

Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

Centro de Estudos Africanos
Universidade do Porto

AFRICANA STUDIA

Revista Internacional de Estudos Africanos/ International Journal of African Studies

Email: africanastudia@letras.up.pt

Entidade proprietária: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

FLUP - Via Panorâmica s/n - 4150-564 Porto

Email: ceaup@letras.up.pt

Director: Maciel Morais Santos (ceaup@letras.up.pt)

Sede da Redação: FLUP - Via Panorâmica s/n - 4150-564 Porto

N.º de registo: 124732

Depósito legal: 138153/99

ISSN: 0874-2375

Tiragem: 300 exemplares

Periodicidade: Semestral

NIF da entidade proprietária: 504045466

Design capa: Sersilito

Execução gráfica: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.

Edição: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

Edição gráfica: Marco Alvarez

Revisão gráfica e de textos: Henriqueta Antunes

Conselho científico/Advisory Board: Adriano Vasco Rodrigues (CEAUP); Alexander Keese (U. Genève/CEAUP); Ana Maria Brito (FLUP); Augusto Nascimento (FLUL); Collette Dubois (U. Aix-en-Provence); Eduardo Costa Dias (CEA-ISCTE); Eduardo Medeiros (U. Évora); Emmanuel Tchoutchoua (U. Douala); Fernando Afonso (Unilab/CEAUP); Jean Gormo (U. Maroua/CEAUP); Joana Pereira Leite (CESA-ISEG); João Garcia (FLUP); José Carlos Venâncio (U. Beira Interior); Malyn Newitt (King's College); Manuel Rodrigues de Areia (U. Coimbra); Manzambi V Fernandes (Faculdade de Letras e Ciências Sociais de Luanda)/ CEAUP; Michel Cahen (IEP—U. Bordéus IV); Mourad Aty (U. Guelma) ; Nizar Tadjiti (U. Tetouan/CEAUP); Paul Nugent (U. Edimburgo); Paulo de Carvalho (Faculdade de Letras e Ciências Sociais de Luanda); Philip Havik, (IHMT), Suzanne Daveau (U. Lisboa) e Roland Afungang (CEAUP).

Conselho editorial/Editorial Board: Amélia Queirós, Celina Silva, Flora Oliveira, Jorge Martins Ribeiro, Jorge Ribeiro, Maciel Santos, Olavo Bilac, Radia Benani e Rui Silva.

Venda online: <http://www.africanos.eu/ceaup/loja.php>

Advertência: Proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação (na versão em papel ou eletrónica) sem autorização prévia por escrito do CEAUP.

Africana Studia é uma revista publicada com arbitragem científica.

Africana Studia é uma revista da rede Africa-Europe Group for Interdisciplinary Studies (AEGIS).

Capa: Composição de Jorge Delmar

Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

N.º 26 – 1.º semestre – 2016

Índice

| | |
|-----------------|---|
| Editorial | 5 |
|-----------------|---|

Lutas de Mulheres no Cinema de África e do Médio Oriente

| | |
|--|----|
| African Women of the Screen: an Agenda for Research | 9 |
| Beti Ellerson | |
| Cinema Árabe – tópicos e sugestões | 17 |
| Fernando Branco Correia | |
| Either Triumph or Martyrdom: representation of women in the Algerian Revolutionary-War Movies, the case of <i>The Battle of Algiers</i> | 29 |
| Mourad Aty | |
| Shashat and cinema under occupation. Palestinian women in struggle | 35 |
| Paula Fernández Franco | |
| Selma Baccar: réalisatrice, productrice et femme politique. L'engagement per- manent pour les libertés | 45 |
| Lamia Belkaied Guiga | |
| Representações de gênero e raça no âmbito doméstico: uma análise crítica do filme <i>La noire de...</i> | 53 |
| Alina Freitas Praxedes | |

Entrevista

| | |
|--|----|
| Alia Arasoughly – Woman to woman: cinema through Alia's eyes | 65 |
| Entrevista conduzida por Paula Fernández Franco | |

África em Debate – Uma herança identitária: o trabalho forçado

| | |
|---|----|
| A Igreja e a Escravatura em Cabo Verde (séculos XVI-XVII) | 75 |
| Jairzinho Lopes Pereira | |

Notas de leitura

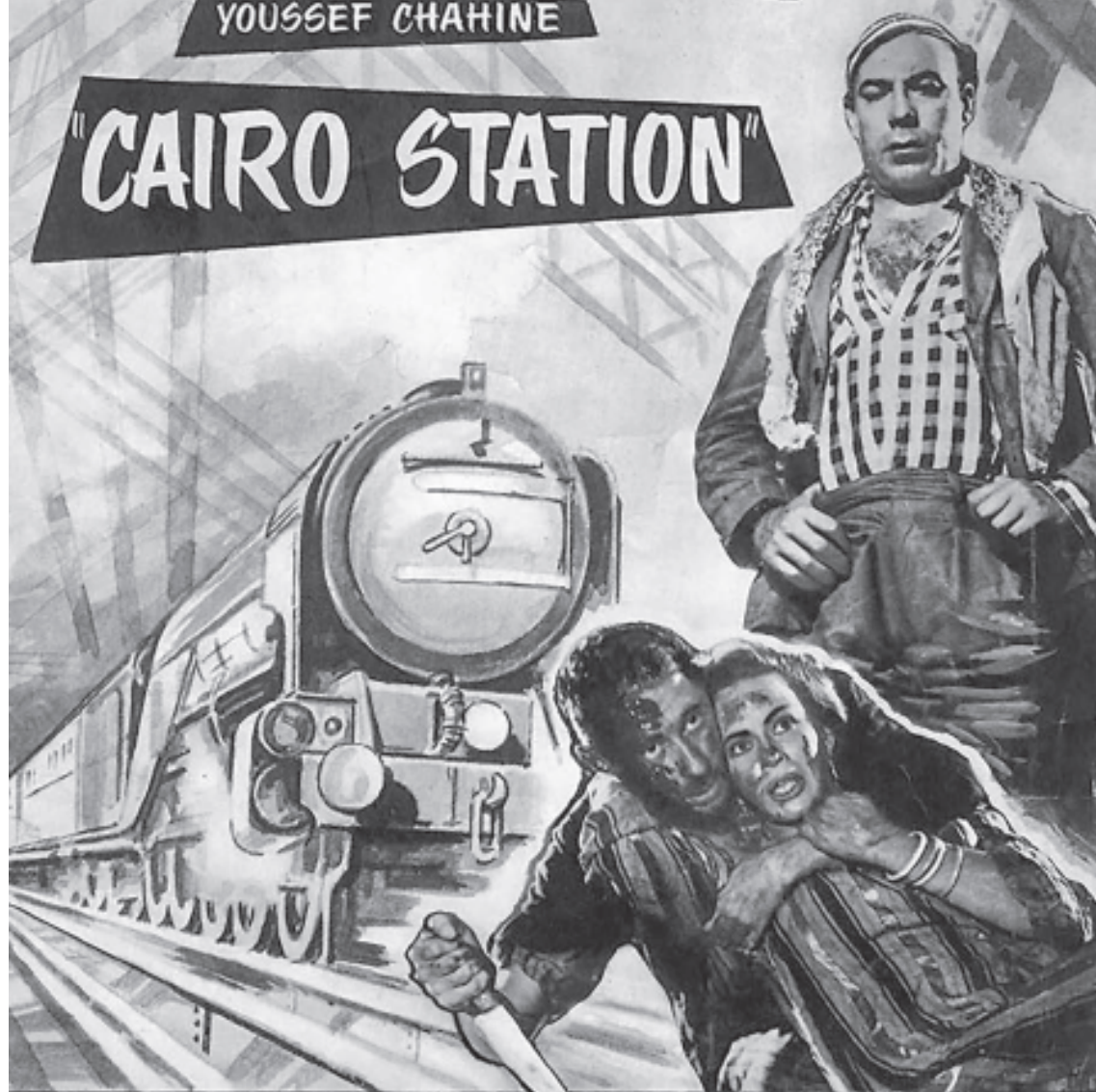
| | |
|---|-----|
| Ces fins d'empires inoubliables | 95 |
| René Pélissier | |
| Documentário <i>Fitxicélu. Crenças, Estigma e Ostracismo</i> , São Deus Lima & Gerson Soares..... | 113 |
| Vanicléia Silva Santos e Gerhard Seibert | |
| Arlindo Barbeitos. <i>Angola – Portugal / Representações de si e de outrem ou o jogo equívoco das identidades</i> | 117 |
| Jorge Ribeiro | |
| Resumos | 119 |
| Legendas das ilustrações | 127 |

GABRIEL TALHAMI presents

FARID CHAWKY HEND ROSTOM

YOUSSEF CHAHINE

"CAIRO STATION"



DIRECTED BY
YOUSSEF CHAHINE

PHOTOGRAPHY
ALVISE

PRODUCED and DISTRIBUTED by
GABRIEL TALHAMI

Cinema Árabe – tópicos e sugestões

Fernando Branco Correia*

pp. 17-27

O cinema em língua árabe tem pouca visibilidade nas sociedades ocidentais. Pode talvez dizer-se que é quase totalmente desconhecido, na medida em que, exceptuando um ou outro realizador, a produção cinematográfica do mundo que se exprime em língua árabe é quase ignorada pelo grande público no "Ocidente". Na verdade, pouca diferença há em relação a outros aspectos da produção intelectual e artística que têm lugar nesses países, pois pouco conhecemos da arquitectura, da literatura e até do teatro que aí se produzem. Não faltam imagens, sons ou narrativas sobre o Médio Oriente ou sobre o mundo que se expressa em língua árabe produzidos no chamado mundo ocidental. Mas raramente se tem acesso, se procuram fontes de informação originárias dessa geografia "oriental", ou nos interessamos pela produção artística daí proveniente.

Em Portugal esse desconhecimento é maior do que noutros países europeus. De facto, não temos uma tradição recente de relacionamento com o mundo árabe, ou melhor, com os países e territórios que se expressam em língua árabe. Portugal integrou territórios arabizados durante alguns séculos no período medieval – o *al-Andalus* – e teve contactos estreitos com a fachada atlântica do que é hoje Marrocos até ao século XVIII, mas não houve uma relação colonial com territórios de cultura árabe nos séculos seguintes. Hoje, ao contrário do que se passa em países como a França, o Reino Unido ou a Espanha, não temos minorias arabizadas que consumam cinema produzido em países de língua árabe.

Não há, em Portugal, uma tradição de festivais ou ciclos de cinema árabe, ao contrário do que se passa em alguns países da Europa e até fora dela. No Brasil, onde existe uma importante comunidade de descendentes de migrantes provenientes do antigo Império otomano, tem lugar, desde há vários anos, a mostra *Mundo Árabe de Cinema*; actualmente este ciclo de cinema, que começou pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, estende-se a Belo Horizonte e Vitória e em 2016 teve lugar a 11.ª edição.¹ Em Espanha há várias mostras de cinema árabe. Em Barcelona decorreu de 8 a 13 de Novembro de 2016 a 10.ª edição da *Mostra de Cinema Árabe i Mediterrani de Catalunya*²; em Madrid, a Casa Árabe tem uma programação variada a nível de filmes provenientes de países árabes, com exhibições em Madrid e Córdoba³; bem perto de nós, Santiago de Compostela acolhe desde 2003 o "Festival Internacional de Cinema Euro-árabe" – *Amal* –, que é organizado pela *Fundación Araganey* e que conta com a participação de outras entidades, uma das quais a Universidade de Santiago⁴.

* Departamento de História, Universidade de Évora, CIDEHUS-UE.

¹ A programação surge frequentemente na Internet. Encontra-se na página <http://www.icarabe.org.br/> (consultada em Maio de 2017).

² Disponível em <http://www.mostracinearab.com>.

³ Cf. <http://www.casaarabe.es/ eventos-arabes/show/cine-de-casa-arabe>; igualmente em <http://www.casaarabe.es/ eventos/index/cine>.

⁴ O festival mantém uma página em <https://www.festivalamal.com/>. Sobre a fundação: <https://www.fundacionaraganey.org/>.

Porém, apesar da falta de tradição neste campo, tem havido algumas iniciativas em Portugal. Em Lisboa, na F. C. S. H. da Universidade Nova, um grupo de investigadores do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) tem promovido pequenos ciclos de cinema, com entrada livre, dedicados a abordar e debater temáticas específicas das sociedades árabes e islâmicas, nos quais reúne cineastas, antropólogos e sociólogos. Em 2012, a Fundação Calouste Gulbenkian, exibiu um *Ciclo de Cinema Árabe*, intitulado "Em Transição", que contou com a curadoria de Mohamed Siam e teve lugar entre 22 de Junho e 6 de Julho, no Anfiteatro ao Ar Livre, tendo sido exibidos filmes de origem norte-africana, concretamente do Egipto, Tunísia, Argélia e Marrocos⁵. Muito recentemente, a Cinemateca Portuguesa organizou, em Lisboa, um ciclo de Cinema Tunisino⁶.

Apesar deste desconhecimento, o cinema do mundo árabe é importante e esclarecedor a muitos níveis. É, entre outras, uma das melhores formas de se entrar nas complexas e ricas história, cultura e sociedade destes territórios e na sua forma de compatibilizar a sua vasta herança cultural com as ideias, hábitos e técnicas provenientes do mundo chamado "ocidental".

Deve, à partida, ser lembrado que o mundo chamado de "árabe" é complexo histórica e culturalmente, possuindo uma memória rica e densa. Trata-se de uma área territorial que se estende pelo Médio Oriente, Península Arábica e todo o Norte de África, do Egipto a Marrocos, e onde se encontram vestígios de antigas culturas, civilizações e impérios. Neste imenso território iniciaram-se dinastias como as que governaram a Mesopotâmia ou a Egipto faraónico; na antiga Fenícia iniciou-se a escrita fonética, e não se perdeu a memória de que aqui nasceram as principais propostas monoteístas que marcaram o Mediterrâneo e o mundo em geral. Este mesmo mundo não esqueceu a liderança mosaica, as campanhas de Alexandre o Grande, sentiu a afirmação e fraquezas do Império romano, as tensões em redor do nascimento do Cristianismo, viu com apreensão a constante proximidade e pressão de Medos e Persas e abraçou um destino comum a partir do século VII d.C. com a afirmação da proposta monoteísta feita pelo Profeta Muhammad. De facto, aqui nasceram e se afirmaram o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo, religiões ou "caminhos" que se interrelacionam e que se sucedem.

E, de facto, com a afirmação da religião islâmica, a língua falada no eixo Meca – Medina tornar-se-á numa variante semita de sucesso, passando a ser conhecida como língua árabe. Este será o idioma de várias e importantes dinastias – como a Omíada, a Abássida e a Fatimida – e não desaparecerá com a chegada dos turcos.

Al-Nahda

Para se perceber a importância do cinema em língua árabe é importante falar do século XIX. É o período de declínio do Império Otomano mas, ao mesmo tempo, de afirmação de uma renovação, do "despertar" ou do "renascimento" da cultura árabe – *al-Nahda*. Este despertar cultural, por muitos relacionado com o choque provocado pela chegada das tropas napoleónicas ao Egipto em finais do século XVIII, conduzirá a profundas mudanças nos territórios de um Império Otomano em mudança. Consciente dos valores culturais veiculados pela língua árabe ao longo de séculos, desperto para os perigos mas também

⁵ Este ciclo foi acompanhado de perto pela revista *Futuro Próximo* (curadoria de A. Pinto Ribeiro), cujo n.º 9, de Abril de 2012, veiculou – em português e em árabe – informação sobre este ciclo de cinema; ver igualmente *Futuro Próximo*, n.º 10, FCG, Junho/julho 2012, pp. 32-36 ou <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/cinema/ciclo-de-cinema-arabe> (consultado em Abril de 2017).

⁶ O ciclo de Cinema Tunisino teve lugar entre 6 e 19 de Abril de 2017 e contou com o apoio da Embaixada da Tunísia em Portugal – http://www.cinemateca.pt/getattachment/05f0f742-8dd0-4d57-927e-4144109c3b8/abril_2017.aspx, p. 7 (consultado em 15 de Maio de 2017).

para os desafios colocados pelos contactos com o Ocidente de cultura cristã, o Império Otomano inicia uma séria de reformas – *Tanzimat*; simultaneamente, elites de origem árabe, sobretudo no Egipto mas também na Síria e no Líbano, dão um impulso novo ao idioma árabe, renovando a escrita: editam-se dicionários e obras clássicas em língua árabe, entre as quais a Bíblia. Esta efervescência e dinâmica cultural fazem dobrar a atenção sobre as novidades tecnológicas provenientes de um ocidente cada vez mais presente nos territórios otomanos. A apetência pela tecnologia ocidental, a confiança das elites árabes em si mesmas, nas suas tradições mas também na necessidade de se renovarem, abrirão o caminho a essa nova forma de expressão e de cultura que será o cinema.

A I Guerra Mundial atinge fortemente o Médio Oriente e mesmos os territórios do Norte de África. Com o fim do Império Otomano surgem novos Estados e novas fronteiras. Fazendo face a essa divisão política e territorial – ou melhor, apesar dela – as elites dos novos países do Médio Oriente pretendem acompanhar a modernidade e não perder de vista o potencial cultural dos países que falam o idioma árabe, apesar das grandes diferenças dialectais existentes. Mas a diversidade não está unicamente nas variantes faladas da língua árabe; dentro do espaço cultural do mundo arabizado persistem outros idiomas – como a língua curda ou variantes do berbere ou *Tamazight*. Apesar de a religião islâmica sunita ser a dominante ao longo de séculos, deve salientar-se a presença de comunidades xiitas, pequenas comunidades ibaditas, mas também Druzos e Alauitas (sobretudo no Líbano e Síria). Há vários milhões de cristãos utilizadores da língua árabe – sobretudo coptas, maronitas e ortodoxos gregos, mas também Arménios, Caldeus e Assírios no Iraque – para além de muitas e importantes comunidades judaicas por todo o Médio Oriente e Norte de África. Apesar das diferenças religiosas, o estilo de vida e as referências culturais mais relevantes eram comuns às diferentes comunidades. O cinema, apesar do maior peso de um ou outro dialecto, tenderá a ser um factor de aproximação entre os povos que se expressam na língua árabe.

O início – entre a indústria e a arte

O Egipto é central no arranque do cinema de expressão árabe e até antes, na divulgação desta técnica e arte. Em 1896 já se viam filmes dos irmãos Lumière em Alexandria, poucos meses depois de serem mostrados em França. Seguiu-se o Cairo, bem como Argel e Orão. A companhia francesa Pathé estabelece-se no Norte de África a partir de 1906; no Egipto, ao contrário do que se passava na Argélia, os filmes eram sub-titulados em língua árabe. Em 1908 havia já cinco cinemas tanto no Cairo como em Alexandria⁷. No entanto, estas salas eram detidas por estrangeiros ou por membros de minorias de origem estrangeira. Também já se produziam curtas-metragens antes da I Guerra Mundial e uma companhia italiana, estabelecida em Alexandria, contratava actores egípcios⁸. Em 1927 produz-se – com o realizador turco Wedad Orfi – um filme mudo, intitulado *Leyla*⁹ e daí para diante passou a ser habitual produzirem-se dois filmes por ano no Egipto.

É em meados da década de trinta que se assiste a uma mudança e se dá a instalação de uma verdadeira indústria cinematográfica. O empresário Talaat Harb funda os primeiros estúdios de cinema – *Studio Misr* – em 1934-35, com a participação de consultores técnicos vindos do Ocidente; cerca de uma década depois tinham-se produzido, no total, mais de trezentas longas-metragens. Entre o fim da segunda guerra mundial e os inícios dos anos cinquenta era habitual produzirem-se mais de 40 filmes por ano, com actores e realizadores

⁷ Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University of Cairo Press, p. 20.

⁸ *Ibidem* (1998), p. 12.

⁹ Shafik, Viola (2007), *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, The American University in Cairo Press, p. 18.

egípcios, um caso único em África e no panorama do mundo de língua árabe¹⁰. Segundo alguns estudos, realizaram-se no Egipto cerca de três mil filmes desde a década de vinte e este mesmo país teve em actividade cerca de quatrocentos realizadores de cinema¹¹. Esta grande discrepância relativamente aos outros países é bem clara quando se comparam estes números com os disponíveis para a Argélia, onde não há um único filme dirigido por um argelino, antes da independência do país, em 1962¹².

Nos anos 30 e 40 assiste-se à saída para o estrangeiro de jovens cineastas de países árabes interessados em adquirir formação em cinema nos países ocidentais. Muitos irão para França, para Itália ou, no caso de Youssef Chahine, para os EUA. Não será de estranhar que a produção cinematográfica bascule entre o modelo de Hollywood – sobretudo em países onde o cinema adquire uma grande dimensão, como é o Egipto –, e o modelo estatal (ou “socialista” como alguns lhe chamam), em muitos outros países, sobretudo depois da II Guerra Mundial.

No caso do modelo mais comercial, era comum participarem músicos ou cantores consagrados, como a famosa cantora egípcia Umm Kalthum ou a libanesa Fairuz (Nouhad Haddad)¹³. Estes filmes mais comerciais inseriam-se sobretudo nos géneros musical, melodramático ou cómico mas tendo sempre um final feliz. Filmes mais críticos, dramáticos e até policiais surgirão nos anos setenta¹⁴. Este modelo comercial tinha o Egipto como centro de produção mas havia grande contacto com o Líbano – importante para a distribuição – a Síria e o Iraque.

Já os filmes de modelo “socialista”, como é o caso de muitos dos filmes fortemente politizados produzidos com ajuda estatal na Argélia da pós-independência, tinham muita mais dificuldade na sua distribuição, apesar de algumas excepções¹⁵. Essas dificuldades contribuem para que nos anos 70 a crise comece a instalar-se na produção fílmica fortemente apoiada pelo Estado, tanto na Argélia como no Egipto – país onde a produção de filmes foi fortemente intervencionada pelo Estado nos anos sessenta¹⁶. Em Marrocos e, sobretudo, na Tunísia o sector do cinema procurou parceiros no exterior, sobretudo na Europa. Essas coproduções, muitas das quais obtiveram sucesso fora do espaço dos países arabófonos, tiveram grande aceitação em países europeus com uma forte comunidade de descendentes de migrantes provenientes de territórios colonizados – sobretudo em França.

O controlo governamental sobre o cinema – a que vulgarmente se chama “censura” – pode encontrar-se em todos os países de cultura árabe, embora em diferentes graus. Em alguns países há importantes comunidades cristãs e realizadores ou actores de confissão cristã, mas as referências ao cristianismo ou mesmo ao judaísmo são mínimas e desequilibradas, dando-se sempre maior força e visibilidade à mensagem islâmica. O Líbano, porém, dada a sua estrutura social e política peculiar, no final dos anos 70 e início dos 80 chegou a definir “quotas” para actores de confissão cristã e islâmica para manter algum equilíbrio¹⁷. Mas a censura não se ocupava exclusivamente de assuntos de religião; política, costumes e sexo eram temas cuidadosamente vigiados. Uma das grandes excepções foi o filme *Halfaouine* (ou *Asfur Stah*, em árabe tunisino) – que passou várias vezes na televisão em Portugal¹⁸ – uma coprodução, de que adiante se falará, que conseguiu contornar essas dificuldades.

¹⁰ Shañik, Viola (1998), *Arab Cinema*, pp. 12-14.

¹¹ Armes, Roy (2015), *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, p. 7.

¹² Shañik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, p. 15.

¹³ *Ibidem* (1998), pp. 103-112.

¹⁴ *Ibidem* (1998), p. 24.

¹⁵ *Ibidem* (1998), p. 29.

¹⁶ Sobre a produção fílmica argelina e, mais concretamente, sobre a mitificação e desmitificação da guerra contra o colonialismo no cinema do país, veja-se Shañik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, pp. 175-179.

¹⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸ Um dos filmes que passou na Cinemateca Portuguesa, em Abril de 2017.

O mesmo conseguirá fazer, recorrendo a vários subterfúgios, o realizador Youssef Chahine. Em alguns países recorre-se por vezes à “censura económica”, tortuosa e difícil de contestar publicamente, liquidando o sucesso potencial de alguns filmes.

Uma selecção – roteiro

É tarefa impossível tratar e descrever toda a filmografia de expressão árabe em poucas páginas. Apesar disso, pode elaborar-se uma selecção – pessoal e com todas as limitações daí decorrentes – que pode ser tomada como um roteiro que visa, simultaneamente, dar uma panorâmica de algum cinema de expressão árabe com relevância a nível cultural e social.

Youssef Chahine (1926-2008) é uma figura incontornável do cinema árabe, incluído muitas vezes no que se costuma chamar “cinema d’auteur”¹⁹. Este egípcio, de uma família cristã da classe média, formou-se nos EUA e é um dos realizadores do Mundo Árabe mais conhecidos na Europa. Teve grande impacto o filme “Estação Central do Cairo” (*Cairo Station* ou *Bab El Hadid*, 1958), ainda a preto e branco, onde o próprio Chahine participa como actor, interpretando a personagem de Qinawi, um ardina ou vendedor de jornais ambulante deficiente, apaixonado por uma provocante e alegre vendedora espontânea de bebidas que recusa os seus avanços (interpretada pela famosa Hind Rostom, conhecida como a Marilyn Monroe do Médio Oriente). A tensão que se desenha num crescendo termina com cenas carregadas de um misto de dramatismo e alívio inolvidáveis.

Algumas décadas depois, o mesmo realizador realiza uma trilogia importante: “Alexandria, porquê?” (*Iskandariah lih?*, 1978), “Alexandria ainda e sempre” (1989-90) e “Alexandria ... New York” (2004), filmes com forte cariz auto-biográfico²⁰. O primeiro desta trilogia, e o mais aclamado²¹, mostra, ao narrar a juventude do protagonista, o quotidiano de uma classe média encurralada entre o domínio militar britânico e o avanço militar alemão durante a II Guerra Mundial, abordando temas nem sempre bem aceites, como a cumplicidade amorosa entre uma jovem judia e o seu amante árabe ou a relação homossexual entre um soldado britânico e um oficial egípcio.

Realizado ainda antes de terminada a trilogia centrada em si mesmo e em Alexandria, o filme *al-Masir* – (“O Destino”, 1997)²² – não pode ser esquecido; pelo seu enredo – situa-se na Córdoba do *al-Andalus*, em torno da figura de Ibn Rushd (ou Averróis) e da liberdade de pensamento – é um filme anti-fundamentalista. Youssef Chahine baseou o argumento de alguns dos seus filmes em obras de autores consagrados; caso do filme *al-Ard* (“A Terra”, 1969), filme inspirado na obra literária homónima de Abd al-Rahman Charkawi (publicada em 1954), cujo enredo trata o quotidiano dos trabalhadores rurais das terras do delta do Nilo, denunciando a opressão de alguns proprietários, nos anos trinta, em tempos do rei Faruk, na fase em que o Egipto estava sob protecção britânica; é clara, para alguns críticos, a influência do cinema russo, sobretudo de Eisenstein. Pode referir-se, igualmente, o filme *Adieu Bonaparte* (1985)²³, mais uma co-produção com franceses, que conta com a participação do actor Michel Piccoli (1985), filme no qual é bem patente o choque que representa para o Egipto – e para o mundo árabe em geral – o contacto em finais do século XVIII com

¹⁹ Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, p. 182 e seguintes.

²⁰ *Ibidem* (1998), pp. 180-192.

²¹ Foi exibido no ciclo promovido pela FCG, acima referido, em 2012.

²² Armbrust, W. (2011), “Political Film in Egypt” in Gagler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa – Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, p. 241; Gagler, Josef, “Destiny: Liberal and Fundamentalist Islam Clash amid the Splendor of Twelfth-Century Andalusia”, *ibidem*, pp. 253-260; Khatib, Lina (2006), *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Londres, I.B.Tauris, pp. 36, 191 e 196.

²³ Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, pp. 167-169.

um ocidente militar e cientificamente superior, que se apresenta inicialmente como libertador da opressão turca; instala-se, com a falta de escrúpulos destes invasores, um misto de atracção-rejeição junto da população, dicotomia que se pressente até hoje.

Entrando em campos completamente diversos, mas sem deixar o Egipto, não se deve deixar de falar do filme *al-Mummia* (1969, muitas vezes conhecido com o título internacional de *The night of counting the years*). Trata-se de um filme único, na medida em que os diálogos são em língua árabe clássica, ou arábico *Fusha*, e não em dialecto egípcio²⁴; o seu realizador – Shadi Abdel Salam – trabalhou com Rossellini. A acção decorre numa aldeia do Alto Egipto, onde uma família vive em grande medida da venda ilegal de vestígios do passado faraónico, o que não agrada a todos. O filme põe em confronto os que na sociedade egípcia respeitam a rica herança do seu passado complexo e, por outro, os que para sobreviver não hesitam em negociar com predadores estrangeiros, sem terem consciência que perdem algo de si mesmos.

A crítica social e a decadência estão bem presentes no filme *Thartharah fawq al-Nil*, também conhecido como *Adrift on the Nile*, de Hussein Kamal²⁵, lançado em 1971 e baseado na obra homónima do Naguib Mahfouz (futuro premiado com o Nobel da Literatura), de 1966, obra que parece ter recebido influências de existencialistas franceses, sobretudo de Camus. Este filme aborda o fim do período de Nasser, mostra a corrupção que instala, e como algumas elites se refugiam no álcool e no haxixe. O seu impacto foi tal que foi proibido em muitos países árabes.

Mantendo o foco ainda no oriente do Mediterrâneo, deve falar-se do filme *al-Layl* (*A Noite*, 1993), de Mohammad Malas (nascido em 1945), rodado e produzido na Síria.

Neste filme de cariz auto-biográfico e até intimista (e seu segundo filme; o primeiro, *Ahlam al-Madina*, ou “Sonhos da Cidade”, de 1983, foi impedido de ser exibido em público na Síria) o autor retrata a vida de três gerações de habitantes da cidade de Qunaytra / Quneitra: nos anos 30, contra a ocupação francesa, em 1948, durante a Guerra Israel-Árabe, e nos anos 90. O filme põe a nu as incongruências do governo militar sírio e retrata com dureza as enormes diferenças entre os papéis sociais de homens e mulheres, bem como a violência frequentemente exercida sobre as crianças. *Al-Layl* recebeu vários prémios internacionais, tendo sido distinguido nos festivais de cinema de Cartago (Tunísia) e Marraquexe (Marrocos)²⁶.

Bem perto, no Líbano, realizou-se o filme *Caramel* (*Sukkar banat*), uma produção franco-libanesa, exibido em 2007 e que já passou na televisão portuguesa. *Caramel* revela o quotidiano de seis mulheres de Beirute, das quais quatro trabalham num salão de beleza. As suas vidas, anseios, desilusões, amores e desamores são o tema central do filme, aparentemente caramelo – ora adoçante, ora método de depilação doloroso – é o elemento em redor do qual se conhecem aspectos íntimos e relacionais do quotidiano destas mulheres. Nadine Labaki é central neste filme; é não só actriz, como argumentista e a realizadora. Aliás, deve dizer-se que, depois deste filme, realizou “E agora, onde vamos?” (*Et maintenant on va où?*), em 2011, filme que aborda as tensões entre árabes cristãos e muçulmanos do Líbano e como, numa pequena aldeia, as mulheres são fundamentais para atenuar esse pulsar de violência²⁷; foi premiado nos festivais de Oslo, San Sebastián, Cannes e Estocolmo, nesse mesmo ano.

²⁴ *Ibidem* (1998), pp. 52, 164 e 182.

²⁵ *Ibidem* (1998), p. 134.

²⁶ Sobre a produção fílmica na Síria veja-se Wedeen, Lisa (2011), “Tolerated Parodies of Politics in Syrian Cinema” in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa...*, pp. 102-112.

²⁷ Sobre cinema libanês sobre o conflito armado que dividiu o país durante anos, veja-se Khatib, Lina (2011), “Lebanese Cinema and the Representation of War”, in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa...*, pp. 133-145.

A presença das mulheres tem sido relevante no cinema de um outro país árabe: a Tunísia. Essa presença feminina faz-se sentir nas temáticas abordadas, mas também nas equipas; os argumentos e a realização estão também nas mãos de algumas mulheres²⁸. Moufida Tlatli é o nome de uma importante argumentista e realizadora, activa desde os anos 90; é, aliás, considerada a primeira realizadora de cinema no mundo árabe²⁹. O filme *Samt al-Qusur* ("Os silêncios do Palácio", 1994³⁰), exibido em Portugal – em televisão – aborda o tema da servidão feminina no palácio de um alto dignitário durante o período da ocupação francesa. Palácio onde a presença quotidiana das mulheres é forte e complexa, mas onde a vontade masculina é dominante e o corpo da mulher tem de obedecer. A actriz Hend Sabry faz aqui uma das suas primeiras aparições.

A mesma Moufida Tlatli (nascida em 1947) dirigirá, em 2000, o filme *La Saison des Hommes*, premiado na *Bienal de Cinema Árabe de Paris* nesse mesmo ano e em Colónia, em 2001. O argumento é da autoria da própria Moufida e do tunisino Nouri Bouzid. Este último, de que se falará mais adiante, é figura central do cinema do seu país e o seu nome já se encontra ligado ao referido *Samt al-Qusur* e ao filme *Rih Said* ("O Homem das Cinzas", 1986), no qual se aborda o tema do abuso sexual de um mestre sobre os seus aprendizes e de como esses acontecimentos da juventude deixam marcas para sempre³¹. O filme *La Saison des Hommes* volta a abordar a existência de silêncios e sentimentos indizíveis no seio de um grupo de mulheres da ilha de Djerba. Durante todo o ano fazem tapetes sozinhas e esperam, ansiosas, pelo mês em que os seus homens estão de volta e coabitam com elas, regressando à capital para vender o produto do trabalho feminino. As expectativas das mulheres sós, os seus segredos e o peso das tradições têm eco neste filme.

Halfaouine (ou *Asfur Stah*) é um dos filmes tunisinos mais conhecidos na Europa. Moufida Tlatli trabalhou na sua montagem, embora o nome principal a reter seja o de Férid Boughedir³² que o realizou e que, com o já referido Nouri Bouzid, escreveu o argumento. À semelhança de Hitchcock, Férid Boughedir representa aqui um pequeno papel. O filme teve um grande sucesso na Europa e passou várias vezes em Portugal³³. Centrado na vida de um jovem adolescente e das suas relações no bairro da capital tunisina chamado precisamente *Halfaouine*, o filme aborda questões por vezes evitadas em filmes do mundo de cultura árabe e islâmica, como a nudez, a frágil fronteira entre a sensualidade e a sexualidade – que não se limitam às cenas do banho "turco", as dificuldades de diálogo entre os mundos separados dos sexos masculino e feminino, o consumo de álcool, o peso da polícia – secreta e fardada. É, apesar de tudo, um filme que aponta para um amanhã com esperança.

Em 1996 a mesma equipa abraça um novo projecto, uma nova coprodução: os argumentistas Férid Boughedir e Nouri Bouzid, sob a direcção do primeiro, rodam "Un été à la Goulette", filme cuja acção gira em torno de um grupo de três jovens amigas que vivem e passam o verão numa zona costeira próxima de Tunis, na localidade de La Goulette. Apesar da amizade que as aproxima, as três jovens têm algo que as divide: uma provem de uma família cristã, uma outra é de origem judia e a terceira muçulmana³⁴. Estas circunstâncias e as paixões de verão que, de repente, surgem conduzirão a um turbilhão de reacções. No

²⁸ Sobre esta questão cf. Armes, Roy (2015), *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 12-14.

²⁹ Lang, Robert (2014), *New Tunisian Cinema, Allegories of Resistance*, Columbia University Press, pp. 124-126.

³⁰ *Ibidem*, pp. 123-126.

³¹ Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, pp. 193-194; Nouri Bouzid chegou a estar preso durante cinco anos, na Tunísia. Cf. Martin, Florence (2011), "Cinema and State in Tunisia", in Gugler, Josef, "Creative Responses to Conflict" in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa...*, p. 277. Uma análise detalhada sobre este filme encontra-se em Lang, Robert (2014), *New Tunisian Cinema, Allegories of Resistance*, Columbia University Press, pp. 40-65.

³² Lang, Robert (2014), *New Tunisian Cinema...*, pp. 67-98.

³³ Foi exibido em Abril de 2007, na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

³⁴ Khatib, Lina (2006), *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Londres, I. B. Tauris, pp. 98-99.

final assiste-se ao anúncio do início da Guerra dos Seis Dias e ao abandono, por parte de cristãos e judeus, da sua Tunísia natal. É o fim de uma Tunísia da convivência fácil entre membros de diferentes comunidades, o que muitos jovens dessa geração sentiam como natural. O filme conta com a participação de Claudia Cardinale, também ela nascida neste país. Em 2016 Férid Boughedir lançou um novo filme – *Parfum de Printemps* ou *Sweet smell of Spring* – uma comédia, aparentemente ligeira, que se debruça sobre a “primavera árabe” que se iniciou, precisamente, na Tunísia³⁵.

Ao falar-se de filmes de origem tunisina não se pode esquecer a obra de Nacer Khemir. Este intelectual, que também é escritor e calígrafo, tem privilegiado a cultura árabe clássica e realizado filmes baseados em histórias e relatos tradicionais em que a beleza, a poesia³⁶ e a sensibilidade são fundamentais. É imperdível a trilogia constituída por *El Haimoune* (“Wanderers of the Desert” ou “Les Baliseurs du désert”), de 1984, *Tawq al Hamama al mafkud* (“Le collier perdu de la colombe”), de 1994, filme inspirado numa das mais importantes obras escritas sobre o amor, precisamente do ibero-árabe (ou andalusí) Ibn Hazm (século XI), ambos coproduções franco-tunisinas e, mais recentemente, *Bab’ Aziz* – “Le Prince qui contemplait son âme”, uma coprodução alargada lançada em 2005, obra de profunda espiritualidade e tolerância, que segue a via do *Islam sufi*, onde se pretende realçar a transcendência do encontro com os outros e consigo mesmo³⁷.

Referindo filmes recentes, é importante voltar a falar de produções egípcias. Entre os muitos filmes realizados, destacam-se dois: *Imārat Ya’qūbiān* (“The Yacoubian Building” ou “O Edifício Yacubian”) e *Hassan wa Morcus* (ou “Hassan e Marcos”).

Imārat Ya’qūbiān foi lançado em 2006 e baseia-se no romance homónimo de Alaa al-Aswani, publicado em Portugal. Este filme foi realizado pelo jovem Marwan Hamed e foi, à época, o filme mais caro alguma vez produzido no Egipto. O argumento gira em redor de um edifício erguido nos anos 30 do século XX na zona europeia e “chique” do Cairo; os seus residentes e locatários – que mudam ao longo de três épocas da história recente do Egipto – são um espelho das mudanças nessa capital, no Egipto e no mundo. Porém, uma das famílias vive aí desde a construção do edifício e assiste a todas as mudanças. É a família de Zaki El Dessouki, engenheiro formado em Paris, admirador da cultura francesa e de um certo *dolce fare niente*, conhecido e respeitado nas proximidades, com uma apresentação requintada, de tipo europeu, galã por vezes ingénuo e crítico do rumo que a cidade e o país tomaram. O papel de Zaki El Dessouki é interpretado por Adel Imam, um ator fundamental do moderno cinema egípcio, participante em filmes cómicos e burlescos nos primeiros anos³⁸, mas com uma carreira riquíssima que ultrapassa esse género filmico³⁹. Contracena com, entre outras, a actriz tunisina Hend Sabri – já referida – que, através do cinema egípcio, consegue uma projecção para além dos limites que a Tunísia lhe poderia oferecer. Este filme, realizado ainda antes da chamada “primavera árabe”, mostra muitas das contradições da sociedade egípcia, como o conluio de políticos com empresários ligados a negócios ilegais, o repúdio de uma esposa, homossexualidade em círculos intelectuais, avanços sexuais

³⁵ Sobre alguns outros filmes tunisinos recentes deve ver-se Chamkhi, Sonia (1996-2006), *Le Cinéma tunisien à la lumière de la modernité*, éd. Centre de publication universitaire, Tunis, 2009, onde a autora analisa cinco filmes: *Essaïda* de Mohamed Zean (1996), *Demain, je brûle* de Mohamed Ben Ismaïl (1998), *Khorma* de Jilani Saïdi (2003 – exibido em Lisboa, na F. C. G., em 2012), *Satin Rouge* de Raja Amari (2001) e *VHS*, *Kahloucha* de Néjib Belkadi (2006).

³⁶ Martin, Florence (2011), “Cinema and State in Tunisia”, in Gugler, Josef, “Creative Responses to Conflict” in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa – Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, p. 280; Lang, Robert (2014), *New Tunisian Cinema, Allegories of Resistance*, Columbia University Press, pp. 13-14.

³⁷ Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, pp. 42, 53-55, 97-98.

³⁸ Sobre Adel (ou ‘Adil) Imam veja-se um artigo fundamental que estuda sobretudo a imagem de algumas mulheres em filmes egípcios, em Shafik, Viola (2001), “Prostitute for a Good Reason: Stars And Morality In Egypt”, *Women’s Studies International Forum*, Vol. 24, Nº 6, (pp. 711-725), pp. 721; da mesma autora, deve ver-se id., *Popular Egyptian Cinema – Gender, Class and Nation*, Cairo, The American University of Cairo Press, 2007, pp. 306-330.

³⁹ Pode ver-se a página deste ator em: <http://adelimamfilm.com>.

de padrões sobre jovens empregadas, autoritarismo, violência policial⁴⁰ e fundamentalismo islâmico⁴¹. O filme toca todos os níveis da sociedade egípcia – revelando tanto a hipocrisia de muçulmanos aparentemente piedosos como a de alguns cristãos coptas – e a tensão nele contida prenuncia a “primavera” que terá lugar poucos anos depois.

Adel Imam é também um dos actores principais do filme *Hassan wa Marcus*, (“Hassan e Marcus”) lançado em 2008. A seu lado estará um outro actor egípcio mas, neste caso, muito conhecido no ocidente: Omar Sharif. O filme pretende retratar o difícil (mas possível) entendimento entre cristãos e muçulmanos na sociedade egípcia. Por vicissitudes várias, as famílias do copta Marcus, interpretado por Adel Imam, e do muçulmano Hassan têm de se esconder, acabando por trocar de identidades e de religião para melhor não serem reconhecidos. Porém, são colocados a viver lado a lado e começam os equívocos, na medida em que cada um vê na outra família membros da sua religião mas sem o poder revelar. A paixão que começa entre os jovens de cada família precipita os acontecimentos e leva a que as máscaras acabem por cair. Filme único, no qual se aborda o problema religioso de um Egípto com vários milhões de coptas e onde, apesar dos discursos dos líderes, o quotidiano pode ser muito difícil. Omar Sharif, um ex-cristão que se converteu ao Islão quando se casou com a famosa atriz egípcia Faten Hamama, não sentiu os problemas que, pelo contrário, teve Adel Imam. Este último, muçulmano, foi humilhado por mostrar proximidade e compreensão para com o quotidiano dos cristãos coptas seus conterrâneos. As questões sociais voltam a estar presentes no filme *Ehki ya shahrazade* (também conhecido como *Scheherazade*, *Tell Me a Story* ou *Femmes du Caire*), lançado em 2009 e dirigido por Yousry Nasrallah. Este egípcio de família copta trabalhou no Líbano, no início dos anos 80 tornando-se, depois, assistente de Y. Chahine. O plot gira em torno das relações entre um casal jovem e cheio de êxito no Egípto contemporâneo. Ele é jornalista num periódico que apoia o governo, enquanto ela tem um programa de televisão, com muito êxito mas crítico e incómodo para o governo, o que põe em risco as ambições do marido de chegar a director do jornal onde trabalha. Ele consegue manipula-la, levando-a a abordar na televisão temas de carácter social – aparentemente inócuos – mas, mesmo assim, sente que o trabalho da sua mulher coloca em causa a sua ascensão. Ela, Hebba (papel interpretado por Muna Zaki), acaba por mostrar o quotidiano de diferentes mulheres do Cairo e acabará ... sendo protagonista no seu próprio programa. Este filme, em que a situação da mulher é central, foi premiado no Festival de Cinema de Verona, nesse mesmo ano.

Exemplo do papel crescente da mulher na realização e na própria temática abordada é o filme *Wadjda* (“O Sonho de Wadjda”), de 2012 e que esteve em cena em Portugal. Filme importante pela ruptura que significou, esta obra foi escrita e realizada por Haifaa Al Mansour num país sem tradição feminina no cinema – a Arábia Saudita. A história é simples: Wadjda, uma jovem estudante de dez anos, deseja ardentemente ter uma bicicleta verde e, apesar das inquietações da mãe, inscreve-se num concurso de recitação do Alcorão para obter o dinheiro com que comprar a bicicleta, revelando-se melhor ciclista que o seu amigo Abdullah. Uma alegoria aos sonhos de infância da uma menina que, sem renegar tradições, consegue romper com preconceitos, lutar pela realização dos seus sonhos, revelando-se até melhor que os rapazes. Um filme que é um marco numa Arábia Saudita em processo (lento) de mudança.

A Palestina está presente em vários filmes e o cinema tem ocupado um espaço especial na denúncia da situação internacional que aí se vive há várias décadas. Em alguns casos

⁴⁰ Gugler, Josef (2011), “Creative Responses to Conflict” in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa...*, p. 12; Armbrust, W., “Political Film in Egypt”, *ibidem*, pp. 242-244.

⁴¹ Sobre o tema do fundamentalismo veja-se Khatib, Lina (2006), *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Londres, I. B. Tauris, pp. 183-197.

o quotidiano dos palestinianos é mostrado através de histórias simples mas ilustrativas desse dia-a-dia difícil numa Palestina⁴² submetida ao estado de Israel. Neste contexto, é marcante o filme "Limoeiro" – *The Lemon Tree* ou *Étz Limon* – realizado em 2008 pelo israelita Eran Riklis⁴³. O filme conta a história de uma viúva palestinianiana, Salma Zidane (interpretado pela actriz Hiam Abbass que obteve vários prémios com o seu desempenho neste filme), que vê o seu limoeiro ameaçado quando o Ministro da Defesa israelita se instala nas proximidades. Os Serviços Secretos de Israel consideram os limoeiros uma ameaça e para criar um perímetro de segurança, decidem que as árvores desta palestinianiana terão de ser arrancadas. Se há um David e um Golias nesta história, o David parece ser – ironicamente – esta mulher árabe que, perante um Golias musculado e aparentemente indestrutível, conta unicamente com a ajuda de um jovem advogado árabe para defender a sua causa. Enquanto aguarda a decisão dos tribunais israelitas, Salma cuida diariamente dos seus limoeiros, cruzando constante olhares com a sua vizinha, a mulher do ministro israelita – até lhe construírem uma vedação que a impede de entrar e de regar as suas árvores; as duas mulheres observam-se mutuamente, comunicando pelo olhar, sem trocarem uma palavra. O filme é falado quase que exclusivamente em árabe e em hebraico.

Se em *The Lemon Tree* o Médio Oriente revela a sua complexidade linguística, com duas línguas que se cruzam constantemente, num ambiente de tensão permanente, vale a pena lembrar um outro filme em que algumas destas circunstâncias quase se repetem, mas num ambiente de guerra aberta. Trata-se do filme internacionalmente conhecido com *Son of Babylon*, dirigido pelo iraquiano Mohamed al Daradji que, com Jennifer Norridge, escreveu o argumento. Lançado em 2009, esta longa metragem conta uma história simples mas poderosa: uma avó e o seu neto procuram – em tempo de guerra – o elemento de ligação entre os dois e que é, simultaneamente, o filho e o pai. Filho de uma velha mulher, obstinada na sua busca, ainda com uma réstia de esperança e, por outro lado, pai de um jovem voluntarioso de doze anos que se refugia na sua flauta para aguentar as agruras dos dias. Os dois, só os dois, descem das montanhas do Curdistão depois da queda de Saddam Hussein e, passando por vicissitudes várias, acabam por chegar até junto dos areas próximos às ruínas da velha Babilónia, onde jazem dezenas de milhares de corpos não identificados e onde vagueiam muitas outras mulheres; mulheres que, apesar de não se entenderem pela língua, compreendem-se profundamente umas às outras. Assiste-se a uma busca que parece perdida à partida, sendo o espectador confrontado em todos os momentos com a um Iraque destruído e sem um rumo certo. *Son of Babylon* é um hino à coragem de muitos cineastas do Médio Oriente, na medida em que se percebe – no próprio filme – que toda a equipa enfrentou situações duríssimas e humanamente muito delicadas para que se pudesse terminar a rodagem de um filme carregado de esperança, de mais esperança e de desespero. E, apesar da dureza comovente, patente mas não manipulada melodramaticamente, há sempre vida que continua. Triste mas que continua.

Uma reflexão

O cinema é um espelho das sociedades de expressão árabe e grande parte do seu sucesso tem a ver com o facto de tratar temas que agradam ao grande público, reflectir sobre sociedades que sentem dificuldades internas e denunciar as fragilidades e incongruências que

⁴² Sobre o cinema na Palestina veja-se Armes, Roy (2009), *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 244-281.

⁴³ Gertz, N. & Munk, Y. (2011), "Israeli Cinema Engaging the Conflict", in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa...*, p. 164. Sobre cinema palestinianiano deve ver-se Gertz, N. & Khleif, G., "A Chronicle of Palestinian Cinema", in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East...*, pp. 187-197; idem, "Tale of the Three Jewels: Children Living and Dreaming amid Violence in Gaza", *ibidem*, pp. 209-217.

são apontadas frequentemente como sinais de debilidade. Desta forma, o cinema é também um motor destas mesmas sociedades, na medida em que o cinema se torna, ele mesmo, catalisador de debates e de reacções; acaba por ser um fator de mudança.

As novas gerações saídas das “primaveras árabes” percebem a força do cinema ocidental mas também daquele produzido nos países de expressão árabe. Este último tem trilhado caminhos cinematográficos diferentes, os dialectos em que se exprime apresentam também diferenças mas há, a nível das questões de identidade e dos problemas sociais comuns, muito que une e dá peso ao cinema produzido nesta região. O mundo de expressão árabe é cada vez mais cosmopolita, sedento de aprender com outras gentes, sem que esse desejo pressuponha que esteja disponível para abdicar de muitos aspectos identitários.

Não perder identidade não significa rejeitar a mudança. E este cinema tem evoluído e tem-se adaptado aos novos tempos. De facto, tem havido alterações significativas nas últimas décadas; uma das mais sensíveis e importantes é a cada vez maior presença das mulheres⁴⁴ – como argumentistas, como realizadoras, como protagonistas. Sem ocultar as tensões e as guerras, a presença feminina acaba por produzir filmes mais sensíveis, proporcionando um retrato mais equilibrado da sociedade como um todo. Quase todo o cinema é um acto de esperança, capaz de surpreender quem queira partilhar a sua mensagem. Há, subliminarmente, uma crença nas gentes destes países, nos que riem, nos que sofrem todo o tipo de injustiças, nos que se procuram a si mesmos ou nos que procuram soluções num passado mítico. No fundo, há a crença na capacidade que o cinema tem para ajudar a perceber e viver o dia-a-dia e a construir um mundo melhor. É um cinema que não se deve ignorar.

Referências bibliográficas

- Armes, Roy (2015), *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- Chamkhi, Sonia (2009), *Le Cinéma tunisien à la lumière de la modernité (1996-2006)*, éd. Centre de publication universitaire, Tunes.
- Gugler, Josef (ed.) (2011), *Film in the Middle East and North Africa – Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press.
- Khatib, Lina (2006), *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Londres, I. B. Tauris.
- Lang, Robert (2014), *New Tunisian Cinema, Allegories of Resistance*, Columbia University Press.
- Shafik, Viola (2007), *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, The American University in Cairo Press.
- ____ (2001), “Prostitute for a Good Reason: Stars And Morality In Egypt”, *Women’s Studies International Forum*, Vol. 24, N.º 6, pp. 711-725.
- ____ (1998), *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University of Cairo Press.

⁴⁴ Um dos livros recentes de Viola Shafik dá um grande destaque, todo um capítulo, à mulher no cinema egípcio: Shafik, Viola (2007), *Popular Egyptian Cinema – Gender, Class and Nation*, Cairo, The American University of Cairo Press, pp. 119-196.

Editorial ethics

1. Advertising and conflict of interests

This is an International Journal published by the R & D Unit CEAUP.

The Editorial Board of *Africana Studia* (AS) states that direct or indirect advertising as well as other commercial revenue has no impact or influence on AS editorial decisions.

Advertising other than the one coming from scientific journals will not be accepted.

2. Edition

The Editorial Board of AS is responsible for deciding which submitted articles will be published. The decision is based on the editorial project of each Journal issue and on the information provided by the peer-reviewers involved.

2.1. Editorial point of view

The editorial opinion on each Journal's issue is given on page 5 and is clearly identified as such. It is signed by the responsible editor or co-editor of each issue; otherwise it reflects the AS point of view on the subject in reference.

2.2. Reviewing practices

Every manuscript is blindly evaluated by at least two peer reviewers on the base of a standard enquiry provided by the Editorial Board of AS.

Submitted manuscripts are confidential documents and no information concerning them is to be disclosed to anyone other than the respective author or authors, the reviewers or other members of the AS Editorial Board. Unpublished information disclosed in submitted manuscripts cannot be used in anyone else's work without the express written consent of the author.

The reviewer's information is to be blindly delivered to the authors in a maximum period of six months after the manuscript submission. It will be accompanied by the final decision as regards its publication, issued by the Editorial Board of AS.

Complaints based on ethical grounds regarding published articles oblige the Editorial Board of AS to contact the author or authors and may also lead to further communications to institutions and research bodies.

2.3. Articles - Submission and publishing requirements

Authors are considered all those who have made significant contributions to the papers submitted. Therefore, if the paper has more than one author, all must be identified as co-authors. Those who have just participated in a lesser degree to articles should be identified as contributors.

All authors are committed to present only original works.

In the case they have used their own previous work and/or works of others, these should be appropriately cited or quoted. No paper will be published if it does not include sufficient references to allow others to validate the provided information. Information from private or oral sources must not be used or reported without explicit permission from the sources.

Fraudulent statements are to be tracked and eliminated and both the Scientific Board of *AS* and the peer reviewers involved in each journal issue are urged to prevent. Authors are also committed to notify the Editorial Board of *AS* of significant errors or inaccuracies in their published work so that they can be corrected. Authors are committed to explicit the sources of the financial support they have used to produce their scientific outputs.

2.4. Interviews and publication of oral sources

The published interviews follow the pattern internationally accepted by the Associations of Oral History. No interview will ever be published without proper revision and consent from the interviewed person. The consent must also include the subtitles and headlines of each published interview.

2.5. Book reviews and other reports

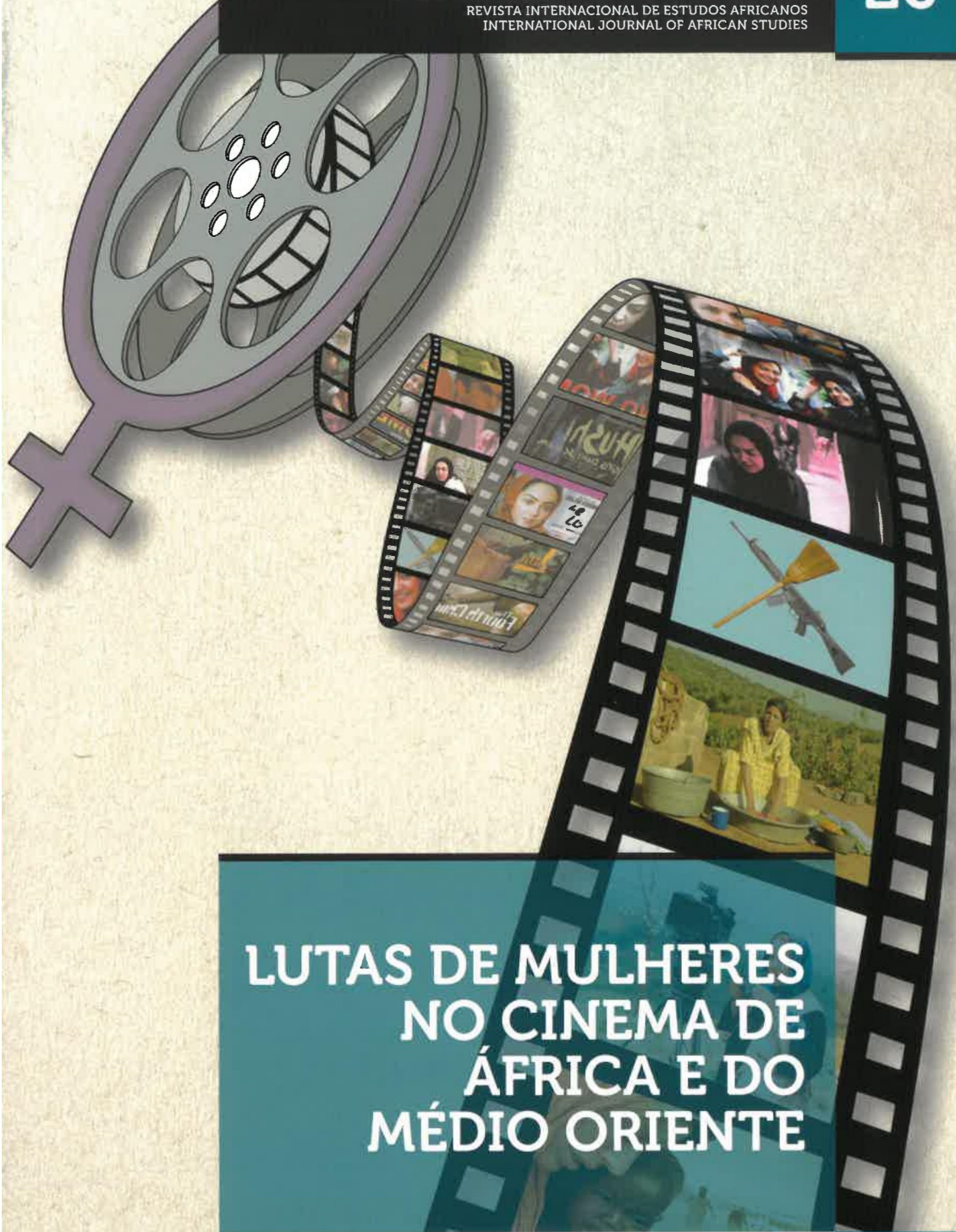
Book reviewers must abide by a standard enquiry in order to provide accurate and objective reviews of books and papers. Reports of Scientific Events reflect the author's own point of view. As regards complaints on ethical grounds and errors that may be received concerning them, the Editorial Board of *AS* will proceed as referred above in the case of articles.

3. Non peer reviewed sections

The non-peer reviewed sections of the *Africana Studia* are the *Entrevista (Interview)* and *Notas de Leitura (Reviewers' Notes)*.

4. Images and graphic layout

The Editorial Board is responsible for all the published images and for the graphic layout of each number of the Journal.



LUTAS DE MULHERES NO CINEMA DE ÁFRICA E DO MÉDIO ORIENTE