

Memória e esquecimento ou solidão informacional do homem contemporâneo: a metáfora do filme *Amnésia*

Georgete Medleg Rodrigues

RESUMO

O filme *Amnésia* é analisado neste artigo num quadro de referências que evoca os conceitos de tempo, memória e informação e adota como ponto de partida as impressões dos alunos da disciplina *Memória e Informação* do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília sobre o filme. A análise proposta busca refletir sobre as relações entre informação e memória e o seu significado na sociedade contemporânea que privilegia a rapidez, a eficácia e a eficiência da informação; que supervaloriza a informação e os meios de transmiti-las, ao mesmo tempo em que tende a torná-los – meios e informação – rapidamente obsoletos. Busca, também, compreender como os indivíduos transitam nesse paradoxo de abundância de registros informacionais e as dificuldades de lhes atribuir algum sentido; da impotência do sujeito que perdeu a memória e o instinto e parece deslocado temporal, social e espacialmente.

PALAVRAS-CHAVE: Informação. Memória. Cinema.

Como vou cicatrizar, se não posso sentir o tempo?
Leonard Shelby, protagonista de *Amnésia*

Mas como é que pôde acreditar nisso, ou ter feito aquilo? Os fatos são fáceis. Difíceis de apreender são as atmosferas que os tornam possíveis
Doris Lessing, Debaixo da minha pele

1 Introdução

Privilegiando a rapidez, a eficácia e a eficiência, que papel/lugar a sociedade contemporânea reserva à memória e à informação? Ao supervalorizar a informação e os meios de transmiti-las, tende-se, hoje, a torná-los (meios e informação) rapidamente obsoletos? Atualmente, que relações podemos estabelecer, então, entre memória e informação? Como os sujeitos individuais transitam nesse paradoxo? Essas são algumas das questões norteadoras do meu curso na Pós-graduação em Ciência da Informação na Universidade de Brasília. Um filme como ponto de partida para a discussão desses temas revelou-se uma experiência didática interessante, segundo a compreensão do cinema também como uma “metáfora ideológica” (MARTIN, 1990), no sentido de que ele vai além da ação mesma do filme, “implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos” (MARTIN, 1990, p. 95), ou ainda, segundo esse mesmo autor, “[...]porque toda imagem é mais ou menos simbólica: tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade” (MARTIN, p. 23).

Entretanto, de antemão, prevenimos os leitores de que o nosso objetivo não é uma análise semiótica ou estética, nem análise do filme como obra de arte – embora possamos recorrer a esses elementos –, mas, antes, como observou Marc Ferro (1993, p. 41, tradução nossa), a análise do filme aqui proposta é um ato que “[...]se integra ao mundo que a cerca e com a qual ele [o filme] necessariamente se comunica.”

O cinema (seja como ficção ou documentário) fornece-nos material para reflexões – de uma maneira que lhe é específica – e tem abordado temas que refletem indagações e perplexidades de uma época. Uma safra profícua de

produções cinematográficas do século XXI, oriunda basicamente dos Estados Unidos, tem-nos oferecido muitos filmes com enfoque principal em temas que há muito atormentam a humanidade: morte, ressurreição, memória, violência, loucura, velhice, tecnologia, etc. Dos mais recentes cujo tema central é a memória podemos destacar *Amnésia* (*Memento*, EUA, 2000), *Violação de privacidade* (*The final Cut*, EUA, 2004) e *Como se fosse a primeira vez* (*50 First Date*, EUA, 2004). Embora numa abordagem mais otimista – e centrada essencialmente num drama particular e romântico – este último é simpaticamente solidário com a alteridade e a diferença. No Brasil, temos, particularmente, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Brasil, 1998) e *Narradores de Javé* (Brasil, 2004). O primeiro, constituído apenas de imagens de arquivo, em preto-e-branco, consegue um efeito perturbador que evoca memórias, angústias e sonhos de uma época.

Dessa forma, precisamente porque o cinema é “[...]de todas as artes, a que melhor transmite uma impressão de realidade[...]” (METZ, 1972), acreditamos que o filme *Amnésia* (Christopher Nolan, EUA, 2000)¹ nos ajudaria, se não a responder, ao menos a problematizar os temas anunciados no parágrafo que abre este artigo. Esse filme interessou-nos, do ponto de vista da disciplina, porque articula, metaforicamente, os conceitos de memória – logo, de tempo –, e informação, com as conseqüências decorrentes desse nexos. Ou, nas palavras do crítico de cinema Inácio Araújo, porque “[...]bons filmes costumam ter um valor metafórico de largo alcance.” (ARAÚJO, 2002)

2 A leitura inicial do filme na perspectiva dos alunos

Partir da análise do filme *Amnésia* para iniciar a discussão dos temas da disciplina com os alunos não pretendia atribuir-lhes, como já dito anteriormente, a tarefa de críticos de cinema. A nossa idéia inicial era que esses alunos – oriundos de cursos de graduação em História, Arquivologia, Comunicação,

¹ O filme é baseado no conto de Jonathan Nolan, irmão do diretor, intitulado *Memento Mori*.

Ciência da Computação e Biblioteconomia – registrassem suas impressões sobre o filme num texto escrito. Este deveria ser, preferencialmente, um discurso dos alunos com base exclusivamente na percepção de cada um, mas poderia resultar, também, de leituras dos autores já indicados na bibliografia da disciplina. A maioria registrou apenas suas impressões, sem a intervenção de autores, o que tornou a experiência mais rica e instigante. Algumas impressões tornaram-se mais interessantes quando, na semana seguinte, os textos produzidos pelos alunos foram discutidos coletivamente. O que era apenas impressão poderia ser direcionado para a temática do curso, logo, para a discussão das questões relacionadas à memória e à informação no contexto da sociedade contemporânea. A nossa constatação, como professora, é que, depois desse filme,² as leituras tornaram-se mais estimulantes.

A experiência foi desenvolvida em três semestres acadêmicos (1/2003; 1/2004; 1/2005), quando oferecemos a disciplina na pós-graduação. Após cada semestre eu buscava sistematizar as impressões (escritas) dos alunos com as conclusões às quais chegávamos depois dos debates em sala de aula. Eis, dentre outras, as falas dos alunos sobre o filme: a) devemos **confiar nos registros escritos?** b) **As fontes são ou não confiáveis, independentemente do seu suporte ou origem?** c) impossibilidade de **memorizar o presente**; d) fatos, sem lembranças, levam à **manipulação**; e) perda de **identidade**; f) memória é referenciada no **passado, presente e futuro (tempo)**; g) **engano**; h) **vingança**; i) **preso/refém do presente**, dos **interlocutores** e dos **registros**; j) perda da **intuição**; k) corpo apenas como veículo de **informação**; l) **impossibilidade de dar sentido às experiências mais recentes**; m) sensação de **angústia** (do espectador); n) **descontinuidade**; o) **fragmentação**; p) **esquecimento**; q) **violência**.

O que está em destaque no parágrafo anterior são aspectos que se repetiram nos registros de todos os alunos. Neste artigo, iremos, então, analisar

■
² Os outros dois filmes foram *Uma cidade sem passado* (*The Nasty Girl*, Alemanha, 1999) e *Narradores de Javé*, que suscitaram novas questões, mas sempre em torno de memória e de informação.

essas percepções com base nas reflexões de alguns autores e recorrendo a certas passagens significativas do filme, observando que certos autores citados aqui foram discutidos em sala de aula. Este texto representa, contudo, um pensamento ainda em construção, parte de um trabalho investigativo que terá continuidade com os alunos da pós-graduação a cada novo semestre.

3 Arquivarás tua vida³ ou homem-*memento*?

Memento é o título original do filme. Segundo o *Dicionário Houaiss*, essa palavra deriva do latim, significando “[...] aquilo que recorda algo ou alguém; recordação; lembrança; marca ou nota que se usa para trazer alguma coisa à lembrança; caderneta para apontamentos e notas que se deseja lembrar; folheto ou livrinho em que se acha resumido o essencial de uma matéria ou assunto: resumo, sumário.” (HOUAISS, 2001, p.1890). Trata-se da história de um homem (Leonard) que perde a memória recente⁴ em função de um trauma ocasionado pelo assassinato brutal de sua mulher. Testemunha da cena, ao tentar intervir o protagonista recebe um golpe violento na cabeça o que compromete suas funções mnemônicas para informações novas. Desde o episódio, Leonard busca desesperadamente o assassino, cuja identidade ele desconhece. Aparentemente, estamos diante de um clássico filme policial, no melhor estilo *noir* – nos quais o detetive é sempre solitário e angustiado –, não fosse a estrutura narrativa (e, claro, a montagem) que altera drasticamente a noção de tempo, contando a história de trás pra frente (não se trata apenas de *flashback*).

Na verdade, os títulos *Amnésia* e *Memento* complementam-se, representam bem a temática do filme ou as questões que, acreditamos, o tornam rele-

■
³ Expressão emprestada a Philippe Artières (1998).

⁴ Memória recente: “[...]é o processo ou conjunto de processos que mantém a memória funcionando durante essas horas em que a [memória] de longa duração não adquiriu sua forma definitiva” (IZQUIERDO, 1999). A perda da memória recente é denominada Amnésia de Korsakoff que significa a perda quase total da capacidade de memorizar a longo prazo todas as informações novas (palavras, imagens, fisionomias). Entretanto, a linguagem e as principais recordações antigas são conservadas. O psiquiatra russo Korsakoff descreveu essa perturbação em alcoólatras crônicos.

vante como representação de uma época. *Amnésia* (ou *Memento*) – ao contar a história de um indivíduo que perde a memória recente e que para se lembrar dos fatos tatua as informações em seu próprio corpo, além de registrá-las em bilhetes, fotografias, anotações na própria mão, etc. – une, simultaneamente, a falta (amnésia) e o excesso (de mementos). Sua atitude evoca a amarga constatação de Sócrates, num dos diálogos de *Fedro*, de Platão :

[...] O mito de Teuto, um deus-demônio egípcio. Ao demonstrar ao rei Amon, a arte da escrita, disse:

“Eis, aqui, ô rei, um conhecimento que terá como efeito tornar os egípcios mais instruídos e mais capazes de se rememorar: a memória, assim como a instrução, encontram o seu remédio.”

E o rei respondeu: “[...] Esse conhecimento terá como consequência para aqueles que o adquiriram, tornar suas almas esquecidas, porque *eles cessarão de exercer sua memória: atribuindo sua confiança ao escrito, é de fora, graças às marcas estrangeiras, não de dentro, graças a eles mesmos, que eles se rememorarão das coisas*. Não é, então, para a memória, é para a rememoração que tu descobristes um remédio[...].” (PLATÃO, 274d, tradução nossa, grifos nossos)

O protagonista move-se no filme sempre anotando e/ou fotografando. Mas não se trata de escrever um diário. Alguém curioso – incluindo o espectador – tendo acesso a suas anotações não compreenderia nada: ele também – espectador – é jogado em cada cena como se ela somente existisse no presente. O “[...]quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel, uma folha de bloco, uma página de agenda[...].” – ao qual se refere Artières (1998) para nos lembrar que as ações compulsivas de tudo guardar remete à vontade do indivíduo de se construir a si mesmo, de se enxergar no espelho – não cabe no personagem porque, justamente, ele não tem memória. “Arquivar a própria vida[...].”, como nos indica Artières, pressupõe uma ordenação na narrativa (1998). O nosso personagem, ao contrário, não narra, apenas *registra fatos*, que, para ele, se traduzem por documentos, a maioria, fotografias. “Fotografia. Casa. Carro. Mate-o.” É assim, numa sentença curta, definitiva, que o protagonista faz as analogias, sem nuances, entre cada termo.

Como veremos mais adiante, Leonard, não consegue transformar “dados” em “informações”. Vázquez, aprofundando as teses de Halbwachs (2004), observa, no entanto, que “[...] os fatos não estão dados, a narrativa não é elaborada mediante a seleção de acontecimentos ou fatos, mas fatos e acontecimentos se convertem em tais por meio da organização narrativa dos discursos.” (VAZQUEZ, 2001, p. 109, tradução nossa).

Encontrar o assassino vai depender se este se encontra *registrado* nos arquivos de Leonard, isto é, entre os documentos que ele sempre carrega consigo, incluindo um relatório de polícia ao qual, entretanto, faltam doze páginas (quem as teria arrancado?), o que compromete sua credibilidade (os documentos escritos são mais confiáveis que a memória? Para o protagonista, sim). Tendo perdido a *sua* memória, Leonard somente pode contar com as informações (dados) que lhes são passadas pelos outros personagens, além dos arquivos. Segundo Huyssen (2000) e Colombo (1991), aí residiria um dos fetiches do nosso tempo. Aterrorizados com a perspectiva do esquecimento, somos impelidos a tudo arquivar, a tudo “museologizar”, a investir nas comemorações. O arquivo surge, então, como um “[...] contrapeso ao sempre crescente passo da mudança, um lugar de preservação espacial e temporal.” (HUYSSSEN, 2000, p. 33). Bettetini (1980 apud COLOMBO, 1991, p. 92) observa que,

[...] a “sociedade da técnica” recolhe continuamente memórias, transforma tudo em signo e em testemunho: produz uma forma excepcional de arqueologia que se constitui simultaneamente com o primeiro devir das coisas, registrando-as, reproduzindo-as, duplicando-as, repetindo-as.

Esquecimento como uma reação ao excesso de informação é a tese de Huyssen (2000, p 20), segundo a qual “[...]quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer.” Num mundo de violência, tráfico de drogas, falta de solidarie-

dade – na história em preto-e-branco, paralela, de Leonard, ele é um representante de empresa de seguro para o qual não existe compaixão pela dor do outro e cuja intuição é “ensaiada” –, não seria melhor “esquecer”? Porém, esquecer como, se a violência permanece como marca e como recordação, a mais forte de todas? Como compreender a dimensão dessa violência se, diante dos arquivos – pessoais e institucionais –, ele (nós) perdeu (emos) a capacidade de lhes dar outro sentido?

4 Leonard somos nós?

A opção radical do diretor tem uma razão: é preciso que o espectador se identifique com o tipo de amnésia do protagonista que, após o crime, tem alterada a sua percepção do presente, o que parece comprometer, também, a sua percepção de passado e futuro. Essa opção narrativa torna os espectadores cúmplices do drama de Leonard: não é somente o protagonista que está perdido na história, nós todos o acompanhamos. Daí a identificação dos meus alunos com o sentimento de angústia do protagonista: como ele, os alunos declararam não saber em quem ou no quê acreditar. Isso dá ao filme a sua dimensão social, da perda de memória como um fenômeno coletivo, mais que um drama individual. Nessa perspectiva, tudo parece indicar que, na verdade, o que menos importa no filme é a identidade do assassino – ou mesmo se houve um assassinato –, mas o jogo confuso que se estabelece entre o protagonista, os outros personagens e nós, espectadores, todos envolvidos numa trama além das aparências. Assim, a narrativa transforma o que poderia ser apenas um drama individual, um suspense policial, num mal-estar coletivo, ou o “mal-estar no século XXI”, segundo Ribeiro (2000) evocando Freud. Eis a metáfora essencial à qual fizemos alusão no título deste artigo.

O cenário do filme é mais um personagem e remete-nos às cidades que parecem, elas também, sem memória, um “não-lugar” como quer a globalização dominante: um quarto de hotel, como tantos à beira-estrada. A certa altura,

cansado de vagar por entre espaços que lhe são indiferentes, Leonard diz que “gostaria de ter uma casa”. Além da violência que o liga a um passado que se lhe afigura fragmentado, o seu desejo o remete ao que ainda pode ser humano e suave. Sua casa e alguns objetos que lhe fazem lembrar de sua mulher: uma escova de cabelos e um livro. “Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros”, nos diz Halbwachs (2004).⁵ Ruas desoladamente vazias onde reinam apenas os automóveis e o que eles simbolizam da vertigem de velocidade, radicalizada pelas invenções tecnológicas do século XX das quais, paradoxalmente, o cinema faz parte.

Finalmente, todos os personagens, assim como o protagonista, parecem solitários e o único laço que os aproxima e os une é aquilo que, de certa forma, pode ser entendido como uma marca das sociedades contemporâneas: a violência. Essa constatação encontra eco em Huysen (2001, p. 31) quando afirma que “[...] as memórias do século XX nos confrontam não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, *a priori*, barra qualquer tentativa de glorificar o passado”. A ausência de alteridade, a não solidariedade com o sofrimento de outrem, é outro aspecto interessante do filme que o alça à categoria de representação de uma época, ou de um século que se anuncia violento, já no seu alvorecer, com o 11 de setembro.

Finalmente, o protagonista, como os espectadores, não sofre de falta de informações. Fatos (ou dados) se superpõem a todo instante e são obsessivamente registrados por Leonard (e por nós, espectadores, claro) e são “complementados” pelas versões dos outros personagens, por documentos oficiais. A tudo isso, o protagonista acrescenta o registro fotográfico, uma maneira de o diretor problematizar a presunção de verdade da fotografia, como assinalam, dentre outros, Kossoy (1989) e Sontag (2004). O poder de realidade da fotografia é anunciado com mais precisão no conto *Memento*



⁵ A primeira edição, póstuma, desse livro saiu em 1950, na França.

Mori, de Jonathan Nolan, por meio de um diálogo interior (simplificado no filme) do personagem central,

Você esteve lá, disso pode ter certeza. É para isso que serve a foto – aquela pregada à parede ao lado da porta. Não é usual tirar fotos em funeral, mas alguém, seus médicos, suponho, sabiam que você não se lembraria. Eles a ampliaram bastante e a puseram bem aí, próxima à porta, de forma que você não pudesse deixar de olhá-la sempre que se levantasse para procurá-la. (NOLAN, 2001, p. 4)

Ainda no filme, logo no início, o protagonista aparece fazendo uma fotografia, não por acaso, em Polaroid: é o instantâneo, o efêmero introduzindo-se na narrativa. Mas, para o protagonista, é um “fato” – um dentre outros – que, na ausência de memória, ele deverá guiar-se na busca pelo assassino de sua mulher. Curiosamente, o efeito de verdade da fotografia é recusado numa cena em que o personagem de nome Teddy ou John G. é fotografado por Leonard. “Bela foto. Eu *pareço* magro”, diz Teddy, reafirmando o que nos lembra Berger (1999), isto é, que “[...] uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida.” Lembremo-nos, por outro lado, da ilusão fotográfica já anunciada por Michelangelo Antonioni no intrigante filme *Blow Up*, de 1966.

5 As informações e a ausência de sentido

O nosso personagem tatua seu próprio corpo, anota, fotografa, obtém informações “oficiais”. Mas, afinal, que significado tem a informação para quem perdeu a memória – pelo menos, parte dela? Vejamos o conceito de informação, na perspectiva da filosofia da informação. Para Iharco (2003, p.9), a informação, no sentido fenomenológico, deve ser entendida como “[...] um fundamento da ação, da comunicação e da decisão, e, também, como manifestação primitiva e fundamental.” Na direção apontada pelo autor, o sujeito que apreende a informação é determinado pelo seu passado, pois, segundo ele, “[...] no mundo, já envolvidos, ajustados ou em ajustamento a

cada situação e aos outros, actuamos intuitivamente com base naquilo que para nós próprios e conforme ao que nós mesmos somos, funcionou no passado.” (ILHARCO, 2003, p.41). Complementando, Ilharco diz que “[...] ver é determinante e é determinante para a ação, mas o que vemos depende *do que somos*, por isso, depende *do que vimos, do que soubemos e do que sabemos.*” (ILHARCO, 2003, p. 88, grifos nossos). Ou seja, o carácter “formativo”⁶ da informação supõe um sujeito que lhe dá sentido. Nessa direção, a diferença entre “dado” e “informação” deve ser destacada: a “[...] informação é um dado *provido de sentido* no processo de comunicação.” (LAMIZET; SILEM, 1997, p. 297, tradução e grifos nossos). E uma parte essencial desse *dar sentido* reside na memória, como assinalado por Arendt (1988),

[...] o “acabamento” que de fato todo acontecimento vivido precisa ter nas mentes dos que deverão depois contar a história e transmitir seu significado deles se esquivou, e sem este acabamento pensado após o ato e *sem a articulação realizada pela memória*, simplesmente não sobrou nenhuma história que pudesse ser contada. (ARENDE, 1988, p. 32, grifos nossos)

O filósofo Henri Bergson⁷ (1999) associa as tomadas de decisão do indivíduo à sua capacidade mnemônica, isto é, à memória, que “[...] tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil.” (BERGSON, 1999, p.266). Ou, como sintetizado por Abagnano (1998, p. 658), referindo-se à concepção de memória de Bergson, o ser que tem memória “[...] conserva seu passado e o atualiza no presente[...].” e



⁶ Falamos aqui na “natureza formativa” da informação no sentido segundo o qual a “[...]palavra informação significa a imposição de uma forma, de uma modelação ou de contornos sobre uma coisa, uma idéia, uma entidade distinguida no meio envolvente em que está e é o ser humano, a pessoa, que impõe aquela forma” (ILHARCO, 2003, p. 174).

⁷ A primeira edição da obra de Bergson, em francês *Matière et mémoire*, foi publicada em 1939 pela Presses Universitaires de France (PUF). As teses defendidas pelo autor nesse livro vinham sendo objeto de sua preocupação desde o século XIX e muitas dessas teses, particularmente aquelas referentes à existência de vários tipos de memórias, são corroboradas pelos estudos atuais sobre memória (JAFFARD, 2005).

tem, “[...]por conseguinte, história e tradição.” Bougnoux (1999), por sua vez, ressalta que,

[...] um organismo, enquanto está vivo, não se deixa encadear a seu meio ambiente por relações mecânicas ou de tipo estímulo-resposta [...], ele o *interpreta*, e essas relações ditas semióticas qualificam, em suma, o que se chama informação, cujo valor coincide também com nosso grau de liberdade. (BOUGNOUX, 1999, p.140, grifo nosso)

Da mesma forma, segundo Colombo (1991), faz parte do humano a capacidade que ele denomina “[...] ativação preventiva do esquecimento [...]” que nada mais é do que “[...] decidir, diante de um conjunto de dados, eventos ou informações, quais devem ser privilegiados e quais podem ser abandonados ao possível cancelamento.” (COLOMBO, 1991, p. 89). O problema é que a faculdade de interpretar e o grau de liberdade do protagonista estão comprometidos pela falta de memória. Ele está, como notaram os meus alunos, “refém” de um presente sobre o qual não tem controle.

Amnésia provavelmente não seria tão desconcertante e envolvente se contasse uma história de forma linear. Cada cena testemunhada pelo espectador é imediatamente apresentada em retrospectiva e o que se vê parece contradizer o que “nossos olhos viram” há pouco. Nesse sentido, mais do que o protagonista – que perdeu a capacidade de avaliar se o que ele anotou, fotografou, registrou é verdadeiro –, o espectador (que, em tese, não perdeu a memória), se angustia por não saber, o que é, de fato, verdade. Entretanto, todos os “fatos” estão lá: as anotações, as informações dos outros personagens, as fotografias, os relatórios, etc.

6 A título de conclusão

A memória é um processo dinâmico e conflituoso e que está fortemente ligado a cenários sociais e comunicativos. A ação mnemônica compreende assim um processo comunicacional. É no quadro das relações que se constro-

em as memórias e é nele, por meio da linguagem, que as lembranças são evocadas. As memórias são tributárias umas das outras – simultâneas e precedentes –, assim como da história e da cultura de uma sociedade (VÁZQUEZ, 2001). Esse autor, retomando Halbwachs, nos lembra ainda que “[...] não existe memória sem vida social, tampouco existe vida social sem memória.” Por outro lado, a dimensão temporal é fundamental para a vida social (VÁZQUEZ, 2001, p. 103, tradução nossa). Ainda que a marcação do tempo tenha sido construída, ela já existe na própria natureza (divisão entre dia e noite) e, em algum momento, essa construção foi objeto de um consenso social (HALBAWCHS, 2004). Assim, a expressão “viver no tempo”, remete à idéia de um contexto organizado e que dá sentido às experiências, individuais ou coletivas. Finalmente, segundo Le Goff (1997, p. 46), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.” Duas passagens do filme representam bem essas afirmações. “Sua história me ajuda a entender a minha”, diz Leonard a um dos personagens. No final do filme, ele murmura que “nós todos precisamos de espelhos”. Assim, *Amnésia* parece representar bem esse mundo “agitado e conturbado” da “sociedade da informação”, a um tempo “[...] intrinsecamente manipulado e impossível de ser totalmente manipulado.” (DEMO, 2000, p. 41). Ainda há algum sinal de discernimento num indivíduo que reflete: “nós todos precisamos de espelhos.”

Memory and forgetfulness, or the informational solitude of contemporary man: the metaphor of the film *Amnésia*

ABSTRACT

The film *Amnésia* is analysed in a referential framework that evokes the concepts of time, memory and information; its point of departure are the impressions postgraduates students in information science have of the film. The proposed analysis attempts to reflect on the relations between information and memory and their significance in contemporary society as favoring rapidity, efficacy and efficiency of information, trying to put a high premium on information and its means of transmission all the while one is rapidly causing those same means to become obsolete. At the same time, the article seeks to understand how individuals move through this paradox of a superabundance of informational registers and the difficulties they have in trying to give it a kind of meaning; of the impotence of the subject which loses memory and instinct and which appears dislocated in time, society and space.

KEYWORDS: Information. Memory. Cinema.

Memoria y olvido o soledad informacional del hombre contemporáneo: la metáfora de la película *Amnesia*

RESUMEN

Se analiza en este trabajo la película *Amnesia* desde el punto de vista de las nociones de tiempo, memoria e información a partir de las opiniones de los alumnos del programa de posgrado en Ciencia de la Información de la Universidad de Brasilia. El análisis propuesto se basa en reflexiones sobre las relaciones entre información y memoria, así como sobre su significación en la sociedad contemporánea, que privilegia la rapidez, la eficacia y la eficiencia de la información y supervalora la información y sus medios de transmisión, al tiempo que se observa una tendencia a tornar rápidamente obsoletos tanto la información como los medios de transmitirla. Se trata también de comprender cómo las personas conviven con la paradoja de la abundancia de informaciones y de la dificultad de atribuirles cualquier sentido; de la impotencia del sujeto que perdió la memoria y el instinto y parece perdido en el tiempo, en la sociedad y en el espacio.

PALABRAS-CLAVE: Información. Memoria. Cinema

Referências

- ABAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AMNÉSIA (Memento). Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd, Suzanne Todd. Intérpretes: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano e outros. Roteiro: Christopher Nolan. Música: David Julyan. EUA, 2000, Paris Filmes e Newmarket, DVD (115 min), color. Produzido e distribuído por Videolar S/A. Baseado no Conto “Memento Mori”, de Jonathan Nolan.
- ARENDT, Hannah. A quebra entre o passado e o futuro. In: _____. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DEMO, Pedro. Ambivalências da sociedade da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v.29, n.2, p. 37- 42, maio/ago. 2000.
- FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris: Gallimard, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário da Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZQUERDO, Ivan. Os labirintos da memória. **Ciência Hoje**, São Paulo, v. 25, n. 148, p. 39-43, abr. 1999.
- JAFFARD, Robert. A diversidade da memória. **Viver. Mente & Cérebro**, São Paulo, n. 2, 2005. Especial Memória.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.) **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 11-51.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NOLAN, Jonathan. Memento Mori. Trad. Victor Aiello Tsu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 ago. 2001, Caderno Mais!

PLATÃO, **Fedro**. Trad. Juan David García Bacca. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1945, p. 243.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **Cultura e política no mundo contemporâneo**. Brasília: Editora da UnB, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Agradeço aos meus alunos da disciplina Tópicos Especiais em Arquivologia, cuja temática é Memória e Informação, pelas discussões e observações inteligentes e sensíveis, particularmente: Ana Claudia, Angelica, Elizangela, André, Otacílio, Fernanda, Carlos Eduardo, Leandra e Daniela.

Georgete Medleg Rodrigues

Doutora em História

Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação do Departamento de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB)

E-mail: georgete@unb.br