ser sentido como uma libertação por aqueles que, por um tempo não têm mais que manter seu nível, ficar no seu lugar, cuidar da aparência (AUGÉ, 2012, p.93).

Ironicamente, experimenta o conforto e o pertencimento ao se tornar mais uma na multidão, em um ambiente onde pode ser ela mesma sem que ninguém saiba quem ela é. Ali ela é só mais uma, abandonando suas “obrigações” para trás. A jovem vive entre mundos, Christopher Vogler (2006) chega a compará-la à Perséfone, raptada por um e apaixonada por outro. Contudo, se no mito a prisão da divindade era o *plano*

inferior, em *Titanic* é nas profundezas do navio que Rose encontra a luz. Agora a, até então, garota ampliou seu mundo, consegue transitar pelos corredores além de sua classe, ultrapassou fronteiras.

Conforme seu relacionamento se desenvolve com o rapaz e segue em direção ao fim com sua família, Rose percorre o espaço do transatlântico quase em sua totalidade, da popa à proa, de cima à baixo. Desta forma, somos apresentados aos ambientes e, assim como para a jovem, o navio se torna um lugar familiar para nós. Cada sala, camarote, salão, corredor adquire importância para a sua história. O que antes a tolhia, a sufocava, agora a liberta. A embarcação é a mesma, mas a relação com ela, não. Naquele momento, o que para Rose inicialmente era um navio de escravos que a levava contra sua vontade de volta à América, agora era o meio para alcançar sua liberdade. De qualquer forma, este ainda é o ponto. O *Titanic* não deixa de ser o que era, continua sendo ele mesmo um lugar de transição.

Cameron (2012) havia evidenciado a sua intenção de construir uma conexão com os personagens na primeira parte do filme para posteriormente os colocar em uma situação na qual não sabemos se sobreviverão ou não, com isso percebemos que o navio seria igualmente um destes. Ao mudar sua relação com o transatlântico, Rose não só faz afeiçoar-nos com sua história, mas também com a do *Titanic*. Contudo, por não deixar de ser um lugar de transição, o transatlântico permanece com o mesmo *status*. A relação entre Rose e a embarcação muda, mas esta não muda em si. O ponto de virada, de fato, se dá após a colisão com o *iceberg*.

Depois que Rose diz que desembarcará com Jack, vemos que estão sendo observados pelo oficial Murdoch na ponte e pela dupla de vigias na gávea. Estes fazem piada de como o casal está mais quente do que eles enquanto são acompanhados pela câmera que inicia em *plongée*, com os jovens desfocados ao fundo. Rindo, voltam-se para a frente. A câmera acompanha o movimento e se aproxima de seus rostos conforme a expressão de felicidade se transforma em preocupação. No plano seguinte vemos o que os assombra: na escuridão, o iceberg surge diretamente à frente do navio. Em seguida, o que temos é o desespero dos marinheiros na tentativa de evitar o impacto. O rompimento com a normalidade.

No interior, os planos são frenéticos. Os gigantescos motores, mostrados em *close-up*, param e são postos em reverso. A urgência e o barulho são evidentes. No contraponto, vemos, do lado externo, o navio seguindo suavemente o seu curso enquanto se aproxima do *iceberg*. Esperamos que consiga desviar, mas não é o que acontece. A câmera acompanha abaixo da linha d'água o início do impacto. O beijo do casal no convés é interrompido pelo tranco. A sequência que se segue mostra as diferentes perspectivas da colisão, indo de planos abertos, quando é necessário mostrar a monumentalidade da montanha de gelo, *close-ups* nas expressões das personagens, a planos detalhe nas ações realizadas e em objetos tremendo por conta da fricção. Os conveses inferiores são os mais afetados, enquanto a superfície quase não sente os efeitos da colisão. O capitão, de volta à ponte, ordena a parada total do transatlântico. Assim, o *Titanic* entra no limiar, fica em suspensão.

Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2019) explicam que a decisão por traduzir o conceito *Unheimliche*, na obra *Das Unheimliche* de Sigmund Freud (2019⁵⁵) para *Infamiliar*, se justifica por, justamente abraçar a dificuldade de se encontrar um equivalente em português para o termo alemão. A escolha então é um reconhecimento da impossibilidade de uma tradução perfeita⁵⁶. Definido isto, partem para explicar que o próprio termo *familiar*, em alemão *heimlich*, é algo complexo devida a sua ambiguidade contraditória em que pode se referir tanto a algo conhecido, próximo, íntimo, quanto a algo estranho, inquietante, mas que parece ser conhecido, possivelmente esquecido. Desta forma, *unheimlich* seria um reforço da parte negativa presente no familiar: o inquietante se tornaria angustiante, assustador, aterrorizante. Freud (2019, cap. I⁵⁷) diz que “o *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”. O *infamiliar* seria aquilo que deveria permanecer oculto, mas que vem à tona, como algo reprimido que volta à superfície. Assim, não deixa de ser familiar. Para muitos o maior grau do *infamiliar* estaria ligado à morte, cadáveres e o retorno dos mortos, como em casas mal-assombradas (FREUD,

⁵⁵ Texto original publicado em 1919.

⁵⁶ Em outras traduções o termo já foi traduzido em português como *O estranho*, *O inquietante*, em espanhol, *Lo siniestro*, *Lo ominoso*, em inglês *The uncanny*, etc.(IANNINI e TAVARES 2019).

⁵⁷ O acesso ao livro de Freud segue o mesmo padrão relatado no caso do de Van Gennep.

2019). Estar sozinho envolto em silêncio na escuridão poderia despertar tal sensação por conta da urgência, do perigo que espreita, neste caso, o *infamiliar* envolveria a sensação de que algo que aparentemente deveria ser comum e seguro se torna ameaçador ou perturbador de alguma forma.

Nesta linha, teríamos o *uncanny valley*, *vale da estranheza*, termo vindo da robótica que está ligado àquilo que pareceria humano, porém não o é, como o caso de robôs ou animatrônicos, contudo o leque se amplia conforme nos aprofundamos (DIEL e LEWIS, 2022). Esta associação estaria presente também no *infamiliar* e igualmente iria além quando Alexander Diel e Michael Lewis (2022) afirmam que o vale da estranheza transcende as categorias do que é animado, podendo ser aplicado a ambientes físicos. Isto se vale quando estes se propõem a estudar os *liminal spaces*, *espaços limiaries*:

Embora ainda não exista uma investigação acadêmica adequada sobre os *espaços limiaries*, a descrição dos *espaços limiaries* como lugares ambíguos, estranhos ou sinistros encaixa-se na previsão de lugares físicos que são sinistros porque se desviam da norma. [...] Em suma, *espaços limiaries* serão aqui utilizados para o estudo da percepção de estranho ou lugares físicos assustadoramente desviantes, e o *vale da estranheza* da arquitetura (DIEL e LEWIS, 2022, p. 2, tradução nossa⁵⁸).

Antes de continuarmos a falar dos *liminal spaces* por esta perspectiva, precisamos salientar que o termo é comumente associado a estudos de geografia, arquitetura e turismo, podendo estar relacionado a um lugar entre dois mundos onde pessoas vão para encontrar sua essência – praias – (PRESTON-WHYTE, 2004), espaços multifuncionais que beneficiam interações sociais ao quebrar barreiras geográficas – aeroportos – (HUANG, XIAO, WANG, 2018) ou lugares que tem a capacidade de transformar quem por eles passar – Acrópoles Ateniense – (ZIMMERMAN, 2008), por exemplo. Sendo, em grande parte, utilizados os escritos de Augé, Turner e Van Gennep para compreender o que seriam estes espaços/lugares.

⁵⁸ No original: “While a proper academic investigation of *liminal spaces* is yet lacking, the description of *liminal spaces* as ambiguous, strange, or eerie places fits the prediction of physical places which are eerie because they deviate from the norm. [...] All in all, *liminal spaces* will here be used for the study of the perception of uncanny or creepy deviating physical places, and the *uncanny valley* of architecture”.

Contudo, outra vertente do que seriam os *liminal spaces* surgiu em comunidades da *Internet*. Nesta perspectiva, estes espaços seriam reconhecidos, familiares, partes do cotidiano, mas caracterizados por apresentarem algum tipo de estranheza, algo que não estaria “certo”, podendo ser lugares existentes ou criados artificialmente (DIEL e LEWIS, 2022). Diel e Lewis (2008) explicam que espaços construídos seguem padrões esperados, o que permite a organização das informações e facilita a compreensão do ambiente, enquanto a quebra ou ausência desses padrões poderia causar estranheza, desconforto e insegurança. Luz fraca ou ausência de iluminação, presença do inesperado ou falta do esperado contribuiriam com estas sensações. Os não lugares de Augé serviriam por vezes para demonstrar o que seriam estes lugares em um sentido mais amplo, lugares de passagem geralmente padronizados que, por serem semelhantes em qualquer parte do mundo, se tornam familiares – como *shoppings*, estações de metrô, entre outros – ou até mesmo espaços de, literalmente, transição – escadas, corredores. Em síntese, os *liminal spaces* seriam ambientes que de certa forma são familiares, porém contém algo de estranho, que incomoda, estando, desta forma, em concordância com o *infamiliar* e o *vale da estranheza*. Logo, temos a dualidade que se apresentará: os lugares reconhecíveis que, por conta dos eventos, habitam o *vale da estranheza – liminal spaces* – e o retorno ao que é era familiar, mas que se torna *infamiliar* como a volta do que se acreditava superado – a possibilidade de não se libertar.

Após a colisão com o iceberg não houve um alarde generalizado. Sim, o navio passou por uma montanha de gelo, mas era considerado inafundável. Nem todos sentiram o impacto da mesma forma. No convés em que Rose e Jack se beijavam durante a colisão, a câmera acompanha alguns passageiros se divertindo com os blocos de gelo que caíram. Na amurada um joga um dos blocos para outro que chegava dizendo que este perderá a diversão. O foco vai para o lado e segue o casal subindo as escadas – onde Rose ouve o diálogo do capitão com sua equipe sobre a gravidade da situação – para voltar ao interior do navio. De volta ao camarote, temos a cena em que, enquanto tentavam avisar sobre o acidente, Jack é acusado de roubar o colar e é levado preso.

Rose se encontra novamente naquele ambiente familiar, mas que não é acolhedor. Não daquela forma, não com aquelas pessoas. Aquele lugar foi caloroso somente quando a jovem pôde ser ela mesma, nua, sendo retratada. Agora, afastada de Jack, não é mais

seguro. Primeiro por conta de estar novamente sob a vigília de sua família e segundo porque o navio começou a se transformar.

Um dos primeiros indícios de situações deslocadas do que comumente se espera é visto quando acompanhamos Rose, sua família e empregados se dirigindo à *Grande Escadaria*. A câmera que acompanhava Molly passa a segui-los quando se cruzam pelo corredor lateral. Ao passo que o foco está nos diálogos das personagens, vemos ao redor diversos passageiros, subindo e descendo as escadas, transitando pelo espaço, porém, além de ser tarde para tal movimentação, trajam de vestidos de gala e *smokings* a pijamas, a maioria com o colete salva-vidas por cima. Em um plano/contra-plano com câmera *plogé/contra-plongée*, Rose, na base da escadaria, questiona Andrews, alguns degraus acima, sobre o acidente. O domo no teto emana uma luz clara, quase um brilho celestial por trás do engenheiro. Depois de descer para se aproximar da jovem, ambos ficam em primeiro plano, Cal, que estava perto, se encontra um pouco mais atrás e o diálogo é mostrado em *contra-plongée*. Ao fundo vemos toda a exuberância da arquitetura, com os demais passageiros andando calmamente, conversando, sorrindo, alheios ao que Andrews conta: “Em cerca de uma hora, tudo isto estará no fundo do Atlântico” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁵⁹).

No convés dos botes temos cada vez mais pessoas se juntando. Botes estão sendo carregados e abaixados. Um foguete sinalizador é lançado. A câmera acompanha sua subida. Ao explodir, um plano geral mostra o deck cheio. A multidão é iluminada ao se virarem para a direção do barulho. Conforme os resquícios de luz descem, temos os cortes de câmera no rosto da criança – alegre –, em Rose – preocupada – e, acompanhando a descida dos rastros no céu, a proa do navio quase submersa.

Após se libertar novamente de sua família, ouvimos a voz de Rose chamando por Andrews nos corredores da primeira classe. Algumas pessoas ainda transitam. O engenheiro estava verificando as cabines e direcionando os passageiros que ainda não haviam saído. Depois de tentar, em vão, convencê-la a embarcar em um bote, ele instrui o caminho que a jovem deve seguir. Já no elevador, temos um primeiríssimo plano em Rose, luz e sombra em seu rosto conforme desce. Um *plogée* evidencia o momento em

⁵⁹ No original: “In a hour or so, all this will be at the bottom of the Atlantic”.

que, ao chegar no *Deck E*, o elevador é inundado. Planos frenéticos até a jovem abrir as grades e sair. Em plano aberto, vemos que há uma evidente inclinação. Agora, depois de observar o ascensorista subir, deixando-a só, Rose adentra de fato o que consideramos como *liminal space* neste contexto (FIGURA 10).

FIGURA 10 - *DECK E* ANTES E DEPOIS



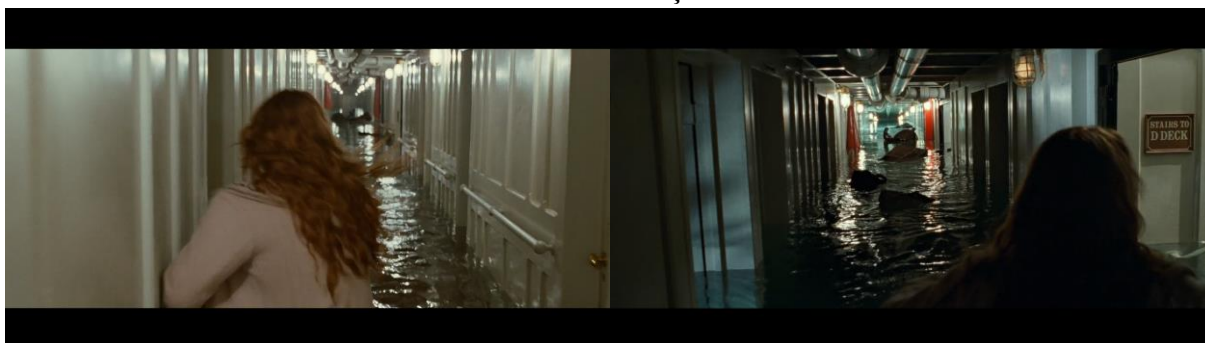
FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Percebemos agora, mais do que antes, os efeitos da passagem do *Titanic*. Depois de colidir com o iceberg o navio adentra o *entre*, o limiar. Não está mais a caminho de Nova York e não está no fundo do mar. Não é mais uma nova embarcação e não são destroços. Seu *status* está em suspensão, a única certeza é de que esta passagem é irreversível. Diferente do que ocorreu com seu irmão, o *RMS Olympic*, não há chances de reparo. Pensando uma história sobre jovens que se transformam em cervos, o antropólogo Luís Quintais (2000) evidencia justamente a irreversibilidade das passagens e como elas deixam marcas profundas e duradouras nos que vivenciaram o ocorrido. No caso, a marca que o navio carregará é a de nunca completar a sua viagem e estar eternamente associado à morte de tantas pessoas. “Rapazes transformam-se em cervos e, entre a exultação e o lamento, afirmam a descontinuidade entre o que foram e o que são, reconhecem a desassossegante impossibilidade do regresso” (QUINTAIS, 2000, p. 986), o *Titanic* se transforma em escombros conforme a água invade seu interior. Não é ele quem lamentará seu destino, mas sim por quem nele estava, afinal, como um lugar, seu sentido é dado por aqueles que ali transitavam.

O desassossego é apenas o início. Apesar da situação nos conveses superiores ser incomum, a presença de pessoas apaziguaria a tensão, o caos ainda não estava instaurado. Todavia, ao se encontrar completamente sozinha saindo do elevador e com

elementos destoantes do que se espera – água nos corredores, iluminação falha e inclinação –, o efeito angustiante é elevado. Diel e Lewis (2022) pontuam em seu experimento que a ausência de pessoas onde se espera a sua presença é um fator que aumentaria a sensação de estranheza. Momentos antes, a relação com aquele lugar, ao fugirem de Lovejoy, era outra. Se deslocando por aqueles corredores, Rose e Jack cruzaram com diversas pessoas, o ambiente era vivo, o trânsito constante (FIGURA 10). Agora a jovem, com água quase na cintura e dificuldade de se movimentar, avança pelo corredor escuro, afastando objetos que flutuam. Mais adiante, em um corredor mais extenso, a câmera subjetiva adquire seu ponto de vista: dos dois lados não há viva alma. Ao chamar por Jack, sua voz ecoa no vazio. Decidindo por um lado, a câmera a acompanha. Com a respiração ofegante, Rose observa as luzes oscilarem. Depois de tê-lo encontrado preso, a jovem agora deve buscar uma forma de libertá-lo. De volta aos corredores, estes se encontram mais opressores. A luz é fraca, a água cobriu grande parte de sua extensão, os caminhos possíveis aos poucos se reduzem, o tempo está se esgotando (FIGURA 11).

FIGURA 11 - TRANSFORMAÇÃO DO CORREDOR



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

No andar superior a água ainda não é problema, mas os corredores se encontram desertos. Os passos de Rose ecoam. A câmera acompanha seus movimentos em busca de alguém que pudesse ajudá-la. Como o reprimido que volta à tona no *infamiliar*, vagar pelo interior ermo da embarcação seria a materialização do que a personagem sentia na noite que quis se matar: estar sem ninguém que a ajudasse, importasse ou notasse. As paredes e portas brancas, os mesmos objetos que se repetem, o padrão contínuo do ambiente, ao contrário do que se espera, não diminuem a apreensão. Andar por ali é como estar em um labirinto (FIGURA 12). Quando encontra um homem, este parece igualmente perdido e desesperado. Desamparada, a jovem caminha devagar. As luzes novamente oscilam. Ao recostar em uma parede, temos um primeiríssimo plano em seu rosto enquanto, com respiração ofegante, ouve os ruídos metálicos do navio na escuridão. Ali definitivamente não é mais um lugar seguro.

FIGURA 12 – LABIRINTO DESERTO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Ao conseguir um machado para quebrar as algemas, Rose busca o caminho de volta. Em um *contra-plongé* vemos que ela se surpreende com o nível da água que quase cobre as escadas. Enquanto desce, ouvimos o metal ranger e água correndo. Ao parar para analisar a situação, se assusta com a fiação que começa a entrar em curto. Para se movimentar, precisa se segurar no encanamento no teto. A luz está ainda mais fraca. Após alcançar e libertar o rapaz, o casal busca uma forma de retornar ao convés dos botes, tendo de seguir por outro caminho, tendo em vista que por onde Rose veio não é mais possível.

O *liminal space* aqui seria caracterizado pela sensação de impotência, solidão e urgência de fuga. O medo de se perder, não achar uma solução ou ficar preso transformaria este lugar comum em outra coisa. O processo pelo qual o *Titanic* passa,

reflete então na relação que Rose tinha com o navio. Se precisamos da interação para dar sentido ao espaço e transformá-lo em lugar, os espaços que fomos previamente apresentados pela jovem em sua familiaridade, positiva ou não, tornam-se *lugares infamiliars*.

Depois de conseguirem retornar ao convés principal com a ajuda dos colegas de Jack que encontraram no trajeto, vemos que a calma não prevalece mais nem entre os passageiros das outras classes. Contribuindo com a situação anormal, a banda continua a tocar em meio a desordem. O transatlântico está cada vez mais inclinado. Como um retorno aos caminhos trilhados anteriormente, Rose novamente nos apresenta aos lugares que marcaram sua história. De volta à *Grande Escadaria* após pular do bote, reencontra Jack, como na noite do jantar que terminou na terceira classe. O espaço aparentemente é o mesmo, a interação e o sentimento é que mudaram. Entretanto, o lugar volta a sua infamiliaridade quando Cal se torna uma ameaça física.

Os planos seguintes são mais uma vez frenéticos. O casal desce as escadas correndo. Ao tentar acertá-los, Cal atira para baixo e, em um *plongée* quase absoluto, vemos que os níveis inferiores estão cobertos de água. Ao saírem das escadas, encontram iluminação fraca e falha, muita água, móveis flutuando e a inclinação acentuada fica evidente. Na fuga, os jovens adentram os lugares que mais nos eram familiares. O salão de jantar, onde Rose teve sua crise existencial e também apresentou as figuras mais importantes do navio, está deserto, mas perfeitamente montado para o próximo serviço (FIGURA 13). O esvaziamento é uma mostra de que em breve tudo se acabará, toda a opulência será tragada para o fundo do mar.

Dentro do navio, o silêncio pesado das salas abandonadas revelava um drama próprio. Os lustres de cristal do restaurante *à la carte* estavam inclinados em um ângulo absurdo, mas continuavam brilhantemente acesos, iluminando os lambris de nogueira francesa e o carpete cor-de-rosa. Alguns dos pequenos abajures de mesa, com cúpula de seda rosada, tinham caído, e alguém remexia na despensa, talvez em busca de algo para fortificar-se [...] O salão em estilo Luís XV, com sua grande lareira, estava silenciosamente vazio. A Palm Court também se encontrava deserta – um passageiro achou difícil acreditar que havia apenas quatro horas ela estava repleta de damas e cavalheiros requintadamente vestidos, tomando café depois do jantar, ouvindo música de câmara tocada pelos mesmos músicos que agora executavam canções alegres no convés principal (LORD, 2012, p. 156-157)

FIGURA 13 - CONTRASTE FAMILIAR/INFAMILIAR



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

À medida que avançam na tentativa de retornar ao convés principal, o casal enfrenta novamente os perigos da água que agora invade e sobe os corredores com mais velocidade. Ultrapassam obstáculos, continuando a passar por lugares e pessoas com que Rose se relacionou, construiu sua história e identidade. O adeus dado a Andrews – o “criador” do transatlântico – na sala de fumantes da primeira classe é, de alguma maneira, um adeus ao próprio *Titanic*. Como uma despedida, cada passo que não pode ser desfeito conforme a água impede um retorno, os lugares e objetos com que interage se tornam de memória. Os espaços antes vivos, com jantares, chás, vem e vai de pessoas, caracterizavam o navio como um lugar dinâmico, mas que agora encontra-se privado dessa essência em seu interior. Assim, os lugares e objetos que anteriormente eram do cotidiano passam a ter outra importância.

Ao alcançarem a popa da embarcação, chegamos, tal qual um ciclo, onde a relação entre Rose e o *Titanic* teve sua primeira transformação. Em *close-up*, a jovem lembra a Jack que fora ali que se conheceram. Será ali também que passará seus últimos momentos a bordo. O navio se inclina, fica escuro e se parte. Voltando a se elevar, fica na vertical. Acompanhamos o casal, na parte externa do gradil, aguardar o momento certo de deixá-lo. Em um *plongée* absoluto, temos um último vislumbre da embarcação

que, conforme some sob eles, deixa de ser o lugar *familiar*, o *infamiliar* e, agora, segue em direção ao seu *status* final: um *lugar de memória*.

3 FAZ 84 ANOS: O TEMPO E A VOLTA AO LIMIAR

Neste capítulo trataremos da dimensão temporal da liminaridade. Iniciaremos abordando o que são os *lugares de memória* e como estão relacionados ao distanciamento dos eventos a que se referem. Idealizados com o intuito de preservar a memória de algo específico, são monumentos ao que se perdeu. Na segunda parte, trataremos de como objetos e imagens evocam as memórias de Rose por sua relação próxima, diferente da que têm os pesquisadores que recuperaram os artefatos. Com isso, observamos as relações entre história e memória, espaços vividos e lugares de memória, vivência e experiência, para, ao fim, percebermos Rose como o elo vivo entre o passado e o presente, o próprio limiar do tempo.

3.1 O DESCANSO FINAL: A NECESSIDADE DOS LUGARES DE MEMÓRIA

Do ponto de vista da supermodernidade, a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não com a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam sua denúncia particularmente facilitada: o tema da história iminente, da história nos nossos calcanhares (quase imanente a cada uma de nossas existências cotidianas) aparece como uma prévia àquele do sentido ou do não sentido da história: pois é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo: a demanda positiva de sentido (da qual o ideal democrático é, sem dúvida, um espaço essencial), que se manifesta entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, pode explicar paradoxalmente os fenômenos que, às vezes, são interpretados como sinais de uma crise de sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra: desiludidos do socialismo, desiludidos do liberalismo e, logo mais, desiludidos do pós-comunismo (AUGÉ, 2012, p.33).

De certa forma, conforme avançamos pelo século XX rumo ao XXI, aquilo que Benjamin (2012a) considerava como a perda da arte de narrar adquire outra camada. Se os romances e a informação poderiam ser prejudiciais a esta arte, a dramatização romantizada seguiria o mesmo caminho? Vivian Sobchack (2013) e Hayden White (2013) falavam da constante presença e repetição dos eventos, e de que estes agora permanecem – e ganham mais importância – conforme são moldados para sanar a curiosidade e o interesse da audiência.

Presentimos, é claro, os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas não só podem ser, como se diz, manipuladas, como a imagem (que não passa de uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora. Além disso, é preciso constatar que se misturam diariamente nas telas do planeta as imagens da informação, da publicidade e da ficção, cujo trabalho e cuja finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade. Existe algo mais realista e, num certo sentido, mais informativo, sobre a vida nos Estados Unidos do que uma boa série americana? Também seria preciso levar em consideração a espécie de falsa familiaridade que a telinha estabelece entre os telespectadores e os atores da grande história, cuja silhueta nos é tão habitual quanto aquela dos heróis das novelas ou das estrelas internacionais da vida artística ou esportiva (AUGÉ, 2012, p.34).

Logo, seria possível, por meio da ficção, reconhecer o mundo ou particularidades dele. Mesmo que não se tenha ido aos EUA, é possível, dentro do limite da forma como é mostrado, reconhecer a vida estadunidense por uma série televisiva ou um filme. Algo semelhante se aplicaria ao *Titanic* (1997), uma amostra de um estilo de vida, pela perspectiva estadunidense, dos costumes em um transatlântico britânico no início do século XX, passando pela soberba de uma primeira classe, com pitadas da decadência – vide Ruth, mãe de Rose, que deseja submeter a filha a um casamento arranjado para manter o *status* – até a terceira classe, com, em sua maioria, imigrantes em busca de uma vida melhor no “novo mundo”. Não é de se estranhar a procura por tal evento quando pensamos em uma dramatização do passado. Hobsbawm (2015) evidencia como a *Era dos Impérios* é de grande estima não só para os historiadores:

Em termos de quantidade de títulos e de exemplares editados, os que se voltam para o passado quase certamente prevalecem. O passado irrecuperável constitui um desafio aos bons historiadores, cientes de que ele não pode ser entendido em termos anacrônicos, mas encerra, também, a enorme tentação da nostalgia. Os menos observadores e mais sentimentais tentam constantemente retomar os encantos de uma era em que as lembranças das classes alta e média tenderam a ver através de uma névoa dourada: a assim chamada *belle époque*, ou “bela época”. Naturalmente, esse enfoque agradou aos produtores de espetáculos e da mídia, os figurinistas e outros fornecedores dos consumidores muito ricos. Talvez seja esta a versão do período com mais chances de ser conhecida do público pelo cinema e da televisão. Ela é totalmente insatisfatória, embora sem dúvida capte um aspecto altamente visível do período que, afinal de contas, introduziu termos como ‘plutocracia’ e ‘classe ociosa’ no discurso público. Pode-se debater sobre se essa abordagem é mais ou menos inútil que a dos autores ainda mais nostálgicos, porém intelectualmente mais sofisticados, que esperam provar que o paraíso perdido poderia não ter sido perdido, se não fosse por erros evitáveis ou acidentes impossíveis de prever, sem os quais não teria havido Guerra Mundial,

Revolução Russa ou qualquer dos acontecimentos considerados responsáveis pela perda do mundo anterior a 1914 (2015, introdução, pt. II).

Esse apego pelo passado não é algo isolado. De acordo com Andreas Huyssen (2000), a partir dos anos 1980, o que parece ter se popularizado é uma presença constante do passado no presente. Com a globalização, eventos traumáticos de grandes proporções, como o Holocausto, perdem de certa forma sua qualidade enquanto um evento histórico específico e passam a agir como um tipo de metáfora para outras histórias, o que pode ter um efeito positivo ou negativo nas comparações com outras tragédias. A presença deste passado pode ser observada desde antes, quando notamos que após os anos 1970 houve uma busca por revitalizar e preservar centros urbanos históricos dos dois lados do Atlântico Norte, um interesse pela moda e por objetos *retrôs*, um aumento do registro fotográfico e em vídeo amador acompanhado de um crescimento da produção e do consumo de documentários históricos, textos biográficos e todo tipo de material que abarca a história, a memória e, provavelmente o mais importante neste contexto, a nostalgia.

Isso nos leva a pensar mais uma vez as questões relacionadas ao que tratamos até aqui como uma espécie de experiência liminóide. O esvaziamento da importância dada às passagens e o aumento da existência de não lugares seriam, em parte, causa e reflexo de uma sociedade que aos poucos deixa de ter relações significativas, uma história e identidade definidas. A busca e valorização do passado nesta conjuntura teria um caráter muito mais voltado à tentativa de preencher um vazio do que para enaltecer os antepassados. Esta situação seria observável quando se torna necessária a criação de marcos específicos para lembrarmos do passado, os *lugares de memória*.

No *lugar histórico* se vive a memória, por isso não é um *lugar de memória*. Uma reflexão acerca de “a imagem do que não somos mais” (AUGÉ, 2012, p. 53) relaciona os lugares de memória de Nora (1993) ao papel dos filmes históricos, os que retratam um período histórico pela perspectiva do presente de quando são produzidos, mostrando, muitas vezes, o saudosismo de uma época que não se viveu. Mesmo que no caso de *Titanic* (1997) existam diversas críticas sociais, outros pontos abordam um estilo de viver que ficou no passado,

[...] pois, se esses percursos e recursos desapareceram, sua lembrança não nos fala mais simplesmente, como outras recordações da infância, do tempo que passa ou do indivíduo que muda: elas desapareceram efetivamente, ou melhor, transformaram-se: ainda se celebra a festa de tempos em tempos, para fazer como antigamente, como se ressuscita a batedura do trigo à moda antiga todo verão: a capela foi restaurada e, às vezes, fazem nela um concerto ou um espetáculo. Essa encenação não ocorre sem provocar sorrisos perplexos ou comentários retrospectivos de certos velhos habitantes da região: ela projeta à distância os lugares onde eles creem ter vivido no dia a dia, enquanto nos convidam, hoje, para olhá-los como um pedaço de história. Espectadores de si mesmos, turistas do íntimo, eles não saberiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças que atestam objetivamente o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local no qual viviam (AUGÉ, 2012, p.54).

Deste modo, o filme em si também se torna um marco de retorno.

Aqui retomamos o que foi trabalhado anteriormente: eventos que perdem seu sentido quando são retirados das relações que tinham inicialmente, as experiências liminóides que não são uma real transformação do ser, os lugares de memória que teriam aspectos daquilo que não faz mais parte de nós. Relacionamo-nos, mas não da mesma maneira. Existe um estranhamento, o reconhecimento não é total com aquilo que vivenciamos.

Nora (1993) fala sobre o fim das sociedades-memória, responsáveis até então pela transmissão e por manter os valores, citando a escola, igreja, família e o Estado. O fim das ideologias-memória, responsáveis por assegurar a passagem do que é do passado para o que é do futuro, assim como o que deveria ser mantido ou não deste passado como base para o futuro, “é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8). A mudança de uma memória ligada ao passado e à tradição, relacionada aos mitos, aos ancestrais, inconsciente de si mesma, transmitida pelas gerações, herdada – similar ao ato de narrar em Benjamin (2012a), aos ritos de passagem em Van Gennep (2012) e, conseqüentemente, à liminaridade em Turner (1977) – para uma memória reduzida à história, a um caminho, ao vestígio. Nora (1993) aborda como não existiria a necessidade de termos lugares de memória se ainda os habitássemos, pois a viveríamos no cotidiano, uma repetição e reforço do que sempre foi, a transmissão contínua capaz de causar uma identificação imediata com o ato e com o sentido. Esta *não vivência* obriga a memória a ser transportada de outra forma pelo tempo e “desde que haja rastro,

distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p. 9). Desta forma:

[a] história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A história [...] pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. *A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto* (NORA, 1993, p. 9, grifo nosso).

A história tornou-se uma ciência social, e a memória um fenômeno privado. A história deixa de ser história-memória quando a nação passa a ser sociedade. A história, que servia para transmitir os valores da nação, passa a ser a referência do passado.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (NORA, 1993, p. 12-13).

Os lugares de memória existem por se ter o sentimento da não existência de uma memória espontânea, por isso a necessidade de se criar arquivos, monumentos, etc., que não seriam naturais. Se não houvesse a celebração, a comemoração desses pontos, a história os teria apagado, entretanto, se fossem realmente vividos, não seria necessária a criação desses lugares.

Somando-se a isto, temos Michael Pollak (1989) que relata a existência de um trabalho de enquadramento da memória, uma intenção de manter a harmonia do grupo, justificando e adequando o passado de acordo com a passagem do tempo. Qualquer mudança brusca no pensamento e nas ações do grupo poderia ocasionar tensões e conflitos internos pelo rompimento com a identificação. Por esse motivo, seria necessária a definição de quem tem acesso a essas memórias, que seria responsável por

guardá-las e protegê-las. Materialmente, a memória enquadrada fica evidente justamente nos monumentos, museus, bibliotecas, etc., aquilo considerado importante pelas sociedades ao longo do tempo, fazendo com que, de alguma forma, nos reconheçamos nessas obras, mesmo que estejamos temporalmente e geograficamente distantes delas. Já a memória individual é mais próxima e sensorial, tendo ligação com o cheiro, barulhos etc. (POLLAK, 1989).

Conforme acumulamos gerações entre o presente e os eventos, ainda teríamos uma ligação, porém não mais direta, fazendo com que se tenha um olhar frio sobre o que passou, um estudo crítico do passado. Tudo aquilo que se diz memória não o é, trata-se de história (NORA, 1993). A memória verdadeira seria possível de ser observada nos hábitos, nos gestos, naquilo que é transmitido de um para o outro *naturalmente*. A memória se transforma em história quando deixa de ser espontânea, subjetiva, psicológica, individual e social, passando a ser vivida quase como um dever.

Percebemos tanto no texto de Huyssen (2000) quanto no de Nora (1993), de Pollak (1992), e até em Le Goff (1990), a existência da necessidade de arquivar tudo o que for possível, mesmo sem, no fim, saber a que memória se refere. O importante é arquivar. Porém, ainda que se archive de tudo, sempre faltará algo. Para se transmitir uma memória de um arquivo, é necessária uma análise, e essa análise acaba deixando algo de fora, afinal quem a selecionou utilizou algum critério de importância, algo constantemente lembrado por White (1988, 1992). Se for, por exemplo, uma entrevista, devemos considerar a existência da memória do entrevistado e aquela que o entrevistador buscou evocar. Essas intenções explícitas são diferentes das situações em que a memória se perde ou se transforma quando é vivida, essa nova forma “dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função de seu próprio registro – as atualidades são feitas de outra coisa? –, de uma memória secundária, de uma memória – prótese” (NORA, 1993, p. 16). Neste ponto vale pensar sobre os sobreviventes do naufrágio entrevistados diversas vezes com o passar dos anos, e as seleções feitas pelas perguntas e pelo que se deseja mostrar além de que cada um teve uma vivência diferente.

Com a passagem da memória para a história, cada grupo começou uma procura por redefinir sua identidade por meio da revitalização de sua história. Cada um se torna historiador de sua própria história, não sendo algo mais restrito aos profissionais, todos

passam a buscar o passado enterrado de suas origens, sejam eles intelectuais ou não. Com a memória se tornando individual, os indivíduos passam a ter problemas com a identidade, afinal, cabe a eles próprios reencontrar e relembrar seu pertencimento.

Quando a memória não está em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória (NORA, 1993, p.18).

O passado passa a ser aquilo que não somos mais e por conta disso buscamos uma forma de nos encontrar novamente, preencher o vazio, as lacunas. O apreço pelas histórias de pessoas comuns do passado seriam uma forma de se aproximar do cotidiano de outra era, dar voz a quem não foi ouvido, nos enxergarmos no outro.

Os lugares de memória são lugares ao mesmo tempo materiais, simbólicos e funcionais, variando somente em níveis (NORA, 1993). Podem parecer somente materiais, como um arquivo, ou funcionais como um testamento. O que os caracteriza é a intenção de memória, do contrário são lugares de história. “O que, no entanto constitui ainda mais como lugar de memória, aos nossos olhos, é a sua derrota em se tornar aquilo que quiseram seus fundadores” (NORA, 1993, p.23), a marca do que não foi, do que poderia ter sido, uma marca que o RMS *Titanic* carrega por ter desviado do destino que seus idealizadores previram. Se tivesse concluído sua viagem, não teria a importância que teve. E por outro lado, o filme de Cameron, cuja intenção era a de humanizar o desastre, acaba por se tornar memória evocada quando se pensa no naufrágio.

Os lugares de memória não são estanques, transitam entre a memória, a história e o esquecimento. Algo pode ter uma importância em um período, em uma determinada sociedade, praticamente sumir, mas retornar posteriormente, fazendo parte novamente do conhecimento público. Contudo, sendo novamente reconhecido, criaria uma relação diferente da anterior, pois o contexto teria mudado, a sociedade seria outra (NORA, 1993). Tal situação poderia ser relacionada com o *Titanic* e seus diversos retornos, afinal, ao afundar, marca uma geração, é lembrado com o livro e filme dos anos 1950, ressurgiu com a descoberta dos destroços em 1985 e a imagem que muitos teriam atualmente da tragédia seria o filme de 1997.

Como a aura nas imagens santas que permanecem guardadas e são acessíveis a poucos (BENJAMIN, 2020), o RMS *Titanic* se encontra distante no fundo do oceano. Poucos podem alcançá-lo, e mesmo aqueles que vão, correm risco. O acesso restrito influencia o interesse por sua história. Como um túmulo, deveria ser respeitado, entretanto, não foi este o caminho seguido. Somente aqueles com condições financeiras abundantes podem se dá ao luxo de descer os quase quatro quilômetros e visitar os destroços, como fizeram aqueles a bordo do *Titan*, uma mostra mais uma vez de uma experiência liminóide: na falta de passagens significativas pela vida, buscam-se novas maneiras de preencher o vazio. Por outro lado, há o interesse em recuperar o máximo possível de artefatos, a ânsia por arquivar e catalogar o passado. Para aqueles que não podem se aproximar fisicamente restariam as informações e as dramatizações. Independente da forma, o passado permanece presente e, ainda assim, distante.

Em sua dissertação *Construtos de Experiência de Limiar no Cinema*, Rumening Pires (2018) defende que a experiência, como Benjamin via, não se perdeu, e sim mudou. O cinema seria então como uma fonte de experiências ao substituir o narrador pela materialidade filmica. Poderíamos pensar assim, porém, pela perspectiva que adotamos, por conta de sua indissociabilidade do material, a obrigatoriedade de um dispositivo e por ser, em sua maioria, controlado pela burguesia, acabaria se aproximando mais dos romances e da informação. Logo, o filme, como um reflexo da sociedade (FERRO, 1992) acaba reforçando, em específico no caso de *Titanic* (1997), que tal transmissão é mediada não somente por um dispositivo que distancia, mas também por se tratar de uma necessidade de criar personagens que narrem suas experiências como se as tivessem vivido. Ao tentar humanizar o desastre, o filme acaba por revelar o quão distante realmente estamos e como continuamos a nos afastar. Se ir ao cinema ainda fazia parte de algum tipo de ritual, mesmo que liminóide, cada vez mais se esvai o que poderia ser considerado importante. O individual exaltado, a vivência solitária se torna o comum. Daí a necessidade de um retorno contínuo, filmico e nostálgico, a um passado que não se vive mais.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às

capacidades cognitivas, mas capta as emoções [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva, através da televisão, da memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 12).

Identificamo-nos com o que vemos em tela, a nostalgia de que falam Augé (2012), Hobsbawm (2015) e Huyssen (2003), mas esta é a imagem que se cria do passado. Imagem que se altera conforme é repetida ao longo do tempo. O *Titanic* da dramatização de 1997 não é o mesmo da de 1958, 1943 ou de 1912. Temos ali um enquadramento, uma adequação aos interesses da época. Não se trata de um detrimento em relação à tradição oral de narrar a história, a intenção é percebida em quem narra, independente do que, nada está a salvo, seja a memória, a história ou o entretenimento. Contudo, a depender do alcance do que é relatado, este seria capaz de modificar a percepção e a identificação com o passado. O passado que se modifica no presente.

Aqui voltamos mais uma vez à zona de penumbra, pois ao final o que temos é não somente um limiar entre memória e história, mas também entre o lugar histórico (lugar antropológico, espaço vivido) e o lugar de memória. *Titanic* (1997) seria a materialização dessa transição, afinal Rose, enquanto elo entre o passado e o presente fílmico, não deixa que a passagem se complete. A memória ainda existe enquanto não há uma finalização, no caso, a morte da personagem. Tal evento marcaria, diegeticamente, a concretização da história, a perda do acesso ao passado por meio de quem o viveu. Desta forma, Rose não teria somente vivenciado um limiar e posteriormente relatado sua experiência. A personagem seria ela mesma um limiar, a materialização da passagem.

3.2 DO COLAR AO FUNDO DO MAR: OS OBJETOS E A EVOCAÇÃO DAS MEMÓRIAS

Se adotarmos o lado positivo dos filmes como uma maneira de expressar os sentimentos das passagens, nos aproximariamos, sim, do que Pires (2018) defende, os filmes como uma nova forma de narrar as experiências aos moldes de Benjamin (2012a). Contudo, o outro lado da balança, em que levamos em consideração o material fílmico como algo importante que pode ser considerado história (WHITE, 1988), uma maneira

de se enxergar a sociedade (FERRO, 1992) e uma forma de enquadramento da memória (POLLAK 1989), estaríamos mais próximos dos lugares de memória. Os filmes então seriam criados para nos lembrar, mais uma vez e assim como os lugares de memória, daquilo que não somos mais. E além, como parte de uma escolha, assistir ou não, e um ato cada vez mais solitário, se aproximam das experiências liminóides.

Nora (1993) e Pollak (1989, 1992) trariam as mudanças que a memória começa a passar, a transição de séculos, os lugares de memória, a substituição de uma memória transmitida pelas gerações para uma memória registrada e, assim, mais distante. A necessidade de se registrar, e como isso acaba por gerar grandes volumes de material que necessitam ser verificados. Todos podem registrar sua própria história, das mais diversas formas. Essas afirmativas estariam de acordo com o que aborda White (2013) acerca da forma como os eventos são tratados a partir da mudança do século XIX para o XX. A mídia e as novas tecnologias possibilitam que um mesmo evento se repita indefinidamente devido a quantidade de registros feitos, o que geraria, em um primeiro momento, a viabilidade de se ter outras perspectivas. Contudo, como visto, teríamos um esvaziamento do sentido, uma repetição que não explica. A proximidade se dissolve, o fator humano se perde.

Na tentativa, então, de humanizar, criar uma proximidade e uma identificação – talvez a sensação de ter estado lá, clamada pela audiência desde os primeiros cinejornais – com o desastre, temos Rose e sua relação próxima com o *Titanic*. Até aqui a protagonista experienciou a liminaridade na sociedade e relatou sua própria transformação e a do lugar que a cercava, aquele onde teve suas relações, história e identidade construídas. Todavia, como perceberíamos a dimensão temporal da liminaridade? Seria por meio de sua relação com os *objetos de memória*.

É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva (NORA, 1993, p. 13).

Os objetos estariam aqui como um retorno ao estado de limiar passado, mas que permanece presente. Os resgatados seriam históricos e ao mesmo tempo pessoais, pois a dona original, Rose, continua viva. Eles estariam na zona de penumbra e por isso teriam a capacidade, neste contexto, de possibilitar um retorno daquele que se lembra

do evento. O *Anjo da História* olha com horror para trás, encarando as ruínas do passado (BENJAMIN, 2012b), os objetos pelo caminho. Eles resistem a passagem que deixa marcas, logo, a mudança essencial estaria na relação que se tem com eles. Os objetos atravessam os limiares, assim como os eventos, sendo eles o ponto fixo nas passagens. Se um artefato pertenceu a alguém, esse alguém lembra de algo ao retomar a ligação que tinha com ele. Se esse alguém não vive mais, um outro indivíduo, externo à relação inicial, fará tal ligação ou terá uma nova. O que permanece é o material.

Laurier Turgeon⁶⁰ (2007), elabora parte de seu pensamento a partir dos lugares de memória de Pierre Nora, abordando as diferentes funções e significados que um objeto pode adquirir com o passar do tempo. Ao contrário dos seres vivos, os objetos têm uma maior capacidade de persistir a esta passagem, sendo transmitidos de geração em geração e de um lugar a outro. Outra característica notável seria a sua capacidade de evocar memórias, reminiscências do passado no presente e, a depender de quem os possui naquele momento, evocar diferentes memórias, afinal, cada um teria uma vivência a partir deles. Com isso em mente, lembramos que o mote de *Titanic* (1997) é a busca por um colar perdido.

Se para Brock Lovett, a importância do artefato é monetária ou um modo de alcançar a fama, para Rose a história é diferente. Cal, ao presenteá-la com a jóia, revela a história pregressa do diamante, de como este pertencera a um rei e agora, pendurado em seu colo, reforçava a imagem deles como realeza. A partir daquele momento, Rose começa a ter sua própria vivência com um objeto, as lembranças que ele evoca à personagem acabam por depender do momento em que ela se encontra. Afinal, a vemos usando-o em momentos específicos com alta carga emocional, além de ter sido motivo de grande desentendimento na história. Até o momento de sua libertação, no fim da película, mostra a importância deste (FIGURA 16).

Um objeto inicialmente antropológico poderia se tornar um objeto artístico se assim fosse disposto em um museu com este foco. De forma semelhante, um objeto do cotidiano pode se tornar de memória por conta da carga posta sobre ele (TURGEON, 2007). A depender de como são manipulados, mudam seus significados. Existiria uma

⁶⁰ Professor de etnologia e história na Universidade Laval, Quebec – Canadá.

relação dialética entre os objetos e o contexto a que pertencem, onde um transforma e é transformado pelo outro. O significado dado a eles evolui, não é fixo, mudando com o tempo e com os atores sociais que agem sobre eles. As funções e significados podem ser esquecidos ou reconstruídos.

Os objetos podem, como algo material, resistir ao tempo, superando a vida. Com isso, acabam tendo, eles próprios, vida, história e trajetória que podem ser restauradas (TURGEON, 2007). Por transitarem entre gerações, culturas, carregam uma bagagem capaz de influenciar quem os possui. Novos ou antigos, podem trazer felicidade ou tristeza, unir ou apartar, a depender do seu uso. Se podem agir nas relações sociais, poderiam também o fazer em relação à memória. Enquanto suportes, auxiliam a recordar de eventos, pessoas e lugares, despertando conexões afetivas e sensoriais.

Isto posto, a primeira lembrança de Rose Calvert, o primeiro retorno, se dá quando ela se reúne com o desenho. Na cena, temos uma sequência em que a senhora encara – em primeiríssimo plano através da água – seu retrato – (em plano/contra-plano) dentro d’água. Assim, em um plano detalhe de seu rosto, a protagonista fecha os olhos. Após um corte, o *flashback* mostra sua memória: Jack finalizando o desenho (FIGURA 14).

FIGURA 14 - LEMBRANÇA DE JACK



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Em um segundo momento, após a demonstração do desastre feita por Bodine (FIGURA 4), Rose Calvert diz que a experiência é algo diferente. Com isso, Lovett pede para que ela a compartilhe. A protagonista, sentada em sua cadeira de rodas, se levanta. A câmera acompanha sua aproximação dos monitores que estavam as suas costas. Um primeiríssimo plano dá lugar a uma visão traseira, o reflexo de seu rosto na tela que mostra imagens do interior destruído da embarcação. Depois de mais um plano de seu rosto, vemos o que parecem portas em ruínas. Em uma rápida transição ao passado, dois funcionários abrem caminho. A imagem é substituída mais uma vez pelos destroços. O rosto da protagonista aparece em primeiríssimo plano. Seus olhos parecem úmidos, a

senhora leva as mãos à boca e soluça baixinho (FIGURA 15). Enfim, Rose adentra novamente o *Titanic*, desta vez pela memória.

FIGURA 15 - BEM-VINDA DE VOLTA



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Depois de ter visto os destroços do navio nos monitores, a protagonista inicia o relato de sua experiência (FIGURA 8). Sua primeira fala ao começar a narrar liga o tempo ao material: “Faz 84 anos... e eu ainda consigo sentir o cheiro da tinta fresca. A louça nunca havia sido usada. Ninguém havia dormido naqueles lençóis” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁶¹).

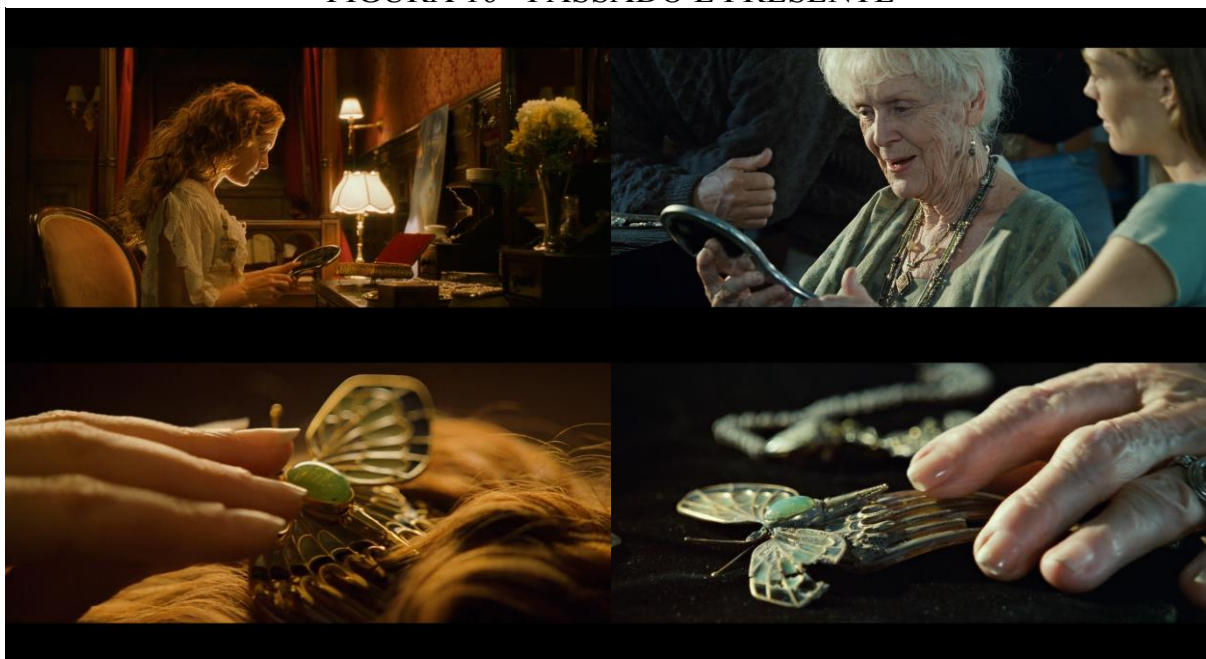
A constante necessidade de se registrar a memória nos lugares e objetos materiais poderia ser uma reação à perda de identidade causada pela globalização ou à falta de um cultivo social à memória. Um mesmo objeto pode evocar memórias diferentes em pessoas diferentes. Como Pollak (1989) fala, a memória atrelada a determinado objeto ou monumento pode ser modificada com a passagem de tempo, tanto naturalmente, pelas mudanças de contexto, ou para se adequar a uma nova ideologia. Outra possibilidade é a de serem simplesmente descartados, e, como um ciclo, serem posteriormente redescobertos.

Falar sobre o colar é falar sobre algo mais evidente. Contudo, podemos observar que outras peças adquiriram novas importâncias. Dentre elas, teríamos o desenho da jovem Rose encontrado no cofre. Podemos lembrar do espelho de mão que a personagem usava quando Cal a presenteou com a joia e a presilha em formato de

⁶¹ No original: “It's been 84 years... and I can still smell the fresh paint. The china had never been used. The sheets had never been slept in”.

borboleta que usava quando encontra Jack no ginásio, e que, por fim, retira ao se despir para ser retratada (FIGURA 16). Todos são objetos recuperados do naufrágio, bens pessoais da protagonista, tratados como artefatos do navio até serem reconhecidos por alguém ainda vivo.

FIGURA 16 - PASSADO E PRESENTE



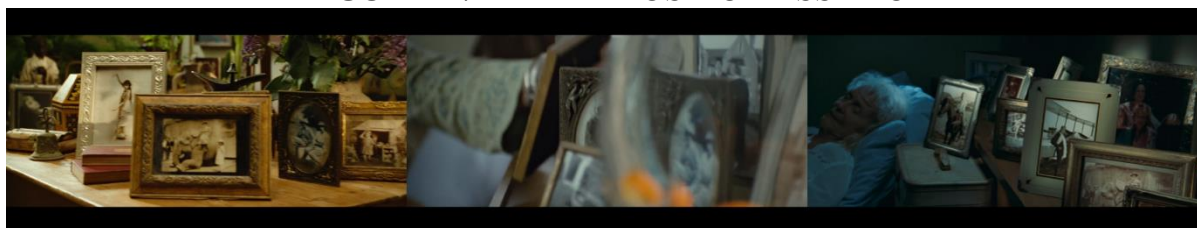
FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Para Lovett, toda a gama de artefatos recuperados teriam pertencido a alguém. Entretanto, a ligação que ele teria com tais objetos seria mais distante, não haveria uma humanização. Possuiriam uma carga, mas não pertenceriam mais a um indivíduo, por isso não teriam mais a sua história particular. Após retornarem à superfície, seria como se suas histórias recomeçassem do zero, tornando-se, desta maneira, itens resgatados, não mais objetos pessoais, humanizados, de fato. Semelhante a diferenciação entre memória e história que trabalhamos até aqui.

Quando permanecem próximos, objetos do cotidiano têm a capacidade de evocar memórias ligadas a pessoas e eventos, atuando nos sentidos. A forma como são dispostos, caso estejam em conjunto, cria uma narrativa que hierarquiza a memória. Conforme o tempo passa, os que são preservados acumulam histórias ao sobreviverem à passagem da vida, podendo, por vezes, tomar o lugar dos indivíduos que se foram (TURGEON, 2007).

Na ocasião em que somos apresentados a Rose Calvert, um *travelling* em sua casa se inicia por retratos sobre uma mesa, passando por diversos objetos, como uma coleção. A bordo do navio de pesquisas, em sua cabine, em um plano detalhe vemos a senhora organizando suas fotografias. No diálogo com Lovett, diz: “preciso estar com minhas fotos quando viajo” (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁶²). Na última cena com a protagonista idosa, novamente temos um *travelling* pelas imagens, porém agora com algumas transposições em detalhes. Vemos que as fotos são de sua juventude, das coisas que fez. Entre elas, diversas são relacionadas ao que gostaria de ter feito com Jack. Com isso, percebemos como ela permaneceu próxima a ele por todos esses anos (FIGURA 17). As fotografias seriam o registro material do cumprimento da promessa de ser feliz, feita enquanto aguardavam o resgate.

FIGURA 17 - RETRATOS DO PASSADO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Vale lembrar, como Michael Pollak (1992) afirma, que a memória é um fenômeno construído. Individualmente, tal construção pode ser tanto consciente quanto inconsciente e o que é lembrado, gravado e excluído evidencia o trabalho de organização. A memória está ligada ao sentimento de identidade. Da imagem que a pessoa tem de si, de com o que ela se identifica, como ela se constrói durante a vida.

Turgeon (2007), ao falar do escritor Marcel Proust, relata que este considera os objetos como construtores da memória devido à sua capacidade de impedir o esquecimento ao invadirem o presente como reminiscências, uma memória involuntária: “Esta sensação de reencontrar involuntariamente o passado em circunstâncias inesperadas situa-se entre a presença e a ausência, a memória e o esquecimento, e transporta-nos para fora do tempo e da história” (TURGEON, 2007, p. 30, *tradução*

⁶² No original: “Have to have my pictures When I travel”.

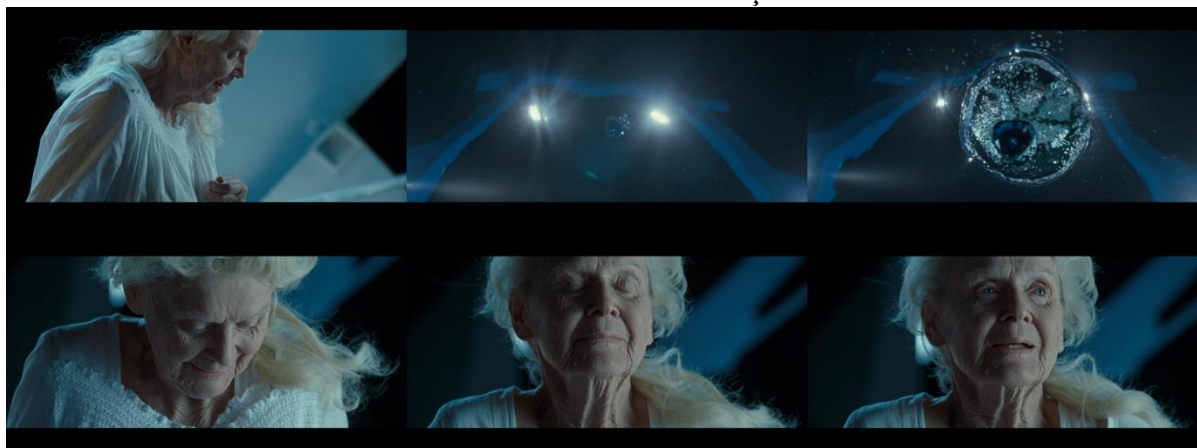
*nossa*⁶³). Por esse motivo, muitas vezes tentamos escondê-los, guardá-los ou jogá-los fora, pois, nestes casos, o distanciamento físico seria igualmente psicológico. Somente assim conseguiríamos fugir das memórias que evocam: “[...] jogamos esses objetos do alto de uma ponte, por exemplo, numa simulação de suicídio” (TURGEON, 2007, p. 29, *tradução nossa*⁶⁴). Aqui é válido pensar o ato de Rose Calvert jogando o colar na água. Seria como um retorno, ao mesmo tempo que um descanso final, tendo em vista que estaria se desfazendo daquilo que a ligava ao desastre e a sua vida pregressa, o único objeto, em sua posse, que ainda a ligava ao navio (FIGURA 18).

Com o objetivo de ter uma vida nova, Rose DeWitt Bukater morreu, dando lugar a Rose Dawson. No entanto, sua existência permaneceu atrelada à joia, espécie de âncora que carrega consigo e que a prende ao passado, a quem foi anteriormente. Se tivesse se desfeito do colar em outro momento de sua vida, talvez não fosse possível este tipo de finalização. Turgeon (2007) fala de como a falta de objetos pode ter o efeito contrário ao se tentar superar um evento. A sua ausência, em alguns casos, o faria mais presente e, conseqüentemente, reforçaria a memória atrelada a ele. Ao passo que sua presença constante permitiria que, com o passar do tempo, a memória inicial se degradasse conforme é substituída por outras. Assim, o adorno deixaria de ser algo negativo ao lembrá-la de tudo que passou, de quem se tornou, do que teve de superar para ser quem é. A materialização de tudo que deixou para trás, a vida sem sentido que a fez tentar se matar. Mesmo assim, ato de devolver o colar ao lugar de onde ele não deveria ter saído, a libertaria de uma vez por todas, concluindo sua passagem no mundo material.

⁶³ No original “Cette sensation de retrouver involontairement le passé dans des circonstances inattendues se situe entre la présence et l’absence, entre la mémoire et l’oubli, et nous transporte hors du temps et de l’histoire”.

⁶⁴ No original: “on précipite ces objets du haut d’un pont, par exemple, dans un simulacre de suicide”.

FIGURA 18 - LIBERTAÇÃO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

A dimensão temporal da liminaridade no filme estaria também, além dos objetos de memória e do retorno ao limiar pela memória, no que falam Hobsbawm (2015) e Nora (1993). Enquanto o primeiro aborda a penumbra existente no período em que uma memória se torna história, o segundo trata os lugares de memória como um tipo de distanciamento do que realmente foi vivido. Retornamos à passagem do texto de Augé (2012) sobre Nora, em que lemos que estes lugares tratam daquilo que não somos mais. Assim, uma maneira de se perceber a dimensão limiar do tempo está na objetividade com que os pesquisadores tratam o *Titanic*, mesmo que seja imponente, um objeto de estudo fascinante ou uma mostra do passado, há um distanciamento, uma identificação indireta.

A fala de Rose após assistir à apresentação de Bodine (FIGURA 4) sobre as etapas do acidente destaca a diferença existente entre relatar algo estudado e tê-lo vivido. Mas qual a relação disto com o pensamento dos autores? Ora, a discrepância mostrada nas duas formas de falar sobre o desastre demonstram a passagem do *Titanic* enquanto espaço vivido para o lugar de memória, um monumento, a memória que se torna história. Nesse caso, o foco não está na dimensão espacial, mas temporal, apesar de inicialmente não parecer.

Na frase já citada, “faz 84 anos”, quando Rose começa a relatar sua experiência, fica evidente a passagem de praticamente um século desde o ocorrido até os dias do presente diegético. Logo, quase todos que realmente estiveram a bordo já não se

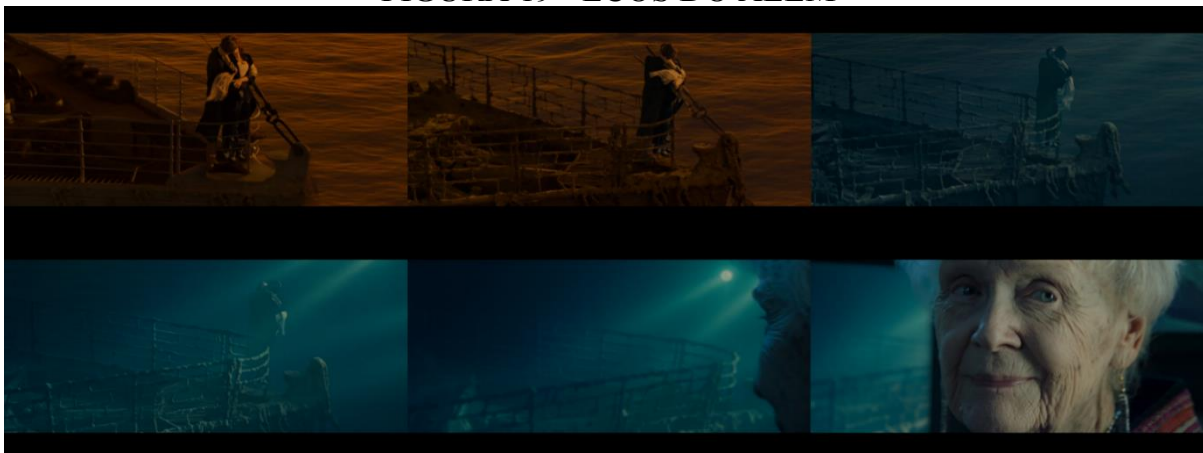
encontrariam mais vivos, e assim o contato possível com o evento começa a se tornar indireto, uma espécie de memória da memória. O que poderia nos aproximar do desastre são os materiais gravados e as entrevistas realizadas ao longo dos anos que, até certo ponto, diminuem a distância, mas ainda assim não substituiriam um relato em primeira mão. Em outras palavras, Rose – da maneira como foi construída –, ao nos contar sua experiência, humanizaria o *Titanic* por ser um elo vivo com o passado.

Nesta perspectiva, os objetos teriam grande importância para a construção da narrativa. Primeiro por ser o colar o motivo inicial da história. Depois, é por conta do desenho, recuperado do cofre nos destroços, que a sobrevivente entra em contato com a equipe de pesquisadores. No decorrer do filme, temos diversos planos detalhe quando há interação dos personagens com artefatos de interesse. Se elevarmos a escala destes objetos, abarcando as portas, lareiras, cômodos, e o próprio navio, a evocação de memórias é inquestionável. Até diegeticamente é feita a associação entre objetos e memória quando, na cena do espartilho, a mãe de Rose pergunta à filha se “[é] isso que você quer? Ver nossos bens de valor sendo leiloados? Nossas memórias espalhadas ao vento? (TITANIC, 1997, *tradução nossa*⁶⁵).

Como não tem acesso direto ao navio, Rose se recorda de sua passagem por meio das imagens nos monitores. Inicialmente é uma memória involuntária, quando vê as portas, tem um lampejo do passado. Posteriormente, adquire o controle de suas lembranças ao iniciar a narrativa com a proa do transatlântico atrás de si. A volta ao presente se dá na cena em que o casal dá o primeiro beijo. Na proa, ao fim da tarde, um *travelling* da direita para a esquerda – movimento contrário do que é feito no início do relato (FIGURA 8) – acompanha o transatlântico se deteriorando em uma transição enquanto os jovens somem aos poucos, tal qual fantasmas, ecos do passado. Ao se tornar novamente destroços, a câmera se afasta, vemos que se tratava de um monitor, observado por Rose (FIGURA 19).

⁶⁵ No original: “Is that what you want? To see our fine things sold at auction? Our memories scattered to the wind?”.

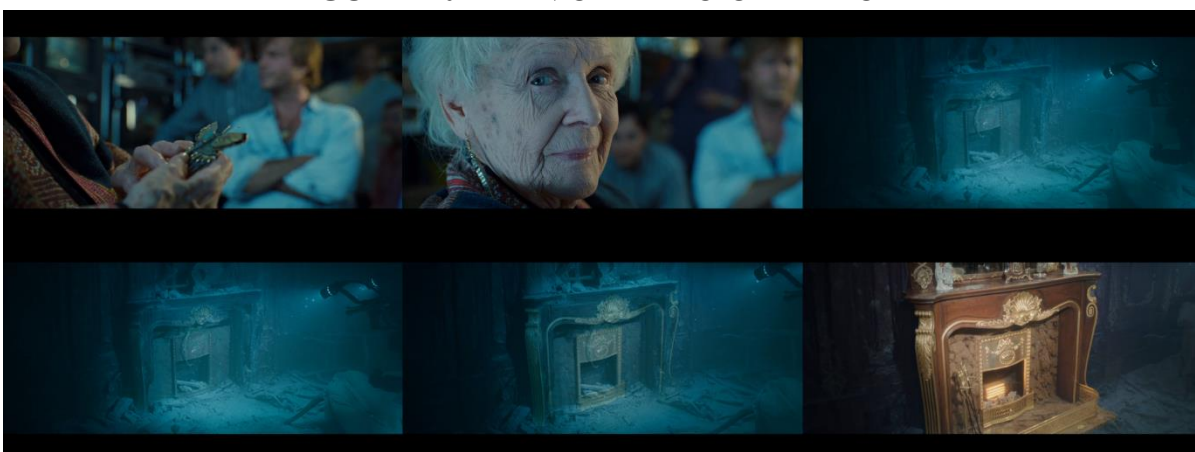
FIGURA 19 - ECOS DO ALÉM



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

No presente filmico, há um diálogo explicativo entre os pesquisadores sobre o tempo que restava antes do acidente e sobre as atitudes do capitão. Enquanto Lovett fala, o foco passa de seu rosto para as mãos de Rose em primeiro plano. A senhora segura a presilha de borboleta. A câmera sobe até seu rosto, um corte e temos seu ponto de vista. No monitor vemos uma lareira. Conforme a distância se encurta, uma transição nos leva ao passado (FIGURA 20). A memória de quando foi retratada.

FIGURA 20 - DE VOLTA AO CAMAROTE



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

As voltas, transições entre o presente e o passado se dão por meio do envelhecimento/rejuvenescimento do navio e de Rose – evocação visível, a nós, de sua

memória. Teríamos a retomada do passado pelo contato com os objetos e por meio das imagens do navio. Rose se lembra e com isso vemos como as peças e o navio eram, como cada parte que é mostrada nos monitores se relaciona com sua própria vivência do lugar e como cada item esteve presente em sua jornada.

Diante disto, Rose seria o limiar do tempo. Ela esteve lá e está aqui. Existiria, assim, por meio da protagonista, uma relação entre a zona de penumbra, vivência e experiência, lugares históricos e lugares de memória. Os objetos e o lugar não contam a história, ela sim. Eles a fazem lembrar. Eles permitem o estudo, mas não são capazes de relatar. A volta ao limiar seria possível por meio dos objetos e imagens que evocariam as memórias de Rose. Para os demais, o *Titanic* teria se tornado um lugar de memória, um monumento para se lembrar. Para Rose, devido a sua ligação próxima, seria diferente, ele ainda seria presente, afinal “[a] memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente (NORA, 1993, p.9).

Um aspecto que reforçaria o apreço e valorização dada ao material escrito (documentos) em detrimento aos outros tipos de registro e acesso ao passado (LAGNY, 2009; NORA, 1993; TURGEON, 2007) está quando Bodine tenta convencer Lovett sobre a suposta farsa, alegando a inexistência de documentação de Rose, agora Dawson Calvert, nos registros de passageiros. Somente Rose DeWitt Bukater, teria embarcado e, posteriormente, morrido no desastre. Mesmo ao finalizar o relato de suas memórias, a questão dos registros é lembrada. Bodine fala que não consta nenhum registro de Jack, Rose concorda, afirmando que não haveria de ter. Até então, ela nunca havia mencionado a sua existência. De acordo com Pollak (1989), mesmo a memória individual não é imune a edição. Diferente do esquecimento, pelos mais diversos motivos e contextos sociais, os indivíduos decidem o que irão silenciar ou não. Uma mesma pessoa pode relatar sua história de formas diferentes a depender do momento e situação em que se encontra, no entanto isso não a invalidaria. Contudo, o relacionamento dos dois poderia ser desacreditado pelos pesquisadores pela falta de registros documentais, tendo em vista a maneira que tratam o evento. Entretanto, com o ressurgimento do desenho, Jack voltaria a pertencer ao mundo material, pois as iniciais da assinatura, junto à data, são J e D (FIGURA 17). A documentação de sua existência garantiria sua materialidade aos olhos da história.

FIGURA 21 - INICIAIS NO PRESENTE E NO PASSADO



FONTE: Reprodução – *Titanic* (1997)

Para essa mesma história, o RMS *Titanic* se torna um lugar de memória pois demonstra aquilo que a sociedade não é mais. O desastre foi um marco, a partir dos acontecimentos de 15 de abril, a navegação não foi mais a mesma, se perdeu um dos últimos traços de “inocência”, o início do fim de uma era de paz – mesmo que falsa (BIEL, 2012, HOBBSAWM, 2015, ZIZEK, 2008) –, da crença na superação das dificuldades e domínio total sobre as adversidades, uma confiança cega na tecnologia.

[O] naufrágio do *Titanic* teve um impacto tão tremendo não devido às dimensões materiais imediatas da catástrofe, mas devido à sua sobredeterminação simbólica, devido ao significado ideológico que lhe foi atribuído: foi visto como um ‘símbolo’, como uma representação metafórica condensada da catástrofe que se aproximava da própria civilização Europeia. O naufrágio do *Titanic* foi uma forma pela qual a sociedade viveu a experiência de sua própria morte, e é interessante notar como tanto a leitura tradicional de direita como a de esquerda mantêm esta mesma perspectiva, apenas com mudanças de ênfase. Do ponto de vista tradicional, o *Titanic* é um monumento nostálgico de uma era passada de galanteria perdida atualmente no mundo da vulgaridade; do ponto de vista da esquerda, é uma estória sobre a impotência de uma sociedade de classes ossificada (ZIZEK, 2008, p.76, tradução nossa ⁶⁶).

⁶⁶ No original: “[...] the wreck of the *Titanic* made such a tremendous impact not because of the immediate material dimensions of the catastrophe but because of its symbolic overdetermination, because of the ideological meaning in vested in it: it was read as a 'symbol', as a condensed, metaphorical representation of the approaching catastrophe of European civilization itself The wreck of the *Titanic* was a form in which society lived the experience of its own death, and it is interesting to note how both the traditional rightist and leftist readings retain this same perspective, with only shifts of emphasis. From the traditional perspective, the *Titanic* is a nostalgic monument of a bygone era of gallantry lost into day's world of vulgarity; from the leftist viewpoint, it is a story about the impotence of an ossified class Society”.

O fato de constantemente surgir ou ressurgir alguma informação sobre o naufrágio não permite que este perca seu vínculo com um presente. Desta forma, a zona de penumbra permanece, mesmo que não se trate de uma época tão próxima. O filme de Cameron, por reavivar a história, mantém o evento de 1912 na atualidade, tornando-se um novo referencial, enquanto o navio material se concretiza como um monumento. Logo, o filme de 1997 se torna, ele mesmo, um lugar de memória por ser a imagem atual que se tem do desastre, a curiosidade pelo passado, o desejo por ter estado lá, a nostalgia e a celebração de um tempo que não se viveu, mas que continua próximo.

O limiar temporal se dá pelo período da vida de Rose. O *Titanic* permanece vivo, no filme, justamente porque ela também o está. Por ter vivenciado, a história não é distante como quando se trabalha com outros casos e é por isso que podemos voltar, por meio da memória da protagonista. O RMS *Titanic* permanece presente, além de sua existência material no fundo do oceano, pela imagem, enquadrada, supostamente, humanizada e amplamente vinculada no filme de Cameron. Os diversos retornos, por meio de expedições e a veiculação de imagens do naufrágio continuam a ocorrer, contudo, não podemos negar o alcance em larga escala de sua produção cinematográfica.

Rose não tem como acessar o navio ou o que ela passou nele. A única forma pela qual consegue voltar aos acontecimentos, e ao local, é por meio de sua memória, evocada, principalmente, pelos objetos recuperados e as imagens do navio. E nós, enquanto audiência, acessamos o *Titanic* por meio de suas lembranças. A diferença entre Rose e os pesquisadores é o que separa a memória da história. Ela viveu e, como uma anciã, narra aos outros suas próprias experiências. Enquanto os pesquisadores dependem dos documentos, do material, Rose não necessariamente depende deles para recordar, mas eles não deixam de evocar lembranças específicas. Assim como Jack, diegeticamente o navio vive em sua memória e, por conta de Cameron, encontra-se eternizado, para nós, em filme.

Como um espectro, um *travelling* contínuo avança pela escuridão. Os destroços do *Titanic* surgem. A câmera adentra a lateral, um dos *decks*. Conforme segue, o navio se renova. Ao fazer uma curva, uma porta é aberta por um funcionário. A *Grande Escadaria* está cheia, passageiros, personagens. No topo das escadas, olhando para o relógio está Jack, que se vira estendendo a mão. Vemos que o plano acompanhava Rose,

novamente, jovem. Ao se aproximarem, se beijam e são aplaudidos. A câmera circula os dois, se direcionando para o alto. Foca o centro do domo. O lustre. Tudo fica branco. O limiar termina. O *Titanic* e Rose são história.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O RMS *Titanic* foi um dos resultados das grandes transformações do século XIX. Antes dele, pairava um clima de otimismo, ideias de que o melhor estaria por vir. As dificuldades enfrentadas nas eras anteriores seriam sanadas pela tecnologia e pelo progresso científico. Grandes distâncias não existiriam mais. O ser humano havia domado o mundo, este agora repousava na palma da mão. Com o movimento dos dedos era possível se comunicar de leste a oeste quase que instantaneamente. Cruzar o continente não era mais uma tarefa impossível, bastava embarcar em poderosas máquinas de ferro movidas a vapor que não parariam por quase nada, correndo sobre quilômetros intermináveis de trilhos. Os oceanos, tão temidos e respeitados, cenários de grandes mitos e conquistas, agora eram dominados pela sagacidade humana. Navios cada vez maiores enfrentavam grandes intempéries, chegando ao destino com passageiros satisfeitos e carga intacta. As viagens não eram mais apenas por necessidade, agora o distante estava próximo, curioso, divertido, perfeito para a indústria do turismo. Atravessar o Atlântico a passeio, desfrutar de férias no estrangeiro, visitar os parentes do outro lado do oceano, tudo em menos de um mês. Milhares de imigrantes cruzavam as águas em busca de uma vida melhor, o “novo mundo” abria as portas, a “liberdade” dava boas-vindas. Aparentemente uma bela época, cheia de futilidades, talvez, mas nem Deus⁶⁷ poderia acabar com a festa. Ou poderia?

Sendo esta uma dissertação sobre a *liminaridade* presente no filme *Titanic* (1997), de James Cameron, buscamos dividi-la em quatro dimensões para guiar a construção dos capítulos, sendo elas: *social*, *individual*, *espacial* e *temporal*. Como havíamos proposto anteriormente, as relações de liminaridade no filme se dariam pela relação privilegiada entre a personagem Rose e o transatlântico que dá nome a obra. Assim, iniciamos o primeiro capítulo, dedicado à dimensão social, partindo da construção do contexto em que o desastre ocorre. Abordamos como o período entre os séculos XIX e XX foi uma época de grandes mudanças nos modos de vida da sociedade. A revolução industrial afetava os hábitos e seus frutos, em um primeiro momento,

⁶⁷ Nos referimos a Deus por conta da conhecida frase “nem Deus pode afundar esse navio”.

facilitavam a vida de seus contemporâneos, pelo menos daqueles que possuíam *voz e bens*. O desenvolvimento das tecnologias permitia a conquista do mundo, encurtava distâncias, beneficiava a comunicação e incentivava a diversão. Porém, o desastre do RMS *Titanic* pouco antes da Primeira Guerra Mundial, um evento catastrófico da humanidade, foi um dos primeiros abalos na confiança de um mundo aparentemente domesticado.

Vimos com a liminaridade, conceito elaborado por Victor Turner (1977), como determinados eventos podem colocar uma sociedade em um limiar, um momento de suspensão do *status quo*, onde o que se entendia até então não surte mais efeito, instigando a busca por respostas que justifiquem o ocorrido e/ou que impossibilitem que algo parecido se repita. Tal acepção é inteiramente aplicada ao desastre do RMS *Titanic* em 1912. Não se imaginava ser possível afundar o maior e – considerado naquele momento – mais seguro transatlântico da época, símbolo de luxo, poder e ostentação, o maior objeto móvel construído pelo homem até então. Mas foi o que aconteceu. Toda a tecnologia não foi capaz de evitar a morte de 1.500 pessoas em uma calma e gelada noite de abril. O que veio depois foi uma mostra do que seria a sociedade dali em diante. A notícia do desastre foi transmitida dos dois lados do atlântico quase que simultaneamente ao ocorrido, inquéritos logo foram feitos e no mesmo ano já estreavam dramatizações no cinema.

A zona de penumbra de que fala Hobsbawm (2015) fica evidente quando pensamos o período do evento pelos olhos do presente, no caso o presente de 1996. Apesar de não vivermos mais naquela época, “não sabemos quanto dela ainda vive em nós” (HOBSBAWM, 2015, introdução, pt. I), é a memória que se torna história conforme nos distanciamos do ponto central. Além da penumbra, presenciamos uma vivência constante da história, quando eventos se sucedem e permanecem continuamente em reprise nos meios de comunicação, como se respostas pudessem ser obtidas instantaneamente. O respiro que se tinha para pensar e refletir sobre o desencadear dos fatos não existe mais, reina o imediatismo. O anjo que não tem tempo de vasculhar as ruínas deixadas pelo progresso.

Seguindo este caminho, observamos que se antes tínhamos a liminaridade ligada a mudança de *status* e aos ritos de passagem, estes estudados por Arnold Van Gennep

(2012), agora teríamos o liminóide como o seu equivalente em sociedades pós-industriais. E se a liminaridade estava ligada à tradição, o liminóide, esvaziado deste peso, se relacionaria ao que Walter Benjamin (2012a) defendia ser a morte da arte de narrar: um enfraquecimento do passar adiante das vivências, *erlebnis*, por meio da experiência, *erfahrung*. Os ritos, espelhos da sociedade, encontram-se fragmentados, revelando recortes de um todo. Teríamos muitas vivências, mas pouca experiência, reflexo disso está na busca pela sensação de “ter estado lá” observada desde as primeiras películas sobre o desastre.

Vivenciar tal evento da segurança de sua poltrona no cinema, testemunhar a transformação daqueles que estiveram naquela situação, mas sem correr o risco de perecer. Podemos escolher assistir a essa dramatização, sozinhos ou acompanhados. Não sairemos necessariamente transformados da sessão, podemos esquecer do filme em pouco tempo e isso não nos faria membros melhores ou piores da sociedade, o resultado é individual, liminóide. Entretanto, não podemos negar a importância do naufrágio do RMS *Titanic*, afinal, quase um século depois, o transatlântico mais famoso do mundo continua a afundar nas mais diversas mídias. Usado como metáfora para toda sorte de situações, perde com o tempo a sua aura humana na medida que a memória se torna história. Tal circunstância é descrita por James Cameron como uma das razões para a criação da primeira película a arrecadar mais de um bilhão de dólares em bilheteria. Assim, em 1997 estreava *Titanic*.

Se o episódio de 1912 mostrava como não podemos confiar cegamente no futuro, no que foi alcançado até então ou na zona de conforto em que podemos nos encontrar, o filme de Cameron, como tantos outros, serviria como alerta de que a história pode se repetir, afinal, nos aproximávamos da mudança de milênio, os tão aguardados anos 2000, o futuro promissor. Desta forma, para nos lembrar de onde viemos, o diretor criou Rose, uma personagem ficcional que, segundo ele, poderia muito bem ter existido.

O desastre é uma história que precisa ser contada e para isso é necessário alguém para contá-la, assim iniciamos o segundo capítulo, falando da dimensão individual da liminaridade e de como Rose transmite sua experiência para aqueles que estavam em busca do *Coração do Oceano*, um colar caríssimo perdido, a princípio, no fundo do mar.

Antes de explorar o desabrochar da rosa, precisamos falar de como existe um paralelo entre a vivência limiar de Rose, uma personagem ficcional, e Dorothy Gibson, uma sobrevivente que interpretou a si na primeira dramatização do evento. Primeiramente, em ambos os casos observamos o liminóide. Em *Saved from the Titanic* (1912), é dito que Dorothy dá “voz” aos sobreviventes que apareciam nas matérias (WEDEL, 2004), ela “mostra” como foi vivenciar toda a tragédia, mesmo que de forma romanceada. Ainda que o objetivo da obra fosse revelar o que havia acontecido, aqueles que buscavam assistir tal dramatização, o fizeram por, em sua maioria, entretenimento. Algo semelhante é observado em *Titanic* (1997), pois, embora uma das justificativas do filme seja reaver o fator humano do naufrágio, os que o assistiram o fizeram pelas mesmas razões que aqueles do passado.

De qualquer forma, a defesa por essa retomada de humanidade pode ser vista quando Rose fala, ao ser mostrada uma animação 3D do desastre em determinada cena, que a experiência é algo diferente. Tiramos disso duas coisas: a história não é o mesmo que a memória, e a experiência é diferente de uma simples vivência. Nesta afirmação a personagem acaba evidenciando que o distanciamento histórico tende a realmente apagar o humano dos eventos, cada vida se torna apenas um nome, um número. Ao mesmo tempo deixa claro que é preciso ouvir quem ainda tem algo a dizer, algo a lembrar. Contudo, algo incomoda quando nos distanciamos um pouco e retomamos a consciência de que Rose foi criada, ou seja, ela mesma é um produto dessa construção liminóide. E como um reflexo do reflexo, a própria personagem vivencia o liminóide.

A experiência que Rose relata revela uma passagem, bem próximo do que Van Genep (2012) falava, com a separação, a margem (limiar) e a agregação. Inicialmente ela retornaria aos Estados Unidos para se casar, era uma adolescente de 17 anos prestes a se tornar uma mulher adulta e faria uma travessia comum do Atlântico, três tipos de *passagem*. Porém, o rito de fato se mostra quando esta tenta tirar a própria vida, por justamente se sentir presa e não ver sentido nas vivências liminóides que a cercam, desiste, passa por um momento de suspensão, com o naufrágio sendo o ápice, e retorna à comunidade com um novo *status*, uma nova identidade. Nesse ponto nos direcionamos à segunda parte do capítulo, onde observamos a dimensão espacial da liminaridade.

De forma similar à passagem de Rose, o *Titanic* se transforma com o desenrolar dos acontecimentos, precisamos lembrar que não seria apenas uma viagem, mas sim sua primeira travessia. Como a personagem principal diz, ainda era possível sentir o cheiro de tinta, a roupa de cama e louça nunca usadas, era um navio dos sonhos. Para a embarcação, completar o trajeto exaltaria tudo o que havia sido feito até então, todo o caminho percorrido até aquele momento. Entretanto, o que nos é mostrado, assim como o que acontece com Rose, é um desvio inesperado.

Como um produto da modernidade, o RMS *Titanic* em si se mostraria como um limiar. Os navios estavam deixando de ser meros meios de transporte para se tornar centros de entretenimento, por essa razão, pensamos em reler o conceito de não lugar de Marc Augé (2012), pois, mesmo não se tratando do que o autor considera como a supermodernidade, o evento em questão apresenta características compatíveis com ela. Construído à imagem de ambientes frequentados pela alta sociedade por um lado, e como um meio de transportar imigrantes rumo ao novo mundo por outro, o *Titanic* se mostrava o ápice tecnológico de sua época, pelo menos até que o próximo grande transatlântico fosse concluído. Se não houvesse desastre, teria tido a mesma importância? No filme, temos a relação da protagonista com os ambientes, transitando e, conseqüentemente, nos apresentando praticamente todos os níveis da embarcação.

Utilizamos o conceito de não lugar também para pensar o que chamamos de *lugar infamiliar* e *liminal spaces*, espaços limiares, lugares de transição que possuem características reconhecíveis, mas que causam estranheza e desconforto. Defendemos que, conforme o transatlântico submerge, os ambientes pelos quais Rose transitava e conhecia, familiares, se transformavam, deixando de serem vivos, cheios, para se tornarem hostis, frios e em suspensão. Todavia, justamente por conta destas mudanças, a relação da personagem com a embarcação igualmente se modifica, afinal, a situação faz com que as trocas com o ambiente, e o que nele se encontra, adquiram outra importância. Ao mesmo tempo, em uma perspectiva mais abrangente, o navio se torna cada vez mais um lugar de memória conforme deixa a superfície, adquirindo, assim, ele mesmo um novo *status*.

No terceiro e último capítulo abordamos a dimensão temporal da liminaridade, para isso, utilizamos o conceito de lugar de memória de Pierre Nora (1993) para

compreender como esta se apresenta. Começamos pensando justamente no navio que se torna um lugar de memória. Estes lugares seriam, inicialmente e principalmente, frutos dessa sociedade pós-industrial, enquanto lugar, poderiam ser monumentos ou onde se armazenam documentos e artefatos, contudo, não estariam presos ao material, podendo ir além quando falamos de calendários, momentos marcados por algo específico, datas comemorativas ou eventos importantes para aquela sociedade. Independentemente do que seja, uma das principais características destes lugares de memória é a motivação de sua existência, justificada pela tentativa de não deixar se perder o que for considerado importante. Essa necessidade de se criar tal artifício estaria ligada ao que vimos em Benjamin (2012a), quando a transmissão das tradições deixa de ser feita de uma geração para outra, quando perdemos o contato natural, de certa forma, ritualístico. Indo além, estaria também relacionada com a zona de penumbra de Hobsbawm (2015), quando a memória passa a ser história. A partir deste momento, a identificação imediata com determinados eventos, que fariam parte do cotidiano e da construção identitária de uma sociedade, se perde, estes lugares então nos lembrariam daquilo que não somos mais. Entretanto, lugares existentes também podem se tornar de memória, e não só lugares, como objetos. Por sua capacidade de permanência, estruturas materiais adquirem novos significados com o tempo e a depender de quem com eles interaja. E é aqui que voltamos a Rose e sua relação com o navio.

Se o transatlântico e os artefatos dele recuperados são lugares/objetos de memória, gerando uma identificação mínima, fria e distante com aqueles que se conectam com eles, os pesquisadores, a presença de Rose seria o oposto. Como esta vivenciou o evento e era a dona dos pertences recuperados, sua ligação é próxima, afetiva, quente. Cada porta, parede, espelho, presilha que hoje se encontra em ruínas, no passado estava em perfeito estado com ela. A passagem de tempo acaba por se tornar próxima, tais objetos têm sua aura modificada, pois conseguem evocar memórias de alguém que esteve com eles em outro momento. As relações e reações são individuais, mas ter alguém que sabe como originalmente eram é bem diferente de relações posteriores.

A passagem de tempo não está marcada somente nos bens materiais, Rose também é prova desta passagem. A jovem deu lugar à senhora, os retornos que faz ao

passado, evocando memórias por meio destes artefatos, humaniza a história. A sua ligação se mostra tão forte com o evento que sua última ação é devolver o colar, o motivo do vasculhar as ruínas, ao navio e com isso terminar sua travessia, retornando ao lugar a que pertence.

Percebemos que a liminaridade se apresenta em *Titanic* na relação entre Rose e o navio. Estes se conectam, e mesmo não se tornando um ser indivisível, estão eternamente ligados. A jornada de Rose se encerra e com ela o limiar, de certa forma ela mesma é o limiar. Se partirmos dos pensamentos de Nora e Hobsbawm, Rose seria o limiar por ainda estar viva, sendo o elo entre o passado e o presente fílmico. A sua existência e sua vivência do naufrágio permanecem na penumbra entre a memória e história. Da mesma forma que os objetos de memória perpassam o tempo e o espaço por existirem em épocas distintas, Rose o faz. Ela é o que liga o *Titanic* diretamente ao presente, o faz continuar “vivo” e não se tornar apenas um lugar de memória. A sua partida ao final marca o fim do limiar pessoal e o fim da passagem do navio de espaço vivido para lugar de memória.

A personagem, então, ao relatar sua experiência, passa de *vivenciar o limiar* para *se tornar o próprio limiar*. Ao transmitir sua história para aqueles que a ouvem, ela é a ligação com passado que se distancia. No caso dela, fica evidente que a vida é um limiar repleto de passagens, ela está entre o nascer e o morrer, mas em *Titanic* a escala é diferente, falamos de algo maior. Além do limiar, Rose seria a personificação da marca que o desastre do RMS *Titanic* deixou na sociedade, uma forma de não permitir o esquecimento, no presente, daquilo que aconteceu no passado. Rose não é o *Titanic* e não é a sociedade, ela é o resultado dos dois. A sociedade, ela, o espaço e o tempo se modificam na película e o que temos é resultado da interação entre essas dimensões, nunca excludentes, sempre sobrepostas.

Ao fundo, longe do mote principal, percebemos um encurtamento da zona de penumbra. Como Sobchack (2013) e White (2013) falam, o imediatismo evidente no ato de lidar com a sucessão de eventos do século XX modifica o tratamento da história. Observaríamos uma transformação acelerada da memória em história e mesmo que a vivamos no dia a dia, de alguma forma existiria um afastamento quase que instantâneo. O transmitir *experiências* agora dependeria da intermediação de dispositivos. Porém, se

Benjamin (2012a) criticava os romances por estarem intrinsicamente atrelados ao material, ao livro, a passagem da vivência adiante dependente destes meios não permitiria a conclusão de fato do ciclo. A vivência não viraria experiência tanto pela falta de relação próxima entre quem fala e quem escuta quanto em virtude do bombardeamento constante de informações. Com isso, cria-se cada vez mais a necessidade de retirar do cotidiano tudo o que for considerado importante, para torná-lo *de memória*, pensando que assim será possível preservar, mas este processo acaba por distanciar ainda mais o evento daqueles que com ele poderiam se identificar.

Desta forma, algo, que a princípio não buscava abordar, muito me incomodou durante a pesquisa: o constante retorno do liminóide. O objetivo da criação de Rose é humanizar o desastre, contudo, o fato de ser necessário criar um ser fictício para relatar um evento é uma mostra de que continuamos a nos distanciar das tradições, da identificação com as gerações anteriores. Pergunto-me, ao lembrar que os filmes falam mais da época em que foram feitos do que daquilo que buscam tratar, como se mostram as relações de cada geração com o desastre e, talvez, o que cada uma delas buscava ao falar deste. Se realmente *Titanic* (1997) fala do não esquecer o que vivemos, que erros parecidos podem se repetir, que não avançamos tanto quanto imaginamos ou revela os medos de seus contemporâneos – o que será que os outros filmes contam sobre aqueles que os realizaram? Afinal, como lembra Mendelsohn (2012), o *Titanic* é a maior metáfora do mundo.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. ed. 9. Campinas: Papyrus, 2012.
- BAECHLIN, P.; MULLER-STRAUSS, M. **Newsreels Across The World**. Paris: UNESCO, 1952.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- _____. Prostituição, jogo. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. O Narrador: considerações a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 213-240.
- _____. Sobre o conceito da História. BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 241-252.
- BIEL, Steven. **Down with the old canoe**: a cultural history of the Titanic disaster, with a new afterword. Nova York: W. W. Norton & Company, 2012.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BRUSCHI, Michel Euclides. **Quando o Titanic encontra o Iceberg**: o choque entre o amor real e hiper-real em tempos pós-modernos. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 186, 2001.
- CAMERON, James. 20,000 Leagues Under The Sea: The Movie Director as Captain Nemo. [Entrevista concedida a] Bill Moseley. **James Cameron: interviews**. (ed.) Brent Dunham. Mississippi: University Press of Mississippi, 2012. p. 77- 109.
- CIPRIANO, Ana; SILVA, Rebecca. Blockbuster: as 10 maiores bilheterias de todos os tempos. Forbes, 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2021/04/blockbuster-as-10-maiores-bilheterias-de-todos-os-tempos/#foto8>> Acesso em: 30 de jan. 2023.
- DANTAS, Geraldo da Mota. **O cinema e o ensino da Física**: uma experiência sob olhar CTS. Dissertação (Mestrado em Ensino de Física) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, p. 122, 2011. Disponível em: <<https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/1837>>. Acesso em: 25 out 2023.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.13, p. 163-176, 2005.

DIEL, Alexander; LEWIS, Michael. Structural deviations drive na uncanny valley of physical places. **Journal of Environmental Psychology**. Reino Unido, vol. 82, 01-17, 2022. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0272494422000895?via%3Dihub>>. Acesso em: 09 nov 2023.

FERNEDA, Gabriel. **Tragédia do submarino Titan vai virar filme**. CNN, São Paulo, 01 out. 2023. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/tragedia-do-submarino-titan-vai-virar-filme/>> . Acesso em: 05 out. 2023.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar** / Das Unheimliche ; seguido de O Homem da Areia / E. T. A. Hoffmann. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O Homem da Areia; tradução Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2012.

GRUBBA, Leilane Serratine. **Cinema e Discursos de Gênero**: Análise sobre os elementos Sexo/Gênero/Sexualidade nas representações dos personagens protagonista e co-protagonista nos filmes Avatar (2009) e Titanic (1997). Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Erechim, p. 42, 2020. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9477172>. Acesso em: 25 out 2023.

HOBSBAWM, E. **A Era dos Impérios, 1875-1914** [recurso eletrônico] - 1. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOWELLS, Richard. **The Myth of the Titanic**. Nova York: ST. Martin's Press, 1999.

HUANG, Wei-Jue; XIAO, Honggen; WANG, Sha. Airports as liminal space. **Annals of Tourism Research**. v. 70, p. 1-13, 2018.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IANNINI, Gilson, TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o Infamiliar. In: FREUD, Sigmund. **O Infamiliar** / Das Unheimliche ; seguido de O Homem da Areia / E. T. A. Hoffmann. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O Homem da Areia; tradução Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. p. 99-131.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.

LORD, Walter. **Uma noite fatídica**: o clássico relato das horas finais do Titanic / Walter Lord; tradução Tomás Rosa Bueno; [prefácio Daniel Mendelsohn]. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

MATTHEWS, Rupert. **Titanic**: A verdadeira e trágica história e os atos de heroísmo de seus passageiros. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2014.

MENDELSON, Daniel. Inafundável: por que não conseguimos esquecer o Titanic. In: LORD, Walter. **Uma noite fatídica**: o clássico relato das horas finais do Titanic. São Paulo: Três Estrelas, 2012. p. 07-31.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. Londres: Routledge & Kegan Paul LTD, 1955.

NORA, Pierre. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. **PROJETO HISTÓRIA: HISTÓRIA E CULTURA**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 15 out 2023.

PALAZUELOS, Felix R.; FONSECA, Tania M. G. *Erlebnis e Erfahrung* na perspectiva do limiar como transição e passagem. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 934-950, set./dez. 2017. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/37695/26522>>. Acesso em: 16 out 2023.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 15 out 2023.

PIRES, Rumenig Eduardo Pereira. **Construtos de Experiência de Limiar no Cinema**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, p. 157, 2018.

POLLAK, Michael. MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL. Tradução: Monique Augras. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em: 07 out 2023.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. Tradução: Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15. 1989. Disponível em: <https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 07 out 2023.

PRESTON-WHYTE, Robert. The Beach as a Liminal Space. In: LEW, Alan A.; HALL, C. Michael; WILLIAMS, Allan M. **A Companion to Tourism**. Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 349-360.

QUINTAIS, Luís. Liminalidade e metamorfose: uma reflexão antropológica sobre uma desordem psiquiátrica. **Análise Social**. Lisboa, vol. 34, n. 153, p. 985-1005, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41011405>>. Acesso em: 09 out 2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et.al]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SIENNA, Kleber. **Titanic, o legado do grande navio: permanências e alterações no imaginário das catástrofes**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, p. 151, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21627>>. Acesso em: 25 out 2023.

SILVA, Rubens Alves. Entre “Artes e “Ciências”: a noção de *Performance* e *Drama* no campo das Ciências Sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/GLxbmtS4ZtKGQwHhSmPPxSH/>>. Acesso em: 20 out 2023.

SMITH, Humphry M. Greenwich Time and the Prime Meridian. **Vistas in Astronomy**, v. 20, p. 219-229, 1976.

SOBCHACK, Vivian. Introduction: history happens. In: SOBCHACK, Vivian. **The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event**. Nova York: Routledge, 2013. p. 01-14.

TITANIC; Direção: James Cameron. Produção: James Cameron, Jon Landau. Estados Unidos: Paramount Pictures, 20th Century Fox, 1997. 2 Blue Ray.

THOMASSEN, Bjørn. **Liminality and the Modern: Living Through the In-Between**. Reino Unido: Ashgate Publishing, 2014.

TODOROV, Tzevetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TURGEON, Laurier. La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire. In: DEBARY, Octave; TURGEON, Laurier. **Objets & Mémoires**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec: les Presses de l'Université Laval, 2007.

TURNER, Victor. Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. **Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies**, v. 60, n. 3, p. 53-92, 1974. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1911/63159>>. Acesso em: 16 out 2023.

_____. **The ritual process**. Estados Unidos: Cornell University Press, 1977.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Tradução: Ana Maria Mchado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WEDEL, Michael. Early German Cinema and the Modern Media Event: Mime Misu's Titanic – In Night and Ice (1912). In: BERGFELDER, Tim; STREET, Sarah. **The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture**. Londres: I.B. Tauris, 2004. p. 97-110.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

_____. **Meta-História**: A Imaginação Histórica do Século XIX/ Hayden White; [tradução de José Laurêncio de Melo]. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____. The Modernist Event. In: SOBCHACK, Vivian. **The Persistence of History**: Cinema, Television and the Modern Event. Nova York: Routledge, 2013. p. 17-38.

ZIZEK, Slavoj. **The Sublime Object of Ideology**. Nova York: Verso, 2008.

ZIMMERMAN, Patrick Troy. **Liminal Space in Architecture**: Threshold and Transition. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade do Tennessee, Knoxville, p. 111, 2008.