

A SELFIE DOS REFUGIADOS SÍRIOS COMO NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

Adriana de Oliveira Ferreira

ledalola@hotmail.com

Mestranda do programa
Comunicação e Linguagem da
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

DOI: 10.21882/ruc.v6i11.764

Recebido em: 17/09/2018

Aceito em: 18/11/2018

79

*SYRIAM REFUGEES SELFIES'S AS
AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE*

RESUMO

O presente artigo busca a análise da *selfie* dos refugiados sírios como uma narrativa autobiográfica e testemunhal de um grupo que sobreviveu a uma guerra civil. Percebe-se, nesse gesto participante, um sujeito sociopolítico que pretende e precisa iniciar um diálogo com os sujeitos que não pertencem ao mesmo contexto nem ao fato narrado. Esse diálogo será possível pela relação de ponte entre a narrativa autobiográfica dos sujeitos que são indissociáveis do acontecimento, os refugiados sírios e aqueles que não o vivenciaram, o espectador. É preciso, no entanto, salientar que a narrativa autobiográfica ampara-se pelo pacto autobiográfico, ou seja, é necessário que haja verdade entre aquele que conta a sua história e o fato vivenciado por ele. Dessa forma, a escolha das *selfies* surgiu da análise das imagens que fazem parte do projeto *Je suis refugees* dos fotógrafos italianos Patrícia Franceschetti e Romano Cagnoni. Junto as *selfies*, em forma de legenda, um pouco da história de cada um dos refugiados foi contada. Dessa forma, a *selfie* dos refugiados sírios passa a ser entendida como atuante no meio jornalístico uma vez que se coloca como elemento narrativo. Elemento esse que se inicia a partir do autorretrato e propõe uma discussão do discurso do eu como sujeito atuante no meio comunicacional.

Palavras-chave: Selfie. Narrativa. Autobiográfica. Refugiados. Sírios.

ABSTRACT

This article seeks the selfie analysis of Syrian refugees as an autobiographical narrative and testimonial of a survived the civil war. You can tell, this participant, a socio-political gesture that you want and need to start a dialogue with the subjects that do not belong to the same context or the fact narrated. This dialogue will be possible by the bridge between the autobiographical narrative of the subject that are inseparable from the edge, the Syrian refugees and those who haven't experienced the Viewer. We must, however, stress that the autobiographical narrative supports the autobiographical Pact, in other words, what is needed is truth between one who tells your story and the fact experienced by him. Thus, the choice of selfies emerged from the analysis of the images that are part of the project *Je suis refugees* of Italian photographers Franceschetti and practised at the Roman Patrician. Along the selfies, in the form of a legend, a little of the history of each was told. In this way, the selfie of the Syrian refugees becomes understood as active in journalistic medium since it poses as narrative element. This element which starts from the self-portrait and proposes a discussion of I as active in communicational means.

Keywords: *Selfie. Narrative. Autobiographical. Refugees. Syrians.*

Introdução

O presente artigo pretende analisar de que modo a prática da *selfie* é utilizada na construção de uma narrativa testemunhal para os sobreviventes de um evento trágico, a guerra civil da Síria, que segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) deixou mais de 11 milhões de cidadãos na condição de deslocados e, destes, mais de 4 milhões de refugiados que deixaram o país.

A narrativa testemunhal dos refugiados sírios é também autobiográfica, pois os sujeitos se posicionam como autores/personagens/narradores (LEJEUNE, 2014) de sua própria história, uma vez que não se dissociam do contexto e, ao escolherem o autorretrato como forma de enunciação, afirmam-se diante do outro como testemunhas do fato vivido e experimentado.

Nesse sentido, é necessário iniciar um diálogo, e isto só será possível se o sujeito que se narra criar o “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014) com o sujeito distante de sua realidade. No pacto autobiográfico os três elementos, autor, personagem e narrador, são indissociáveis e desenvolvem uma relação intrínseca na urdidura narrativa. Para Lejeune, o pacto autobiográfico acontece quando o leitor percebe que o autor/personagem/narrador de uma obra são a mesma pessoa. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p.18).

Dessa forma, o “eu que vive” e o “eu que fala” (SIBILIA, 2008) se posicionam no fato experienciado como o sobrevivente que

constrói sua narrativa sobre os aspectos relacionados à preservação de sua identidade e memória, além de se posicionar no fato narrado como testemunha do evento que criará uma aproximação com o sujeito distante da sua realidade; ou seja, aquele que não pertence ao mesmo contexto porque não vivenciou nem experimentou os traumas causados pelo evento trágico. Esse sujeito é chamado de espectador.

A narrativa do refugiado sírio se aproxima do espectador pela relação de ponte. Este termo foi utilizado pelas testemunhas sobreviventes do holocausto e tem como finalidade aproximar os que ficaram de um lado do campo com os que ficaram do outro lado.

A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do Lager. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro (SELIGMANN, 2008, p.66).

Assim, o estudo da *selfie* como prática em que se constitui uma narrativa testemunhal em eventos trágicos é demarcada pela importância do gesto de produzir e compartilhar da experiência do outro. Dessa forma, pensamos que é possível também, a esse grupo de refugiados hoje, que vivenciam o deslocamento e a fuga, narrarem suas vidas por meio de uma prática contemporânea como as *selfies*.

O conflito e os deslocados

Os conflitos na Síria iniciaram em 2011 e fragmentaram o país entre as Forças

Leais do ditador Bashar Al-Assad e os insurgentes, como o Exército Livre da Síria e a Frente Al-Nusra, que mantém contato com a Al-Qaeda. Essa fragmentação possibilitou o surgimento de grupos radicais, como o Estado Islâmico, que, em 2014, criou um Califado na região e passou a dominar mais de 50% da Síria. O país tinha, antes da guerra, 20 milhões de habitantes. Segundo as Nações Unidas, em 2016, o total de deslocados passou para 11,4 milhões.

O termo *deslocado*, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) é dado àqueles que saem de seus países de origem por motivos políticos, sociais, econômicos, climáticos, e vão para outros países, ou migram dentro das regiões de seu próprio país. Ambos se deslocam em busca de melhores condições de vida. Porém, o que os diferencia é que os refugiados, ao permanecerem em seu país de origem, correm risco de vida porque desafiam ou não concordam com as regras do governo vigente.

Todavia, o risco se torna constante também durante a saída de seu país até a chegada em outro. Nesses trajetos existe a figura do atravessador que extorque aqueles que estão em fuga sem a garantia de que chegarão vivos ao seu destino. A grande onda de refugiados que deixou a Síria em direção à Europa aconteceu entre janeiro e junho de 2015. A rota de fuga se faz pelo deslocamento terrestre

até a Turquia e, em seguida, pelo mar, em botes, sem nenhuma segurança, até as ilhas Gregas. De lá, novamente, o deslocamento ocorre por terra, a pé, ou em trem, ou ainda em ônibus até países como a Alemanha.

Portanto, chegar vivo à Europa é motivo de comemoração, independentemente das dificuldades que serão enfrentadas em território estrangeiro. A forma como os refugiados comemoram essa chegada é dizendo ao outro, seu conterrâneo (amigos, familiares, vizinhos) que permaneceu na Síria, que estão vivos. Isso é feito via celular, por meio de aplicativos como o Whatsapp, via mensagem textual ou Instagram via *selfies*.

Segundo matéria da edição eletrônica da revista Time,¹ o bem mais precioso que um refugiado carrega é o celular. Na entrevista, o repórter pergunta a Rabee Mohammed, um sírio de 25 anos, da cidade de Aleppo, que cruzou a fronteira da Hungria: “Which is more important, food or power?”, e o rapaz responde: “Charging my phone”.

A *selfie* é o elo entre o presente e o passado desses cidadãos. Através do armazenamento de seus autorretratos no celular preservarão sua memória e identidade. Em 2015, os fotojornalistas italianos Romano Cagnoni e Patricia Franceschetti² criaram um projeto fotográfico chamado “je suis refugees”. Nesse projeto os fotógrafos entregaram celulares para que jovens refugiados sírios que vivem

¹ “See how smartphones have become a lifeline for refugees”, Patrick Witty. 08 out. 2015. Disponível em: <<http://time.com/4062120/see-how-smartphones-have-become-a-lifeline-for-refugees/>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

² Young syrians share ‘selfies’ and stories of how IS has destroyed their lives - Romano Cagnoni e Patricia Franceschetti. 29/06/2015. Disponível em:

<<http://www.news.com.au/technology/gadgets/mobile-phones/young-syrians-share-selfies-and-stories-of-how-is-has-destroyed-their-lives/news-story/c0bd79cd22c992a41c353cce79efdbae>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

em campos da Turquia e da Jordânia fizessem suas *selfies*. Esta era uma maneira, acreditavam os jornalistas, de esses refugiados reafirmarem sua existência, identidade e personalidade. Um exemplo é a imagem de Murat Mustafa. (Figura 1)



Figura 1

Fonte: <<http://www.news.com.au>>/Murat Mustafa

Murat Mustafa é uma criança de dez anos que vivia em uma aldeia em Kobani, uma cidade curda-síria que fica no distrito de *Alepo* e faz fronteira com a Turquia. Antes do início da guerra tinha 400 mil habitantes. Em 2014, o Estado Islâmico ocupava 60% da região. Em 2015, o número de habitantes caiu para 40 mil e forças curdas conseguiram expulsar o Estado Islâmico. Mesmo assim, a cidade foi e permanece totalmente destruída. Murat, junto com sua família, fugiu, em caminhões, do Estado Islâmico. Em sua *selfie* existe uma profundidade de campo em que se observam outros elementos, como uma rua de chão batido com barracas perfiladas. Ao fundo três crianças, uma menina que se posiciona na mesma direção de Murat e dois meninos, um à esquerda, na porta de uma das barracas, e outro à direita. Murat Mustafa está

³ O fotógrafo Olivier Pasquier frequentou durante uma temporada um local de acolhimento para os sem-teto, em Paris, chamado La Moquette. Fez então os retratos desses sem-teto. E eles o ajudaram

em Suruc, o maior campo de refugiados localizado na Turquia. O grande sonho dele é poder voltar para Kobani, sua cidade natal, mas sabe que isso é impossível.

Outro exemplo é a *selfie* feita por Jiala Mustafa, uma jovem síria de 16 anos que também morava em Kobani e, pelos mesmos motivos que Murat, hoje vive em Suruc. (Figura 2)

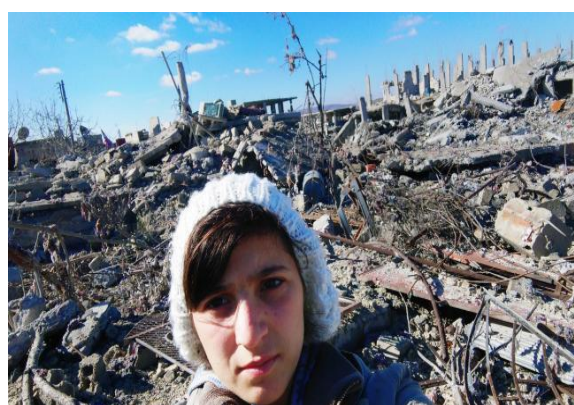


Figura 2- Jiala Mustafa, 2014

Fonte: <http://www.news.com.au>

Jiala aparece em primeiro plano na imagem e no cenário, atrás dela, é possível observarmos os escombros do que foi, um dia, a casa de Jiala, na rua de Jiala, no bairro de Jiala. Ela é a afirmação de si em um ambiente des-territorializado. Jiala é a menina síria que não tem mais como voltar a viver em sua cidade natal. Vive, agora, em um território sem bandeira, um lugar destruído. Não tem mais a sensação de pertencimento – assim como os sem-teto retratados por Pasquier,³ que pertencem a uma sociedade que os ignora enquanto sujeitos, ou como os estudantes de diferentes

no desenvolvimento narrativo escrevendo textos onde respondiam à seguinte pergunta sobre si mesmos: “Quem é você?” (ROUILLÉ, 2009).

origens de Pataut,⁴ que dividem o mesmo espaço mas não se sentem pertencentes a esse lugar comum.

A *selfie*, então, representa para esse grupo social mais que um registro ou o testemunho de sobrevivência após um deslocamento forçado causado por uma guerra civil. Este sujeito cria sua narrativa pela necessidade de falar de si como sobrevivente de um evento trágico: “Parecia impossível que existisse realmente um mundo e um tempo, a não ser nosso mundo de lama e nosso tempo estéril e estagnado, para o qual já não conseguíamos imaginar um fim” (LEVI, 1988, p.119). Dessa forma, uma narrativa começa a ser criada na junção de papéis simultâneos do mesmo sujeito, como autor/personagem/narrador de sua história.

Narrador/Autor/Personagem

Narrador é aquele que tem uma história para contar. Benjamin (2012) refere-se ao narrador como aquele sujeito que deixa seu local de origem e se aventura em terras distantes, e como aquele que não se aventura mas é bom conhecedor das tradições locais. Ambos os sujeitos são bons oradores.

[...] “quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário,

e o outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 2012, p.214-215).

Portanto, o narrador tem de ser, também, um bom orador. O bom orador é aquele que conhece os detalhes da história que vai narrar, seja porque ele vivenciou o fato (no caso do sujeito que se aventura em terras distantes) ou porque tem grande criatividade ao falar de fatos que são do conhecimento de uma determinada comunidade (no caso do sujeito que nunca se aventurou mas é bom conhecedor das tradições locais).

Para que esse sujeito tenha uma oratória convincente em relação à história que vai narrar, é preciso que ele se posicione como o sujeito autobiográfico real, aquele que experienciou o fato narrado.

“Quem escuta uma história está em companhia do narrador” (BENJAMIN, 2012, p.230). Ainda assim, mesmo na companhia do narrador é difícil saber se a autobiografia é real ou ficcional. Para dimensionar se a autobiografia contada é de fato do sujeito narrador e não de uma terceira pessoa, contada por esse narrador, é preciso estabelecer um pacto entre o narrador e o sujeito que escuta a história. Esse pacto se refere ao entendimento, por parte do leitor ou espectador, de que o sujeito que conta aquela história é também o sujeito que vivenciou o fato narrado; ou seja, a identidade do sujeito que está presente diante do outro é a mesma do sujeito que faz parte da narrativa contada. Dessa maneira se estabelece o pacto autobiográfico.

⁴ O fotógrafo Marc Pataut distribuiu câmeras fotográficas para os alunos do ensino médio de Seine-Saint-Denis, um subúrbio francês que tem uma grande população de imigrantes e, nas classes escolares, jovens das mais variadas origens e cores. Os

alunos fizeram seus autorretratos mantendo o obturador da câmera aberto o tempo que quisessem, o que fez com que as fotos saíssem desfocadas. Ao final, decidiram pintar todas elas de azul, criando um outro grupo social (ROUILLÉ, 2009).

Na literatura, essa relação é compreendida de forma clara quando o leitor percebe que a identidade do autor que está na capa do livro é a mesma do personagem-narrador da história.

[...] a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2014, p.27-28).

A questão que se coloca, portanto, é como essa imagem fotográfica estabelece com o espectador o pacto autobiográfico. Isso se deve ao gesto da *selfie* de sujeitos que não são fotógrafos profissionais. Esse gesto é o braço erguido na altura dos olhos com o celular nas mãos. Portanto, pelo gesto da *selfie* é que eles fazem a “mediación con la realidad” (LEDO, 1998). Ainda segundo Ledo, a imagem não só estabelece uma relação de crença, de registro, mas também de construção a partir da *mediação*. Portanto, na perspectiva do que propõe o pacto autobiográfico, essa mediação com a realidade é a própria construção da identidade dos sujeitos que se colocam diante do espectador com uma narrativa muito particular. Não se trata somente de referir-se a eles como refugiados mas de compreender que são sujeitos singulares pertencentes a uma civilização, a um povo, a uma cultura.

O pacto autobiográfico é uma relação não só de cumplicidade como de troca e, segundo Lejeune, de reciprocidade.

Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você

se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? (LEJEUNE, 2014, p.85).

Como, então, Murat Mustafa e Jiala Mustafa se apresentam na narrativa autobiográfica? O autor se apresenta como o sujeito que se narra em sua própria história; o narrador como o sujeito que conta sua própria história e o personagem como aquele que se representa em sua própria narrativa. O representar-se para Murat e Jiala é o colocar-se diante de sua própria imagem de autor e narrador. Isto significa que existe uma construção desse sujeito em seu espaço físico. A privacidade desse espaço físico é a tela do celular, local onde os personagens Murat e Jiala conseguem se encontrar com os dois outros lados de sua própria história, o narrador e o autor. “[...] o autobiógrafo nos conta justamente – e esse é o interesse de sua narrativa – o que só ele próprio pode dizer” (LEJEUNE, 2014, p.44). A partir do momento em que existe essa compreensão, o pacto já está estabelecido. “Ser destinatário de um discurso é ser envolvido por ele, ser alvo do seu sentido, ser obrigado a responder às suas interpelações, deixar-se ir na direção que ele próprio produz, orienta e dirige” (MOUILLAUD; PORTO, 2012, p.228).

A Ponte entre o refugiado sírio e o espectador

O termo *ponte* foi utilizado pelas testemunhas sobreviventes do holocausto e significa unir aqueles que ficaram de um lado do *lager* (campo de concentração) com aqueles que ficaram do outro lado, que não sofreram

as consequências traumáticas do evento. “A narrativa teria, portanto, entre os motivos que a tornaram elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *lager*” (SELIGMANN, 2008, p.66).

Criar um diálogo entre dois mundos tão diferentes parecia impossível. Para os sobreviventes, existia uma confusão mental em relação ao que era realidade. O real era o mundo dentro do *lager*, e o mundo externo, o irreal. Às vezes, essa realidade parecia irreal, impossível de acontecer, e outras vezes, parecia que só existia uma realidade, a dos campos, e qualquer realidade fora dos muros do *lager* era irreal. “Esse teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta ‘irrealidade’ da cena encriptada desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo” (SELIGMANN, 2008, p.69).

Portanto, uma das possibilidades de construção desse diálogo se dá por meio da arte narrada pelo próprio sobrevivente, como no livro *O diário de Helga*, narrado por Helga Weiss. Helga foi uma das cem sobreviventes das 1.500 crianças tchecas enviadas aos campos de extermínio nazistas. Aos 11 anos, foi para o campo de Terezin e aos 15, transferida junto com sua mãe para o campo de Auschwitz. Sobreviveu, em parte, por golpes de sorte e pelo trabalho administrativo conseguido por seu pai, que impediu que ela e sua mãe fossem colocadas em trens com destino à câmara de gás.

Em entrevista ao jornalista Neil Bermel, assim responde Helga à seguinte pergunta feita por ele: “como você descreveria a contribuição de seu diário? Por que deveríamos ler mais um relato sobre o Holocausto?” “Principalmente por ser verdadeiro. Coloquei nele meus sentimentos, esses sentimentos são intensos, comoventes e principalmente verdadeiros. E talvez por ser narrado naquela forma um pouco infantil, é acessível, expressivo, e creio que ajudará as pessoas a entender aqueles tempos”.⁵

Outra possibilidade acontece por meio da arte de quem não se configura como o sujeito autobiográfico mas tem uma relação de proximidade com o evento, como no caso do fotógrafo croata Tarik Samarah, que durante os três anos do conflito bósnio-sérvio ficou sitiado na cidade de Sarajevo. Foi só com o final da guerra que conseguiu documentar o pós-genocídio de mais de 8 mil muçulmanos assassinados por tropas bósnio-sérvias em uma área para refugiados na cidade de Srebrenica, na Bósnia e Herzegovina. “Ao ver isso, você não se transforma apenas em alguém informado. Mostrar o que ocorreu vira uma obrigação”.⁶

Portanto, vinte anos após o conflito, o fotógrafo criou o museu memorial da Bósnia, chamado *Galerija 11/07/95* (figura 3). Na parede do museu os retratos com os nomes de homens e meninos que foram assassinados. “A primeira e mais importante coisa a se colocar na galeria foi o nome das vítimas. Todos aqueles homens foram mortos apenas

⁵ Entrevista extraída do livro *O diário de Helga*, de Helga Weiss, Intrínseca, Rio de Janeiro, 2013, p.221.

⁶ <<http://tariksamarah.com/en/about/>> Acesso em: 20 agosto.2016

por serem muçulmanos”.⁷ Tarik, então, cria um espaço para a narrativa do outro.



Figura 3 - Galerija 110795

Se a construção de uma ponte pela arte faz, primeiramente, o resgate de um tempo passado, a construção da ponte pelos refugiados sírios se faz no presente. O passado nesse caso é ainda muito recente, pois as narrativas são de um evento e um tempo que ainda estão em curso.

Por outro lado, se para os sobreviventes de outros eventos trágicos a realidade é muitas vezes confusa, é confuso também, para os refugiados sírios, a relação que se estabelece entre o esquecer e o recordar. Existe uma corda suspensa: em uma ponta o recordar e na outra o esquecer. O sujeito autobiográfico se equilibra sobre ela e anda de uma ponta a outra, ora desequilibra-se porque quer esquecer, ora porque precisa recordar. Para não despençar tem de narrar-se ao outro, o espectador. A corda, constantemente, torna-se dupla – esquecer e recordar a vida na Síria, ou esquecer e recordar a vida fora da Síria. Assim como a

distância entre o momento do *click* e o instante da revelação da *selfie* é curta, também as lembranças são muito próximas. “[...] recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis (ele em certa medida recorda para se esquecer, e porque não consegue esquecer-se precisa narrar)” (SELIGMANN, 2003, p.15).

Feisal é um menino sírio de 13 anos que vive com a mãe e o irmão de 12 no Líbano. Feisal tinha uma irmã caçula que saiu saudável da Síria, adoeceu no Líbano e faleceu. “Como minha irmã que estava conosco morreu?! A enterramos em um cemitério longe, ao invés de enterrarmos na Síria – se Deus quiser voltaremos à Síria, para que a visitemos, mas ela permanecerá aqui e não poderemos visitá-la”.⁸ Feisal e seu irmão Fedá trabalham e ganham, respectivamente, 13 e 6,50 dólares. Às vezes, porém, não recebem o salário. A mãe dos meninos é Amira, uma mulher que é xingada quando caminha pela cidade do Líbano. Se esses espectadores do cotidiano de Amira conhecessem sua história, talvez a ajudassem ou a respeitassem, da mesma forma que Walid, o dono da oficina de motos, respeitou seus filhos ao dar-lhes um emprego.

Fedá trabalha porque é um refugiado da Síria. Vive em uma barraca de campanha no Líbano e seu pai está preso na Síria. Fedá não tem ninguém com quem possa contar. Pode ser que algo ruim aconteça com ele, nunca se sabe. Precisa, ao menos, uma educação e cuidado. Poderia, agora, estar mendigando, mas se vê que está disposto

⁷ Disponível em: <<http://tariksamarah.com/en/about/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

⁸ You Tube, *Generación Perdida*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R1IK-HkScYk>> Acesso em: 15 mai. 2016.

a ajudar sua família e a trabalhar em qualquer coisa. Se ninguém o ajudasse, talvez estivesse roubando na rua.⁹

Os sujeitos autobiográficos, Feisal e Fedá, puseram-se diante do outro, Walid, e narraram-se pela oralidade. Construíram assim a relação de ponte. Uniram seu mundo ao mundo do outro. Porém, sabe-se que a guerra civil na Síria afetou a economia e a segurança do Líbano. Portanto, a tênue linha que separa a intolerância do entendimento do outro como sujeito faz com que a relação de ponte entre eles seja frágil, mas não impossível, pois é exatamente a convivência cotidiana, nesse caso, que afrouxa e aperta a relação entre esses indivíduos.

Do Líbano a Kobani, na Síria. Aqui, outro sujeito autobiográfico. Desta vez, a relação de ponte será construída não pela oralidade mas pela imagem. Tampouco será uma relação de ponte dentro de uma relação cotidiana, como a construída por Feisal e Fedá. Jiala constrói, junto com o fotógrafo Romano Cagnoni, uma ponte baseada no compartilhamento visual de sua narrativa.

A figura 4 é a imagem da destruição. No centro está Jiala, a cidadã síria que conseguiu escapar da guerra civil. Ela está em seu ambiente, um lugar que conheceu antes da destruição e que conhece agora, pós-destruído. Sua *selfie* é retratada pelo fotógrafo Romano Cagnoni. Antes de Jiala deslocar o espectador de sua zona de conforto e dar-lhe acesso ao que um dia foi sua casa, permite a Cagnoni um momento com ela. Divide com ele um pedaço do que foi um dia seu cotidiano em uma cidade não destruída.

⁹ You Tube, *Generación Perdida*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R1lK-HkScYk>>. Acesso em: 15 mai. 2016.



Figura 4 - Jiala Mustafa, Romano Cagnoni, 2014

Fonte: <http://www.gettyimages.com>

Cagnoni, então, conduz o olhar do espectador para dentro da imagem. Kobani é uma cidade sem vida, assim como a cena do início do filme de Alain Resnais, *Noite e Nebolina*. “[...] Todo está vacío, inmóvil y silencioso, y quizás unas fotografías podrían bastarnos¹⁰”. (HUBERMAN, 2004, p.192)

Mas na imagem de Kobani, além do silêncio, existe um movimento denso, pesado, demarcado pelos escombros que vão além dos limites do enquadramento. Se o espectador sair andando em direção ao horizonte só encontrará mais e mais escombros. Mostrar o não visível, enxergar além do amontoado de uma cidade que foi destruída, isso é voltar a um tempo passado. Uma ideia contraditória, ir além voltando ao passado. Mas o ir além dos escombros é olhar para a memória que ficou embaixo deles. Uma memória histórica, uma memória afetiva. Jiala tenta resgatar essa memória imprimindo-se na imagem presente

¹⁰ “[...] Tudo está vazio, imóvel e silencioso, e talvez umas fotografias poderiam bastar” . Livre tradução

e o faz com sua *selfie*. Diz ao espectador: uma parte de minha memória está aqui em algum lugar e existe uma outra que será construída junto com você. Ambos, agora, dividem a mesma imagem. O espectador percebe que o que enxerga também é visto por ela. Assim, a *selfie* de Jiala (figura 5) captada por seu celular será também a imagem que o espectador carregará em sua memória.



Figura 5- Jiala Mustafa, 2014

Fonte: <http://www.news.com.au>

Quando existe essa troca mútua de papéis é sinal de que o espectador já reconhece esse sujeito como aquele que tem uma narrativa autobiográfica e testemunhal. Nesse contexto, percebe que o fato e o sujeito são elementos indissociáveis.

Atravessar a ponte significa sair da condição de ignorante. Assim, o espectador se posiciona como aquele que vai além das narrativas próximas, ao contrário dos leitores do *Le Figaro*, quando Benjamin cita uma passagem de Villemessant, fundador do jornal. “Para meus leitores”, costumava dizer, “o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (BENJAMIN, 2012, p.218). Ao espectador das *selfies* feitas pelos refugiados não existe mais uma relação limitada por um espaço tão demarcado. A partir do momento em que o

espectador rompe com as fronteiras ele se percebe como um espectador participativo.

É bem verdade que o espectador sempre foi um sujeito participativo de sua época por ser um sujeito político. “[...] a palpitação do mundo torna-se o exercício político onde se enlaçam as relações de alteridade” (MONDZAIN, 2015, p.276). Porém, em cada época existem relações de poder que contribuem para o oposto. Manipulam ou esgotam o espectador até o ponto em que ele se autoanula. Mondzain (2015) dá-nos um exemplo da manipulação da TV na época da propaganda fascista.

Ou como o espectador da guerra do Vietnã, que se deixou persuadir pela televisão e desenvolveu com ela uma relação de teleintimidade. Esse termo foi criado por Susan Sontag para designar o espaço ocupado por tal objeto nos lares americanos, cujas imagens transmitidas passaram a fazer parte do cotidiano da família.

Esse espectador, no entanto, só se deu conta de que algo naquelas imagens transmitidas estava errado ao perceber que a violência infringida sobre o outro, o inimigo, era a mesma violência infringida sobre os soldados americanos, e que estes voltavam para casa dentro de caixões. Esse espectador, então, posicionou-se, saiu às ruas em protestos contra o governo.

Já no século XXI o poder da imagem sobre o espectador vem menos da televisão e mais da internet (na década de 1990 falava-se muito desse espectador televisivo. A partir do ano 2000 o espectador, devido ao desenvolvimento da internet, passa a ser aquele que se coloca diante de um computador). Essa descrição se refere à televisão, mas bem poderia

ser usada para a internet, uma vez que é assim que o espectador se comporta em relação a ela. Nesse meio midiático, o espectador acumula uma grande quantidade de imagens fotográficas e videográficas. Essa profusão de informação visual causa uma falsa sensação de conhecimento. Mas assim como o ator da performance, o sujeito autobiográfico traz o espectador para dentro de sua *selfie*. O que não quer dizer a dominação do sujeito autobiográfico sobre o espectador.

Conclusão

A prática da *selfie*, a meu ver, inseriu os sujeitos em contextos sociopolíticos em que eles próprios dão o tom do discurso. Atribuir a prática da *selfie* a um grupo específico que se insere em um contexto sociopolítico de grande magnitude – observe-se que não se trata de falar de uma prática feita por um único indivíduo isoladamente no sistema ao qual pertence – é dar-lhe a condição de falar de si como testemunha autobiográfica. De compreender a narrativa do outro como uma continuidade histórica dos sujeitos.

A grande quantidade de refugiados não é prerrogativa de nosso século e pode vir a ser uma constante em séculos vindouros. O fato é que, no presente, esse acontecimento se torna extraordinário a cada nova desumanidade. Chegará um tempo em que o extraordinário se tornará banal e cairá no ordinário. Por isso, pensar a *selfie* como um meio comunicacional de falar de si de forma tão livre e autêntica em contextos tão reprimidos é mais do que enxergá-la como uma imagem, com o destino de tantas outras, de perder-se nas nuvens (leia-se “nuvem” como um termo utilizado na internet); é não deixá-la cair no círculo vicioso do efêmero, uma prerrogativa dos tempos. É, ao contrário, atribuir-lhe o caráter

do não efêmero. Esse não efêmero não tem a ver só com a imagem em si, mas com a memória e a identidade de sujeitos que estão presentes e vivos nessas imagens.

Ora, se o espectador tem acesso às informações e tem acesso às imagens das *selfies* destes e de outros refugiados que farão suas *selfies*, por que não desenvolver um diálogo com elas? Esse diálogo, então, só será desenvolvido pelo compartilhar das experiências. Mas para que isso aconteça é preciso entender-nos como sujeito para entender outros sujeitos.

Entender-se como sujeito significa se posicionar socialmente em relação ao outro. Não se trata de se colocar no lugar do outro mas sim, compreendê-lo como integrante de uma cultura, de um povo que está literalmente despido e só, em uma condição de não sujeito.

Essas imagens estão na internet e qualquer um pode compartilhá-las. Compartilhar imagens, porém, exige responsabilidade, e sabemos que existem os dois lados, aqueles que têm uma visão mais crítica e humana e aqueles que têm uma visão rasa e desfocada sobre o evento – são os que reduzem as imagens a “memes” preconceituosos e com uma crítica completamente inadequada. Espera-se, portanto, que à *selfie* como narrativa autobiográfica e testemunhal dos refugiados sírios se estenda a outros e outros, como em uma sequência em *abyme*. A grande palavra talvez seja o conhecimento. Como dizia Susan Sontag, não se respeita aquilo que não se conhece. Mas ao conhecer damos oportunidade aos sujeitos de narrar suas histórias por meio das *selfies*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DIDI-HUBEMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Memória visual del holocausto. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**. Madri: Cátedra Signo e imagem, 1998.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. IN: NORONHA, Maria Jovita Gerheim (org). 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988

MOUILLAUD; PORTO. Maurice; Sérgio Dayrell (org). **O jornal, da forma ao sentido**. 3. Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia, entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SELIGMANN, Márcio Silva. **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Psic. Clin, Rio de Janeiro, v 20, n.1, p.65-82, fev. 2008.

_____ (org). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Sites consultados

<<http://www.ibtimes.co.uk/greece-spare-thought-british-tourists-kos-whose-holidays-are-being-ruined-by-boat-migrants-1503524>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

<<http://www.cbc.ca/news/world/for-syrian-refugees-smartphones-are-a-lifeline-not-a-toy-1.3221349>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

<<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/year-old-giana-mustafa-takes-a-selfie-amongst-the-rubble-of-news-photo/541181119>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

<<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/mais-de-500-mil-migrantes-atraversaram-o-mediterraneo-em-2015.html>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

<<http://time.com/4062120/see-how-smartphones-have-become-a-lifeline-for-refugees/>> “See How Smartphones Have Become A Lifeline For Refugees”, Patrick Witty. Acesso em: 11 mai. 2016.

<<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/johnstanmeyer>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

<<http://www.news.com.au/technology/gadgets/mobile-phones/young-syrians-share-selfies-and-stories-of-how-is-has-destroyed-their-lives/news-story/c0bd79cd22c992a41c353cce79efdbae>>. Young syrians share ‘selfies’ and stories of how IS has destroyed their lives- Romano Cagnoni e Patricia Franceschetti.

Acesso em: 23 jun. 2016.

<<http://www.news.com.au/technology/gadgets/mobile-phones/young-syrians-share-selves-and-stories-of-how-is-has-destroyed-their-lives/news-story/c0bd79cd22c992a41c353cce79efdbae>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

<<http://g1.globo.com/revolta-arabe/noticia/2013/08/entenda-guerra-civil-da-siria.html>>. Acesso em: 12 set. 2015.

<<http://www1.folha.uol.com.br/as-mais/2015/09/1676793-saiba-quais-sao-os-conflitos-que-alimentam-a-crise-de-refugiados-na-europa.shtml>>. Acesso em: 12 set. 2015.

Filmografia

Noite e Neblina. Direção: Alain Resnais. França. Nuit et Brouillard, 1955. Blu-Ray (30 min)