

# **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 *The Battle of Algiers* ..... 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 *La noire de...* ..... 53

**Alina Freitas Praxedes**

### Entrevista

Alia Arasoughly – Woman to woman: cinema through Alias'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
<b>Jairzinho Lopes Pereira</b>	

## Notas de leitura

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



# Editorial

*En 1908, un Européen vint à Bandiagara (Mali) pour y projeter un film. (...) Les marabouts se concertèrent pour faire échouer l'entreprise. À l'époque, ce n'était pas facile pour des Nègres de gêner une affaire de "Blancs" en pays colonisé. (...) La projection eut lieu, mais personne, sinon Alfa Maki, (...) n'accepta de regarder les images diaboliques. Tout le monde profita de l'obscurité pour fermer les yeux.*

(Amadou Hampâté Bâ, in *Trafic* 1994)

Este número de *Africana Studia* apresenta artigos que se enquadram no Colóquio Internacional "As Lutas das Mulheres no cinema de África e Médio Oriente", organizado pelo Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, que decorreu entre 12 e 13 de maio de 2016 na FLUP.

Do título do colóquio, destacam-se dois pontos essenciais que abrem inúmeros caminhos para a investigação. Por um lado, duas regiões ligadas ao ocidente por histórias de colonização devastadoras e cuja produção cinematográfica, relativamente recente e entregue às imensas possibilidades de realização, produção e distribuição oferecidas pelas mais avançadas tecnologias, permanece pouco conhecida; por outro lado, a presença, representação e condição feminina numa arte com um tremendo impacto nas sociedades. Apesar de o cinema de África e do Médio Oriente ter vindo a ser abordado e divulgado através de uma série de encontros e festivais pelo mundo, não deixa de ser uma área pouco trilhada no campo da investigação. Quanto à questão que envolve a mulher na sétima arte, há registos da sua importância nos primórdios do cinema mas, assim que se verificaram as imensas possibilidades financeiras da aventura da indústria cinematográfica por terras californianas, as mulheres passaram para um plano secundário. A verdade é que, independentemente do sítio onde a mulher habita, a sua presença no mundo da realização cinematográfica é secundária.

O tema envolve necessariamente abordagens pluridisciplinares e não esgota a sua pluralidade intrínseca. Dada a diversidade dos povos, dos territórios, das línguas, das heranças e das múltiplas práticas culturais, são cinemas que não podemos fixar ou encerrar dentro dos limites impostos por fronteiras. Assim, só se pode falar de cinema de África e Médio Oriente no plural. São cinemas que efetuaram uma reapropriação de um olhar e de uma linguagem cinematográfica originalmente regida por uma gramática da imagem ocidental e maioritariamente masculina. São cinemas que, ao formularem um "verbo" próprio, se situam, em termos ideológicos, associados ao conceito de terceiro cinema enunciado no manifesto de Octavio Getino e Fernando Solanas ("*Hacia un tercer cine*") originalmente publicado em Cuba na revista *Tricontinental* em 1969.

Falar de cinemas de África e Médio Oriente através das múltiplas vozes femininas é conviver com linguagens de resistência e resiliência. Resta-nos ter a coragem e a determinação de iniciar investigações que possam romper com os paradigmas. Como tal, não podemos deixar de citar as pistas que Edward Said nos deixou:

*“Perhaps the most important test of all would be (...) to ask how one can study other cultures and peoples from a libertarian, or a non-repressive and non-manipulative perspective. But then one would have to rethink the whole problem of knowledge and power.”*

Procurar repensar o conhecimento e o poder obriga-nos a um trabalho que nos leva necessariamente a repensar a nossa linguagem e a “Outra”.

Ana de Palma\*

---

\* CEAP.

# *Lutas de Mulheres no Cinema de África e do Médio Oriente*





# African Women of the Screen: an Agenda for Research

Beti Ellerson\*

pp. 9-15

Presented as an agenda for future research and study, this paper gives an overview of selected topics and issues that have and continue to be of relevance to African women in cinema studies.<sup>1</sup>

## 1. The role of the filmmaker in knowledge production

Since the start of my work on African women in cinema in the mid-1990s, I have worked extensively in developing a methodology, theoretical framework, and historiography for pedagogy, research and scholarship towards an “African women in cinema studies”. While analysis and critiques are essential to this endeavour, fundamental to my approach is the direct engagement with women’s voices, to consider their intentions and to understand their process. I have attempted to maintain direct contact as much as possible. And through the game changing platforms of social media, I have been able to follow trends, updates and on-going activities. Though my methodological choice is based on a personal anecdote, it has been the cornerstone of my work. I have long been humbled by an experience with a filmmaker who I encountered during the start of my research, when she explained to me that she was quite capable of explicating her own work and writing about it. While we did have an interview, those words had a profound influence on my work, as it forced me to reframe her role as a filmmaker in the context of knowledge production. As Senegalese filmmaker/anthropologist Safi Faye uses her camera to listen to and learn from her interlocutors – especially their oral histories my inquiry has been informed by the voices, discourse and experiences of African women of the screen. Hence the majority of my work is based on African women makers as “primary sources” of my study and research, an approach that I find lacking in many Western analyses of African women in cinema. Additionally, my research is influenced by the tenets of the African women research organisation AAWORD/AFARD which argues that African women are the proponents of research about their lives and experiences and are better placed to perceive

\* Centre for the Study and Reserch of African Women in cinema [www.africanwomencinema.org](http://www.africanwomencinema.org)

<sup>1</sup> Portions of this paper have been introduced, discussed and presented in varying versions and stages of analysis in: Beti Ellerson. ‘Towards an African Women in Cinema Studies’. *Journal of African Cinemas*. 4.2. (2012): 221-228; Beti Ellerson. ‘Reflections on Cinema Criticism and African Women’. *Feminist Africa* 16 (2012): 37-52; Beti Ellerson. ‘African Women in Cinema’ An Overview’. Jyoti Mistry and Atje Schuhmann. Eds. *Gaze Regimes: Film and Feminisms in Africa*. Johannesburg: Wits University Press, (2015): 1-9; Beti Ellerson. ‘African Women of the Screen at the Digital Turn.’ Special Report. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 10 (Winter 2015–16). Web. ISSN: 2009-4078; Beti Ellerson, ‘African Women and the Documentary: Storytelling, Visualizing History, from the Personal to the Political.’ *Black Camera* 8.1 (2016); Beti Ellerson. ‘Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration and diaspora cinematic experiences of African women.’ *Black Camera* 8.2 (2017).

the situation of African women in the African context and make recommendations based on their findings.<sup>2</sup>

Moreover, I have observed that discourse on African women in cinema often uses a deficit-based approach when proposing a study, research, seminar or programming, citing the absence of women, the dearth of realistic and positive representation, the lack of funding, of support, and a litany of other difficulties as the reason for doing said activity. And while all the above may exist, my interest has been to employ another epistemological approach. A strength-based perspective reposes questions that take into account the potentials and assets rather than the drawbacks. A method much like South African film school director and filmmaker Masepeke Sekhukhuni, who encourages women, intimidated by the film equipment and the overall mystification of cinema, to go inside their own lives to find parallel experiences, such as storytelling and household management and direction. Similarly, Burkinabè Fanta Regina Nacro debunked the preconceived notions and disparaging attitudes about women's technical abilities, when at the start of her foray into filmmaking she employed a crew made up predominantly of women for her first film.

Beyond all the reasons for the difficulties that exist, what motivates my research are the reasons why women continue and are passionate about their work. I am interested in knowing about their support networks and resources, their mentors and their references, their sources of empowerment, the circumstances of their successes despite the challenges. My interest as well is to trace their journey, to follow their development, and to investigate how and why they make the choices they do.

The question that I propose as point of departure is “what are the things that work?” Rather than what does not. What do they have to bring to the profession? Rather than why they cannot, for whatever reason, write, produce, make films. This strategy is much more indicative of their realities, in societies where women have always exhibited resourcefulness whatever the situation.<sup>3</sup> Furthermore, this methodology highlights the theory-practice-activist approach to African women's work.

## 2. African women's cinematic gaze as alternative discourse: a theory-practice-activist approach

While feminist film criticism and women cinema studies have emerged largely within the academy in the West, I observe a theory/critique-practice/activism approach among many African women makers, whose cinematic expression and filmmaking are performed concomitantly with the interest of their academic studies—in many cases advanced study, their other professional work and/or political advocacy. This interdisciplinarity is indicative of the long-standing practice of using filmmaking, the camera, as a tool to enhance, support, probe, tease out, the issues, ideas, subject matter that is directly connected to the careers and/or politics of African women makers. For example, Zimbabwean Chido Matewa's PhD thesis investigates the pioneering initiatives of the Africa Women Filmmakers Trust (AWFT), using participatory video in development in diverse regions.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Association of African Women for Research and Development/Association des femmes africaines pour la recherche sur le développement, <http://www.afard.org/en/> (last accessed 22 December 2016).

<sup>3</sup> Ellerson, Beti (2014), Keynote speech at colloquy 'Francophone African Women Filmmakers: 40 years of cinema, Paris (1972-2012). See published version: "African Women Directors: Edited version of a speech given at the colloquy 'Francophone African Women Filmmakers: 40 years of cinema, Paris (1972-2012)'. In *Celluloid Ceiling: women film directors breaking through*, eds. Gabrielle Kelly and Cheryl Robson. UK: Supernova Books, 2014.

<sup>4</sup> Matewa, Chido (2016), 'Case Study of Africa Women Filmmakers Trust in Media and the Empowerment of Communities for Social Change.' A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of PhD in the Faculty of Education, 2002. <http://www.comminit.com/en/node/206592/307> (last accessed 22 December 2016).



It is evident that most women makers have particular interests that motivate the content of their films. However to highlighting the intersectional practice of film work and advanced studies and/or professional work, and more specifically how it has informed their work and their cinematic gaze, brings out the possibilities of probing a less-researched area. I use the term cinematic gaze broadly to embrace makers, cultural readers, and cultural producers/activist/advocates; all who work to ensure that images by and about African women exist, are promoted, disseminated and interpreted. African women's "alternative discourse" is rooted in these interdisciplinary practices that have been fundamental to their organising principles since the early experiences of Africa women in cinema.

Notably, Togolese filmmaker/international lawyer Anne-Laure Folly Reimann's notion of African women's voices as "alternative discourse" is an intersectional framework in which to position African women's cinematic gaze directly within their lived experiences, those of their society, and of the continent as a whole. Hence, locating the concept of an "alternative discourse" within standpoint theory offers an analysis of the practices and experiences of African women of the screen as dynamic, changing, evolving and plural. A standpoint theory of African women in cinema proposes an approach that recognises that their perspectives are shaped by their social, cultural and political experiences and histories.

Elsewhere I have introduced this "alternative discourse" conceptual framework<sup>5</sup> drawing from Folly Reimann's assertion that an African women's "perspective does not simply analyse things; they live them." Similarly, Safi Faye considers the African specificities regarding women and their experiences, rather than creating a female character for the sake of a "feminist agenda." She describes her perspective as *feminisante*,<sup>6</sup> which I loosely translate from French as "feministing", doing "feminist" work, defending the cause of women. She finds that African societies do a great deal for the advancement and empowerment of women and these issues are often explored in African films. One must search within the film narrative and consider women's experience in the context of the society.<sup>7</sup> Faye problematizes her female protagonists by presenting the opposing sides of women's experiences. She describes this schism in reference to the women in the film *Selbé* (1983): "at the heart of misery they triumph. To achieve one's independence, one must realise one's dependence." Similarly, caught within opposing sides, the eponymous Mossane lives in a space "between rebellion and effacement." On a continuum of female representation, as a discourse on the evolution of womanhood/womanness, one finds in Faye's *Mossane* (1996) the opposing forces of women's experiences.

In *Sambizanga* (1972), Sarah Maldoror situates the protagonist Maria within the political environment of the liberation movement at the time, especially women's position within it. Rather than as a super-heroine or a leader at the forefront of the liberation struggle, Maria's consciousness evolves throughout her journey and the spectator follows her long, painful, arduous passage. As Sarah Maldoror emphasises, women do not have to carry bazookas to actively participate in the struggle.<sup>8</sup> Maria's evolving consciousness, subtly revealed at the end of the film, is fundamental to the process of change.

5 Ellerson, Beti (2012), 'Towards an African Women in Cinema Studies'. *Journal of African Cinemas*. 4.2. (2012): 221-228, Beti Ellerson. 'Reflections on Cinema Criticism and African Women'. *Feminist Africa* 16 (2012): 37-52.

6 The word is used very narrowly in French, though my interpretation of Safi Faye's use of the word to Senegalese journalists for a Senegalese newspaper, was in response to their question regarding her being a feminist: «Je ne suis pas du tout féministe je suis féminisante. Je défends le cas des femmes...» *Sud Week-End - N.º 1054*, 12 octobre 1996. Rejecting the identity of feminist she describes herself alternatively as "feminisante" in the same way that many black women in the United States embraced "womanist" over the label "feminist".

7 Gendered Sensibilities and Female Representation in African Cinema. African Women in Cinema Blog, published 23 April 2009. <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2009/04/gendered-sensibilities-and-female.html> (last access 22 December 2016).

8 Sezirahiga, Jadot (1995), Interview with Sarah Maldoror. *Ecrans d'Afrique/African Screen* N.º 12, p. 6.

### 3. Identity, positionality and screen practices

The general practice in African cinema scholarship and discourse has been the use of an all-encompassing definition of “cinema” to include the myriad aspects of screen culture (i.e. film, television, video), which at the present is complicated even more by the diversity of screen devices on which the moving image may be captured and viewed (i.e. Internet, tablet, mobile phone). In addition, the term, filmmaker, director, cineaste, etc. has been equally fluid in designating the creator of the moving image whatever the medium. Moreover, the frequency or infrequency of film production has never been a factor in determining who is or is not considered a “filmmaker”. In other words, one who has produced only one film and whose main career is generally in another area (i.e. Thérèse Sita-Bella, Cameroon and Efua Sutherland, Ghana), merits the title in the same way that a prolific maker does. And finally, the inherent transnational nature of the cohort of early African filmmakers, who often navigated outside of their home country to study, work and live, adds an additional layer of identity to the term “African cinema”, especially as a third generation of makers may have been born or raised outside of the continent. Hence, they have a different identification with Africa than the student or filmmaker immigrants of the past. Therefore designations such as diasporic, exilic, transnational and “accented”<sup>9</sup> have been assigned to describe African filmmakers who live and work outside of the continent but who do not wholly identify their work and experiences as part of the hostland nor functioning within it, rather at the interstices of the hostland and homeland.

The purpose for outlining these specificities above is to consider the challenge of undertaking the tremendous endeavour of assignment of identity, of the geography of positionality, of the social location of privilege. In an interview I had with Nigerian-British Ngozi Onwurah in 1997 she noted that there were very different experiences between African/black women living on the continent and those who live in the West and expressed concern that there were not enough distinctions made between them. Hence in some ways she has opened a dialogue regarding the issue of privilege in the sense of positionality and social location. And as I stated elsewhere, it would be insightful to revisit that point to investigate the impact of these disparities, these differences;<sup>10</sup> especially in light of the inherited diasporic/exilic identity of a first generation born in the hostland of their parents. Similarly, German-Ghanaian Jacqueline Nsiah brings out these Western/African disparities. In a 2016 interview with me regarding her research, she stated that the main objective for a majority of Ghanaian diasporans is to return to the country on behalf of their parents in order to contribute to nation building, which their parents were unable to do. She also emphasised the other side of the diasporic migration flow: about those Ghanaians, less fortunate than the diasporan returnees who because of their professional status, are in a position of privilege to enter to work in coveted jobs, seek to leave in hopes of finding a better life in the West.<sup>11</sup>

As Hamid Naficy reminds us “westerling journeys are particularly valued, partly because they reflect... the general flow of value worldwide.”<sup>12</sup> Hence my caution regarding a disproportionate focus on African filmmakers and film production located in the West

<sup>9</sup> Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.

<sup>10</sup> Discussed in Beti Ellerson. ‘Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration and diaspora cinematic experiences of African women.’ *Black Camera* 8.2 (2017).

<sup>11</sup> Ghanaian-German Jacqueline Nsiah’s digital Sankofa storytelling experience and other diasporic journeys. African Women in Cinema Blog, published 26 October 2015. <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2015/10/ghanaian-german-jacqueline-nsiahs.html> (last accessed 22 December 2016).

<sup>12</sup> Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.



or appropriated by Western discourse, less they hegemonize the important African-based experiences that may have fewer possibilities to be heard and showcased.<sup>13</sup>

#### 4. Training, formation and cinematic identity

Though a less researched topic, the training and formation experiences of African women have been fundamental to their cinematic identities that were shaped by these practices. The iconic *Afrique sur Seine* (Africa on the Seine), directed in 1955 by Paulin Soumanou Vieyra and his colleagues (Robert Caristan, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr) while in film school in Paris, is a seminal work in the history of African cinema production. As colonial subjects of French West Africa, these African students migrated to France to study; and because they were not permitted to film in, at the time, French Colonial Africa, they constructed an Africa in Paris posing the question as a point of departure for the film: Is Africa in Africa, on the banks of the Seine, or in the Latin Quarter?

Revisited by the “grandchildren” of *Afrique sur Seine* more than sixty years later, the film continues to be relevant to a third generation of African filmmakers, which is indicative of the ubiquitous flow, exchange and influences inherent in the fluidity and circulation of peoples, ideas, and experiences within the global African world. And perhaps more significantly, it reveals the indelible impact on African cinematic discourse of these initial attitudes regarding identity. For her graduation film, *Une Africaine sur Seine* (An African Woman on the Seine), Senegalese Ndèye Maramé Guèye revisits *Afrique sur Seine*, posing many of the same questions about home, place, location and subjectivity explored two generations before; her concluding remarks in the film:<sup>14</sup> *Beautiful images will have to be born again in the Sahara<sup>15</sup>, envisioned by the grandchildren of [Paulin Soumanou Vieyra] from an imaginary born of the rivers of Africa, and not of the waters of the Seine<sup>16</sup>.*

And yet, as the exchange of ideas, visions, dialogue and knowledge increasingly globalizes, Ndèye Maramé Guèye’s pronouncement is perhaps more symbolic than an actual prognosis for future generations of African makers. That she utters these words in a student film made in Paris, is indicative of the earlier practice that persists in the present: of student migration to the West to study and later settle to live and work, which is often due to the lack of film training in Africa as a whole, although there are schools and institutes that are steadily emerging throughout the continent. However, most return to their home countries after their studies, making important contributions to local, regional and continental cinema cultures. Conversely, there is a generation of first-gens who were born in the host country of their immigrant parents, which they call home, or the bi-racial and/or bi-cultural women whose parents met and settled in or returned to the country of one of the parents; or in still another “journey of identity”, who acquired their global hybrid identity as “third-culture individuals” during a childhood with expatriate parents who

<sup>13</sup> Discussed in Beti Ellerson. ‘Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration and diaspora cinematic experiences of African women.’ *Black Camera* 8.2 (2017).

<sup>14</sup> An African woman on the Seine | Une Africaine sur Seine by/de Ndèye Maramé Guèye – 60 years after | 60 ans après, L’Afrique sur Seine by/de Paulin Soumanou Vieyra. African Women in Cinema Blog, published 3 November 2016. <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2016/03/an-african-woman-on-seine-une-africaine.html> (last accessed 22 December 2016).

<sup>15</sup> Djibril Diop Mambety had already planted the seed of change in attitude when he made the film *Touki Bouki*. He had this to say in our 1997 interview: “It is about those days when we dreamed of going abroad. We dreamed the white’s dream of making movies. It was as if we were foreigners in our own homes here in Africa. Foreigners because our “everything” was abroad. It is there that you go to succeed, to make pictures. Twenty-five years later, I realized that it was not true. I escaped from that ugly dream. I wanted my generation and all Africans to escape from that dream too. And build our country where we are not foreigners. Forget those dreams of elsewhere. Let us dream our dreams and plant our seeds here in Africa.” (See Sinemaabi: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5759>, last access 22 December 2016).

<sup>16</sup> Translation from French by author.

worked in the United Nations system or other international institutions or who taught or worked as professionals in host countries—some remaining outside of Africa, and others returning to the continent.<sup>17</sup>

This push-pull between global and local has been a recurrent practice among African women of the screen. Some traveling abroad to study and settling there afterwards, while others returning to their home country. And still others, who have trained at home and are based there, travel abroad for opportunities for additional instruction and other opportunities. Conversely, some women who were born and raised in the West return to their ancestral homeland with hopes of making a contribution. Hence, there is an increasingly visible cohort of glocal women who have the geo-political means to live and work between their “two countries”.

As indicated above, France has been host country to African student migrations since Africans first entered the world of cinema as practitioners with the 1955 film *Afrique sur Seine*. Although the United States is not well known as a site for early African student migrations in filmmaking among women, there were a few women among the first generation of U. S.-trained African filmmakers in the 1970s-80s. Notably, among the students in the iconic “L. A. Rebellion” at the University of California Los Angeles (UCLA), a film movement of the 1970s and 80s whose objective was to legitimise African, African American and Native experiences and visual representation by confronting Eurocentric aesthetics and questioning western culture as the point of reference in film language and elements of style.<sup>18</sup> Moreover, the 1990s and first two decades of the millennium witnessed a significant cohort of African alumnae from film schools across the United States. Likewise, the first wave of women of African descent studying cinema in Germany may be traced to the early 1990s, a period with an abundance of cultural and intellectual discourse around identity, representation and visibility.<sup>19</sup>

A parallel movement of women’s cinematic development was taking place on the African continent. The historic film school INAFEC, the Institut Africain d’Education Cinématographique (1976-1987), was an important training ground for many of the first generation of women in Burkinabè cinema. Perhaps even more significant is the role that Burkina Faso has played as a proponent of African cinema culture as early as 1969 with the creation of the pan African film festival, FESPACO—a woman, Burkinabè Salimata Salembéré, was among the co-founders, and FEPACI, the pan African federation of filmmakers, whose headquarters has been, for the majority of its existence, based in the capital, Ouagadougou. Hence Burkina Faso has encouraged a cinema culture, and has been in a strategic position to nourish and empower women in cinema. Similarly, Tunisia, which is home to the Carthage Film Festival created in 1966, has cultivated an important cinema culture, and has a tradition of producing a substantial number of women filmmakers. Likewise, Senegal has long been a centre of culture on the continent, hosting the First World Festival of Black Arts in 1966, during which pioneer African films were screened, including Cameroonian Thérèse Sita Bella’s 1963 film *Tam Tam à Paris*. Senegal’s illustrious list of Africans in cinema offers a background to a discussion about the rich history of Senegalese women in cinema. To highlight a few on this impressive list: Ousmane Sembene (1923-2007), the father of African cinema, Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), the father of African film history and criticism, Djibril Diop Mambety (1945-1998), avant-garde

<sup>17</sup> Ellerson, Beti (2017), “Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration and diaspora cinematic experiences of African women.” *Black Camera* 8.2.

<sup>18</sup> “The Story of L.A. Rebellion”. <https://www.cinema.ucla.edu/la-rebellion/story-la-rebellion> (last accessed 22 December 2016).

<sup>19</sup> Ellerson, Beti (2017), “Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration and diaspora cinematic experiences of African women.” *Black Camera* 8.2.

filmmaker, Annette Mbaye d'Erneville, veteran journalist, communications specialist, critic and writer, Safi Faye and Thérèse Mbissine Diop, pioneer actress and tapestry-maker. Annette Mbaye d'Erneville, a pioneer of Senegalese media culture, carries with aplomb the name that her son, Ousmane William Mbaye attributes to her in *Mere-bi*, ("Mother of All") a documentary that he made about her life. D'Erneville studied in Paris in the late 1940s becoming the first Senegalese to earn a professional degree in journalism. In 1990, she created RECIDAK, Rencontres cinématographiques de Dakar, an annual film festival, and was its director for many years. Later she initiated the film journal *Ciné Culture Afrique*. According to her, women as cultural producers should be empowered to express themselves, to bear witness of their time, and reflect a realistic image of Africa in their own lives. In Kenya, several of the pioneering women in cinema studied at the Kenyan Film Training Department at the Kenya Institute of Mass Communication. Wanjiku Beatrice Mukora's research on the history of cinema in Kenya discusses the important role that women have played in the formation of a Kenyan national cinema.<sup>20</sup> In Zimbabwe, the organisation WFOZ, Women Filmmakers of Zimbabwe, created in 1996, has had as one of its main objectives to train more women for the film industry. The organisation continues to play a strategic part in the promotion and development of Zimbabwean women in cinema as well as regional and continent-wide collaboration and outreach. Filmmaker/writer, Tsitsi Dangaremba, a prominent member of the WFOZ, suggests that the organisation has had a key role in the development of most of filmmaking practitioners in Zimbabwe, further encouraging a study to find out to what extent. In terms of contemporary experiences, five examples may be explored from the significant output of *alumnae* at Imagine Institut in Ouagadougou, Burkina Faso: the Master 2 programme in Creative Documentary at the Université Gaston Berger in Saint-Louis and the Média Centre Dakar, both in Senegal, the Newtown Film and Television School in Johannesburg, South Africa, and the exciting group of women who attended Fulbright scholar Lucy Gebre-Eghziabher's "Telling Herstory" screenwriting workshop in Addis Ababa, Ethiopia in 2015. Taking on Dangaremba's challenge directly, I encourage advanced research and study on the role that film training and film school experience has on the cinematic gaze of individual filmmakers and the development of a cinema culture spirit among the cohort of makers. Moreover, the article as a whole has outlined an agenda for research and study of topics that I have introduced variously in presentations and articles during the past decade and have attempted on different levels to deepen and elaborate the discourse.

<sup>20</sup> Mukora, Wanjiku Beatrice (1999), Master's Thesis. McGill University. Disrupting binary divisions: representation of identity in Saikati and Battle of the sacred tree.

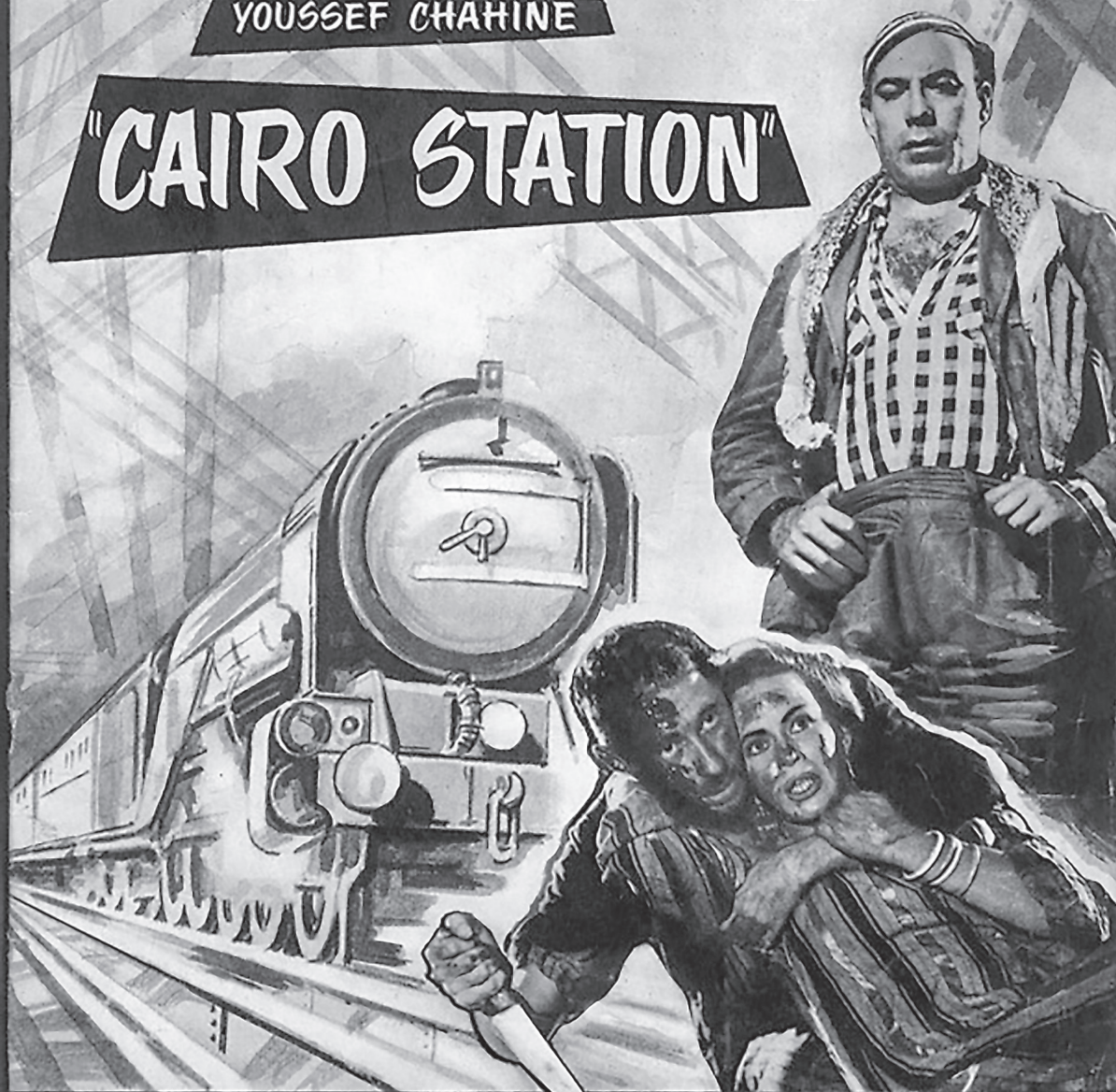


GABRIEL TALHAMI presents

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.<sup>1</sup> 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 Àrab i Mediterrani de Catalunya*”<sup>2</sup>; em Madrid, a Casa Árabe tem uma programação variada a nível de filmes provenientes de países árabes, com exposições em Madrid e Córdoba<sup>3</sup>; bem perto de nós, Santiago de Compostela acolhe desde 2003 o “Festival Internacional de Cinema Euro-árabe” – *Amal* –, que é organizado pela *Fundación Araguaney* e que conta com a participação de outras entidades, uma das quais a Universidade de Santiago<sup>4</sup>.

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

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

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

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

<sup>4</sup> O festival mantém uma página em <https://www.festivalamal.com/>. Sobre a fundação: <https://www.fundacionaraguaney.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 Marrocos<sup>5</sup>. Muito recentemente, a Cinemateca Portuguesa organizou, em Lisboa, um ciclo de Cinema Tunisino<sup>6</sup>.

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 Fatímida – 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

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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/d5df742-8dd0-4d57-927e-414a4105c5b8/abril\\_2017.aspx](http://www.cinemateca.pt/getattachment/d5df742-8dd0-4d57-927e-414a4105c5b8/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 redobrar 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, abrião 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 estabeleceu-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 Alexandria<sup>7</sup>. 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 egípcios<sup>8</sup>. Em 1927 produz-se – com o realizador turco Wedad Orfi – um filme mudo, intitulado *Leyla*<sup>9</sup> 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

<sup>7</sup> Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University of Cairo Press, p. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem* (1998), p. 11.

<sup>9</sup> 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 árabe<sup>10</sup>. 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 cinema<sup>11</sup>. 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 1962<sup>12</sup>.

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)<sup>13</sup>. 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 setenta<sup>14</sup>. 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 excepções<sup>15</sup>. Essas dificuldades contribuem para que nos anos 70 a crise comece a instalar-se na produção filmica fortemente apoiada pelo Estado, tanto na Argélia como no Egipto – país onde a produção de filmes foi fortemente intervencionada pelo Estado nos anos sessenta<sup>16</sup>. 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 arábófonos, 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 equilíbrio<sup>17</sup>. 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 Portugal<sup>18</sup> – uma coprodução, de que adiante se falará, que conseguiu contornar essas dificuldades.

<sup>10</sup> Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema*, pp. 12-14.

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

<sup>12</sup> Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem* (1998), pp. 103-112.

<sup>14</sup> *Ibidem* (1998), p. 24.

<sup>15</sup> *Ibidem* (1998), p. 29.

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

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>. 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 Qinaawi, 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-biográfico<sup>20</sup>. O primeiro desta trilogia, e o mais aclamado<sup>21</sup>, 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)<sup>22</sup> – 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)<sup>23</sup>, 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

<sup>19</sup> Shafik, Viola (1998), *Arab Cinema...*, p. 182 e seguintes.

<sup>20</sup> *Ibidem* (1998), pp. 181-192.

<sup>21</sup> Foi exibido no ciclo promovido pela FCG, acima referido, em 2012.

<sup>22</sup> Armbrust, W. (2011), “Political Film in Egypt” in Gugler, Josef (ed.), *Film in the Middle East and North Africa – Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, p. 241; Gugler, 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.

<sup>23</sup> 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-Mummiya* (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 egípcio<sup>24</sup>; 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 Kamal<sup>25</sup>, 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)<sup>26</sup>.

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 violência<sup>27</sup>; foi premiado nos festivais de Oslo, San Sebastián, Cannes e Estocolmo, nesse mesmo ano.

<sup>24</sup> *Ibidem* (1998), pp. 52, 164 e 182.

<sup>25</sup> *Ibidem* (1998), p. 134.

<sup>26</sup> Sobre a produção filmica 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.

<sup>27</sup> 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 mulheres<sup>28</sup>. 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 árabe<sup>29</sup>. O filme *Samt al-Qusur* (“Os silêncios do Palácio”, 1994<sup>30</sup>), 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 sempre<sup>31</sup>. 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 Boughedir<sup>32</sup> 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 Portugal<sup>33</sup>. 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 muçulmana<sup>34</sup>. Estas circunstâncias e as paixões de verão que, de repente, surgem conduzirão a um turbilhão de reacções. No

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

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

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 123-156.

<sup>31</sup> 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.

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

<sup>33</sup> Foi exibido em Abril de 2017, na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

<sup>34</sup> Khatib, Lina (2006), *Filming the Modern Middle East – Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Londres, I. B. Tauris, pp. 58-59.

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 Tunísia<sup>35</sup>.

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 poesia<sup>36</sup> 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 *andalusi*) 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 mesmo<sup>37</sup>.

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 anos<sup>38</sup>, mas com uma carreira riquíssima que ultrapassa esse género filmico<sup>39</sup>. 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

<sup>35</sup> 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, Tunes, 2009, onde a autora analisa cinco filmes: Essaida de Mohamed Zran (1996), Demain, je brûle de Mohamed Ben Ismaïl (1998), Khorma de Jilani Saâdi (2003 – exibido em Lisboa, na F. C. G., em 2012), Satin Rouge de Raja Amari (2001) e VHS, Kahloucha de Néjib Belkadhi (2006).

<sup>36</sup> 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.

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

<sup>38</sup> 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, N.º 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.

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

de padrões sobre jovens empregadas, autoritarismo, violência policial<sup>40</sup> e fundamentalismo islâmico<sup>41</sup>. 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 Morcus*, (“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 Morcus, 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 Egito 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 Egito 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

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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 Palestina<sup>42</sup> submetida ao estado de Israel. Neste contexto, é marcante o filme “Limoeiro” – *The Lemon Tree* ou *Etz Limon* – realizado em 2008 pelo israelita Eran Riklis<sup>43</sup>. 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 areais 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

<sup>42</sup> Sobre o cinema na Palestina veja-se Armes, Roy (2015), *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 244-281.

<sup>43</sup> 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. & Khleifi, 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 mulheres<sup>44</sup> – 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.

<sup>44</sup> 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.

UN FILM DE  
MOHAMMED LAKHDAR-HAMINA

# LE WENT DES AURÈS



AVEC  
**KELTOUM**

MOHAMMED CHOUIKH  
OMAR TAYANE  
HASSAN HASSANI  
MUSTAFA KATEB  
TANIA TIMGAD

MUSIQUE DE  
PHILIPPE ARTHUYS

SCÉNARIO DE  
MOHAMMED LAKHDAR-HAMINA ET TEWFIK FARES

IMAGES ET MONTAGE EN SCÈNE DE  
MOHAMMED LAKHDAR-HAMINA



# Either Triumph or Martyrdom: representation of women in the Algerian Revolutionary-War Movies, the case of *The Battle of Algiers*

Mourad Aty\*

pp. 29-33

Tracing back the **history of the Algerian Cinema** would certainly lead to the blur during the period of the French colonization. Nevertheless, a clear cut should be made between the post-revolution Algerian cinema and the French cinema of the same period, whose main subject was the Algerian War (*La Guerre d'Algérie*)<sup>1</sup>.

In *A Dictionary of Film Studies* (2012), Kuhn and Westwell explain the history of the Algerian cinema, highlighting three major historical periods: the colonial period, post-revolution Algeria and the period from the 1980s to the present, which was practically a period of political violence. According to Kuhn and Westwell, there was no Indigenous cinema, although the popular old city of the *Casbah*<sup>2</sup> was the perfect setting for crime movies like the 1937 Julien Duvivier's *Pépé le Moko*. After the end of the Liberation War, the government of the newly independent country developed a national moviemaking strategy under a number of infrastructures championing the *Mujahid* (Veteran), the national hero. This trend continued till the mid 1980s as mentioned by Kun and Westwell. The authors argue that the growing of Islamic fundamentalism and the political imbroglio ended with the withdrawal of the government funding, and that new generation directors undertook the task of providing explanations for all the political violence that was taking place.

Cheira Belguellaoui tackled Rachid Boudjedra's explanation of the different phases that the Algerian cinema went through in his *Naissance du Cinéma Algérien (The Birth of Algerian Cinema, 1971)*. There are three major phases, each one goes with a specific thematic concern. The first phase starts from the early days to the early 1970s and deals with the theme of the Independence War trying to provide a different perspective while building up a national identity. The second phase was characterized by governmental reforms in the different fields of life under Boumedienne's presidency. The third phase, the late 1970s, stressed the position of women, young people, unemployment, popular culture(s), etc. (pp. 1-2). Belguellaoui showed that the period from the 1980s up to the 1990s had witnessed a wide range of new themes, such as sexuality, social justice and traditional cultures (p. 2).

\* University of 8 May 1945-Guelma, Algeria.

<sup>1</sup> The French perspective of the military struggle that took place in Algeria (1954-1962) between the French colonization army and Algerian National Liberation Front (*FLN*).

<sup>2</sup> A unique kind of medina, or Islamic city. It stands in one of the finest coastal sites on the Mediterranean, overlooking the islands where a Carthaginian trading-post was established in the 4<sup>th</sup> century BC. There are the remains of the citadel, old mosques and Ottoman-style palaces. <<http://whc.unesco.org/en/list/565>>.

By juxtaposing the aforementioned timelines of Algerian cinema, it becomes clear that both analyses meet each other halfway. The difference lies within the perspective from which every analysis is done; mainly the reference to the colonial period which led to the controversy of Algerian Cinema Vs Cinema of Algeria. The issue of nation-building process is at the heart of the ongoing debate about having a consensus on a cultural identity in cinema as well as in all other fields.

Cinema was a means of resistance during the Algerian War of Independence, a war that was the main theme for certain French *Nouvelle Vague*<sup>3</sup> moviemakers. The Algerian Independence War was not even recognized by the French elite, it was labeled as *La Guerre de l'Algérie* (Algerian War). General de Gaulle's attempt to convince his army with the idea that the Algerians would choose an "Algerian Algeria tied to France" witnessed a total failure (Ageron, 1991: 121). The Algerian War was absent in the French cinema, it was after the Evian Accords that the war was addressed in several French movies (Austin, 2009: 18). The year of 1957 witnessed the creation of *Groupe Farid*, the first cinema unit which was affiliated to the *FLN* and the *Wilaya 1* (Military District of the Aures Mountains) in particular. French director René Vautier and Algerian feature movie director Ahmed Rachedi were members of this group (Qtd. In Shafik, 2007: 18). This cinema unit or the *Tebessan Unit* (assembled in the region of Tebessa, east Algeria), was annexed to the Ministry of Information of the GPR (Provisional Government of the Republic of Algeria) in Tunis and it was called *Service du Cinema National* (p. 18). The Mission of the unit was to gather as much material as possible so as to use it to enlighten the people and promote the nationalist propaganda (pp. 18-19).

The governmental support via its specialized institutions such as the ONCIC<sup>4</sup> resulted into some distinctive movies such as Ahmed Rachedi's *L'Aube des Damnés* (*Dawn of the Damned*) (1965), Gillo Pontecorvo's *La Battaglia di Algeri* (*The Battle of Algiers*) (Italy/Algeria 1966) and Mohammed Lakhdar-Hamina's first African movie to win the Palme d'Or *Chroniques des Années de Braise* (*Chronicles of the Years of Fire*) (1975) (Kuhn and Westwell, 2012: 9). Directors like Lakhdar-Hamina and Mohamed Bouamari had a big impact on African cinema, mainly in Morocco and Tunisia paving the way to many other moviemakers such as Mohamed Zinet, Merzak Allouach and Asia Djebar, the feminist writer and the first female director in Algeria (p. 9). After the golden era of the 1970s, one of the most powerful African leading cinemas with a network of 500 movie theaters witnessed a terrible degradation (Dacbert, 1997: 1). By the end of the 1980, the threat of fundamentalism, the emergence of a new social division, the linguistic dilemma and the devastating globalization became the dominating themes. Merzak Allouache's *Bab Eloued City* is the best example (Benziane, 2001: 88).

**Women were at the heart of the Revolutionary War**, they fed, clothed and nursed, they were also couriers and soldiers on the front lines and in the battle fields. The Ministry of Veterans reported in 1974 that 11 000 women had fought in the war, almost 3 % of all fighters (Qtd. In Turshen, 2002: 890). *Mujahidat* such as Zohra Drif, Hassiba Benbouali and the *Djamilas*, Djamilia Bouhired, Djamilia Boupacha, Djamilia Bouazza and Djamilia Amrane-Minne (of French Origins) were a valuable asset to the *FLN* leaders in the Autonomous Zone of Algiers. These young women who dressed like Europeans could have access through the many checkpoints established by the French Special Forces in the

3 The French New Wave was a group of trailblazing directors who exploded onto the film scene in the late 1950s; revolutionising cinematic conventions by marrying the rapid cuts of Hollywood with philosophical trends. Lindsay Parnell explores how this group of young directors reshaped cinema. <<http://theculturetrip.com/europe/france/articles/the-french-new-wave-revolutionising-cinema/>>.

4 *Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographique* (National Office of Commerce and Cinematic Industry).



**Figure 001** – From left to right: Samia Lakhdari, Zohra Drif, Djamila Bouhired and Hassiba Ben Bouali  
– Picture taken by an FLN Militant in 1957.

Casbah and carry out successful missions. The Algerian Cinema championed the role of women in the bloody War of Independence. *The Battle of Algiers* is a good example of that. *La Battaglia di Algeri (The Battle of Algiers)* (1966) is a master piece in the Algerian cinema. The movie is an Algerian-Italian production; it was directed by Gillo Pontecorvo and produced by Yacef Saadi and Antonio Mussu, based on an idea by Yacef Saadi, the head of the FLN in Algiers who was one of the main characters of the movie. In an interview with Charline Jao, Saadi answers a question on the role of women in the battle and how he chose to portray them in the movie saying that:

*We wanted to film the fact that women really did play a role in the war. That they themselves went and placed the bombs. The role they played, they played a very big role. They helped us in so many ways, they would help the people who had nothing to eat—they would find food for them. They would hide us in their homes when we needed, they would make food so everyone was fed. They would also look out for soldiers and let us know what was happening, so truly, I have to tell you that women played such an important role that without them we would not have won (Jao, 2016).*

The *Golden Lion Laureate* (La Mostra de Venise, 1966) and the twice *Academy Awards* nominee (1967 and 1969) has been adopted by so many revolutionary movements all over the world. The movie presents in a dramatized way the crackdown of the French military on FLN militants in Algiers and the way it has affected the civilians, it provides insights to the organization of the FLN cells and the political motivation of the movement (Roberts, 2007: 388). Algerian women are presented as supporters and providers of refuge for FLN militants but the most noticeable depiction of women is in the famous sequences where the

*fdayate* (sacred martyrs) dress in western clothes to pass through the army checkpoints and put the bombs in the European neighborhoods of Algiers (p. 388).

Unlike female militants, male militants as depicted in the movie do not lack depth; they are psychologically well motivated with clear actions within a defined paradigm of submission, alienation then revolt, such as Ali La Pointe, the protagonist who is described by a voice over in newsreel-style at the narrative's inception as an illiterate draft-dodger who becomes politicized and recruited in prison by the FLN militants (Roberts, 2007: 389). The use of sound is brilliant in *The Battle of Algiers*. To highlight the bloody drama Pontecorvo had recourse to indigenous drum-beat on the soundtrack as an affirmation to the interconnection between women's activity and the cause and replaces the original dialogue with what the director called "a heartbeat like a liturgy of war" (Qtd. In Eid *et alia*, 2008: 152-153).

Haider Eid and Khaled Ghazel in their *Footprints of Fanon* in Gillo Pontecorvo's *The Battle of Algiers* and Sembene Ousamne's *Xala* provide an interpretation to the scene of masquerade as consonant with Fanon's conception of the "young Algerian women carrying the struggle to the heart of the metropolis" (p. 153). The authors explain the political significance of the veil, showing how Fanon perceived it as one of the many codes of resistance against the French coloniser when he wrote "The colonised, in the face of the emphasis given by the colonialist to this or that aspect of his traditions, reacts violently" (p. 153).

In 2003, *The Battle of Algiers* was screened in the Pentagon, the aim was to encounter the terrorist tactics and the guerrilla warfare in Iraq (Kaufman, 2003). In the US, the government was not the only party interested in the movie, Pontecorvo's classic was released in an enhanced DVD format with ongoing runs at the New York Film Forum and movie houses in Washington, Chicago, LA and San Francisco, it was subject to reviews and reports in major newspapers and magazines (O'Riley, 2010: 1). In this movie in particular, the FLN propaganda was seen by many critics as being that of terrorism.

During the French colonization, the FLN saw the acceptance of the advancement of women's rights as compliance to the reforms introduced by the colonial authorities (Qtd. In Leonhardt, 2013: 9). The relationship between Algerian women and the colonial authorities was characterized by a gap between the image and the reality of the "Other". For the colonial state, the French educated young women should have been collaborators; for these women, the admiration for France had collapsed with the atrocities they had witnessed firsthand (Vince, 2009: 158).

The conceptualization of women in the cinematic masterpiece *The Battle of Algiers* as female freedom fighters who took a long way to get their independence was characterized by the sacrifices they have made. The image of those young, European-dressing and beautiful girls is still etched in the minds and hearts of generations of rebels worldwide. The sacrifices of those legendary *Mujahidat* were an oath of allegiance to their nation and their country. Although they were labeled by many as 'bomb carriers' and 'terrorists', the *Djamilas* of Algeria gave birth to hope for a better life and a better tomorrow to the millions of indigenous people who were meant to give up their freedom and stay forever under the rule of the "Other".

## Bibliographic references

- Ageron, Charles-Robert (1991), *Modern Algeria A History from 1830 to the Present*, Hurst & Company, London. C. Hurst & Co. Publishers.
- Austin, Guy (2009), *Trauma, Cinema and the Algerian War*. University of Sheffield, New Readings 10, pp. 18-25.
- Belguellaoui, Cheira (2007), *Contemporary Algerian Filmmaking: from "Cinéma National" to "Cinéma De L'Urgence" (Mohamed Chouikh, Merzak Allouache, Yamina Bachir Chouikh, Nadir Moknèche)*. Florida State University Libraries. Ph.D Thesis.
- Benziane, Abdou (2001), *Le cinéma algérien: de l'Etat tutélaire à l'état de moribond*. La pensée de midi.
- Dacbert, Sophie (1997), *Le cinéma algérien lutte pour sa survie*. Enquête réalisée pour Le compte de *Le film français* (14 novembre 1997). L'Actualité Littéraire.
- Eid, Haider and Khaled Ghazel (2008), *Footprints of Fanon in Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers and Sembene Ousmane's Xala*. Institute for the Study of English in Africa, Rhodes University. Vol. 35, n.º 2, pp. 151-161.
- Jao, Charline (2016), *Saadi Yacef on the Role and Representation of Women in The Battle of Algiers-Both Film and Reality*. The Mary Sue.
- Kaufman, Michael T (2003), *The World: Film Studies; What Does the Pentagon See in 'Battle of Algiers'?* The New York Times.
- Kuhn, Annette and Guy Westwell (2012), *A Dictionary of Film Studies*. OUP Oxford.
- Leonhardt, Adrienne (2013), *Between Two Jailers: Women's Experience during Colonialism, War, And Independence in Algeria*. Anthos: Vol. 5, Iss. 1, Article 5.
- O'Riley, Michael (2010), *The Return of the Battle of Algiers in Mediterranean Shadows: Race, Resistance, and Victimization*. California Italian Studies.
- Roberts, Katherine A (2007), *Constrained Militants: Algerian Women 'in-between' in Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers and Bourlem Guerdjou's Living in Paradise*. The Journal of North African Studies Vol. 12, n.º 4.
- Shafik, Viola (2007), *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. American University in Cairo Press.
- Turshen, Meredith (2002), *Algerian Women in the Liberation Struggle and the Civil War: From Active Participants to Passive Victims*. Social Research. Vol. 69, n.º 3.
- Vince, Natalya (2009), *Clonial and Post-Colonial Identities: Women Veterans of the "Battle of Algiers"*. pp. 153-168. French History and Civilization.





# Shashat and cinema under occupation. Palestinian women in struggle

Paula Fernández Franco\*

PP. 35-44

## Introduction

This paper comes in part from a talk presented during the international colloquium *Lutas das Mulheres no Cinema de África e do Médio-Oriente* in the University of Porto in May 2016. The holding of this colloquium reflected the increasing interest in African and Middle Eastern women's cinema since the mid-2000s. Among this wide category of films from such a big geographical area, one of the main focuses has been on Arab women's films. As an example let us note the Arab Woman Film Festival from Helsingborg and Malmö (Sweden) held in March 2016 for the first time or the last edition of the Amal Euroarab Film Festival in Santiago de Compostela (Spain) in October 2016, devoted to Arab women's films. At the same time, Arab film festivals seem also more and more interested in women's cinema and women's issues, like the latest Aswan International Woman Film Festival inaugurated in Egypt in February 2017.

Those examples, along with recently renewed academic interest, are also a reflection of the increasing number of films by women and the relative good health of this cultural expression in the latest years, particularly in the Arab world. In fact, one of the reasons for the aforementioned Amal festival to devote its 2016 edition to women's cinema was simply the extensive amount of women-made films they received in this year's call<sup>1</sup>. This tendency shows the increasing empowerment of African and Middle Eastern women filmmakers and this serves as an inspiration for future filmmakers and for the advancement of women's issues in society.

Despite its exponential growth in the last decade, Palestinian cinema is still little studied. Two main books form the basis of any good bibliography on the subject: *Dreams of a Nation on Palestinian Cinema* edited in 2006 by Hamid Dabashi and *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* co-edited by Nurith Gertz and George Khleifi in 2008. At the same time, Palestinian women's cinema as an independent subject hasn't received much attention until the late 2000s with the exception of a brief article by Lila Abu-Lughod in 2004 with reviews of three short films released in 2001 by Alia Arasoughly, founder of Shashat, Maryse Gargour and Nada El-Yassir. It is worth noting the film-series *Ciclo de cinema e debates sobre mulheres palestinianas* that took place in Coimbra and Lisbon in 2011<sup>2</sup> and a series of articles published in 2012 by *Camera Obscura*, a journal with a feminist

\* PhD in Modern History at Universidade de Santiago de Compostela.

<sup>1</sup> Opening speech by Ghaleb Jaber Martínez, director of the festival, at the inaugural screening in Santiago de Compostela on the 25<sup>th</sup> of October 2016.

<sup>2</sup> Its minutes were subsequently published in 2014 by the Centre for Social Studies of the University of Coimbra.

approach to culture, under the title *In Practice: The Queer State of Palestinian Media*. There is also a notable recent Master's thesis by Sanja Siljak on this topic and particularly also on *Shashat*, from the University of Roskilde (Denmark). Lastly, in 2013, Alia Arasoughly, founder of *Shashat*, edited two books on the issue: *Palestinian Women Filmmakers – Strategies of Representation and Conditions of Production and Eye on Palestinian Women's Cinema*, the last one only available in Arabic for the moment. The remaining works are mostly articles on very specific subjects, like this one.

The following pages will deal with Palestinian women's cinema through the example of *Shashat*, a Palestinian NGO founded in 2005 with a double objective: to offer alternative women's representations and stories narrated by women themselves; and to train a new generation of Palestinian women filmmakers. This article also aims to contribute to the dissemination of Palestinian cinema in a broader sense, which remains little studied.

### Shooting under occupation

Perhaps more than in other cases, when talking about Palestine it is inescapable to take into account the historical origins of the ongoing conflict, which still determine Palestinian women's lives, identity and struggles today at large as well as Palestinian women's cinema. In fact, the *Nakba*, the dispossession and the right of return are daunting and recurring themes in a lot of films, while the occupation has become the inevitable background of every story, as in real life.

The military occupation of the West Bank, the Gaza Strip and East-Jerusalem by Israel started in 1967, following the Six-Day War. It caused the *Naksa*, the second major displacement of Palestinians and the creation of a new contingent of refugees after the «*ethnic cleansing*» of the country by Israel through the forced expulsion of almost 800 000 Palestinians and the destruction of more than 500 villages and 11 urban neighbourhoods during the *Nakba* in 1948 (Pappe, 2011: 11). Despite many UN resolutions condemning the occupation and labeling it as illegal, 50 years later Israel continues to systematically violate international law and still controls the lives of the Palestinian women living in these areas and the fate of the ones living inside Israel and in the diaspora as refugees. As Escudero Alday has put it: «*Palestine is a clear example of the failure of Law – distinctly International Law – as a tool in conflict resolution*» (Escudero Alday, 2005: 59).

Today it is a bit paradoxical to talk about a Palestinian cinema when there is neither a Palestinian state, nor a Palestinian film industry supported by national funding, nor a network of exhibition platforms for Palestinian films in Palestine<sup>3</sup>. Furthermore, Palestinian population is dispersed worldwide, with very different life experiences. According to the UN agency for Palestinian refugees, UNRWA, there are more than 5 million Palestinian refugees in the world<sup>4</sup>, lots of them still living in refugee camps in the neighbouring Arab countries, whose right to return is not respected by Israel. Palestinian diasporic cinema is quite dynamic, as it is connected with international production networks. Some relevant Palestinian women filmmakers from the diaspora are Mai Masri, Annemarie Jacir or Cherien Dabis. There are also Palestinians who after 1948 remained within what are today

<sup>3</sup> According to Gertz and Khleifi «*In the 1930s, movie houses were set up in all the major Palestinian cities*» (Gertz and Khleifi, 2008: 15), but the Israeli occupation put an end to it. In recent years some projects aiming to reverse this situation have seen the light, though, as *Shashat* illustrates.

<sup>4</sup> Around half of the more than 500 000 Palestinian refugees who lived in Syria since 1948 are now displaced again as double refugees because of the war in Syria. See «*Más de 5 millones de refugiados de Palestina representan a la mayor población de refugiados en el mundo*» (2005), UNRWA, retrieved April 20, 2016, from: <http://www.unrwa.es/documentacion/estadisticas/item/212-mas-de-5-millones-de-refugiados-de-palestina-representan-a-la-mayor-poblacion-de-refugiados-en-el-mundo>.



the borders of Israel. They represent about 20 percent of Israel's population. According to some NGOs they are subjected to racist and discriminatory laws despite their Israeli citizenship<sup>5</sup>. Recently, Palestinian cinema from inside Israel has undergone a notable boost by the hand of Palestinian women directors with Israeli citizenship like Suha Arraf or Maysaloun Hamoud. Both Palestinian women filmmakers from the Diaspora and Palestinian women with Israeli citizenship tend to address women's issues in their films and prioritize female characters.

Palestinians living in the West Bank are the ones directly dealing with the Israeli occupation. The Peace Process of the 1990s which culminated in the Oslo Accords brought hope to the region. Nevertheless, these Accords failed to improve the living conditions of the Palestinian people. In many aspects, in fact, those conditions were degraded. The Accords' division of the West Bank in three, theoretical, temporary areas with different jurisdictions –some areas under total Israeli control– along with the continuous expansion of the illegal Israeli settlements resulted in the increasing fragmentation of the territory, more loss of land for the Palestinians and the «ghettoization» (Latte Abdallah, 2011: 18) or, as some have called it, «bantustanization» (Sufyan, 2008: 173) of the Palestinian communities. The collapse of the Peace Process and the discomfort of the Palestinian people with this situation led to the beginning of the Second Intifada in October 2000, which marked a turning point in the conflict. Israel intensified its military occupation establishing more permanent and flying checkpoints, restricting even more the freedom of movement, imposing curfews, and beginning the construction of the so called Apartheid wall<sup>6</sup>. Because of these conditions, whenever they need to move from one city to another –or even within a single city, like in Hebron<sup>7</sup>– Palestinians' freedom of movement is severely restricted. Palestinians face a lot of humiliations and regular harassment from the Israel Defense Forces in the checkpoints and from the Zionist settlers in some areas like Hebron<sup>8</sup>. Pregnant women in particular are even forced to give birth at checkpoints sometimes with the result of complications during labour<sup>9</sup>.

Obtaining shooting permissions in areas controlled by Israel is also problematic. These conditions both complicate the work of Palestinian filmmakers and the development of a film industry and force them to come up with creative strategies to cope with the effects of the occupation. Speaking of the difficulties her crew encountered while shooting the film *Salt of this Sea* in Jaffa in 2007, director Annemarie Jacir said «*In some cases we just filmed anyway. We put the actors in a real situation and we just did it guerrilla-style. That's how most Palestinian filmmakers are managing to do their work*». To cite another well-known example, the production conditions of *Divine Intervention* in 2002, one of the most famous films by Elia Suleiman, were extremely difficult because of the Israeli raids and the unrest during the Second Intifada. As Suleiman himself described: «*In every place where we began shooting, they began shooting*» (Gertz and Khleifi, 2008: 42).

5 See for example the "Discriminatory Laws Database" by Adalah, the Legal Center for Arab Minority Rights in Israel, retrieved April 20, 2016, from: <https://www.adalah.org/en/law/index>; or the "World Report 2012: Israel/Occupied Palestinian Territories" by Human Rights Watch, retrieved April 20, 2016, from: <https://www.hrw.org/world-report/2012/country-chapters/israel/palestine>.

6 The International Court of Justice in the Hague declared the wall illegal and contrary to international law in 2004. See Legal Consequences of the Construction of a Wall in the Occupied Palestinian Territory, Advisory Opinion, I. C. J. Reports 2004, p. 136, retrieved February 10, 2014, from: <http://www.icj-cij.org/docket/files/131/1671.pdf>.

7 See "Fragmented Lives: Humanitarian Overview 2015" (2016) by the OCHA, pp. 10-11, retrieved February 15, 2017, from: [https://www.ochaopt.org/sites/default/files/annual-humanitarian-overview\\_10\\_06\\_2016\\_english.pdf](https://www.ochaopt.org/sites/default/files/annual-humanitarian-overview_10_06_2016_english.pdf).

8 See "The humanitarian impact of Israeli settlements in Hebron city" (2013) by the OCHA, retrieved February 15, 2017, from: [https://www.ochaopt.org/documents/ocha\\_opt\\_hebron\\_h2\\_factsheet\\_november\\_2013\\_english.pdf](https://www.ochaopt.org/documents/ocha_opt_hebron_h2_factsheet_november_2013_english.pdf).

9 According to the Palestinian Ministry of Health, 61 women gave birth at checkpoints between 2000 and 2004. See the Report of the High Commissioner for Human Rights "The issue of Palestinian pregnant women giving birth at Israeli checkpoints" (2005) by UN General Assembly, retrieved February 16, from: <https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/9a798adb322aff38525617b006d88d777acac141d3593cce85257085004dd6c5?OpenDocument&Highlight=0,pregnant>.

The situation in Gaza deserves a special mention because of its specific context and because, as we shall see later in this paper, *Shashat* is also making a big effort to promote cinema in the Gaza Strip. Despite the Israeli disengagement from Gaza, Gazans suffer from an Israel-imposed blockade through land, sea and air since the electoral victory of *Hamas* in 2006. The humanitarian crisis caused by this blockade could make the Strip uninhabitable by 2020, according to a UN report<sup>10</sup>. Filmmaking in the Gaza Strip is even more difficult. Not only do the restrictions on products that can enter through the Erez crossing make it complicated to bring equipment and crews, but we must also take into account that electricity is a luxury in Gaza, so editing and post-production are very slow. Meeting in person with Gazans working in the film sector is impossible for Palestinians in the West Bank. Alia Arasoughly described a film training program in Gaza in the following terms: «*Lacking face-to-face communication with the trainees or the Gaza trainers, we had to work through email, phone, Skype, and Vimeo to provide feedback. This doubled the training time and effort for all of us. Everything was difficult although it did not have to be, but was made so because of the political conditions*» (Arasoughly, Alia, 2013b: 122-123).

As we have seen, Palestinian women filmmakers face a lot of difficulties filming under occupation. The varying degrees of restriction on the movement of people in and out of the West Bank along with the Gaza blockade imposed by Israel have obstructed the mobility of cultural products and people inside, between and outside the Occupied Palestinian Territories (OPT from now on), transforming the «*Palestinian cultural landscape*». Cultural activity concentrates in the main central cities, Jerusalem, Ramallah and Bethlehem, while the periphery suffers from cultural poverty (Arasoughly, Alia, 2013b: 101). The occupation has also particularly obstructed and shaped Palestinian filmmaking, as cinema is an artistic activity that requires great freedom of movement, because of the different shooting locations and the need to carry a lot of equipment. Furthermore, the applications for permits to enter Jerusalem or Israel to shoot are often rejected (Woldt, 2009), some filmmakers like Omar Al-Qattan or Annemarie Jacir have been forbidden from entering Palestine, and even some, like Amer Shomali, are not allowed to attend international premieres of their films (Shomali, 2015).

## Palestinian women's struggles and *Shashat*

Contrary to some orientalist and stereotyped visions of the Palestinian woman –and the Arab woman in general–, Palestinian women have historically taken an active role in the public sphere, organizing and reaching the governments to grant their political demands. Palestinian women's movement has its roots in the XIX century when women were merged in charitable and social organizations. In 1914 they created two nationalistic societies who promoted the local industry against the Zionist commercial competition: *Jam'iat al-Ihsan al-'Am* (*Society for charity*) and *Jam'iat Yaqqat al-Fatat al-'Arabiyya* (*Society for the awakening of the Arab young woman*) (Kayyali, 2014: 41). But it wasn't until 1929 that they established a more organized movement to protest against the British colonialist rule and the Zionist immigration to Palestine (Fleischmann, 2000). After the *Naksa*, Palestinian women became a pillar of the revolution of the 1960s and 1970s as *fedayeen*, fighting side by side with men in Jordan and Lebanon mainly with the aim of recovering the lost land. Some female *fedayeen* achieved worldwide notoriety for their actions, like Leila Khaled. The hard film *Women in Struggle* (2004) by Buthina Canaan Houry, screened by the

<sup>10</sup> "Gaza in 2020: a liveable place?", UNRWA, August 28, 2012. Retrieved June 09 from: <http://www.unrwa.org/newsroom/press-releases/gaza-2020-liveable-place>.

organization of the colloquium *Lutas das Mulheres no Cinema de África e do Médio-Oriente*, tells that history of struggle during the years of the revolution by the hands of women who participated in those historical events<sup>11</sup>.

Not surprisingly, with that history of politically engaged ancestors, today's Palestinian women continue to fight mainly through conventional political acts –collective nonviolent protests, boycotts, stone-throwing and other actions– inside and outside the OPT against the occupation and the negative effects of the conflict on Palestinians in the OPT and around the world. But the prolonged and worsening occupation has set the ground for a new way of struggle or, rather, resistance: *sumud*, defined in Richter-Devroe's words like a «*steadfast and stubborn insistence on carrying on with life and even seizing every opportunity to enjoy it, despite all odds*». *Sumud* should not be romanticised, though, as it can challenge and support «*different forms of domination at the same time*»<sup>12</sup> (Richter-Devroe, 2011: 33-36). In this sense, *Shashat's* ambitious efforts to train young women filmmakers and establish networks across the OPT, despite all the difficulties that come with living under the Israeli occupation, could be considered a form of *sumud*.

*Shashat*, which means “screens” in Arabic, is an NGO co-founded in 2005 by Palestinian filmmaker and film scholar Alia Arasoughly whose focus is: «*women's cinema and the social and cultural implications of women's representations*». Having been funded since 2008 mainly by the EU, *Shashat* has trained 43 young women filmmakers and has produced over 70 short films and 15 documentary TV programmes. Even though there are other organizations both dealing with culture and cinema in Palestine, (for example A. M. Qattan Foundation, the Palestinian Social Cinema Arts Association or the Khalil Sakakini Cultural Center), *Shashat* is, in its own words, «*unique*» in the country because it «*has focused on and made as its priority, women's representations in film and video*»<sup>13</sup>. The aim of the NGO is «*to build the capacity of Palestinian women filmmakers and the Palestinian filmmaking sector in general which has suffered fragmentation due to internal and external conditions*». The nature of those restrictive conditions is specified a little further as «*Israeli conditions of closure and checkpoints*», or in other words, the Israeli occupation, as we have seen. Cultural networking reveals itself as the best strategy to achieve that goal. *Shashat* moreover tries to empower young women Palestinian filmmakers that, because of their gender, have generally more difficulties of pursuing a career in this sector.

*Shashat's* activities are divided into four sections. First, the Annual Women's Film Festival, held since 2005<sup>14</sup>, the longest running of its kind in the Arab world. The festival tours the OPT through a partnership with 10 universities, 7 refugee camps and 25 cultural and community centers. Second, workshops and consultancies for production or funding which resulted in 8 short film collections. *Shashat* also assures the dissemination of their films to International film festivals. Third, a year-long screening and discussion program with another network of 7 universities and 23 cultural and community organisations. Arasoughly describes this programme as a «*cultural community empowerment intervention*» (Caillé, 2015) as it reaches communities with a weak cultural life. Finally, fourth, three decentralized film libraries, publications and the Ciné-Club “Film Conversations” (Arasoughly, 2013b: 102-104).

<sup>11</sup> Another film that addresses this historical period is *When I saw you* (2012) by Annemarie Jacir, where the director tells the same story while focusing on a different female character: a mother in a refugee camp in Jordan who tries to keep his little son safe, away from the dangers of the revolution.

<sup>12</sup> Richter-Devroe alludes to class, patriarchy, and nationalist or islamist structures of domination.

<sup>13</sup> “New”, SHASHAT, (n. d.). Retrieved January 25, 2016 from: <http://www.shashat.org/new/>.

<sup>14</sup> In 2014 the festival was canceled because of the Israeli bombing of the Gaza Strip «*as nearly half of our filmmakers are from Gaza, and half of the festival tour takes place there*», in Arasoughly's words (Ibid.).

Shashat has established a wide network with regional and international filmmaking communities, with over a hundred community organizations across the West Bank and has established partnerships too. This has enabled films of Shashat's women filmmakers to reach audiences in «*under-represented communities*» where «*cultural life is weak*».

The cultural struggle against the Occupation takes place at a local, regional and international level. Shashat also encourages networks «*among members of the Palestinian filmmaking community*». At the local level, Arasoughly explains that Shashat wants to «*build connections between the Palestinian professional film community and the emerging young second-generation Post-Oslo women filmmakers from the provinces*» (Arasoughly, 2013b: 112) because the former can teach the trainees about the real conditions on the ground. Perhaps networks at a regional level are the more difficult ones due to the restriction of movement. However, Shashat organises activities that «*bridge the division between the West Bank and the Gaza Strip through cinema*».

In addition, there are some schools and organisations of Palestinians of 1948, inside Israel, that are collaborating with *Shashat*. At an international level, Shashat launched an exchange workshop for young Swedish and Palestinian filmmakers in 2010 (Caillé, 2015). The participation in training programmes such as the ones of *Shashat* opens further training and professional doors for aspiring filmmakers, like Liali Kilani and Omaima Hamouri, who got a scholarship for the Red Sea Institute of Cinematic Arts after their participation in one of the NGO's programs.

One of the critics that can be addressed to Shashat is its high dependence on foreign funding, mostly European. That dependence is not exclusive to Shashat, though, as since the Oslo Agreements there has been a proliferation of NGOs that are mainly sustained with foreign funding. Some name this phenomenon *NGOization*<sup>15</sup>. The European aid to Palestine has also been criticized because «*it contributes to maintain a certain political stability, at the same time as it frees Israel of the economic burden of the occupation and in some way it eliminates the urgency to search for a solution to the conflict*» (Thieux, 2015: 210). However, as Lila Abu-Lughod has noted:

«*Despite widespread self-criticism about the depoliticizing effects of the NGOization of the Palestinian women's movement that has brought on professionalization, hierarchization of expertise, diversion of energies to funders' desires [...] the national commitments and constant attention to the larger political situation remain apparent in everything these women's rights advocates do*» (Ginsberg, 2015: 5).

And this is also true for the stories that the women from Shashat tell in their films. Furthermore, even in the seemingly passive *sumud* of Palestinian women there is an underlying, and very political, intention to confront the occupying power. In this case, this intention is shown through a cultural expression like cinema and its challenging discourses and images, which don't need to be explicitly challenging, as the mere act of filming and telling stories is enough for Palestinian women filmmakers to affirm their own identity and the existence of their struggle and history, which is almost a political statement in the Palestinian context. In this regard, the late Edward Said said: «*One has to keep telling the story in as many ways as possible, as insistently as possible, and in as compelling a way as possible to keep attention to it, because there is always a fear it might just disappear*» (Barsamian and Said, 2003: 187).

Joseph Massad has stated that «*people survive as people only if their culture survives, for what would the notion of peoplehood signify outside the notion of culture?*» (Massad, 2006: 32). For that reason, Palestinian cinema is a tool to preserve Palestinian culture and history

<sup>15</sup> There is even a documentary short film about this dependency: *Donor Opium* by Mariam Shahin and George Azar (2011).

against the occupier's attempts to erase it<sup>16</sup> and to remind the rest of the world, specially the old –and new– colonial powers in the region that this conflict still exists and needs to be solved. As Omar Al-Qattan has noted: «*with the exception of Said's work, no other medium in Arabic has reached a universal audience as widely and effectively as cinema*» (Al-Qattan, 2007).

### ***Journeys and A day in Palestine***

We have examined two of the many *Shashat* collections of short films edited in DVD, both of them produced in 2009<sup>17</sup>, and all of them shot and edited by young Palestinian women. First, the collection *Masarat*, «*Journeys*» in Arabic, whose primary focus is on current Palestinian women issues. This collection is made up of four short films: *Golden Pomegranate Seeds*, *Samia*, *First Love* and *Far from Loneliness*.

Ghada Terawi interviews in *Golden Pomegranate Seeds* several women who tell their heartbreaking personal experience of being raped by family members, or being forced to marry at a young age and leave the school. During the intermission of the stories another woman, whose face we can see (the other women's faces are darkened to preserve their privacy), tells us a little fairytale with a clear moral message to the audience: break the silence and talk about it. And this is precisely what the film is doing by choosing to deal with such a taboo theme in the Palestinian society. In this sense, we can state that this film has a clear potential to transform the attitudes of the Palestinian people towards women.

*First Love* by *Dima Abu Goush* also talks about a somewhat taboo theme, the falling in love among teenagers; a natural feeling which is often denatured and which causes a generational conflict between many Palestinian girls and their parents. The final aim of the film is the same as the previous one, that is to change this prejudice against teenager love and demystifying it while at the same time advocating for not leaving school if married young.

*Samia*, by Mahasen Naser-Eldin, is the portrait of a 71 years old Palestinian teacher who has dedicated her life to the struggle for the girl's right to education, the opposition to early marriage of girls and the defense of a Palestinian curriculum against the one that Israeli authorities wanted to impose. Samia appears as a very combative woman participating in different social and political causes despite her age. For example the right of Palestinians to live in Jerusalem or the association of teachers she is part of. *Samia* provides a very good counterpoint to the stereotypes disseminated by many Western media, of a passive and victimized woman that doesn't take part in the public sphere while at the same time pays tribute to the older Palestinian women's generation and their historical struggles.

Finally, *Far from Loneliness* depicts the lives and everyday struggles of three Palestinian women: Khadra, Na'ima and Sa'diyyah. The interest of this short film is the social class of the women chosen as protagonists. The three of them are peasants with an unbreakable sense of connection to their land. The land has always been a key concept in the Palestinian national liberation movement, but for Palestinian peasants it may possibly be an even more important concept. Not only do the lives of these women depend on their lands, but they also go everyday through dangerous roads and passages to elude Israeli checkpoints and go to Jerusalem to sell their harvest. They are portrayed in the short film as the real head

<sup>16</sup> The attempts have been very tangible, like the targeting and looting of several Palestinian cultural institutions during the Second Intifada, or Al-Aqsa Intifada, which started in september 2000. For example the attack on the Khalil Sakakini Cultural Center in 2002, or the destruction and ransacking of the Kasaba Theater and Cinematheque, both located in Ramallah (Jacir, 2006: 26).

<sup>17</sup> We must thank the Amal Euroarab Film Festival of Santiago de Compostela for granting us access to their archive and thus to these films.



of household. And here again we can see how the occupation hampers the normal life of Palestinian women.

The other collection, *A day in Palestine*, is made up of eight short films, each with a running time between two and four minutes. The only short film with an explicit political approach is *Ni'lin in my heart*, about the resistance of Ni'lin villagers against the building of the Apartheid Wall. The rest are report-like, with almost no dialogue, depicting simple daily activities and scenarios like for example: traditional bread baking; farming; opening stores in the streets of Jerusalem; the activity at a local market; pottery from Hebron; souvenir stores in Ramallah or selling «sweet carob» in the streets of Nablus. The scenarios are both rural and urban.

At first it may appear that this particular collection of *Shashat* doesn't have the potential to socially and politically inspire the audience nor to challenge any Zionist or Western discourses about the Palestinian people. But in fact we could argue that all short films, analysed as a whole, are making a powerful statement. Fighting against the stereotype of «the masked Arab, the kufiyya, the stone-throwing Palestinian – a visual identity associated with terrorism and violence» (Said, 2003: 3) can also be made through recalling that Palestinian society is a normal one, that the Palestinian people enjoys going to the market or buying souvenirs as much as any other. That they are human. Furthermore, the short films *Hebron and Clay* and *Palestine's Heritage* also serve to commemorate Palestinian craftwork and heritage, which in itself is also a way of contesting the invisibility discourse inflicted on the history of Palestine and its people.

## Conclusion

In summary, the Israeli occupation, intensified since the Second Intifada in 2000, has severely obstructed the Palestinian film production. This prolonged adverse context has forced Palestinian women to develop a new type of resistance, apart from traditional ways of political fight and has forced Palestinian women filmmakers to reinvent their profession through new ways of networking. Despite the adverse context, Palestinian women filmmakers and organisations linked with cinema –*Shashat* is a good and successful example of this– have resisted and have continued challenging those restrictions and making films using their creative visions against the burden of the occupation. Through their moving images and stories, these women keep affirming their existence and by doing so they «stand against invisibility» and «stereotypes in the media» (Said, 2003: 3).

Furthermore, the screening and discussion programs held by *Shashat* in universities, refugee camps and other community centers allows debates and exchanges of new ideas about gender roles to take place all over the OPT. According to *Shashat*, «culture and media can play a transforming role and serve as an interventionary agent in changing cultural attitudes about women» (Arasoughly, 2013b: 102).

## Bibliographic references

- Aa.Vv. (2012), "In Practice: The Queer State of Palestinian Media" in *Camera Obscura*, vol. 27, n.º 2 – 80, pp. 135-175.
- Abu-Lughod, Lila (march 2004), *Politics in Everyday. Women in Palestinian Women's Films*, *American Anthropologist*, vol. 106, n.º 1, pp. 157-158.
- Abu Maalla, Said; Nazzal, Rima and Arasoughly, Alia (eds.) (2013), *Eye on Palestinian Women's Cinema*, *Shashat*, Ramallah.

- Al-Qattan, Omar (2007), "Palestinian cinema: an example for the región?" in Close-up Film Center. Retrieved February 17, 2016 from: [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/palestinian-cinema-an-example-for-the-region/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/palestinian-cinema-an-example-for-the-region/).
- Arasoughly, Alia y Taha, Dalia (eds.) (2013a), *Palestinian Women Filmmakers—Strategies of Representation and Conditions of Production*, Shashat, Ramallah.
- Arasoughly, Alia (2013b), Film education in Palestine Post-Oslo: The experience of Shashat, in Mette, Hjort (ed.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, Palgrave, New York, pp. 99-125.
- \_\_\_\_\_ (n. d.), *Oppositional Memory and Strategies of Representation in Videos by some Palestinian Women Filmmakers, Shashat*. Retrieved April 18, 2016, from: [http://www.shashat.org/new/pdfs/Oppositional%20Memory%20and%20Strategies%20of%20Representation%20in%20Videos%20by%20some%20Palestinian%20Women%20Filmmakers%20Eng-1.doc%20\[Compatibility%20Mode\].pdf](http://www.shashat.org/new/pdfs/Oppositional%20Memory%20and%20Strategies%20of%20Representation%20in%20Videos%20by%20some%20Palestinian%20Women%20Filmmakers%20Eng-1.doc%20[Compatibility%20Mode].pdf).
- Barsamian, D. and Said, E. W. (2003), *Culture and Resistance: Conversations with Edward W. Said (interviews by Barsamian, D.)*, Cambridge, MA: South End Press.
- Caillé, Patricia (2015), *Palestinian Women Make Images: interview with Alia Arasoughly, director of Shasta Women Cinema, a Palestinian cinema NGO, African Women, Cinema Blog Special Dossier: Women in Cinema of the Arab World*. Retrieved March 01, 2016, from: <http://africanwomenincinema.blogspot.com.es/2015/12/palestinian-women-make-images-interview.html>.
- Dabashi, Hamid (ed.) (2006), *Dreams of a nation on palestinian cinema*, Verso.
- Escudero Alday, Rafael (2005), *Intervención divina. El fracaso del Derecho en Palestina*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Fleischmann, Ellen L. (spring 2000), *The emergence of the Palestinian Women's Movement 1929-1936*, *Journal of Palestine Studies*, XXIX, n.º 3, pp. 16-32.
- Gertz, Nurith et Khleifi, George (2008), *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Ginsberg, Terri (2015), "Palestinian Women Filmmakers in the New World Diaspora" in Arasoughly, Alia, *Palestinian Women Filmmakers: Strategies of Representation, Conditions of Production*, Shashat, Ramallah. Retrieved January 10, 2016, from: [https://www.researchgate.net/publication/283707879\\_Palestinian\\_Women\\_Filmmakers\\_in\\_the\\_New\\_World\\_Diaspora](https://www.researchgate.net/publication/283707879_Palestinian_Women_Filmmakers_in_the_New_World_Diaspora).
- Hashem Talhami, Ghada (2006), *Evolution of the Palestinian Feminist Movement*, Palestine Center, Washington. Retrieved April 18, 2016 from: <https://archive.org/details/PalestineCenterEvolutionofthePalestinianFeministMovementbyGhadaHashemTalhami>.
- Kayyali, A. W. (2014), *Palestina, una historia moderna. Colonización sionista, imperialismo británico y resistencia nativa hasta 1939*, Bósforo Libros, Madrid.
- Sufyan, Alissa (2010), "La economía de un Estado independiente" in Hilal, Jamil (ed.), *Palestina destrucción del presente, construcción del futuro*, Bellaterra, pp. 167-190.
- Latte Abdallah, Stéphanie and Parizot, Cédric (dir.) (2011), *A l'ombre du mur. Israéliens et Palestiniens entre séparation et occupation*, Actes Sud / MMSH, Arles.
- Macnab, Geoffrey (2013), *A plea from Palestine's first female director, The Independent*. Retrieved March 01, 2016: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-plea-from-palestines-first-female-director-8556161.html>.
- Odgaard, Lena (n. d.), *A woman is a sponge...*, *The Arab Review*. Retrieved April 18, 2016 from: <http://www.thearabreview.org/palestine-women-film-festival/>.
- Pappe, Ilan (2011), *La limpieza étnica de Palestina*, Crítica, Barcelona.
- Peña Sevilla, J. de la y López-Briones Pérez-Pedrero, M. (december 2009), *El cine hecho por palestinias; una mirada en continua revolución, Arte y políticas de identidad*, vol. 1, Universidad de Murcia, pp. 103-134. Retrieved April 15, 2016: <http://revistas.um.es/api/article/view/89441/86451>.

- Richter-Devroe, Sophie (march 2011), *Palestinian Women's Everyday Resistance: Between Normality and Normalisation*, *Journal of International Women's Studies*, vol. 12, n.º 2, pp. 32-46. Retrieved April 18, 2016, from: <http://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=jiws>.
- Said, Edward (2003), "Preface" in Dabashi, Hamid (ed.) (2006), *Dreams of a nation on palestinian cinema*, Verso.
- Siljak, Sanja (2014), *Combat cinema. Women's films in Palestine*, Roskilde Universitet (Master's thesis). Retrieved March 01, from: <http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/13754/1/titRuc.pdf>.
- "Shashat: Cinema, women and social change" (n. d.), *Medculture*. Retrieved March 01, 2016, from: <http://www.medculture.eu/information/feature/shashat-cinema-women-and-social-change>.
- "Shashat to hold 9th Women's Film Festival in Palestine" (2013), *Euromed Audiovisuel*, Retrieved March 01, 2016, from: <http://euromedaudiovisuel.net/p.aspx?t=news&mid=21&l=en&did=1644>.
- Shomali, Amer (2015), " We are imprisoned by Israel: A filmmaker not allowed to attend his U.S. premiere on the nightmare of life in the West Bank" in *Salon*, 25/06/2015. Retrieved July 03, 2015 from: [http://www.salon.com/2015/06/24/we\\_are\\_imprisoned\\_by\\_israel\\_a\\_filmmaker\\_not\\_allowed\\_to\\_attend\\_his\\_u\\_s\\_premiere\\_on\\_the\\_nightmare\\_of\\_life\\_in\\_the\\_west\\_bank/](http://www.salon.com/2015/06/24/we_are_imprisoned_by_israel_a_filmmaker_not_allowed_to_attend_his_u_s_premiere_on_the_nightmare_of_life_in_the_west_bank/).
- Thieux, Laurence (november 2015), "Las contradicciones de la ayuda europea a Palestina" in *International Humanities Studies*, vol. 2, n.º 4, pp. 190-221.
- Wadi, Shahd and Garraio, Júlia (2014), *Reflexões sobre mulheres palestianas e cinema*, E-cadernos CES, n.º 22. Retrieved March 05, 2016, from: <https://eces.revues.org/1820>.
- Woldt, Marco (2009), "Palestinian filmmakers beat the odds to hit silver screen" in *CNN*, 04/22/2009. Retrieved April 05, 2016 from: <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Movies/04/22/palestinian.territories.cinema.challenges/>.

# Selma Baccar: réalisatrice, productrice et femme politique. L'engagement permanent pour les libertés

Lamia Belkaied Guiga\*

PP. 45-51

L'art n'est-il pas synonyme de résistance? Car c'est à l'Art, dont les effets sont moins perceptibles et moins immédiats qu'il appartient surtout de secouer l'inertie des mentalités et d'éclairer les consciences. L'Art sert toutes les causes: il exprime la beauté, le désir, l'espoir, l'amour, la haine, la guerre. Il sert également à dénoncer et à lutter contre les injustices, les ignominies au point de devenir symbole contestataire de toute une génération.

L'objet de cette intervention est de montrer comment le combat des personnages filmiques, fictifs ou réels, traduit le propre engagement de Selma Baccar pour la liberté des femmes dans une société pleine de contradictions où à chaque instant elle peut basculer, et sombrer dans un intégrisme aux aguets, prêt à tout.

On essaiera de mettre en évidence le rôle de l'artiste pour affronter les inégalités, les injustices, les absurdités, et les tabous. Par l'image ou par le discours politique, l'engagement est le même pour Selma Baccar.

Selma Baccar est la première femme tunisienne à avoir réalisé un long métrage dans les années 70 où elle traite de la condition féminine en Tunisie. La révolution tunisienne de janvier 2011 lui a donné l'opportunité de poursuivre ce combat prioritaire pour la liberté féminine. L'engagement politique fait d'elle députée militante au sein de la nouvelle Assemblée Constituante (ANC). Son rôle d'artiste engagée va se confondre alors avec son nouveau rôle de parlementaire.

Déjà, par le biais du film, elle s'est posée comme une médiatrice de la mémoire collective et précisément de celle du rôle de la femme dans l'Histoire de la Tunisie. Elle portera à l'écran de grandes figures historiques militantes des droits de la femme tant sur le plan politique et social, que sur le plan artistique.

Elle abordera avec conscience ce combat pour l'émancipation de la femme, qu'elle soit cloisonnée dans un mariage forcé ou enfermée dans un asile psychiatrique, qu'elle soit bloquée dans les carcans d'une société figée ou plus libérée.

## Univers filmique: la quête d'une société libérée de ses complexes

Comme partout dans le monde *«Les femmes étaient au service du cinéma, le cinéma n'était pas au service des femmes. C'est ce qui sera ressenti et exprimé par les réalisatrices des*

\* Docteur-sciences information-communication-Université-Paris-II, enseigne l'histoire du cinéma et l'analyse filmique et responsable du Master de Recherche à l'École Supérieure de l'Audiotvisuel et du Cinéma (Université - Carthage). Membre fondateur du groupe de recherche HESCALE - Histoire, Économie, Sociologie des Cinémas d'Afrique et du Levant - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle fait partie de l'équipe des J. C. C (artistique, colloque) et du jury de plusieurs festivals.

années 1970 qui verront le besoin de faire des films à leur image et à leur idée<sup>1</sup>» (Denaut, 1996: 165). Le cinéma tunisien n'a pas échappé à cette règle. A ses débuts, il était dominé par des hommes.

C'est ainsi que des réalisatrices comme Selma Baccar, Sophie Ferchiou, Kalthoum Bornaz, Nejia Ben Mabrouk, et plus tard Nadia El Feni ou Raja Amari, vont s'atteler pour filmer les problèmes que vivent les femmes tunisiennes. A titre d'exemple, entre 1970 et 1990 uniquement deux films sont réalisés par des femmes: *Fatma 75* (1975) de Selma Baccar et *La trace* (1988) de Nejia ben Mabrouk. Soit un film tous les dix ans. Entre 1991-2005, neuf films seront réalisés par des femmes en quinze ans. Sur les neuf films deux sont réalisés par Selma Baccar<sup>2</sup>.

Par l'image elles exprimeront la représentation de leur réalité dénaturée et bafouée. Elles élaboreront un discours filmique «féministe alimenté par une revendication de liberté féminine<sup>3</sup> (Chamkhi, 2013: 29).

Pour comprendre comment Selma Baccar a exprimé à travers ce média son engagement, nous allons nous concentrer d'abord sur ses trois longs-métrages: *Fatma 75* (1976), *La Danse du feu ou Hbibba M'sika* (1995) et *Fleur d'oubli ou Khochkhach* (2006)<sup>4</sup>. Ces films témoignent de la remise en question de la réalisatrice des règles dominatrices d'une société patriarcale et conservatrice.

L'année 1975, date de son premier long métrage, a été déclarée «l'année de la Femme» par l'ONU. L'état tunisien avait besoin, alors, des médias pour parler des acquis de la femme tunisienne et de promouvoir le code du statut personnel (CSP) promulgué en 1956. Rappelons, tout de même, que le code du statut personnel est le plus avancé du monde arabe avec l'obligation de la scolarisation des filles, l'interdiction de la polygamie, l'autorisation du divorce, de l'avortement, l'interdiction du port du voile... etc. Cette politique sociale a bien marqué la vie des femmes tunisiennes.

Il fut donc logique pour l'Etat de confier à une femme la commande pour la réalisation d'un long métrage sur sa politique envers les femmes.

Mais la réalisatrice, fraîchement diplômée de L'IDHEC-Paris, voit tout autrement les choses et va mettre en scène un docu-fiction qu'elle intitulera *Fatma 75* (1975). Titre ironique qui relate plutôt le regard du colonisateur envers les femmes appelées toutes à l'époque «la *Fatma*».

Durant les années 70, la Tunisie était en pleine révolution. Ces années sont marquées par une pensée intellectuelle en ébullition et une effervescence sociale. Les femmes s'organisent et s'expriment, les facultés manifestent, les syndicalistes revendiquent, et l'art se politise: cinéma, poésie, peinture expriment une idéologie.

Selma Baccar avait donc la volonté de faire un film sur les femmes et de participer à sa manière. *Fatma 75* (1975) sera plutôt consacré aux mouvements historiques de la libération de la femme tunisienne, révélant et valorisant des personnages féministes oubliés de l'histoire. Ainsi elle contribuera à éveiller les consciences des femmes et des hommes à la vraie place que doit occuper la femme dans la société tunisienne.

Avec ce premier film Selma Baccar devient première femme réalisatrice dans le monde arabe, qui va poser un nouveau regard audacieux et revendicatif. Son film va choquer son

<sup>1</sup> Denaut, Jocelyne (1996), *Dans l'ombre des projecteurs*. Presse de l'Université du Québec, p. 165.

<sup>2</sup> *Les silences du palais* de Moufida Tlatli (1994), *La Danse du feu* de Selma Baccar (1995), *Keswa* de Kalthoum Bornaz (1998), *La saison des hommes* de Moufida Tlatli (2000), *Bedwin Hacker*, de Nadia El Fani (2002), *Fleur d'oubli*, de Selma Baccar (2005), *Ouled Lénine*, de Nadia El Fani (2005).

<sup>3</sup> Chamkhi, Sonia (2013), *Du discours social au discours de l'intime, ou de la démythification de la violence*, in *Africultures*, n.º 89-90, ed. l'Harmattan, p. 29.

<sup>4</sup> Les trois films de Selma Baccar représentent presque la moitié des films réalisés par des femmes entre 1975-2005. Les autres films sont: *La trace* (1982) de Nejia Ben Mabrouk, *Les silences du palais* (1994) et *La saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli, *Keswa* (1998) de Kalthoum Bornaz, *Bedouin Hacker* (2002), de Nadia El Feni.



principal commanditaire, le ministère de l'information, qui voulait un film glorifiant le rôle de l'État concernant les acquis de la femme tunisienne. Or la réalisatrice a remis en question le «féminisme d'État»<sup>5</sup> (Marchal, 2010: 1).

Prétextant une scène sur l'éducation sexuelle dans les lycées jugée inopportune, le film sera censuré. Et la réalisatrice sera traitée par les officiels et par la presse tunisienne et arabe de tous les noms: traître, vulgaire, ingrate, pessimiste<sup>6</sup>. Elle devint ainsi indésirable.

Férid Boughdir, réalisateur et critique de cinéma, pense que le film a été censuré parce que «l'auteur vient contredire les thèses officielles en affirmant que l'émancipation féminine en Tunisie n'a pas été uniquement octroyée par les hommes mais qu'elle est aussi le fruit de longues années de lutte des femmes elles-mêmes. Elle affirme également que cette libération, si elle est présente dans les textes, est encore loin d'être effective dans tous les cas pratiques et pour toutes les classes sociales notamment dans le milieu rural<sup>7</sup>». (Boughdir, 1981: 158)

Dans ce premier film Selma Bacchar a filmé la femme souffrante de la discrimination sociale, en ce qui concerne le droit à l'information, à l'éducation (sexuelle entre autre), la relation homme/femme au sein de la société... et «Il était important de montrer la réalité des femmes sans artifice» dit-elle.

Fatma, protagoniste du film, est une jeune étudiante qui est appelée à présenter un exposé sur l'émancipation de la femme à l'université. Cet exposé plongera le spectateur dans l'histoire réelle du féminisme tunisien. Trois générations de femmes et trois manières de prise de conscience sont relatées dans ce film:

La période 1930-1938: aboutissant à la création de l'Union des Femmes Tunisiennes.

La période 1938-1952: qui montre le rapport entre la lutte des femmes et la lutte nationale pour l'indépendance.

La période d'après 1956 jusqu'aux années 1970: où Selma Bacchar va remettre en question les pratiques des acquis de la femme tunisienne en rapport avec le Code du Statut Personnel.

Par ce média Selma Bacchar va faire du «cinéma témoignage<sup>8</sup>» (cinémaAction, 1973: 158) sur la société tunisienne avec tout ce qu'elle compte de contradictions, entre l'homme et la femme, entre le discours officiel et la réalité quotidienne des femmes. Ainsi elle confirme les propos de Marc Ferro «qu'un film sur l'histoire est un film dans l'histoire<sup>9</sup>» (Ferro, 1973) autrement dit que ce sont les angoisses d'aujourd'hui qui nourrissent le besoin d'en chercher les causes dans une certaine filiation avec le passé. Le film sera ainsi interdit pendant 30 ans sous les régimes de Bourguiba et celui de Ben Ali.

Vingt ans plus tard (1995), elle réalise, enfin, un second film sur la célèbre chanteuse juive tunisienne des années vingt-trente: *Habiba M'sika*.

Dans ce film, qu'elle a intitulé *La danse du feu*, en référence au film de Méliès (1899), elle montre que l'artiste est libre et qu'elle va vivre ses histoires d'amour jusqu'à sa mort tragique, brûlée vive par son amant jaloux et dominateur. Le film s'achève sur une image symbolique. Selma Bacchar a choisi d'envelopper son héroïne dans le drapeau rouge tunisien. Ce choix de la réalisatrice indiquant que les juifs tunisiens font partie intégrante de la nation.

5 Voir l'article de Anita Manatschal, «Féminisme d'État tunisien»: 50 ans plus tard, la situation des Tunisiennes, Politobris N.º 48 - 1 / 2010.

6 Le pessimisme de la réalisatrice, elle l'explique par les faits réels. En 1975 par exemple: une loi a été voté interdisant aux femmes de se rendre seules à l'étranger, le retour du voile était remarquable, etc. Les signes d'un retour en arrière étaient là.

7 Férid Boughdir, *Les principales tendances du cinéma tunisien*, in CinémaAction, numéro spécial, *Cinéma du Maghreb*, n.º 14, 1981, p. 158.

8 CinémaAction. Op.cit.

9 Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de l'histoire?*, in *Annales.Economies, Société, Civilisation*. 28<sup>ème</sup> année, n.º 1, 1973, pp. 109-124.

Dix ans plus tard, Selma Baccar lance un cri de douleur de la femme tunisienne, car dans ce dernier long-métrage «*Khochkrach*<sup>10</sup>» ou *Fleur d'oubli* (2005) et en utilisant la période les années 1940, Selma fait ressortir de l'actualité qu'elle vit en 2005 les oppressions qui continuent à agir sur les désirs insatisfaits du corps, le droit au plaisir de la chair, les conflits du passé, le poids des conventions sociales.

La question centrale que pose la réalisatrice: les femmes sont-elles obligées, pour maintenir le statut familial, de subir la pression, la frustration sexuelle, le silence et l'abstinence? La réponse sera donnée par Zakiya, la protagoniste du film. Rejetée par le mari homosexuel, fuyant le monde contraignant de la tradition familiale, et sous l'effet de la drogue (le pavot ou la fleur d'oubli) elle va s'abandonner dans la folie et choisira de rester dans un asile d'aliénés où, paradoxalement, l'enfermement et l'échange lui redonneront goût à la joie, à la vie, à l'amour et à une certaine liberté.

### La femme filmée de Selma: émancipée, libre et égale à l'homme

Antoine de Baecque, comme l'historien Marc Ferro, pense que «*le cinéma est un Art qui donne forme à l'histoire, il peut montrer la réalité en disposant des fragments de celle-ci, selon une organisation originale qu'est la mise en scène... C'est ainsi qu'il rend visible*<sup>11</sup>» (De Baecque, 2008: 3). C'est donc par une mise en scène personnalisée que Selma va montrer la réalité authentique des femmes tunisiennes.

Dans *Fatma* 75, dès l'incipit, l'étudiante Fatma se présente avec assurance, et une certaine arrogance. Le regard droit, sûre d'elle-même, une femme qui s'exprime. Elle est bien là.

La voix off au cinéma, selon Michel Chion,<sup>12</sup> (Chion, 1982) est réservée généralement aux hommes. Selma va faire tout autrement. C'est ainsi que la voix off de la jeune Fatma va résonner tout au long du film.

Quand Selma filme les femmes rurales, elle filme leur visage, leurs mains. Elle salue ainsi leurs efforts au quotidien. Quand sa caméra leur donne la parole elles vont adresser directement le regard au spectateur. Un regard frontal, qui fait référence au regard caméra<sup>13</sup> inventé par Ingmar Bergman dans le film *Monika* (1952), dit l'historien Antoine de Baecque.<sup>14</sup>

En s'adressant à la caméra et au spectateur, ces femmes témoignent, ainsi, des inégalités et des décalages entre les discours officiels et les réalités qu'elles vivent au jour le jour.

La scène du repas de famille est filmée avec un champ contre champ. Un champ sur les hommes attablés pour dîner, puis un contre champ sur la femme seule, à l'écart dînant debout. Séquence lourde de sens, mais par la suite, lorsque le sujet de la résistance est abordé, la femme rejoint la table et on les voit dans un seul plan côte à côte. Homme et femme sont alors rassemblés pour une même cause: le réel et l'imaginaire sont au service du sujet. Homme ou Femme doivent s'unir pour un même combat: une société unie, libre et égalitaire.

Selma Baccar dit, à propos de ce film, «*qu'il n'y a pas de sexisme. Mon film répond à une soif de mémoire et d'histoire collective qui est ressentie partout et pour tous*».

<sup>10</sup> «Khochkrach»: c'est le Pavot qui est une sorte de drogue qu'on donne aux bébés pour les endormir.

<sup>11</sup> Antoine de Baecque, «*L'histoire-caméra*», Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», série illustrée. Octobre 2008, 496 pages.

<sup>12</sup> Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile.

<sup>13</sup> Le regard caméra qu'on retrouve dans le cinéma moderne avec le néoréalisme dans *Europe 51* de Roberto Rossellini, avec le regard d'Ingrid Bergman enfermée dans un asile psychiatrique, avec la nouvelle vague chez Alain Resnais, avec les regards des survivants décharnés des camps dans *Nuit et Brouillard* ou des femmes japonaises irradiées par bombe, dans *Hiroshima mon amour*.

<sup>14</sup> *Op. cit.*

Dans *La danse du feu*, il s'agit du regard de l'artiste sur l'artiste femme. Elle filme son héroïne Habiba Msika, chanteuse et danseuse, sans gros plan et sans connotation érotique d'une manière frontale. Elle ne montre pas un corps mais une danse; elle ne filme pas une personnalité mais une diva. A travers sa caméra, Selma rêve de voir la femme libre, heureuse, sans complexe.

Les autres femmes du film sont impressionnées par Habiba, elles la scrutent, l'admirent, l'envient. Cette femme libre et libérée attise toutes les convoitises.

La scène d'amour de Habiba Msika avec son amant Chedly est épurée et formelle car il ne s'agit pas d'une scène sexuelle mais d'une relation d'amour et de passion. L'émotion prime sur l'objet sexuel.

Ce choix artistique se confirme encore une fois dans *Fleurs d'oubli* quand Zakya, l'héroïne, découvre son corps en faisant son Hammam. Elle touche et apprécie ce corps qu'elle a fini par oublier, par détester après tant de rejets. «*Cette scène est celle du rapport qu'entretien une femme avec son corps et non une illustration érotisée du corps de la femme*<sup>15</sup>» (Chamkhi, 2013). Ce qui est passionnant dans l'œuvre de Selma Baccar c'est cette dissection, dans la structure même du film, de la notion des tabous multiples et notamment celui de la sexualité.

Dans ses films Selma ne traite pas de la sexualité féminine seulement mais plus précisément de la sexualité féminine ou masculine, en tant que tabou. Pour la réalisatrice, la liberté de la femme se mesure avec l'image du corps dans la société et son droit reconnu au plaisir. Selma Baccar pense que si la femme subit son «devoir conjugal» c'est aussi par méconnaissance de son corps.

Comme pour la séquence sur l'éducation sexuelle jugée trop choquante pour le public des années 70, le droit au plaisir et l'homosexualité évoquée dans *Fleur d'oubli* en 2005 étaient considérés par la critique arabe comme des sujets qui n'ont aucun rapport avec la société tunisienne et encore moins avec la société arabo-musulmane.

## Engagement politique dans la transition démocratique

Comment et pourquoi Selma Baccar s'est engagée? Le fait de s'engager n'est pas un acte anodin, il se caractérise par la manifestation d'une certaine volonté qui pousse au déclin du passage à l'acte.

Pour comprendre cet engagement je me permets d'évoquer les propos de l'étudiante à la fin du film *Fatma 75 (1975)* qui s'adresse au spectateur en disant: «*L'émancipation de la femme tunisienne ne doit pas être considérée comme un don gratuit ou un simple accident, mais au contraire un aboutissement d'une longue série d'évolutions... jalonnées par l'action de précurseurs tels que la «Kahina», qui a préféré de mourir que de se soumettre, Aziza Othman et bien d'autres... Elle est consolidée par des réformateurs d'envergures comme Taher Haded et Habib Bourguiba. Toutefois cette émancipation n'aurait pu se faire sans la maturité du peuple tunisien et son aptitude à épouser les causes justes pour s'engager sans réserve sur les chemins de la liberté*». Ce discours écrit par la réalisatrice en 1975 nous montre le parti pris de la réalisatrice dès son jeune âge.

En effet, dans la Tunisie post révolutionnaire, plusieurs femmes tunisiennes dont Selma Baccar vont s'engager dans la lutte politique en se portant candidates aux élections de l'Assemblée Nationale Constituante.

Représenter les Tunisiennes et défendre leurs libertés au sein de l'ANC s'avère de plus en plus être un défi. Car la réalisatrice n'a «*jamais fait de politique avant*<sup>16</sup>» et sa rencontre avec

<sup>15</sup> Op. cit.

<sup>16</sup> Phrase (slogant) de Selma Baccar, dans pratiquement toutes les interviews consultées.

l'engagement citoyen est survenue presque par effraction. Elle montait un projet culturel pour aider des réfugiés fuyant la guerre en Libye (2011) au camp de Ras Jdir<sup>17</sup> à alléger leurs souffrances en projetant des films et en organisant des soirées musicales. Un travail interrompu par des «salafistes» extrémistes, avec plusieurs tentatives d'intimidation, de menaces de mort, d'agressions... etc. «*Le dé clic a eu lieu*» dit elle. La cinéaste laisse la réalisation et va à s'impliquer davantage dans la politique. Elle adhère à un parti moderniste et progressiste (PDM). Seul parti qui a appliqué la parité entre hommes et femmes avec quinze femmes en tête de liste électorale sur trente listes réparties sur l'ensemble du pays. L'artiste s'engage avec ses outils, équipée d'une caméra fait du porte à porte, à l'écoute de tout le monde. En faisant sa compagne «*les gens étaient à l'aise face à la caméra car ils avaient besoin de s'exprimer*» dit-elle.

Résultat, elle sera parmi les 62 visages féminins sur les 217 membres de l'Assemblée. Cette proportion ne satisfait pas Selma Baccar car «*les femmes restent sous représentées dans la sphère politique nationale*».

Les enjeux sont importants, il faut s'armer de courage et de ténacité, non seulement pour maintenir les acquis des femmes et inscrire leur droits dans la Constitution future, mais aussi pour faire face à une adversité croissante des islamistes et de leurs alliés majoritaires à l'assemblée et de faire barrage à l'intégrisme et l'obscurantisme envahissant le pays.

Selma Baccar était prête à tout pour défendre ses points de vues et va exprimer son opposition et les colères des autres femmes quand cela est nécessaire. Pour cela elle va investir tous les moyens médiatiques tunisiens et étrangers dénonçant les pratiques hypocrites des islamistes au pouvoir.

Sollicitée et médiatisée, l'artiste députée va utiliser alors ses interventions et passages comme fer de lance pour parler, expliquer, populariser les droits fondamentaux de la femme tunisienne.

Aujourd'hui, les députés femmes ont réussi à inscrire les droits et libertés des femmes dans la nouvelle Constitution (article 49). Mais tout n'est pas joué, car pour elles les lois seules ne suffisent pas. La nouvelle Constitution n'améliorera pas tout de suite le quotidien des Tunisiennes.

Les femmes comme Selma Baccar, depuis les événements de 2011, sont de plus en plus actives et présentes, mais pas assez en nombre. Leur engagement est visible dans les médias. Elles sont journalistes, artistes, présentatrices, enseignantes, blogueuses... etc.

Néanmoins, ces femmes ne sont pas très visibles dans le cinéma où la femme reste confinée dans les rôles traditionnels: elle n'est valorisée qu'en rapport avec les clichés.

En effet, dans notre cinématographie récente notamment, dans les courts métrages et les rares longs métrages, la femme se voit parfois donner un rôle moderne, comme dans *Satin rouge* (2002) et *Les secrets* (2008) de Raja Amari, ou dans *Militantes* (2013) de la jeune réalisatrice Sonia Chamcki, qui considère que la femme tunisienne sera le vrai baromètre du projet de société de cette nouvelle ère de notre histoire. Si la femme tunisienne n'est pas considérée comme une citoyenne à part entière, égale de l'homme dans les droits et les devoirs, le spectre d'un retour en arrière ne sera pas dissipé.

Faire connaître les fondements de leur combat pour l'égalité est une exigence citoyenne pour tout artiste qui œuvre pour la réussite du projet démocratique de la Tunisie. Un projet de lutte contre toutes les tentations de régressions qui font miroiter un basculement dans l'obscurantisme.

<sup>17</sup> Pendant la révolution la Tunisie a accueilli plus d'un million de réfugiés libyens.

A 70 ans, Selma Baccar a toujours la flamme. De la politique, armée de cette nouvelle expérience, elle retourne aujourd'hui de nouveau au cinéma. Le combat ne fait que commencer. «*Féministe tant qu'on a encore besoin de se battre pour les droits des femmes*» dit elle. Selma Baccar fait partie des réalisatrices dans le monde et particulièrement le monde arabe comme Assia Djebar<sup>18</sup> (Algérie) et Ateyat El Abnoudy (Egypte) qui resteront dans l'histoire du cinéma car elles ont su résister et utiliser le film comme média pour défendre la cause féminine. Par leurs pratiques artistiques et l'authenticité de leur démarches, elles ont confirmé que le «plus noble des désirs est celui de combattre les obstacles posés par la société à la réalisation des désirs vitaux de l'homme<sup>19</sup>» (Eluard, 1968: 836).

## Références bibliographiques

- Boughdir, Férid (1981), *Les principales tendances du cinéma tunisien*, in CinémAction, numéro spécial, *Cinéma du Maghreb*, N.º 14.
- Chamkhi, Sonia (2012), *Du discours social au discours de l'intime, ou de la démythification de la violence*, in *Africultures*, l'Harmattan, n.º 89-90, pp. 28-39.
- Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma français*, Les Cahiers du Cinéma, Coll. «Essais», Paris, 144 p.
- De Baecque, Antoine (2008), *L'histoire-caméra*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 496 p.
- Denault, Jocelyne (1996), *Dans l'ombre des projecteurs*. Presse de l'Université du Québec.
- Eluard, Paul (1968), *Œuvre complète*, Paris Gallimard, Coll. De la Pléiade, 836 p.
- Ferro, Marc (1973), *Le film, une contre-analyse de l'histoire?*, in *Annales.Economies, Société, Civilisation*. 28<sup>ème</sup> année, N.º 1, pp. 109-124.
- Manatschal, Anita (2010), «*Féminisme d'État tunisien*»: 50 ans plus tard, la situation des Tunisiennes, *Politorbis* (48), pp. 43-48.

<sup>18</sup> «J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes, avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie.» AssiaDjebar.

<sup>19</sup> Paul Eluard, *Œuvre complète*, Paris Gallimard, Coll. De la Pléiade, 1968, p.836.





# Representações de gênero e raça no âmbito doméstico: uma análise crítica do filme *La noire de...*

Alina Freitas Praxedes\*

pp. 53-61

## 1. Considerações iniciais

Partindo do pressuposto de que o cinema pode ser uma ferramenta de reflexão a partir do contexto histórico, social e político no qual os indivíduos estão inseridos, muitas/os cineastas utilizaram e utilizam essa arte para retratar as questões sociais de seus países. Com Ousmane Sembène (1923-2007) não foi diferente; o produtor e escritor senegalês retratou em suas obras as questões de dominação que o povo africano viveu, sobretudo o povo senegalês.

A produção cinematográfica ainda é um espaço dominante do capitalismo global. Nesse âmbito de disputa, muitas/os cineastas utilizam o cinema como uma ferramenta que irá questionar a ordem hegemônica. Deste modo, Sembène trouxe em suas obras a luta contra a Colonialidade do Poder no Senegal e em toda a África e começou a investir mais nos filmes do que em suas novelas, porque acreditava que o cinema alcançaria pessoas de diversas classes, diferente de suas novelas escritas que ficariam a mercê do grupo intelectual. Então o próprio Sembène ia até os vilarejos expor seu filme na língua *wolof*<sup>1</sup>. Afinal, ele mesmo afirmava: “O que me interessa é expor os problemas do povo ao qual pertenço, para mim o cinema é um meio de ação política” (Hanebelle, 1968).

O Senegal foi reconhecido como país, somente em 1960 após a descolonização francesa constitucional. Então sua produção cinematográfica estava caminhando a passos lentos, quando surge *La noire de...* (1966), sendo o primeiro filme produzido por um africano negro que inspirou outras/os cineastas a denunciarem a dominação política, cultural, histórica dos países ocidentais sobre o continente africano.

*Antes de começar a filmar, Sembène estabeleceu uma carreira como escritor – boa parte dos seus filmes, incluindo La Noire de..., é adaptada dos seus romances e contos –, na qual mostrava um alinhamento com visões sociais próximas do comunismo – e os países deste sistema político reconheceram as semelhanças e mostraram interesse pela sua obra numa época-chave da Guerra Fria, na qual americanos e soviéticos disputavam o poder de influenciar política e culturalmente os países africanos formados com a descolonização (Nascimento, 2015).*

\* Universidade de Brasília/Brasil.

<sup>1</sup> Língua falada no Senegal. Cerca de 40% do país tem *Wolof* como língua materna, apesar do Francês ser a língua oficial.

Apesar de o Senegal não ser mais uma colônia de exploração francesa após a independência, não se diferenciando de outros países que foram colonizados, a dominação tanto do país colonizador como de outros países considerados potências mundiais tentaram e ainda tentam possuir o controle de todas suas estruturas, como Mignolo (2010) afirma: controle da economia, dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade e da subjetividade e do conhecimento.

Esse filme “de contrastes estéticos e ironias semânticas” (Santiago, 2015) e em preto e branco conduz a história de uma jovem senegalesa, que está à procura de um trabalho. Consegue ser contratada após alguns dias ter ido à “praça das criadas”, local onde se reúnem mulheres à procura de trabalho doméstico. Em um desses dias na praça, uma francesa aparece em busca de uma trabalhadora. Todas as mulheres se jogam em cima dela pedindo para serem contratadas, exceto Diouana que continua sentada. Então a francesa a aborda e pergunta se ela sabia cuidar de crianças e se ela já havia trabalhado com brancos. Apesar de Diouana nunca ter trabalhado com brancos, a francesa mesmo assim a contrata. Ela trabalha como babá por um tempo na casa desse casal francês, em Dakar (Senegal), que tinha três filhos. Muito feliz em seu trabalho, e o casal satisfeito com seu trabalho, eles irão voltar a França e convidam Diouana para ir trabalhar com eles em seu apartamento em Antibes, região Provence-Alpes-Côte d’Azur, um dos lugares mais luxuosos e caros do mundo. Diouana, encantada com a França que via nas revistas, acaba aceitando essa mudança, sem imaginar que essa decisão iria ter graves consequências em sua vida. No desenvolvimento do enredo, o autor apresenta de modo “sutil” as relações de gênero e raça no âmbito doméstico, os preconceitos raciais enraizados, o estranhamento e distanciamento com a cultura do outro, entre outros questionamentos nos quais podemos considerar que o filme é insurgente para a época, e que, sem dúvida, um dos objetivos de Sembène era questionar os estereótipos em relação ao continente africano, buscando uma sociabilidade melhor não somente para essas pessoas, mas para toda a população negra.

## 2. A negra de... seus padrões: nem tudo é ficção

Em meio à discussão sobre o trabalho doméstico e sua estrutura sócio histórica, é necessário compreender a concepção de trabalho que, de acordo com Granemann (2005), “[...] continua a ser o eixo fundamental da sociabilidade humana”, sendo uma atividade que produz “bens socialmente necessários”, e reconhecida como “fundamento da própria reprodução da vida”, diferenciando-se de emprego, que possui uma dimensão ideológica distinta, considerada uma atividade “alienada, mercantil e lucrativa” no capitalismo. O significado de trabalho também é discutido pelas autoras que argumentam:

*Podemos dizer que o significado do trabalho na sociedade contemporânea pode ser pensado por três ângulos, não necessariamente antagônicos: como fonte de realização pessoal que pode conferir status e constituir elemento de afirmação econômica; em sua dimensão instrumental, como elemento de apropriação da autonomia dos indivíduos, na qual a realização torna-se secundária e a necessidade econômica, imperativa, sendo o tempo todo dedicado ao trabalho ampliado na proporção inversa às possibilidades de ganho para realização pessoal; e, por fim, como elemento que permanece central na constituição das identidades dos indivíduos (Araújo e Scalón, 2005 – grifos das autoras).*

Para uma maior compreensão sobre o trabalho, é importante o retorno à história antes mesmo do modo de produção capitalista. Marx em *O Capital* (1988) afirma que nos Estados Unidos, na época da exportação de algodão, havia uma exploração intensiva da

população negra e que, na maioria dos casos, a vida dessa classe trabalhadora em média se esgotava em sete anos. “Tudo girava em torno da produção de mais valia pela mais valia mesma” já que o modo de produção escravista reduzia tudo à mercadoria, inclusive o escravizado.

Ao longo do desenvolvimento da sociedade, o modo de produção também foi moldando as relações. No Brasil, a exploração do trabalho livre foi “negociada” através dos “contratos de parceria, de locação de serviços e o sistema do colonato” (Pires e Costa, 2000). Desse modo, observam-se as consequências do capital escravista-mercantil para a sociedade atualmente, tendo em vista a existência de uma relação hierárquica nas divisões de funções baseada em raça, gênero e classe.

Como podemos constatar, o sistema capitalista não é o elemento central de todas as relações de dominação. Na Grécia Antiga, o trabalho físico era realizado pela população escravizada. Já o trabalho intelectual era destinado aos homens livres. Observamos a semelhança em relação ao trabalho doméstico que é uma das atividades mais antigas do mundo onde homens e mulheres dividiam as tarefas de acordo com os determinantes de gênero desde a era primitiva. Por exemplo, o homem caçava e a mulher cozinhava. No entanto, “a primeira divisão do trabalho é a que se faz entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos” (Marx e Engels, 1977). Durante o século XIX, houve uma ênfase na divisão sexual do trabalho que prevalecia “o homem na fábrica, a mulher em casa, ocupando do doméstico” (Perrot, 2008).

Mesmo que o trabalho feminino seja considerado socialmente inferior ao masculino, ele possui uma função econômica relevante, até mesmo na unidade familiar. “Enquanto o processo de criação da riqueza social é extremamente lento, não impõe à sociedade a necessidade de excluir as mulheres do sistema produtivo. Seu trabalho é ainda necessário para garantir a ociosidade das camadas dominantes” (Saffioti, 2013). E em cada modo de produção foram inseridas barreiras que objetivavam a marginalização da força de trabalho feminina no sistema produtivo. Já com o advento do capitalismo houve uma “subvalorização” das mulheres de modo sexista e patriarcal, “qualificando-as” em determinadas profissões como inferiores aos homens, de acordo com os determinantes de gênero e estereótipos já impostos e consolidados.

As atividades domésticas são consideradas como improdutividade e não trabalho, como recordam as autoras Melo e Castilho (2009) porque equivocam-se a categorizar intencionalmente o trabalho produtivo relacionado a produção de mercadorias e o trabalho em si com emprego. Porém, esse discurso é facilmente problematizado. Por fim, trabalho é o “resultado histórico da luta do ser humano (homens e mulheres) com a natureza no processo social de produção de sua vida” (Saffioti, 2013), sem esquecer que a sociedade precisa do trabalho feminino para se manter.

*O trabalho doméstico é uma das profissões mais antigas e das mais importantes para milhões de mulheres em todo o mundo. Encontra-se enraizado na história global da escravatura, do colonialismo e de outras formas de servidão. Na sociedade contemporânea, o trabalho de prestação de cuidados no domicílio é essencial para que a economia fora dos lares possa funcionar. Nas duas últimas décadas, registou-se um aumento generalizado da procura de serviços de prestação de cuidados. A integração maciça das mulheres na população activa, o envelhecimento das sociedades, a intensificação do trabalho e a frequente ausência ou inadequação de medidas de política facilitadoras da conciliação da vida familiar com a vida profissional estão subjacentes a esta tendência. O pessoal do serviço doméstico constitui, hoje em*



*dia, uma parte significativa da população activa, em especial nos países em vias de desenvolvimento, registando-se um aumento contínuo do seu número – inclusive nos países industrializados. (Bureau Internacional do Trabalho, 2010).*

Segundo os dados da Organização Internacional do Trabalho – OIT (2015), no mundo a cada 100 mulheres que trabalham, 14 são trabalhadoras domésticas, e apesar de ser uma profissão desvalorizada em diversas instâncias e com “extensas jornadas de trabalho, baixas remunerações, escassa cobertura de proteção social e um alto nível de descumprimento das normas do trabalho” (OIT, 2010), carrega uma contribuição muito significativa para a economia mundial, já que existem mais de 14 milhões de mulheres ocupadas segundo a Organização.

Isso sem contabilizar as trabalhadoras informais, as imigrantes que não possuem documentos, o trabalho infantil feminino, entre outras. “Estima-se que 90 % de toda a atenção doméstica não remunerada é assegurada pelas mulheres, representando entre 30 % a 50 % do PIB, de acordo com diferentes estudos realizados em todo o mundo pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE)” (Villagomez, 2015), ou seja, existe um grande interesse econômico de perpetuar o trabalho doméstico não pago como uma inatividade econômica.

A Organização Internacional do Trabalho acredita que os dados oficiais de cada país não trazem uma margem completa da situação do trabalho doméstico. Martin Oetz, especialista em condições de trabalho, explica que esses dados não são divulgados geralmente porque não é feito o cálculo do trabalho doméstico não remunerado e nem das diaristas. Deste modo, os dados oficiais subcontabilizam o número das trabalhadoras domésticas em África, sendo que é uma profissão muito comum no continente, e, segundo as estatísticas de 2013, existem somente 5,2 milhões de mulheres nesta configuração do trabalho.

Se atualmente o trabalho doméstico ainda reproduz resquícios da escravidão, podemos imaginar que a situação de 1966, retratada no filme, era muito pior. Apesar disso, a personagem Diouana carrega situações pelas quais muitas trabalhadoras domésticas atualmente passam, essencialmente em relação a sobrecarga de trabalho e a exploração da força de trabalho sem remuneração, em especial as trabalhadoras domésticas imigrantes. Tanto no período colonial como no de “independência”, no Senegal as atividades de servilidade que a população branca não executava eram destinadas à população negra que, desta forma, inseriu-se no mercado de trabalho e, para as mulheres, “o fim da escravidão trouxe novos arranjos para que essas mulheres continuassem a exercer as mesmas atividades, deixaram de ser escravas domésticas e passaram a ser empregadas domésticas” (Pereira, 2011). Mesmo no período pós-abolicionista, conforme a autora Cecília Soares, patrões e patroas exigiam que as mulheres que trabalhavam de domésticas dormissem nas casas, de modo que a força de trabalho feminina negra fosse utilizada a qualquer momento, sendo a intenção, desde o início, do casal francês, ao levar Diouana para Antibes, na França.

A protagonista do filme é referida como uma “criada” que exerce todas as atividades domésticas que vão desde cozinhar até lavar as roupas, sendo que o combinado em Dakar era apenas cuidar das crianças que nem aparecem mais no recorrer do filme, com exceção do filho mais velho do casal que chega a ir para França depois de um tempo que Diouana já estava trabalhando na casa sem ganhar nenhum salário e constantemente sofrendo agressões verbais de sua patroa.

Em Dakar, enquanto ela estava trabalhando na casa, o tratamento com a mesma era outro, tanto que Diouana, feliz por ter conseguido o trabalho, presenteou o casal com uma máscara que havia comprado por 50 francos de um garoto de sua vila. A patroa também a



“presenteou” com suas roupas usadas como vestidos, roupas interiores, salto alto, entre outros pertences.

Essas relações de aproximação de afeto não somente físicas, mas emocionais também, não deixam de possuir uma relação de dominação entre patroa/patrão e trabalhadora doméstica. Uma relação hierárquica de raça, gênero e classe no mesmo ambiente posta dia-a-dia. E essa “ambiguidade intimidade/distanciamento é clara nessas relações em que ora se evidencia a proteção e benesses, ora se enfatiza a divisão das classes e as imposições” (Brito, 2012). É a herança da escravatura que permaneceu após a “abolição”, perpetuando essas características inseridas historicamente e socialmente na sociedade.

*O cotidiano da relação entre patroas e empregadas é marcado pelas diferenças simbólicas. Conforme Preuss (1997), Kofes (2001) e Ferreira (2009), a identidade definida pela fala, gestos, hábitos, cultura e outras individualidades impedem que o gênero social feminino seja classificado como uma única identidade, mesmo dentro do mesmo ambiente. A mídia, em particular a teledramaturgia, é uma poderosa ferramenta de construção de sentidos simbólicos, mas, conforme observa Bourdieu (2004), estes sentidos são definidos de acordo com a vivência dos próprios produtores e demais realizadores, que propagam sua ideologia de modo a manter o status quo dominante (Dalbeto e Souza, 2013).*

O almoço para os convidados de seus patrões é realizado de forma impecável por Diouana, que sonhava depois do evento conhecer a praia, ir em algumas lojas, já que conhecia a França somente a partir da janela do seu quarto, dos cômodos da casa, e da feira onde comprava produtos alimentícios. Neste almoço a personagem foi objetificada no mínimo em três momentos: quando falam sobre a culinária africana de uma forma exótica; quando um dos convidados a segura no braço e fala: “nunca beijei uma mulher negra” e a beija nas duas faces, apenas confirmando a hipersexualização da mulher negra e, por último, quando uma das convidadas pergunta se ela fala francês, e a patroa afirma que não, mas que ela entende, então o marido dessa convidada acredita que ela entende por ser um instinto, e sua esposa complementa: “como um animal”.

Diouana começa a refletir sobre o motivo de estar naquele lugar. Essa condição de escravizada começa a provocar algumas mudanças de comportamento da mesma que não quer ser tratada mais como um brinquedo. Então ela se torna indiferente, sem cumprimentar os patrões, que não compreendem que essa situação de confinamento e a submissão de ser obrigada a realizar todas as tarefas domésticas iria trazer sérias consequências na vida da mesma.

*A madame irritada pelo fato de Diouana ainda não ter acordado abre a porta de seu quarto e começa a gritar para que ela acorde. Chama-a de preguiçosa e diz que ela não está na África. Diouana ainda sonolenta se levanta e entra no banheiro. A madame demonstra estar muito nervosa e começa a bater na porta para que ela saia do banheiro. Diouana, porém, continua lá dentro e, nessa atitude, desafia a autoridade da madame. O monsieur lembra com o barulho mas permanece indiferente ao fato. Senta-se na sala e começa a ler o jornal. A madame aparece e lhe serve café. Ele afirma que talvez Diouana precise de um descanso, ou de um passeio pela cidade. No entanto, a madame diz que Diouana não conhece ninguém ali e que ela está sob sua responsabilidade na França (Alexandre, 2015).*

A negra de... quem? Essas reticências provocam uma série de dúvidas, porque a história de Diouana vai mostrando que, apesar de ser uma mulher que corre atrás de seus sonhos, acaba subordinada nas mãos de seus patrões, respondendo somente “sim senhor/a” e acatando todas as explorações. Apesar que alguns fatores são importantes para compreender essa submissão, já que ela estava sozinha na França.

Conforme a pesquisa “Saúde e Segurança Ocupacionais e Trabalho Doméstico – Uma síntese de constatações recentes no Brasil e na Tanzânia” realizada pelo Women in Informal Employment: Globalizing and Organizing – WIEGO (2011) “o abuso verbal e a humilhação diminuía a autoestima das trabalhadoras domésticas, deixando-as com a sensação de que o trabalho que realizam não é significativo”. E isso ficou posto no filme em diversos momentos quando Diouana estava preparando o almoço para os convidados, quando sempre ela estava limpando a casa vestida elegantemente (com acessórios e salto alto) e a patroa se irrita e impõe o uso do avental, entre uma série de fatos que fez com que Diouana se sentisse uma pessoa impotente no meio de uma situação de exploração e subordinação.

No meio de flashbacks entre passado e presente, em um dos momentos que o patrão diz que a mãe de Diouana havia enviado uma carta e a lê já que a mesma não era alfabetizada:

*“Querida filha, sou eu, sua mãe quem te escreve essa carta. Não tivemos notícias desde que você partiu. Consegui o endereço do seu patrão pelos correios. A minha saúde está pior a cada dia. Por que me deixaste sem recursos, filha? Não tenho com o que viver e você se divertindo na França... esbanjando o que ganha. Sei que não sabes escrever... mas estou certa que sua patroa fará isso por você, porque ela é uma grande mulher que lhe deu o que vestir. Ela escreve por você. Não debes pensar em si própria somente. Não mandaste um centavo sequer desde que saíste daqui embora tenha um bom salário. O que fazes com o dinheiro? Pense na sua mãe... que tem que pagar até pela água e é muito pobre. Penso sempre em você e rezo todos os dias por ti e por seus patrões. De sua mãe”.*

Diouana fica emocionada e calada. Não consegue responder ao patrão que prontamente afirma que devem responder à carta. Pergunta o que ela quer que escreva, porém já inicia a carta, falando por ela mesma. Diouana rasga a carta e vai ao quarto chorar. Gostaria que sua mãe soubesse a “grande mulher que sua patroa é”, gostaria de saber escrever para contar que não está vivenciando nenhuma diversão. Vendo o jeito “estranho” de Diouana, o patrão lhe entrega o dinheiro, perguntando se ela gostaria de receber o salário. Depois de ter sido explorada por um bom tempo, a mesma nem consegue segurar o dinheiro.

Essa exploração cria uma revolta interna, esse silêncio oprimido lhe dá força para não continuar aceitando os abusos. Em uma das falas, ela diz convicta que “não será mais um brinquedo”. Então para de comer (porque a patroa havia dito que se ela ficasse sem realizar o trabalho, ela também não poderia comer) e de realizar as atividades domésticas. Com seus sonhos frustrados de emigrante e a clausura permanente que Diouana havia passado, para dar fim a essa exploração da sua força de trabalho ela arruma sua mala com sua máscara e comete suicídio na banheira.

### 3. Considerações finais

Retornamos no passado para entender o presente, visando desconstruir os estereótipos e a estrutura racista que impõe a população negra deste país, desde o período colonial e que se perpetua atualmente determinando a invisibilização das/os historicamente excluídas/os, resultando em efeitos perversos para as mulheres negras que experimentam a Colonialidade de Gênero que, segundo Lugones, se apresenta nas múltiplas opressões interseccionadas e que só podem ser extinguidas através de um pensamento decolonial não-hegemônico protagonizado por mulheres de cor.

As experiências vivenciadas por Diouana podem abranger semelhanças com outras trabalhadoras domésticas negras, porém sabemos da existência da particularidade de cada uma e objetivamos neste artigo não falar por elas mesmas, mas sim relatar as narrativas “de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido” (Evaristo, 2005).

Apesar do filme ser produzido por um homem cisgênero, o filme é narrado através dos próprios questionamentos da protagonista senegalesa, e contestador por trazer as explorações de raça e gênero tanto nas relações de trabalho quanto sociais, sendo uma discussão que ainda é tabu, inclusive no cinema.

Muitas críticas em relação a *La noire de...* já foram realizadas, por afirmarem que Sembène discute o tema de modo “sutil” como se tivesse medo da elite branca europeia, principalmente a francesa, por não ter trazido demandas das feministas como o papel de submissão das mulheres com seus maridos, sobre a mutilação feminina e poligamia. Porém, devemos compreender primeiramente o período histórico. Há quase 50 anos, esse filme foi um pontapé inicial para que viessem outras produções que questionassem todas essas opressões imbricadas na sociedade africana advindas do Eurocentrismo. Depois, devemos saber que essas demandas do feminismo ocidental não representam todas as mulheres africanas, algumas delas, como a senegalesa Ken Bugul, por exemplo, defendem a poligamia como uma configuração familiar de sua cultura. Então, o feminismo ocidental não pode se sobrepor sobre as mulheres em África e afirmar o que é feminismo e o que não é. Devem se unir contra as opressões vivenciadas em qualquer esfera.

Sembène nesta obra oferece reflexões sobre a condição da mulher senegalesa como emigrante, como uma trabalhadora doméstica encarcerada, como uma mulher escravizada, mesmo após a abolição da escravatura, sobre os estereótipos eurocêntricos em relação à cultura africana, sobre a desumanização dos indivíduos africanos, sobre muitos assuntos que não são debatidos, mas que são mais que necessários para compreendermos e combatermos as opressões existentes no Senegal e no continente africano.

### Referências bibliográficas

- Alexandre, Jonas (2015), *Pode o subalterno filmar? A Poética Política dos Filmes La Noire de... e Soleil Ô*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Apfelbaum, E. (2009), *Dominação*. in Hirata, Helena (orgs.), *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP.
- Ballestrin, Luciana (2013), *América Latina e o giro decolonial*. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.º 11, pp. 89-117.

- Barbosa, Luciana Candido; Soares, Maria De Lourdes (2012), *Trabalho Doméstico, Trabalho Desvalorizado, Trabalho de Mulheres*. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/view/284>>. Acesso em 09 de novembro de 2015.
- Brito, Marcelo (2012), *Empregadas Domésticas: Intimidade e Distanciamento nas Relações de Trabalho*. Disponível em: <[http://unimontes.br/arquivos/2012/geografia\\_ixerg/eixo\\_politica\\_meio\\_ambiente/empregadas\\_domesticas\\_intimidade\\_e\\_distanciamento\\_nas\\_relacoes\\_de\\_trabalho.pdf](http://unimontes.br/arquivos/2012/geografia_ixerg/eixo_politica_meio_ambiente/empregadas_domesticas_intimidade_e_distanciamento_nas_relacoes_de_trabalho.pdf)> Acesso em 18 de novembro de 2015.
- Bureau Internacional do Trabalho (2010), *Trabalho digno para o trabalho doméstico*. Relatório IV(1), Genebra. Disponível em: <[http://www.ilo.org/public/portugue/region/eurpro/lisbon/pdf/pub\\_trabdomestico.pdf](http://www.ilo.org/public/portugue/region/eurpro/lisbon/pdf/pub_trabdomestico.pdf)> Acesso em 10 de novembro de 2015.
- Dalbeto, Lucas do Carmo; Souza, Florentina Neves (2013), *Patroas vs Empregadas: O conflito das classes retratado nas telenovelas*. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina – Paraná.
- Iamamoto, Marilda (2007), *Serviço Social em tempo de capital fetiche: capital financeiro, trabalho e questão social*. São Paulo: Cortez.
- Gomes, N. (2005), *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil*. In Brasil. MEC/SECAD. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n.º 10. 639/03*. Brasília: MEC/SECAD.
- Hanebelle, Guy (1968), *Ousmane Sèmbene. Jeune Cinéma*. n.º 34, pp. 4-9.
- Marx, Karl (1988), *O Capital*. vol. 2, 3.ª edição. São Paulo: Nova Cultural.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (1977), *A ideologia Alemã*. São Paulo: Grijalbo.
- Melo, Hildete Pereira de; Castilho, Marta (2009), *Trabalho reprodutivo no Brasil: quem faz? Economia Contemporânea*. n.º 13 (1), pp. 135-158.
- Mignolo, Walter (2010), *Desobediência epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo.
- Nascimento, Saymon (2015), *Sembène, o pai do cinema africano*. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>> Acesso em 12 de novembro de 2015.
- Pereira, Bergman de Paula (2011), *De escravas a empregadas domésticas – A dimensão social e o ‘lugar’ das mulheres negras no pós-abolição*. In XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH: 50 anos, São Paulo: ANPUH-SP.
- Perrot, Michelle (1988), *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Pires, Julio Manuel; Costa, Iraci del Nero (2000), *O capital escravista-mercantil: caracterização teórica e causas históricas de sua superação*. *Estudos Avançados*, n.º 38, pp. 87-120.
- Saffioti, Heleieth (2013), *A Mulher na Sociedade de Classes – Mito e Realidade*. São Paulo: Expressão popular.
- Santiago, Luiz (2015), *Crítica: Garota negra/ A Negra de...* Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-garota-negra-a-negra-de/>>. Acesso em 12 de novembro de 2015.
- Scalon, M.; Araújo, C. (2005), *Percepções e atitudes de mulheres e homens sobre a conciliação entre família e trabalho pago no Brasil*, in Scalon, M. Araújo, C. (orgs.) *Gênero, Família e Trabalho no Brasil*, Rio de Janeiro: FGV.
- Soares, Cecília Moreira (2006), *Mulher negra na Bahia do século XIX*. Salvador: EDUNEB.

- Villagomez, Elizabeth (2015), *Mulheres na América Latina e Caribe*. Disponível em: <<http://www.institutovidaecarreira.com.br/site/mulheres-na-america-latina-e-caribe/>> Acesso em 19 de outubro de 2015.
- Quijano, A. (2005), *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, in Lander, Edgardo (orgs.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, Buenos Aires: Clacso.
- WIEGO (2012), *Saúde e Segurança Ocupacionais e Trabalho Doméstico – Uma síntese de constatações recentes no Brasil e na Tanzânia*. Alfors, Laura (orgs.). Disponível em <[http://wiego.org/sites/wiego.org/files/resources/files/OHS\\_DW\\_Portugues\\_2012.pdf](http://wiego.org/sites/wiego.org/files/resources/files/OHS_DW_Portugues_2012.pdf)> Acesso em 03 de novembro de 2015.







# Entrevista



**ALIA ARASOUGHLY**

**Woman to woman: cinema  
through Alia's eyes**





# Alia Arasoughly

## Woman to woman: cinema through Alia's eyes

Interview by **Paula Fernández Franco**

24<sup>th</sup> May 2017

*Alia Arasoughly was born in Acre, raised in Lebanon and for the most part in the US. Nowadays she lives in Ramallah. She is a film theorist and sociologist of culture; she has curated film festivals in different countries; she has edited several books and lectured internationally on issues of post-colonialism, gender and national identity in Arab cinema. As a filmmaker, she has directed 9 films. She is also the founder and current Director General of Shashat, an NGO that supports young Palestinian women filmmakers and produces discourses that question the social and cultural representations of women. Shashat' activities are The Annual Women's Film Festival, a capacity building program, a yearlong program of screenings and discussions and a cultural outreach program through libraries and a ciné-club.*

**Paula Fernández Franco (PF): Almost everybody that I know remembers their first experience at a movie theater. What was yours? What movie did you see?**

**Alia Arasoughly (AA):** I remember going to the movies all the time with my mother, but I don't remember the first film. It was in Beirut, I was very little. I was the chaperon because it wasn't o.k. for women to go out alone so they had to go out with one of their kids, so to speak. So, I was the cinema chaperon of my mother. (laughter) I remember she used to go to the movies twice a week, she loved the movies! So I remember seeing movies for as long as I remember, as long as I have a memory.

**PF: So your love for cinema comes from very young.**

**AA:** From very young, yes, and from my mother actually.

**PF: That's interesting. Do you remember any movie that significantly touched you back in your childhood?**

**AA:** Not really. I wouldn't say one movie. I would say a genre, Egyptian melodramas

of the fifties, black and white... It was the height of Egyptian cinema actually, especially films that came out with the romantic singer Abdel Halim Hafez. They were all love stories, very modern in some way. So I remember seeing practically all of them. And that's why I did my Ph.D. on the inscription of national history on women's bodies in Egyptian cinema. By that time, I had seen so many Egyptian films that I wanted to understand what was the whole of that cinema and what was the impact of the representation of the woman on so many generations: my mother's, mine, my grandmother's, my aunts'... you know? Because the cinemas were full of women, actually. What was in those films that touched so many Arab women? So, when I took that topic as my Ph.D. dissertation I wanted to look back to the beginnings of Egyptian cinema and see how the representation of the woman differed during different political systems and also political economies because of course cinema is an industry and in Egypt it is about big studios, big productions, a star system, like Hollywood... So, it's also very interesting to see how the industry itself developed in terms of its ideological representation of what modernity was and what traditionalism was and

how the woman played a central role in this production of historic gender identity. Why was the woman so central to the issue of modernity and traditionalism, both during the monarchy and the republic, in terms of capitalism and socialism, in terms of US Open Door Policy and nationalism? I wanted to see how the woman fits in there.

**PF: I would like to know more about the establishment of the NGO Shashat Women Cinema and its first steps. In 2005, you founded Shashat with a group of people from the cultural and academic fields. How was that initial team formed?**

**AA:** I recruited several colleagues to the idea. Of course, my central academic interest, as I told you, was this issue of the representation of women in Arab culture. I worked for several international organizations as a supervising consultant on many development projects that had to do with gender and media. But after a few years, I realized that there was no sustainability. The projects didn't build on one another and there was a lot of replication and duplication. They were seasonal. When a project is implemented and it ends with no sustainability, then after a while a similar project is implemented very similar to it, but does not build on it... there is no accumulation of impact.

I couldn't understand actually what I was doing in this because the issue of women in cinema and representation is so central to me. I mean, when you do a Ph.D. you spend seven years of your life on that and the reason I did that Ph.D. also involved personal factors, as I told you. So, for me, what I was doing professionally didn't make sense. I really had to take a back sit and think: "What am I doing?". Of course, professionally and financially this was very lucrative and very safe. This is not what I had devoted so much of my life to. I am a tool in this, so to speak. I am a Palestinian, I am an Arab, I am a feminist, I am a cinema scholar, etc... and I

am a tool in legitimating these projects that did not lead to sustainability and did not really lead to development of women in the audiovisual sector.

And that's when I came up with the idea that there had to be, let's say, an indigenous organization that had this only as its sole mission. So, I began talking to colleagues and to other organizations, etc. And I began also talking to donors. And a lot of people said that this cannot be sustainable, an organization that just has one focus. Most organizations here, even the cultural ones, for example, do several different things, they do art, they do literature, they do dance, they do everything! (laughter) And also if they don't do it horizontally, they do it vertically, like they begin with children and all of that. The other issue that came up was: why don't work through an existing cultural organization? I was really afraid that when there would be no money for the subject, the cultural organization could close down that department. I think this is what a lot of feminists have encountered when they did not focus on the issue of feminism and tried to work through other organizations as a component or as a part of that organization's work.

And the other feedback that I got from donors was that they didn't want to fund another NGO because at that time it was the height of NGOs. There were like 3000 NGOs in Palestine and only about 500 or 300 we operating and the funding would be divided and split up and they also questioned the longevity of the topic. They said: "Who would see women's cinema except in the cities, among the elite", etc. However, for me it was not an alternative, there was no choice. It wasn't like I was choosing between having pasta or chicken. No, this was me and my life's work. You know, I had spent seven years on my Ph.D., I had spent two to three years on my Master's which was on the same topic and I had spent five years doing international development work in terms of women and media. So, there was no choice.

Eventually, I convinced a few colleagues of mine. Two very good colleagues actually, who were very supportive and played the big role with me: Adila Laïdi, who was Director of the Khalil Sakakini Cultural Center and at the time Director of the Media Center at An-Najah University, Ayman Annimer, a man. Both were very supportive of the idea and were very active during that first year of funding the organization. Then we had to find other colleagues to apply for an NGO license. So, we got other people on board who were also interested and supported the idea. I filled the required papers for the Ministry of Interior and we discussed the aims, etc. The Ministry of Interior was another issue because the person in charge of the NGO licenses at the time could not understand that there was anything called “women’s cinema” and when he saw the application he just read it and then looked at me and laughed. And I said, “What do you mean?”, and he said, “What’s women’s cinema? There is nothing of the sort, there is cinema”. And I said to him “My Ph.D. is on women’s cinema”, and he said “No, you just got it wrong”. And I said “What? (laughter) Thank you for letting me know that I spent seven years of my life on nothing”, you know? (more laughter). And he says: “There’s children’s cinema and there’s cinema for everybody but there’s nothing that is called women’s cinema”. And I said, “What about when women make movies?” And he said, “Yes, women make movies, men make movies...”. And I asked him: “There’s nothing different between the movies that women make and the movies that men make?”. And he said, “No, there should not be”. And I said, “There should not be”. And that was for me the key: there should not be but there is, you know? So, he wasn’t very happy about our application and he would call us for meetings to inquire about the purpose of the NGO. He wanted to make sure that the other people applying with us for the NGO license also knew what women’s cinema was. So, he would call us for meetings. And then at one

point, there were a few of us in the meeting, with Ayman. And then he says to him, “Do you accept to be in a group with these women who want to do women’s cinema? Do you agree with this?” And he was like talking man to man, code and code. And Ayman laughed and told him, “You cannot imagine how proud I am to be with them! (laughter) And how proud I am to be involved in setting something up in Palestine called women’s cinema!” And I guess that was what you call the “straw that broke the camel’s back”. The guy just thought that there’s nothing he could do about us and so we got the license. And everybody then told us that we would close down in one year.

**PF: When you say “everybody” who are you referring to?**

**AA:** People, the media, the audiences, etc. When we had the first festival we had huge audiences and a lot of media, and we had it in three cities only: in Bethlehem, in Ramallah, and in Nablus. And people would just come and say “Oh... I hope you would continue”. And we would ask “What do you mean, you hope we would continue? We have an NGO license. And an NGO is here to stay”. And they would look at us very sympathetically and say, “This is great work but, you know, I hope you would continue”. So, this was the predominant attitude: that we will not be able to continue, that we would always be for the elite, for the three major cities and that was it. But this was never, never, never our intention.

**PF: You mean you didn’t feel supported in the beginning?**

**AA:** No, no, no that’s not it. There was a lot of support, a tremendous support. I don’t think any cultural activity had ever gotten such media coverage. It was like a new thing. Audiences were in the hundreds for any screening of ours. It was such a new thing on the Palestinian cultural landscape, women’s cinema, and everybody

came to see what these films by women are, to hear women directors talking about why there is a women's cinema, to attend the panels... We had a lot of support. But at the same time, there were misgivings that something like this could not continue and could never become grassroots, that if we were able to continue we would be conversing with the educated elite and that was it. And this was of course totally anathema to many of us who started Shashat, it was no way. And for me especially there was no way, that's not why I went through this entire struggle: to start Shashat, to found Shashat. It was to make women's cinema available everywhere, for everybody. Women's cinema is not a getaway for the elite, women make movies everywhere. [...] Not only middle class western educated filmmakers, which usually is the situation.

So, we persisted, actually. And the next year, because I have a Ph.D. we were able to contact the universities, and talk with university presidents to develop a partnership with eight Palestinian universities that we would bring the festival into the universities. This was a major breakthrough because no cultural organization had been able to enter the universities like this.

**PF: I was about to ask you what are some special moments or anecdotes that stand out in your memory after all this time.**

**AA:** This one, actually. Two moments. One of the moments was in 2006, our second year when we began making the partnership with the universities and then in 2011 when we were able to set up training and production in Gaza. Those are the two moments that formed a major turn for us as an organization and for me personally.

**PF: And do you remember maybe a special comment by some spectator in one of the many film discussions organized by Shashat that made you feel proud about Shashat's accomplishments?**

**AA:** Many, many. In the last festival in 2016 the people who signed up as attendance were about 6000 people, which means about 1/3 did not sign that they attended because they came in and out. So, we estimate that the audience was about 10 000 people. Of the 10 000 people, 3000 of them filled questionnaires. And this is amazing, that people would take the trouble and the time to fill out the questionnaire telling you what they think. We shot also some of these screenings and discussions and one girl, in one of the universities said, "I was silent and began hearing everybody talking and discussing and suddenly I realized: yes, I have an opinion, I can talk. Why should I be silent? And I began talking." and she smiled, you know? A big smile. And she said, "And I could say anything I wanted. Free speech was the ceiling, free speech was the sky so I could say everything that I felt." This is what we want. We want people to talk, to interact.

Another incident that really touched me was when we were having a screening in Rafah refugee camp and there was bombing. I called the site to check on and they told me that the women were still there and I said, "Please stay safe.", etc. And after the bombing stopped, about two hours later, I called again to check how they were and they were running the film! And I said, "What do you mean, you are running the film?" And they said, "After the bombing stopped the women didn't want to go home. They wanted to see the film and discuss it." And I said, "What!" (laughter), you know... I wouldn't do that! And they said, "But we need 30 shekels because we had to buy petrol for the motor". And I said, "You've got it!", 30 shekels is what, 6 Euros? It was like "You've got it, of course you've got it". And I was so... (laughter stops) I actually cried. I hung up the phone, sat at my desk and cried. I realized how important our work is, that women, men, young people want to come see the movies and to talk, to feel human and dignified. The movies inspire them to open. They don't feel scared to express themselves. They feel that they can express what they want. They don't feel



stupid, and they don't feel threatened, and they don't feel intimidated, etc. Everybody can have an opinion about a movie. So, they come and they interact. It's a social setting, we always have hospitality, we have cookies, we have coffee, we have tea, we have water, etc. So, it becomes a social community event and that's what we want, to have a moment of human dignity.

**PF: Shashat doesn't explicitly identify itself as a feminist NGO. Why?**

**AA:** We don't want to do gender workshops to educate them about gender like other women's groups. Because we want to go everywhere. So, we say "We are a cinema organization. Come see a movie with us". And this is how we bring women's issues into grassroots organizations, into refugee camps, etc. And in 2011 and 2012, for two years, one of the largest feminist organizations here, WCLAC, Women's Centre for Legal Aid and Counselling, partnered with us. Compared to them we are so small. They partnered with us because they told us, "You are getting into places we cannot reach". If you go into a small village and you say, "I'm holding a gender workshop" or "a feminist workshop", who is going to go to it? It's only the people who are converted because the average women either are not concerned or will think that "feminism" or "gender" are dirty words. But at the same time, when we show films that deal with violence against women, etc., we have women flock! And they come and they talk of personal issues? "My husband did this, my neighbor did this to his wife, etc". Especially the older women who talk to the younger women: "Don't take it! Do this! Do that!". They talk to each other. And that's what we want. We want feminist consciousness and awareness of women's human rights on the grassroots level, we don't care about the label.

**PF: But even if you refuse to take the label, you are consciously focusing on gender representations of women. To**

**what extent could we assert that this is a feminist approach, that you are having a feminist impact?**

**AA:** Totally, our work is totally feminist. Our films have raised more awareness about women's rights, about gender based violence in peripheral communities than many feminist organizations. We have also been able to go into refugee camps. Usually, counsellors from UNRWA attend the screenings in the camps in order to follow up with women who talk about violence or incest in the family. They look at the film and it generates emotions. People interact. Films touch the people's hearts and minds... People feel with the characters, specially that we train women from these communities from outside the center. Audiences recognize these films, and the stories that are being told as part of them, relevant to their lives. They don't see that this is an educated middle-class woman telling them they are backward. Our young filmmakers are from Jenin, Tulkarem, Rafah, Nusaeirat, Hebron, etc. They are from these communities. So, they make films that are relevant to their experiences and those of these communities. The films have the credibility that makes it possible for people to see it, to interact with it, to believe in it and not to think that it's didactic or agenda driven, and are not put off by its more socially sensitive messages. This is actually what we want. We think to be feminist is to make social change on the ground.

**PF: Historically, Palestinian women have carried out a double struggle against the British and Israeli occupation and against the patriarchy inside their own society. What influences more in your opinion Shashat's discourses: nationalism, feminism, both?**

**AA:** We don't see our work in that duality. Through talking to the filmmakers that we have trained, the filmmakers that are around us, etc., we decide on production

themes. For example, in 2013 our theme was “Remnants”. It meant all the remnants that women don’t want, that are a burden to them. “What burdens you? What do you think burdens your society, your community, etc.?” Social and cultural garbage. We call it in slang among ourselves “garbage/zbaleh”, but we used the word “remnants” so that it would not mean to audiences literally garbage. And we did an Open Call for soliciting film projects. The applications that we got are very diverse. For example, one woman in that series made a film on unemployment as something that is socially garbage that a person is unable to find work to support themselves. Because when you deprive somebody of making an income you are making that person less than a human being. Because then he doesn’t think he has a soul, all he wants to do is to make an income to feed himself or herself. And another person made a film about the pollution of the sea in Gaza and how it was becoming poisoned by sewage, and it was leaving nothing for the future, for the kids or the future generation. Another woman made a film on gossip, about how deadly women’s gossip about each other is. She is from Nablus. And about how women talk about the younger women and destroy their lives by tarnishing their reputation if they see them going out or talking to a colleague from the University, etc. So, this gossip is garbage, the pollution of the sea is garbage, unemployment is garbage. These are remnants that are holding their communities back.

So, we give a big theme for the Open Calls, and we receive film applications on the theme and then depending on the quality of the applications a jury makes a decision about what film projects to select. Also the filmmaker has to show some level of creativity. We always require a demo tape. It doesn’t matter how simple, how basic, but it can tell you that she is looking at something differently. And this is how the jury makes a decision about which films we will fund and produce.

**PF: What inspires you when you choose those themes?**

**AA:** Being aware of the general landscape around us. For example, our theme in 2016 was «What’s tomorrow?» because of the level of despair all around. You ride in a taxi and the taxi guy says «I don’t know where I will be tomorrow, I hope I’ll be alive, I hope my kids will have education», etc. You go to the groceries store and he says «Well, I’m not gonna stock up too much because I don’t know what tomorrow is going to bring”. University students keep talking that they are in despair and they have no tomorrow. So, what we did is we chose the theme of “What’s tomorrow?”. And we made Open Calls for film projects. Audiences at one university numbered 250 students. In another we had 150 for the second, we made 4 films only. Audiences were huge. This showed us, also in the audience questionnaires, that we hit the pulse, we read the pulse of people. That’s how we choose the themes.

**PF: This is a personal inquiry for my Ph.D. on historiographical discourses on Palestinian cinema. When talking about the future, about “What’s tomorrow?” in this case, people sometimes also reflect on the past. In 2018 we will be commemorating 70 years since the Nakba. Do you plan on choosing maybe “Palestinian History”, another historical theme or maybe the Nakba as a theme for next year’s festival?**

**AA:** Exactly. But we don’t word themes bluntly. The only time that we did something very blunt was in 2008 when Jerusalem was the Arab capital of culture and we did “What does Jerusalem mean to you?”. The collection title was “Jerusalem, so near ... so far”. Actually, we were very interested in debunking all the slogans around Jerusalem. The projects the young women filmmakers made were just stunning. For example, one girl from Hebron made a

film about how a young man from Hebron meets a Palestinian girl from the Emirates and he has the Aqsa Mosque Jerusalem as the background of his photo. He begins corresponding with her and she thinks he is from Jerusalem. He leads her on because that's how he uses Jerusalem, to get to know a girl. This was the only time that we used a blunt message, so to speak. But we didn't even use it as a blunt message like "Jerusalem, the capital of Arab culture", we just said, "What does Jerusalem mean to you?". In 2018 what we are thinking of is something called "I am here". And then people can express their rootedness, their belonging, etc., rather than "The Nakba". The Nakba is the uprooting. So it would be too blunt.

**PF: As a lecturer in post-colonial issues, what do you think about the role of international donors?**

**AA:** For Palestine, which has really no economy, it's an occupied economy, an underdeveloped economy also, the whole economy rests on international aid. We are dependent on international aid. Donors play a big part, and it's a positive part. But the downside of it is that it's not strategic. It's mostly activity based. I mean, a donor will fund an activity here, then they fund an activity there, or they fund a program maybe for a couple of years, etc., but it is not continuous neither sustainable. Most of us, Palestinian NGOs, we spend maybe about 50 % of our time just writing proposals hoping that one will get funded. This is a real waste of energy and human resources. It also leads to a lot of anxiety and inability to strategize programs and to strategize impact. We have had several conversations with donors, specially the EU, who is one of the biggest donors here, to fund programs and to think of multiyear funding, etc. And even the multiyear funding is also not sustainable. They will fund something for 2-3 years and then that's it. This is why Shashat ran into financial dif-

ficulties the last 2 years as most funding to Palestine was diminished because now the focus is Syria, Iraq, Tunisia and Egypt. For European donors, these are the countries that they are worried about because of the refugee issue in Europe and also the terrorist issue. Palestine is not a priority on the international agenda anymore, which affects the allocations that donors give to Palestine.

This on one level. The other level is that many donors like the Japanese, the French, etc., they want to fund the PNA, the state, to build state institutions rather than fund NGOs. If they fund NGOs they fund NGOs with small grants... they don't think of NGOs as a sustainable aspect. They rather want to fund the state.

**PF: I was more interested in another perspective. According to some authors, the international funding comes with a risk of depoliticization and dehistoricization of the discourses. Do you think this is true? How do you manage to avoid those risks and how does Shashat manage to remain independent in its discourses?**

**AA:** What we have seen since 2014 when donor money diminished in Palestine is that many organizations shifted their focus and mission in order to fit with what donors were interested in and incorporated that in their activities. For example, donors are very interested in violence against women and domestic violence, which is an important subject, not the only central subject issue, maybe 10-15 women are killed domestically each year but you have maybe thousands that are made destitute, hurt, and killed because of the conflict. There is a lot of money for that because it's a major issue in Europe, in terms of violence against women on the streets, etc. but here the rampant daily psychological and physical violence against women is from the Occupation. The other issue we saw is that many organizations began going into

microfinance or starting economic empowerment activities because this became a focus of the donors. Many feminist organizations began carrying out programs training women to run their own projects or enterprises, \$1000 to start them, or \$2000. There's a proliferation of this. We think an NGO cannot change its mission depending on donors, agendas or priorities, see what the donor wants and reshape its mission and its activities depending on what the donor thinks is a priority.

This is why we ran into financial difficulties during the last two years because cultural money was very scarce and we didn't want to change our mission, what we are trying to do. I think this adds to our credibility. The networks that we have sustained for the last 10 years among universities, community organizations, and refugee camps, give us respect. Our credibility on the ground in the end makes the donor look at you in a different way. They see that you have built something and you are cumulatively building on it as social change as a long-term process and that it's not going to change in one day or night what you have worked on it for the last 10 or 11 years. I think NGOs should hold on to their mission, to their "raison d'être", to why they were founded in the first place. I think this way, the NGO sector in Palestine can have more leeway for negotiating with donors so that we are not only on the recipient end but we are actually interlocutors about what is needed for and what development is here and what sustainable development requires from us.

**PF: Some people have criticized Shashat for prioritizing quantity over quality. How do you respond to that criticism?**

**AA:** We hear that a lot, especially from male filmmakers. They come to us and they say, "You are spending all this money on these amateurs and they are not worth it", etc.,

"Why don't you fund one of my films?", also from the professional educated women filmmakers. We say, "You didn't drop down from the sky already made a professional filmmaker. Somebody gave you a lot of chances for you to work, to develop, to train, to learn, etc." How can these girls from the provinces, from the governorates, from the refugee camps, become filmmakers just overnight? Somebody has to be able to support them, to teach them and through several films, they will get there. For example from this last festival, 2016, two of the films, specially the one from Gaza (*A very hot summer*, Areej Abu Eid, 2016) were selected in the official competitions of Tampere Film Festival, Clermont-Ferrand. Eid was accepted in Nyon, Aegean Docs, Olhares, Busan in South Korea and won the first prize in Sousa in Morocco. She is someone we trained for three years and she made three films. A doctor doesn't become a doctor overnight. A doctor studies, and then he has to do an internship, etc. So why expect girls who probably never left their village, or their town, to become filmmakers like you overnight? They have to make mistakes and learn. We have no problem at all with that criticism. On the contrary, it affirms that we are on the right path.

**PF: One last question, where can we find or purchase the three books that you edited: *Screens of Life – Critical Film Writing from the Arab World* (1996), *Palestinian Women Filmmakers: Strategies of Representation, Conditions of Production* (2012) and *Eye on Palestinian Women's Cinema* (2013)?**

**AA:** *Screens of Life*, which is the one in English, is out of print, unfortunately. I may ask the publisher to put it online. The other two books are in Arabic. If you have somebody passing through here we can for sure give them to them. Shipping from here is really difficult, it's so expensive. It's not worth it because regular mail is not very stable.





# África em debate

**Uma herança identitária:  
o trabalho forçado**





# A Igreja e a Escravatura em Cabo Verde (séculos XVI-XVII)<sup>1</sup>

Jairzinho Lopes Pereira\*

pp. 75-92

## Introdução

O objetivo do presente estudo é analisar a forma como a Igreja encarou a problemática da escravatura no arquipélago de Cabo Verde nos séculos XVI e XVII. Uma análise rigorosa das atitudes da Igreja perante a prática escravagista em Cabo Verde, no período em análise, requer ter em conta dois aspetos fundamentais: **a)** as especificidades da sociedade cabo-verdiana e da prática escravagista em Cabo Verde; **b)** a abordagem tradicional da Igreja Católica perante o problema da escravatura e as atitudes da Igreja perante a escravidão dos africanos/negros no contexto da expansão portuguesa.

Importa recordar que, no período em estudo, como acontecia noutras paragens da Europa, o Estado e a Igreja em Portugal não eram entidades separadas. A Monarquia portuguesa controlava a Igreja tanto no continente como nos seus domínios ultramarinos. Tal prerrogativa emanava do chamado direito de padroado (*ius patronatus*) que, para o caso português, se consolidou nos séculos XV e XVI<sup>2</sup>. À luz do direito de padroado, assistia à Coroa portuguesa a capacidade de, por exemplo, apresentar à Santa Sé os bispos para as dioceses do ultramar. Roma reservava para si apenas o direito de confirmação. Além do mais, os missionários destacados para Cabo Verde (como para os demais domínios ultramarinos) estavam aí ao serviço de um Império com um discurso legitimador amplamente sancionado pelos mais autorizados órgãos da Igreja, mormente a Santa Sé. Esse discurso tendia a ganhar relevo sobretudo quando estava em causa uma prática moralmente sensível (que, por isso, requeria amplas justificações), como era o caso da escravatura.

Só tendo, portanto, em conta as mentalidades vigentes no Império e as especificidades do arquipélago de Cabo Verde se pode encontrar um ângulo de análise que permita perceber, por exemplo, que tipo de referências inspiravam os missionários nas suas reflexões sobre a prática escravagista. Nesta ótica, o presente estudo encontra-se dividido em duas partes. Na primeira parte farei uma sumária reflexão sobre as especificidades da sociedade cabo-verdiana do tempo (de forma a facilitar a compreensão do processo de surgimento da sociedade escravagista no arquipélago), assunto que será seguido de algumas considerações sobre a abordagem tradicional da Igreja perante a escravatura e a forma como a escravidão dos africanos/negros foi encarada pela Igreja no contexto da expansão portuguesa. A segunda parte será dedicada à análise de casos concretos sobre as relações entre a Igreja

\* Post-doctoral Research Fellow, Research Foundation – Flanders/ Faculty of Theology and Religious Studies of the KU Leuven, Bélgica.

<sup>1</sup> Dedico este trabalho ao meu estimado Professor Doutor Amadeu Carvalho Homem, por tudo o que com ele venho aprendendo.

<sup>2</sup> Para uma síntese sobre a evolução, a natureza e o alcance do direito de padroado de que gozava a Coroa portuguesa, veja-se Leite, 1985 e Cruz, 2003.

cabo-verdiana e a instituição da escravatura em Cabo Verde. Mediante a economia espacial que aqui se impõe, tomarei como referências para a discussão apenas dois aspetos: a legalidade dos cativeiros e a questão do batismo dos escravos.

## I

### 1. Uma Igreja nascida no seio de uma sociedade escravagista

Os missionários, como todos os seres humanos, são influenciados na forma de pensar e agir pelo meio que os envolve. As especificidades do arquipélago de Cabo Verde não devem, portanto, ser descuradas quando se trata de perceber a posição aí assumida pela Igreja perante a problemática da escravatura. Importa recordar que as origens da sociedade cabo-verdiana remontam à década de sessenta do século XV e que, à chegada dos portugueses, o arquipélago encontrava-se desabitado. Trata-se de um dado muito raro (se não único) em todo o processo de colonização portuguesa em África. O arquipélago de Cabo Verde foi povoado com escravos da costa africana, que constituíam o grosso da população, e com portugueses que aí fixaram residência (Baleno, 2001: 148-157). A sociedade cabo-verdiana nasceu, assim, como uma sociedade escravagista no mais rigoroso sentido do termo, pois vivia e dependia do trabalho escravo<sup>3</sup>. Assim sendo, se entendermos o conceito de Igreja como “comunidade de crentes”, pode-se afirmar, com todo o rigor, que a Igreja e a sociedade cabo-verdianas nasceram do mesmo processo, ou seja, do povoamento do arquipélago de Cabo Verde. Estava-se, portanto, perante uma sociedade escravagista nascida no seio da Igreja e uma Igreja nascida no seio de uma sociedade escravagista.

Desnecessário se torna, portanto, dizer que, no arquipélago de Cabo Verde, o recurso à mão-de-obra escrava constituía a norma. A fazer fé na descrição que Manuel Lucas de Sena nos deixou na sua *Dissertação Sobre as Ilhas de Cabo Verde* (1818), “em Cabo Verde ninguém se serve senão com escravos; o mais pobre da plebe tem [a]o menos um escravo ou escrava para se servir; por consequência fica o escravo sendo mais pobre que o mesmo Senhor porque se não anda sempre nú, anda rôto, esfrangalhado e descalço [...] há muito negro e negra fôrros, os quais, depois de terem as suas cartas de alforria, a primeira coisa em que cuidam é em estreitar a goela e apertar a barriga, para ajuntar dinheiro e comprar um escravo. Eis aqui um negro escravo de outro, tão pobre como ele, mas um e outro vão trabalhando até que o Senhor possa estabelecer a sua casa, isto é, que possa ter no meio da casa uma única garrafa de aguardente e um copo, sem mais cama, nem roupa, nem trastes, e com este estadão já não quer trabalhar, o Senhor conservando-se em casa a fazer o seu negócio, que, às vezes, vende só um ou dois copos de aguardente, que são dois vinténs, dos quais se sustenta ele e o escravo” (Sena, 1818/1987: 60-62).

Da passagem acima citada fica claro que a aquisição de escravos no arquipélago não se tratava de uma comodidade reservada a uma elite com mais posses, mas sim de uma prática quase generalizada na sociedade cabo-verdiana. A tese segundo a qual a mão-de-obra escrava era a mão-de-obra por excelência nas ilhas é também defendida por Ilídio C. Baleno que explica que no arquipélago, embora tenha sido a agricultura a grande absorvente da mão-de-obra escrava e eram os grandes proprietários rurais que os detinham em maior

<sup>3</sup> Numa comparação entre o que acontecia em Portugal e em Cabo Verde, T. Green (2011: 231) ressalta esta dependência nos seguintes termos: “[...] slaves shipped to Portugal in the fifteenth and early sixteenth centuries were predominantly women and children, many of whom were destined for domestic service. On Cabo Verde, by contrast, African slaves provided the labour without which this new society could not be built [...]. They became economically and socially indispensable [...]”.

número, praticamente todos os homens livres utilizavam escravos nos seus serviços; “até mesmo o vigário ou um simples sapateiro” (Baleno, 2001: 157)<sup>4</sup>.

Tem relevância particular para o presente estudo o facto de os próprios missionários não terem dispensado o trabalho escravo. Uma das provas documentais deste facto é a carta datada de 5 de Março de 1607, da autoria de Baltazar Barreira, o primeiro superior da missão Jesuíta em Cabo Verde, enviada ao Provincial de Portugal, na qual o problema foi exposto nos seguintes termos:

*“A esperiença me tẽ dito que nẽ na Ilha [de Santiago] nẽ aqui [Serra Leoa] podemos uiuer sã escravos. E assi sou forçado a cõprar algũs, mas sou de parecer, se V. R. o ouuer assi por bẽ, que aos que cõpramos limitemos algũs años ã que nos siruaõ, e lhe declaremos, que se naquelles años nos seruirẽ bẽ, acabados elles lhe daremos carta de alforria. E que não nos seruindo bẽ, ou fazendo o que não deuẽ, os venderemos. Digo isto, porque fazendo desta maneira, teremos menos razaõ de escrupulo, e seremos melhor seruidos. E como se uay usando nestas partes os senhores forrarẽ os escrauos que os seruẽ bẽ, nã terã razaõ de dizer, o que algũs escrauos nossos diziaõ ã Angola, que nos auiamos de seruir delles atee lhe consumir os ossos, etc”*<sup>5</sup>

Quando se trata do desafio de perceber o problema da escravatura em Cabo Verde no período em exame é também importante ter em conta que algumas especificidades do arquipélago fizeram com que a vida do escravo em Cabo Verde fosse relativamente mais fácil quando comparada com a de muitas outras partes do Império. Em Cabo Verde os escravos ocupavam-se sobretudo com funções domésticas e agrícolas, estas direccionadas para o consumo local e para o abastecimento de navios que por aí passavam nas ligações transatlânticas. A ausência de plantações de cariz industrial tornou menos penoso o trabalho dos escravos em Cabo Verde e a instituição da escravatura mais fácil de aceitar (Green, 2011: 235-236). Ainda no setor agrícola é de realçar o papel dos escravos na produção e na apanha do anil e do algodão e na tecelagem, nomeadamente na produção dos famosos *panos di terra*.

## 2. A escravatura na tradição da Igreja

“Jesus não aboliu a escravatura – tal tarefa implicaria uma revolta semelhante a de Spartacus. Jesus não legitimou a escravatura, como alguns querem fazer crer. A escravatura não precisava de legitimação. Ninguém no mundo mediterrânico do século I alguma vez escreveu um tratado abolicionista. A escravatura era tão aceite como os animais usados na agricultura ou as mesas eram usadas para mobilar a casa” (Noonan Jr., 2006: 32; a tradução portuguesa é da minha responsabilidade). As palavras que acabo de citar são da autoria de J. T. Noonan Jr. e ajudam a perceber que, quando se trata do problema da escravatura, o cristianismo primitivo esteve longe de provocar qualquer revolução no pensamento social. Trata-se de um dado muito importante para se perceber a posição dos teólogos cristãos dos séculos posteriores sobre a problemática da escravatura.

4 Esta fácil aquisição de escravos, segundo Baleno (2001: 157), residia na disponibilidade nas ilhas “de um stock de «peças» [entenda-se escravos] que por não estarem em condições de serem vendidas para fora, por se encontrarem «mascabadas» acabavam por ser leiloadas a baixo preço, pelo que se tornavam bastante acessíveis às posses de quase todos. Portanto iriam estar enquadrados em todos os sectores da sociedade insular”.

5 Carta do Padre Baltazar Barreira ao Provincial de Portugal, Serra Leoa, 5 de Março de 1607, in *Monumenta Missionaria Africana* (doravante MMA) vol. 4, doc. n.º 58, pp. 227-228. Os volumes dos MMA aqui citados correspondem aos da segunda série, coligida e anotada por António Brásio, vols. I-IV Lisboa Agência Geral do Ultramar, 1964, 1968; vols. V-VI Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1979, 1991 e vol. VII, Lisboa, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.

Não consta que de entre os missionários destacados para a diocese de Cabo Verde, na cronologia contemplada no presente estudo, algum deles tenha produzido um tratado sobre a questão da escravatura. As referências documentais sobre a escravatura na diocese de Cabo Verde são apenas reações ocasionais a casos de abusos do sistema escravagista aí registados. Tais reações foram aparecendo em correspondências e relatórios, mas nunca deram origem a nada próximo de uma reflexão sistematizada sobre a problemática da escravatura. É no entanto de crer que, pelo menos os mais instruídos e sensíveis à questão, tivessem assumido as suas posições perante os ditos abusos, tendo como referências a tradição e os ensinamentos da Igreja assim como as ideologias vigentes no Império em torno da prática escravagista. Na falta de testemunhos documentais explícitos, parece-me plausível admitir que as referências teóricas dos missionários tinham por base duas vertentes, nomeadamente a abordagem tradicional do cristianismo e da Igreja Católica perante a instituição da escravatura em geral e as atitudes da Igreja Católica perante a escravidão dos africanos/negros no contexto da expansão portuguesa em particular.

Para a segunda vertente, nunca é demais salientar que os líderes da Igreja, tanto em Portugal como nos seus domínios ultramarinos, eram agentes ao serviço da Coroa portuguesa que deles esperava colaboração e lealdade. Não restam dúvidas de que este dado influenciou muito a abordagem dos missionários portugueses no tocante à escravatura. Muitas vezes torna-se fácil notar um posicionamento crítico por parte dos missionários perante um ou outro aspeto da prática escravagista nos domínios ultramarinos, mas as críticas e reservas eram expressas com alguma cautela de forma a evitar colisões com os interesses das autoridades do Reino. Em algumas paragens, como no Brasil, críticas expressas com alguma audácia em relação a certos aspetos da prática escravagista resultaram em sérios conflitos com as autoridades, tendo-se registado mesmo casos em que os missionários acabaram expulsos do seu espaço de trabalho (Pimentel, 1995: 240-241). Diga-se, no entanto, que se tratava, na maior parte dos casos, da oposição à escravidão dos índios.

Tendo em conta a abordagem tradicional do cristianismo perante a instituição da escravatura e o comportamento da Igreja Católica em relação à escravidão dos africanos/negros no contexto da expansão portuguesa, assim como todo o contexto social, jurídico e ideológico do período em estudo, não seria de esperar que os missionários se mostrassem contra a instituição da escravatura em Cabo Verde. O legado histórico e doutrinário da Igreja não colidia com a prática escravagista. O discurso legitimador da escravatura no seio da Igreja foi produzido com muita clareza nos escritos neotestamentários; os ensinamentos do Padres da Igreja, as determinações conciliares dos períodos patrístico e medieval, as disposições canónicas e a teologia escolástica revelam uma notável unanimidade quanto à questão da escravatura.

Tem importância lembrar que os primeiros líderes cristãos eram judeus no seio do Império Romano. As Escrituras judaicas (*mutatis mutandis* o que é hoje conhecido no mundo cristão como o Antigo Testamento), que largamente lhes serviam de referência, sancionam a escravatura<sup>6</sup>. À luz das leis romanas, a que as primeiras comunidades cristãs estavam sujeitas, a escravatura era também uma prática perfeitamente aceitável (Nicholas, 1975: 69-76). Como observa o já citado Noonan Jr. (2006: 20), a escravatura, enquanto instituição, estava bem presente nos espaços onde o cristianismo nasceu e se foi difundindo. A aprovação da escravatura por parte dos hebreus, gregos e romanos caracterizava a sociedade na qual Jesus viveu, Paulo escreveu as suas cartas e as comunidades cristãs foram ganhando corpo.

<sup>6</sup> Nalgumas passagens do Antigo Testamento encontram-se princípios normativos, que regulavam a aquisição e o tratamento dos escravos entre os israelitas. Veja-se, entre outras passagens, o Livro do Êxodo 21: 1-11; 21: 20-21 e Levítico 25: 39-46.

Os primeiros líderes cristãos mostraram-se pouco interessados em mudar a estrutura social do seu tempo e, no caso particular da escravatura, o cristianismo esteve muito longe de causar qualquer tipo de revolução ou reforma socioinstitucional. Os Apóstolos apelaram abertamente à cooperação com as autoridades políticas e não viram grandes problemas em sancionar a instituição da escravatura (cf. as Cartas de São Paulo a Filémon, na sua totalidade; aos Efésios 6: 5-9; a Tito 2: 9-10; Primeira Carta a Timóteo 6: 1-2 e a Primeira Carta de São Pedro 2: 18-21)<sup>7</sup>. Cumpre, no entanto, dizer que se registou uma grande preocupação nas sociedades paleocristãs em minimizar as implicações da severidade do direito romano aplicado à prática esclavagista. Daí que os apelos à obediência dos escravos fossem muitas vezes seguidos de apelos à bondade dos senhores, como atesta o famoso bilhete que São Paulo encarregou o foragido escravo Onésimo de entregar ao seu senhor, Filémon. Prova cabal de que os primeiros cristãos não consideravam a escravatura uma prática intrinsecamente reprovável é o facto de o dito bilhete ter sido incluído no corpo dos textos inspirados do cristianismo, passando à posteridade como a Carta de São Paulo a Filémon. Textos cristãos (incluindo alguns Evangelhos) do tempo que defendiam, por exemplo, a igualdade de tratamento entre o homem e a mulher, fazem hoje parte dos chamados textos apócrifos. A conclusão é muito simples: o processo de seleção de textos canónicos do cristianismo seguiu um quadro mental que concebia a escravatura como algo aceitável; mas tinha imensas dificuldades em aceitar a igualdade de tratamento entre o homem e a mulher.

Na tradição patrística encontramos inequívocas justificações teológicas para a prática da escravatura. Agostinho de Hipona, o mais influente de entre os Padres da Igreja no ocidente, reconhecia que a escravatura não era uma situação ideal mas que se tornou aceitável e compreensível com o advento do pecado, ou seja a perturbação da ordem inicialmente estabelecida pelo Criador. Num esclarecido exercício exegético de Génesis 1: 26, o prelado norte-africano argumentava que o que a ordem natural estabelecia era que o homem exercia domínio sobre os animais e o resto da criação, mas não domínio sobre o seu semelhante<sup>8</sup>. Para Agostinho, esta ordem natural foi perturbada pela entrada do pecado no mundo. A partir de então a natureza humana passou a ser constantemente assaltada pela ânsia de poder/domínio (*libido dominandi*) que acabou por explicar o domínio do homem sobre o seu semelhante. A escravatura não era, portanto, natural, mas sim um castigo justamente imposto a um mundo no qual o pecado passou a reinar. O pecado assumia-se, assim, como a primeira causa da escravatura (*prima ergo seruitutis causa peccatum est*)<sup>9</sup>.

Uma vez que a entrada do pecado no mundo fez do confronto entre grupos humanos algo de inevitável, este mundo terreno teria de ser sempre um mundo no qual uns dominavam e outros eram dominados. Assim, muitas vezes, realidades como a “guerra justa” ou a escravatura afiguravam-se como as alternativas menos más na preservação da ordem social no mundo pós-queda<sup>10</sup>. Perante esta inevitabilidade, havia que, ainda assim, preservar a ordem e a preservação da ordem começava no lar. Assim, para que fosse salvaguardada a ordem da Cidade, argumentava Santo Agostinho, a ordem doméstica tornava-se necessária, sendo para isso fundamental um relacionamento harmonioso senhores-escravos<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> O melhor estudo de conjunto sobre as atitudes dos paleocristãos perante a escravatura é Glancy, 2002.

<sup>8</sup> *De Civitate Dei* XIX, 15: “Hoc naturalis ordo praescribit, ita Deus hominem condidit. Nam: *Dominetur, inquit, piscium maris et uolatilium caeli et omnium repentium, quae repunt super terram. Rationalem factum ad imaginem suam noluit nisi irrationalibus dominari; non hominem homini, sed hominem pecori*” (Agostinho, 1955: 682).

<sup>9</sup> Veja-se *De Civitate Dei* XIX, 15.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *De Civitate Dei*, XIX, 16. Um dado importante é o esforço por parte dos Apóstolos e dos Padres da Igreja em identificar a obediência e submissão dos escravos aos seus senhores com a piedade cristã, uma vez que o próprio Redentor dos cristãos voluntariamente se fez escravo. Alguns Padres defendiam mesmo que, ao se mostrarem obedientes para com os seus senhores, os escravos acabavam por mostrar obediência ao próprio Deus e obedecer a Deus não era sinal de servidão mas sim de liberdade.



Os apelos a uma relação de fraternidade entre os senhores e os seus escravos são, de resto, recorrentes no corpo patrístico. Ligava-se com frequência a obediência do servo/escravo à piedade cristã. Não foi, seguramente, mera coincidência o facto de já no tempo dos Apóstolos o título *δοῦλος Χριστοῦ/Θεοῦ* se ter popularizado e, a partir de Gregório Magno (c. 540-604), o título *Servus Servorum Dei* passar a ser usado pelos papas como forma de mostrar que mesmo os mais elevados na hierarquia eram servos/escravos. Como notou A. Quenum (1993: 41), na esteira de São Paulo e dos filósofos do tempo (sobretudo os estoicos), tanto no Oriente como no Ocidente, a posição dos Padres da Igreja perante a escravatura resume-se no seguinte: submissão dos escravos, bondade dos senhores, igualdade de todos perante Deus e fraternidade em Cristo. Daí até ligar as virtudes cristãs ao protótipo do escravo obediente foi apenas um passo<sup>12</sup>.

O canon terceiro do Concílio de Granges (século IV) é uma prova de que a Igreja antiga não só aceitou a instituição da escravatura, mas também se opôs com firmeza àqueles que incentivavam a emancipação dos escravos. Reagindo ao apelo dos maniqueus aos escravos no sentido de se libertarem do serviço que lhes era imposto pelos seus senhores, o Concílio de Granges estipulou que “se alguém ensinar a um escravo, sob o pretexto de piedade, a odiar o seu senhor e a fugir do seu serviço e a não servir o seu senhor com boa vontade e toda a honra, deve ser excomungado”<sup>13</sup>.

Ao longo do período medieval a Igreja não só aprovou a escravatura, mas também a usou como forma de penalizar certas transgressões. Caso paradigmático é o Nono Sínodo de Toledo (655) que determinou que os filhos de religiosos deviam ser condenados à escravatura como forma de impor o respeito pelo voto do celibato. Com o mesmo intento, o terceiro Sínodo de Melfi (1089) autorizou a condenação de mulheres de religiosos à escravidão. Essas penas foram incorporadas no direito canónico. Mais tarde, nos concílios de Latrão, a escravidão foi incluída entre as penas a aplicar a cristãos que ajudassem os Sarracenos nas guerras cruzadísticas (Pijper, 1909: 675-695 e Fiedler, 1998: 82).

Uma breve nota para o mais influente dos moralistas da Idade Média, São Tomás de Aquino. Se por um lado, o dominicano parece, por vezes, distanciar-se de Agostinho ao associar a escravatura à natureza (muito por influência de Aristóteles), por outro, o grande argumento tomista segundo o qual a escravatura é “contrária à primeira intenção da natureza”, mas não contra a segunda, deixa claro que Tomás Aquino se revia nas teses augustinianas que legitimam a escravatura como consequência do pecado<sup>14</sup>.

### 3. A Igreja, a escravidão dos africanos/negros e a expansão portuguesa

Além das referências da tradição da Igreja, os missionários não podiam ter ficado indiferentes ao comportamento da instituição eclesiástica perante o problema da escravidão dos africanos/negros no contexto da expansão portuguesa. A postura da Igreja não favorecia a oposição à escravatura dos africanos. Muito pelo contrário. Desde os inícios da expansão portuguesa, a escravatura dos africanos foi sancionada (e, muitas vezes, até encorajada

<sup>12</sup> Como notou Noonan Jr. (2006: 30), “Jesus himself as the model of his followers is presented as a slave. Washing the feet of his disciples, he performs the office of a slave [...] The obedience, the humility, the vigilance expected of all slaves, as well as the enterprise, loyalty and responsibility demanded of managerial slaves were expected of the followers of Jesus [...]. To draw on slavery for a model of Christian life gave an implicit dignity to the slave. The slave had virtues now prized by the Christians”.

<sup>13</sup> O texto original grego aqui reproduzido pode ser consultado na *Patrologia Latina* (edição de J. P. Migne), vol. 67, col. 57: “Εἰ τις δοῦλον προφάσει θεοσεβείας διδάσκει καταφρονεῖν τῆς δεσπότου, καὶ ἀναχωρεῖν τῆς ὑπηρεσίας, καὶ μὴ μετ’ εὐνοίας καὶ πίστεως τιμῆς τῷ ἑαυτοῦ δεσπότη ἐξυπηρετεῖσθαι, ἀνάθεμα ἔστω”. A tradução no corpo do texto é da minha responsabilidade.

<sup>14</sup> Veja-se, por exemplo, *Summa Theologiae* (ST) II-II, q. 189, art. 6 arg. 2. É de realçar, no entanto, que Tomás de Aquino não considera a escravatura produto da lei natural, mas sim uma criação da razão humana adaptada à lei natural para o bem da vida humana: “[...] distinctio possessionum et servitus non sunt inductae a natura, sed per hominum rationem, ad utilitatem humanae vitae. Et sic in hoc lex naturae non est mutata nisi per additionem”. ST I-II q. 94, art. V, arg. 3.

como forma de expandir a *Respublica Christiana* e conquistar mais almas para o Reino de Deus) pelas mais altas instâncias da Igreja, nomeadamente a Santa Sé. Salvo raras exceções (como foi o caso do papa Pio II na segunda metade Quatrocentos), dos séculos XV ao XVIII os pontífices não mostraram interesse em travar a escravidão dos negros (sobre o assunto, veja-se Composta, 1992 e Mipsi, 2008: 13-97). Como observa Marcocci (2012: 458), “a fonte de legitimação do tráfico de escravos foi localizada numa autoridade superior [o papa] a quem se reconheciam plenas competências sobre os não cristãos” e as concessões atribuídas pelo papa à Coroa portuguesa “constituíram um primeiro factor de legitimação do expansionismo português”.

Importa recordar que a expansão portuguesa foi, de certa forma, vista ou pelo menos propagandeada como uma continuidade da cruzada contra os mouros (Boxer, 1977: 17-23), – termo que na documentação pontifícia dos séculos XV-XVI abrange os negros da África subsaariana. Assim, em 1452, o Papa Nicolau V, através da Bula *Dum diversas*, deu aos monarcas portugueses a autorização não só para invadir e conquistar os domínios dos “sarracenos, gentios, inféis e inimigos de Cristo”, mas também para reduzir os seus habitantes à escravidão perpétua (*illorumque personas perpetuam seruitutem redigendi*)<sup>15</sup>. A 8 de Janeiro de 1455 saiu da chancelaria do mesmo pontífice a bula *Romanus pontifex* alargando as concessões à Coroa portuguesa (do Cabo Bojador até à Guiné), concessões essas que foram confirmadas por sucessivas bulas de cruzada, emitidas para satisfazer os caprichos dos monarcas portugueses. E, assim, como observa o já citado Marcocci (2012: 50), “no plano das concepções teóricas, o primeiro império ultramarino europeu da Idade Moderna fundava as suas raízes numa nova dimensão assumida por um fenómeno antigo – a escravidão”. Além disso, quando a expansão ibérica transformou o tráfico transatlântico de escravos no grande motor da economia capitalista, a questão racial acabou por ser usada contra os negros. Os papas em Roma e os mais influentes teólogos ibéricos empenharam-se em proteger os índios da escravatura – visto que eram considerados inocentes (Gonçalves, 1988: 363-374), mas os africanos não tiveram a mesma sorte. Assim, nos séculos XVII e XVIII, quando a legitimidade moral da escravatura começou a ser posta em causa, a dimensão mais perversa dos argumentos escravagistas tornou-se patente. Argumentava-se que a raça negra devia ser escravizada porque se tratava de uma raça amaldiçoada e a única forma de a conduzir à salvação seria por via da escravidão. Passagens bíblicas como a do nono capítulo do Livro do Génesis (sobre a maldição de Cam, identificado como o patriarca dos negros), e os postulados aristotélicos sobre as diferenças entre as raças, foram usados de modo manifestamente abusivo para retratar a raça negra como uma raça inferior e amaldiçoada, acabando então por ser benéfica a escravidão exercida sobre ela por parte de uma civilização dita superior (Boxer, 1978: 30-38 e Whitford, 2009: 77-140).

Apoiados nestas doutrinas legitimadoras da escravatura e movidos pelo pragmatismo político, muitos teojuristas ibéricos (entre os quais Bartolomé de Las Casas e o Padre António Vieira) defenderam a introdução de escravos negros nas plantações americanas, como forma de evitar a escravidão dos índios<sup>16</sup>. É muito difícil encontrar oposição à escravatura negra entre teólogos católicos antes do século XIX<sup>17</sup>. É certo que alguns aspetos da prática motivaram alguma crítica, mas a instituição foi quase sempre considerada moralmente legítima.

<sup>15</sup> Bula *Dum diversas* de Nicolau V, Roma, 18 de Junho de 1452, in *Monumenta Henricina* vol. II (edição de António Joaquim Dias Dinis) 1970: 200.

<sup>16</sup> Cumpre realçar que Las Casas mudou de opinião no fim da vida, acabando por se mostrar também muito crítico perante a escravatura negra.

<sup>17</sup> As primeiras condenações da escravidão dos negros chegaram da Inglaterra protestante, no século XVIII, mormente da facção religiosa conhecida como os Quakers, um grupo de dissidentes de puritanos. Para uma boa síntese sobre este assunto, Davis, 1988: 291-332. Para um estudo de referência sobre os debates em torno da escravatura na tradição da Igreja, veja-se Maxwell, 1975.

## II

## Os missionários e a questão da escravatura em Cabo Verde

Passo agora a discutir casos concretos de forma a perceber a posição dos missionários perante a problemática da escravatura em Cabo Verde. Do que ficou exposto até aqui não surpreende que, no período em análise, os missionários destacados para o arquipélago de Cabo Verde não tenham contestado a escravatura. Cumpre, no entanto, realçar que os mais pró-ativos de entre eles se mostraram críticos perante alguns aspetos que consideravam abusivos e não deixaram de denunciar o constante desrespeito dos traficantes e proprietários de escravos para com as Ordenações do Reino. No presente estudo dou prioridade à questão da legalidade dos cativos e à luta em prol do respeito pelos princípios normativos do Reino relativos ao batismo dos escravos.

## 1. Os missionários e o tráfico ilegal de escravos

A captura e a venda ilegal de escravos contam-se entre os aspetos que mais atenção mereceram dos missionários. Houve mesmo casos de conflito aberto em que chegaram a negar os sacramentos aos traficantes de escravos, alegando o contínuo desrespeito pelas normas no comércio de escravos<sup>18</sup>.

Que normas ou regras eram essas que os missionários queriam ver respeitadas pelos traficantes de escravos? Tratava-se de normas e regras mais consensuais entre os teojuristas do tempo e que tinham como objetivo minimizar os abusos do sistema esclavagista de forma a aproximar a prática da escravatura o mais possível dos princípios cristãos e humanitários (ao leitor moderno este objetivo poderá parecer contradição pura e simples, mas no quadro mental da época fazia todo o sentido). Uma das preocupações foi a de estabelecer as condições em que se podia legalmente adquirir e vender escravos. Um dos mais influentes teojuristas nesta matéria foi o dominicano sevilhano do século XVI, Tomás de Mercado. Este argumentava que um escravo só era legalmente adquirido se se tratasse de um prisioneiro de uma “guerra justa”; um criminoso cujo crime era legitimamente punido com a perda da liberdade ou em casos em que os filhos eram vendidos pelos próprios pais em situação de extrema necessidade<sup>19</sup>. A teologia moral da época defendia também que quem nascesse de mãe escrava herdava a sua condição, independentemente da do pai (é a aplicação do princípio do direito romano *partus sequitur ventrem*)<sup>20</sup>.

De grande interesse para o presente estudo é a análise que Tomás de Mercado faz do tráfico de escravos em Cabo Verde. No capítulo XXI da segunda parte da sua famosa *Suma de Tratos y Contratos*, Mercado escreve que “*es pública voz y fama, que en rescatar, sacar y traer los negros de su tierra para Indias o para acá hay dos mil engaños y se hacen mil robos y se cometen mil fuerzas*”<sup>21</sup>. Lançando um olhar sobre a costa africana, Mercado argumentava que as guerras entre os africanos eram injustas, pois faziam autênticas caçadas uns aos

<sup>18</sup> Acta da Propaganda Fide Sobre a Escravatura na Guiné, 17 de Fevereiro de 1687, in MMA vol. 7, doc. n.º 21, pp. 75-78.

<sup>19</sup> Para uma síntese sobre a posição de alguns dos mais influentes teojuristas ibéricos sobre a escravatura, Maurício (1977).

<sup>20</sup> Na *ST* Tomás de Aquino defende este princípio com o seguinte argumento: “*secundum legis civiles, partus sequitur ventrem. Et hoc rationabiliter. Quia proles habet a patre complementum formale, sed a matre substantiam corporis. Servitus autem corporalis conditio est: cum servus sit quasi instrumentum domini in operando. Et ideo proles in libertate et servitute sequitur matrem. Sed in his quae pertinente ad dignitatem, quae est ex forma rei, sequitur patrem [...]*”. *ST*, supl. tertiae partis, q. LII, art. IV (Aquino, 1906: 101).

<sup>21</sup> Uso aqui a edição moderna *Suma de tratos y contratos* 2 vols., edição de Nicolas Sanchez-Albornoz, publicada em Madrid pelo Instituto de Estudios Fiscales/ Ministerio de Economía y Hacienda em 1977.

outros, mas porque os portugueses e espanhóis estavam dispostos a obter todos os prisioneiros, compravam muitos que tinham sido injustamente reduzidos à escravatura<sup>22</sup>. É de suma importância ter em conta os princípios delineados pelos teojuristas (que, diga-se, chegaram a um certo consenso nesta matéria), pois serviram de referência para os missionários nas suas reflexões sobre a escravatura ilegal em Cabo Verde. Por exemplo, a crítica de Mercado, segundo a qual os portugueses e espanhóis estavam pouco interessados na justiça do cativo dos escravos que compravam aos africanos, é subscrita por missionários com experiência no terreno. Um deles foi o já citado superior dos Jesuítas em Cabo Verde, o Padre Baltazar Barreira. Em carta datada de 4 de Março de 1606 Barreira observava:

*“O que em geral se pode dizer dos negros que neste Guiné chamado Cabouerde, se uendem e compram, hé que nenhum exame se faz sobre o titulo do seu cativo, nem há quem pergunte por elle. Disto se podem dar duas causas principais, hũa, hé que os armadores, por fazer depressa suas armações, aceitam todos os negros que lhe trazem, tendo por bastante proua de seu legitimo cativo a uêda delles e dando-se com ella por desobrigados de fazer outros exames. Outra hé que os Reys e Senhores destas partes, por auer e comprar as cousas que os armadores trazem de Europa, he muy ordinario catiuar negros que naçeraõ e foram sempre forros, sem reparar no titulo com que os cativaõ, se hé iusto ou iniusto”<sup>23</sup>.*

Baltazar Barreira chegou a Cabo Verde, em Julho de 1604, como superior da primeira vaga de missionários jesuítas enviados para o arquipélago. Uma parte substancial do tempo em que trabalhou na diocese de Cabo Verde foi passada na sua parte continental (Gonçalves, 1996: 110-147). Foi um missionário de terreno, o que lhe permitiu um contacto directo com a realidade da escravatura, inteirando-se das injustiças do sistema. Mas, como explica N. Gonçalves (1995: 267), nem mesmo esse conhecimento presencial permitiu ao aguerrido missionário “ultrapassar os esquemas mentais da época, enquanto implicavam a defesa da legitimidade teórica da escravatura”.

Na verdade, as críticas do Padre Barreira ao tráfico ilegal acabam por ser ambíguas e pouco seguras. Ao que parece começou por se mostrar um firme defensor do respeito pela legalidade na aquisição dos escravos e até adiantou alguns procedimentos com vista a garantir o respeito pelos princípios normativos no comércio de escravos. Defendia, por exemplo, que era pouco prático atribuir aos negociantes de escravos a responsabilidade de apurar a justiça do cativo dos escravos que compram e vendem. Insistia que tal responsabilidade era da Coroa<sup>24</sup>. Nas suas correspondências, no entanto, ficou claro que o dinâmico missionário jesuíta acabou resignado com as dificuldades que a resolução deste problema levantava. Chegou mesmo a argumentar que se tratava de uma questão praticamente insolúvel e que apenas restavam duas alternativas: manter a situação ou decretar a proibição de todo o comércio de escravos<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Suma de Tratos y Contratos* II, 21: “Como son bárbaros, no se mueven por razón, sino por pasión, ni examinan ni ponen en consulta el derecho que tienen. Demás de esto, como los portugueses y castellanos dan tanto por un negro sin que haya guerra, andan a caza unos de otros como si fuesen venados, movidos los mismos etiofes particulares del interés, y se hacen guerra y tienen por granjería el cautivar y se cazan en el monte, do van a montería, que es un ejercicio comunísimo entre ellos, o a cortar leña para sus chozas. De esta manera vienen infinitos cautivos contra toda justicia.”

<sup>23</sup> *Dos Escravos* que Saem de Cabo Verde, 1 de Agosto de 1606, in MMA 4, doc. n.º 52, p. 190.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 191: “[...] a Coroa de Portugal leua os direitos dos escrauos que elles tiram destas partes, ella hé a que tem obrigação de mandar examinar o seu cativo, se hé iusto ou nam; porque elles ouuessem de fazer este officio com cada hũ dos negros que compram gastariaõ tanto tempo en fazer suas armações, que antes de as acabar e se partir lhe morreria a mayor parte dos escravos, como hé ordinario quando a detença é grande, pelos terem sempre aferrolhados e padecerem outras muitas incomodidades que se não podem escusar”.

<sup>25</sup> Carta do Padre Baltazar Barreira ao Padre João Álvares, Serra Leoa, 4 de Março de 1607, in MMA vol. IV, doc. n.º 57, pp. 220-221: “[...] o que toca ao cativo destes negros, materia tã chea de duuidas *pro itaque parte*, que não hé possiuel tomarse outro assento nelle senaõ que ou corra como até aqui, ou de todo se prohiba este trato. Digo isto porque o ordinario hé venderse os negros por culpas que cometê, ou elles ou parentes, e naturais seus, o qual hé como ley entre

Além do mais, embora Barreira tenha assumido uma posição crítica perante os abusos da prática escravagista em Cabo Verde, acabou por encontrar justificações para tais abusos na alegada violência e perda de património que os chefes africanos causavam aos portugueses. Veio a admitir que, mediante os largos danos causados, seria legítimo a Coroa autorizar os portugueses “a comprar daqui por diante, por modo de satisfação, todos os escravos destas nações que lhe uenderem, sem examinar o título do seu cativo, porque não uejo como este trato se possa fazer sem escrupulo de conciencia, se isto ou as resoões que no princípio aponte não o fizerem licito”<sup>26</sup>. Para os escravos já vendidos a solução de Barreira foi invocar o princípio *in dubio melior est conditio possidentes* para defender que não se devia incomodar os proprietários<sup>27</sup>. Não é muito difícil verificar que, resignado, o jesuíta tentava contornar um problema moral com a justificação da prática da escravatura ilegal, prática para a qual advogava a sanção da própria Coroa. Pessoalmente, Baltazar Barreira mostrou-se preocupado com a legalidade dos cativos, mas não acreditava que, na prática, fosse possível salvaguardar o respeito pela legalidade em matéria de tráfico de escravos sem que os interesses económicos da Coroa saíssem prejudicados.

Mais radicais e inovadoras que as propostas de Barreira são as contidas numa carta subscrita apenas por “O Bispo de Santiago” que se julgava ser dos finais do século XVI e que António Brásio atribuiu a D. Frei Pedro Brandão (curiosamente o único prelado de Cabo Verde publicamente acusado de se ter envolvido no tráfico de escravos)<sup>28</sup>, mas que Jorge Fonseca, num estudo recente e através de uma minuciosa comparação das assinaturas dos prelados, provou de forma inequívoca ser da autoria do bispo D. Frei Lourenço Garro, apontando os anos quarenta do século XVII como o período mais provável para a redação do dito documento (Fonseca, 2015). Trata-se de uma carta endereçada ao rei de Portugal na qual o autor do documento sugere que a melhor solução para aquela região africana em matéria de escravatura seria criar uma legislação que declarasse libertos os gentios convertidos à fé a partir do momento do batismo. O documento deixa bem claras as motivações que levaram o seu autor a advogar esta liberdade *fauore fidei*: a medida foi proposta para ultrapassar alguns problemas do sistema escravagista, mormente o tráfico ilegal de escravos, porque

*“humanamente se não pode atalhar aos muitos modos cõ que iniustamente os catiuão. Porque hũs são furtados por força ou engano, outros condenados sem culpa a cativo, como são as mulheres, filhos e parentes, pola culpa dos paes, outros tomados em guerras iniustas, porque não tratão de iure senão de quem mais pode. Outros uendidos por seus paes sem necessidade bastante; outros cõ hũ artefício fraudulento de homẽ morto que descobre a caza do matador quando querem catiuar algũ com toda a sua família, e outros por outros modos iniustos. De sorte que dizem os praticos que de mil escravos que vê ao Reyno, os noveçentos são mal catiuos”<sup>29</sup>.*

Esta passagem deixa claro que alguns mecanismos usados para condenar um indivíduo e a sua família à escravidão chegavam a ser caricatos. Uma nota de destaque para o “artefício fraudulento de homẽ morto que descobre a caza do matador”. Este mecanismo era concretizado com o recurso aos mágicos africanos e consistia numa alegada comunicação direta

todos e ainda que pode algũas vezes acontecer que se vendẽ sã culpa ou que a culpa não seja dina de cativo, não hẽ possivel averiguar-se isto”.

<sup>26</sup> Dos Escravos que Saem de Cabo Verde, 1 de Agosto de 1606, in MMA vol. 4, doc. n.º 52, p. 198.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Seria, também, muito pertinente abordar aqui o processo de D. Fr. Pedro Brandão, mas a documentação disponível não permite qualquer tratamento objetivo do assunto. Sobreviveu pouco mais do que um parecer do Conselho de Portugal a aconselhar uma resposta positiva ao pedido de renúncia do Bispo na sequência das acusações de ser “publico tratante” e de vender “escravos ouelhas suas, e do districto de sua diocesi”. Consulta do Conselho de Portugal, 2 de Dezembro de 1605, in MMA vol. IV, doc. n.º 32, pp. 92-93.

<sup>29</sup> Carta do Bispo de Cabo Verde, (século XVI) in MMA vol. 3, doc. n.º 110, pp. 442.



com o morto que acabava por revelar quem lhe tinha causado a morte. A revelação desta prova mágica ditava imediatamente a venda do alegado criminoso e toda a sua família como escravos (Carreira, 2000: 87). Este processo, como muitos outros, revela a ativa responsabilidade dos chefes africanos na consolidação do tráfico negro. Sem a colaboração dos africanos o tráfico nunca teria atingido a dimensão que atingiu.

O documento que agora se sabe ser da autoria do Bispo D. Frei Lourenço Garro deixa bem claro que o seu autor estava preocupado com alguns problemas (inultrapassáveis no quadro vigente), que perpetuavam os abusos do sistema escravagista. Um destes problemas era que os oficiais régios estavam limitados na sua capacidade de averiguar a justiça dos cativos. Os escravos eram provenientes “de tantas, e tão remotas partes” que aos oficiais só restava confiar na boa-fé dos traficantes<sup>30</sup>. O documento dá ainda conta de que “por vezes se tratou na Meza da Conciencia do remedio, e não se acha nehũ que possa impedir estes ordinários escandalos”<sup>31</sup>.

O autor do documento estava convencido de uma série de vantagens que a legislação que aí se propõe acabaria por trazer. Uma das vantagens seria a de confrontar os escravos com uma política de conversão mais atrativa. No atual estado das coisas, argumentava em tom de lamentação, o batismo era forçosamente conotado com a própria perda de liberdade (“cuidãõ que cõ o baptismo lhes queremos tirar a liberdade, e por isso não querem uir a elle”<sup>32</sup>). Uma outra vantagem residia no facto de a legislação promover melhor o bem comum, uma vez que “os pobres se acomodariaõ cõ os ricos, e hũs dependeriaõ dos outros, e se uniriaõ e se amariaõ mais, o que não pode ser querendo os ricos seruirse dos escauos e[m] lugar dos brancos”<sup>33</sup>.

A legislação, segundo o autor do documento, diminuiria também o pecado entre os escravos e mesmo entre os seus senhores. Calculando o número de escravos no Reino na cifra de um milhão, afirma-se que “quazi todos uiuẽ amancebados, porque os seus senhores não lhes permitem ordinariamente receber o sacramento do matrimonio, por naõ se desacomodarem no seruiço, com graue iniuria que lhes fazem, e ofeça de Deos, outros conçentem os pecados das escauas, pelo intereçe dos filhos que lhes ficaõ tambem por escauos”<sup>34</sup>.

Nota-se ainda que, se entre turcos e mouros os cristãos cativos que decidissem abraçar a fé islâmica eram agraciados com a liberdade, maior era ainda a razão para os portugueses libertarem os escravos que quisessem abraçar a fé cristã. Afinal de contas, explicava o autor, a autorização papal concedida à Coroa portuguesa para se expandir pelo mundo tinha como objetivo primeiro a conversão dos povos e, em função desta empresa, foi-lhe reconhecido o direito de tirar proveitos materiais no processo<sup>35</sup>. Na parte final do documento argumentava-se que o que os Portugueses estavam a fazer aos escravos negros só mostrava falta de sensibilidade e humanidade, algo de que os cristãos tinham já sido vítimas quando tiranos dos séculos pretéritos os condenava à morte<sup>36</sup>.

Importa agora questionar: estaremos perante um documento abolicionista? Naturalmente que não! A instituição da escravatura enquanto tal não está em questão no documento. As medidas aí apresentadas não tinham como objetivo a abolição da escravatura, mas apenas premiar com a liberdade os que abraçassem a fé cristã. Para os que a rejeitassem, as medidas não seriam aplicáveis. A julgar pelas medidas que propôs, o autor do documento em causa era seguramente um individuo com algum zelo pastoral e dotado de um apurado sentido

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Idem, pp. 442-443.

<sup>32</sup> Idem, p. 443.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Idem, pp. 443-444.

<sup>35</sup> Idem, p. 444.

<sup>36</sup> Idem, p. 445.

de pragmatismo, mas não era um abolicionista. O documento constitui, no entanto, uma prova cabal de que alguns missionários não estavam nada satisfeitos com a prática escravagista em Cabo Verde. O documento contém as propostas mais radicais e inovadoras que se conhece da parte dos missionários destacados para o arquipélago no período em exame.

## 2. A questão do batismo dos escravos

A insistência dos missionários no sentido de se pôr cobro ao tráfico ilegal de escravos e na promoção do respeito pelos princípios normativos do Reino relativos à questão da prática escravagista alimentaram conflitos com comerciantes de escravos e com autoridades locais que, muitas vezes, ou eram eles próprios traficantes ou tinham muito a ganhar com o tráfico e, como tal, não estavam interessados no respeito da legalidade. Os problemas em torno do batismo de escravos ajudam a perceber as razões destes conflitos.

No estudo das atitudes da Igreja perante a escravatura em Cabo Verde é de suma importância compreender o lugar do escravo na pastoral e no magistério da Igreja cabo-verdiana. O batismo dos escravos configura um aspeto revelador nesta matéria, pois o batismo é o sacramento que faz do indivíduo membro da Igreja. Acaba, assim, por ser um mecanismo de integração.

Os missionários mostraram-se empenhados em cumprir as normas do Reino relativas ao batismo dos escravos. Contudo, tal como acontecia com a compra e venda de escravos, os traficantes revelavam-se pouco interessados no respeito pela legislação sobre o batismo de escravos, levantando assim grandes problemas ao trabalho pastoral dos missionários.

Para esclarecer melhor a natureza do problema, importa perceber aqui o enquadramento legal do batismo de escravos no período em estudo. A obrigação dos senhores de batizar os seus escravos ficou determinada nas *Ordenações Manuelinas*. Aí se estipulava que, quando se tratava de escravos com mais de dez anos, os senhores tinham, até seis meses após a aquisição dos ditos escravos, para os batizarem. O incumprimento ditaria a perda dos escravos. No caso de escravos com mais de dez anos, a legislação salvaguardava o direito do próprio recusar o batismo. Mediante a recusa, para evitar sanções, cabia aos senhores levar os ditos escravos à presença do pároco com uma testemunha, de forma a ficar comprovada a recusa do batismo. No caso de escravos com dez anos ou menos tinham os senhores até um mês para os batizarem<sup>37</sup>. Quando se tratava de crianças “que em nossos Reynos e Senhorios nascerem das escravas, que das partes da Guiné vierem, seus senhores os fação batizar aos tempos, que os filhos das Christaãs naturaes do reino se devem, e costumaõ batizar, sob as ditas penas”<sup>38</sup>

Nos séculos XVI e XVII a cidade da Ribeira Grande era um importante entreposto de escravos e um ponto de passagem quase obrigatório para os navios nas viagens transatlânticas. Muitos advogavam, portanto, que os escravos transportados para as Américas deviam ser batizados naquela cidade. Um dos problemas, no entanto, que o batismo de escravos levantava aos comerciantes era o atraso nas viagens. Os contratadores e negociantes de escravos argumentavam que as paragens na Ribeira Grande acabavam por ser lesivas para os seus interesses. A Coroa, contudo, embora também muito interessada no proveito material proveniente do tráfico de escravos, procurava cumprir com a sua obrigação de promover a difusão da religião católica. Como notou A. Carreira (2000: 261), este compromisso de natureza religiosa não interessava aos traficantes de escravos, que apenas estavam interes-

<sup>37</sup> Ordenações Manuelinas livro V, título XCIX. As ordenações podem ser consultadas online no link que se segue: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/l5p300.htm>.

<sup>38</sup> Legislação Sobre o Baptismo dos Pretos da Guiné, 29 de Janeiro de 1643 [Ordenações e Leys do Reino de Portugal, confirmadas e estabelecidas pelo senhor Rey D. João IV, livro V, título. 99], in MMA vol. 5, doc. n.º 123, p. 360.

sados no lucro imediato. Quantas mais viagens fizessem os seus navios e maior número de escravos transportassem, mais avultados tendiam a ser os lucros. A paragem dos navios no porto da Ribeira Grande, apenas com a finalidade de proceder ao batismo dos escravos, era algo que comprometia seriamente os interesses dos negociantes. Esta falta de interesse dos tratantes em cumprir com os princípios normativos relativos ao batismo dos escravos colidiu diretamente com a orientação pastoral de alguns dos líderes da Igreja em Cabo Verde. Tomo aqui, como referência, D. Fr. Vitoriano do Porto (ou Portuense), bispo de Cabo Verde de 1687 a 1705. D. Fr. Vitoriano foi um bispo enérgico e influente, o primeiro a tomar o pulso de toda a diocese e o que mais empenho mostrou na promoção de uma pastoral orientada para os escravos. Toda a sua atividade episcopal pautou-se pela luta contra os comportamentos irregulares tanto entre os clérigos como entre os seculares (Soares, 2002: 346-363). Fez do respeito pelos princípios normativos do Reino relativos ao batismo de escravos uma das grandes causas do seu trabalho pastoral. Contudo, a pressão dos contratadores e traficantes de escravos fazia-se sentir com muita força junto das autoridades do reino. Desnecessário se torna dizer que os interesses do bispo e os dos negreiros eram diferentes e até divergentes. Os últimos anos do século XVII foram marcados por um verdadeiro braço-de-ferro entre D. Fr. Vitoriano e os traficantes de escravos (com a mediação da Coroa) em torno dos procedimentos relativos ao batismo de escravos em Cabo Verde.

A questão da validade do batismo dos escravos tinha sido debatida em Cabo Verde sobretudo no primeiro quartel do século XVII, sob o impulso dos missionários jesuítas, que chamaram atenção para a relevância do assunto ao Conselho de Portugal. Em 1622, o rei Filipe IV mandou reunir uma junta em Lisboa para analisar o problema do batismo dos escravos da Guiné e de Cabo Verde. Os teólogos convocados deram o seu parecer no sentido de se efetuar o batismo em Cacheu, onde a paragem dos navios se alongava por mais tempo, e não em Santiago. Os missionários ficariam, então, incumbidos de batizar os escravos e proibir o seu embarque caso não fossem convenientemente catequizados de forma a evitar batismo inválido e duplo batismo dos escravos (Gonçalves, 2000: 160-162). No entanto, como notou Soares (2002: 354), a Igreja cabo-verdiana nunca conseguiu impor as disposições aí aconselhadas aos negreiros que se dirigiam às ilhas de Castela.

Com a criação da Companhia de Comércio de Cabo Verde e Cacheu que transportava os escravos para Maranhão, no Brasil, volta-se a discutir o assunto. Os jesuítas em Cabo Verde interrogavam até que ponto os escravos chegados a Cabo Verde tinham ou não sido catequizados convenientemente de forma a interiorizar o sacramento do batismo. Terão os batismos dos escravos respeitado os trâmites formais ou terão sido batizados em massa como com frequência acontecia? Terão sido mesmo batizados?

Face ao problema e através de uma carta datada de 23 de Janeiro de 1690, o rei deu ordens ao bispo de Cabo Verde no sentido de não permitir a saída de escravos do porto da Ribeira Grande sem terem recebido o batismo (Soares, 2002: 354). Aquando da emissão da ordem, a cadeira prelatícia de Cabo Verde era ocupada por D. Fr. Vitoriano Portuense. Tem relevância notar que Portuense, como praticamente a generalidade dos missionários destacados para Cabo Verde no período em análise, aceitava a instituição da escravatura enquanto tal. “O meu escrupulo” – escreveu – “não he tamanho, que condene totalmente este negocio pois o tolerão tantos homens letrados que permita Deus que acertem contra a opinião de muito grandes theologos acentada sobre os fundamentos que eu mesmo em Guiné experimentei” (Mota, 1974: 46). A aceitação da instituição da escravatura não interferiu, no entanto, com o cunho disciplinador do trabalho pastoral do prelado em matéria de escravatura. Sendo assim, Portuense empenhou-se em assegurar a implementação das orientações da Coroa quando entendeu que estas promoviam a disciplina e mostrou resistência quando entendeu que a mesma Coroa estava a consentir o relaxamento das obrigações dos proprietários

de escravos. Em conformidade com a carta real de 23 de Janeiro de 1690, o prelado decidiu proibir o embarque de escravos do Porto da Ribeira Grande sem serem batizados, sobretudo quando os seus senhores tinham violado as Ordenações do Reino. Em carta datada de 4 de Junho de 1696, o bispo informava o rei de que tomara a seguinte decisão:

*“pohibi ao caixa da Companhia que não embarcassem alguns [escravos], porque tendo em seu poder hum anno, lhes não mandou ensinar a fazer o sinal da Cruz, que pessoalmente os examinei na Caza da Alfandega, e os não achei capazes de se lhe administrar o Sacramento do Batismo, sendo a cauza disto entregar o dicto caixa a estes escauos vindos de Guiné a pessoas particulares para que se siruaõ delles, para poupar o sustento, as quais somente trataõ de lhe desfrutar o serviso, que muitas uestes hé demasiado, com grande dano dos corpos, e nenhum cuidado poem ãe lhe tratar das almas”<sup>39</sup>.*

O prelado informava o rei que não consentiria, com decisão, que nenhum escravo embarcasse sem ser batizado e “nem se há de baptizar algum adulto que não esteja capaz deste Sacramento, porque assim o quer Deus nosso Senhor”.<sup>40</sup>

Descontentes com a nova medida régia, os traficantes e contratadores fizeram um autêntico *lobby* junto da Coroa no sentido de se emitir uma contraordem que lhes fosse mais favorável. Avançaram com uma proposta no sentido de se limitar a aplicação da nova medida apenas aos escravos que ficassem na Ribeira Grande por um longo período de tempo, excluindo os que por aí passavam por baldeação. Invocavam em defesa da sua proposta o facto de os escravos que passavam pela Ribeira Grande irem para terras cristãs, podendo receber o batismo no lugar de destino, onde normalmente existiam mais clérigos e mais mestres para os catequizar, uma vez que “aly [na Ribeira Grande] havia bem falta delles”. O que é mais, insistiam que o tempo necessário para a doutrinação dos escravos era incompatível com as demandas do negócio de escravos “por não ser facil a muitos comprehenderem a doutrina, em dilatado tempo, quanto mais em tão breve; porque muitos com grande trabalho de seus Senhores, em ensinalos os não podiam catequizar, por não saberem a língoa, e serem naturalmente rudes”<sup>41</sup>. Sugeriam ainda que à saída da Costa africana se disponibilizasse, para cada navio, um clérigo ou pessoa secular, para tal capacitada, para instruir e batizar os escravos de forma a diminuir o tempo de espera na Ribeira Grande. Ali seriam apresentados ao bispo os documentos comprovativos dos escravos batizados<sup>42</sup>.

Os traficantes acabaram por influenciar alguns dos órgãos mais relevantes na administração ultramarina, mormente o Conselho Ultramarino. Embora reconhecendo que a questão do batismo dos escravos seria mais da jurisdição da Junta das Missões, o Conselho Ultramarino não deixou de emitir um parecer favorável às intenções dos traficantes:

*“Ao Conçelho parece fazer prezente a Vossa Magestade o que escreve o Governador das Ilhas de Cabo Verde, e que neste particular, se deve mandar, que os negros, que tiverem alguma demora em Cacheu, ally se devem Baptizar, e Cathequizar; e nos que vierem nos navios da Costa, e chegarem á Ilha de Santiago, pondoos em terra, que tambem se deve praticar o mesmo: porem que isto senão pode observar, nos que fizerem só escalla, pelo perigo, que lhes pode sobrevir, em os obrigarem a isso; porem como esta materia seja pertencente a Junta das Missões, que nella seja Vossa Magestade servido de a mandar ver, para se tomar a resolução que parecer mais açertada e mais conveniente ao serviço de Deos”<sup>43</sup>.*

<sup>39</sup> Carta do Bispo de Cabo Verde a Sua Magestade El-Rey, Ilha de Bissau, 4 de Junho de 1696 in MMA vol. 7, doc. n.º 96, p. 325.

<sup>40</sup> Idem, pp. 325-326.

<sup>41</sup> Consulta do Conselho Ultramarino Sobre o Baptismo dos Escravos, Lisboa, 14 de Novembro de 1696, in MMA vol. 7, doc. n.º 104, p. 356.

<sup>42</sup> Baptismo dos Escravos da Guiné, Lisboa, 5 de março de 1697, in MMA vol. 7, doc. n.º 111, pp. 374-375.

<sup>43</sup> Consulta do Conselho Ultramarino Sobre Batismo dos Escravos, Lisboa, 14 de Novembro de 1696, in MMA vol. 7, doc. n.º 104, p. 356.

Perante o parecer, a 5 de Março de 1697, a Coroa emitiu uma contraordem em matéria de batismo de escravos, em conformidade com as indicações do Conselho Ultramarino acima citadas<sup>44</sup>. D. Fr. Vitoriano, no entanto, recebeu a nova resolução sobre o batismo dos escravos com desgosto, alegando a impossibilidade de doutrinação no pouco tempo que os escravos esperavam no porto de Cacheu. Mostrava-se seguro de que a nova resolução só vinha facilitar a tarefa dos negociantes de escravos de escaparem às suas obrigações. “Daqui por diante” – assegurou ao rei – “a mayor parte dos escravos que se embarcarem haõ de hir sem baptismo, dizendo seus Senhores, que tem uindo por escala”<sup>45</sup>.

Para o prelado, a nova resolução era muito mais difícil de pôr em prática do que ser delineada em teoria (“prouesses a Deos que fosse taõ facil a pratica, como foi a especulaçaõ nesta materia”). Argumentava que o processo de doutrinação levava o seu tempo sobretudo porque os escravos não dominavam a língua e o seu próprio estado de espírito também não ajudava. Estavam focados em ganhar a liberdade e não em aprender a doutrina. O bispo deixava também claro que não dispunha de clérigos para enviar a bordo de forma a catequizar os escravos na viagem de Cacheu para Ribeira Grande. Além do mais, mostrou-se contra a doutrinação a bordo, pois as desumanas condições em que eram transportados os escravos não eram propícias à instrução.

A solução do prelado passava pela criação de um centro de doutrinação dos escravos na Praça de Cacheu e na Ribeira Grande, no sentido de se garantir uma boa doutrinação e um batismo apropriado aos escravos<sup>46</sup>. Com esta proposta o bispo parece ter conseguido contrabalançar a influência dos traficantes de escravos junto dos órgãos da administração ultramarina. É certo que os interesses económicos acabaram por se sobrepor aos interesses religiosos, mas pode-se dizer que, em larga medida, durante a última década de Seiscentos, a postura da Coroa e dos órgãos de administração ultramarina perante o braço-de-ferro entre D. Fr. Vitoriano e os negreiros foi a de tentar encontrar medidas que conciliassem os interesses de ambas as partes. Os anos de 1697 e 1698 registaram um esforço por parte da Coroa no sentido de se investir na criação de algumas condições que assegurassem uma efetiva doutrinação dos escravos, preservando o mais possível os interesses dos negreiros. Num parecer do Conselho Ultramarino, datado de 12 de Novembro de 1697, propôs-se o envio de clérigos “que seião práticos nas lingoas dos negros de toda aquella Costa para que nas suas próprias lingoas os possuão instruir e capacitar para receberem a agoa do baptismo sem se esperar que aprendão a nossa lingua”<sup>47</sup>. Vários documentos dão também conta de ordens da Coroa no sentido de avançar com a construção do centro de doutrinação proposta pelo bispo D. Fr. Vitoriano. No entanto, à luz da documentação disponível, não nos foi possível apurar se o dito centro de doutrinação chegou a ser construído.

O certo é que se avançou com a ideia de um centro de catequização em Cacheu para onde os senhores deviam ser obrigados a enviar os seus escravos assim que aí desembarcassem<sup>48</sup>. Pôs-se o problema da inexistência de homens livres que soubessem as línguas nativas dos escravos, mas no estilo pragmático que lhe era peculiar, D. Fr. Vitoriano propôs que fossem escravos a desempenhar a função de catequistas e que para isso fossem pagos, com algum proveito para os seus senhores<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Carta Régia ao Bispo de Cabo Verde, Lisboa, 5 de Março de 1697, in MMA 7, doc. n.º 112, pp. 376-377.

<sup>45</sup> Carta do Bispo de Cabo Verde Sobre o Baptismo dos Escravos, Ilha de Santiago, 17 de Junho de 1697, in MMA vol. 7, doc. 117, p. 386.

<sup>46</sup> Idem, pp. 386-387.

<sup>47</sup> Consulta do Conselho Ultramarino Sobre o Baptismo dos Escravos, Lisboa, 12 de Novembro de 1697, in MMA vol. 7, doc. n.º 122, p. 400.

<sup>48</sup> Catequização dos Escravos em Cacheu, Lisboa, 7 de Janeiro de 1698, in MMA vol. 7, doc. n.º 128, pp. 413-414. Veja-se também Carta Régia ao Bispo de Cabo Verde, Lisboa, 6 de Novembro de 1698, MMA vol. 7, doc. n.º 149, pp. 469-470 e Casa para os Escravos em Cabo Verde, Lisboa, 6 de Novembro de 1698, in MMA vol. 7, doc. n.º 150, p. 471.

<sup>49</sup> Carta de el-Rey D. Pedro II a D. António Salgado, Lisboa, 7 de Janeiro de 1698, in MMA vol. 7, doc. n.º 129, pp. 415-418.



De notar ainda que o empenho de D. Frei Vitoriano em promover uma pastoral orientada para os escravos acabou por gerar um clima de hostilidade nas relações com os negociantes de escravos. Na sua reação à contraordem de 1697 o prelado, em tom de desabafo, deixou saber que “com esta rezolução fico com a consciencia quieta, e sem entender nesta materia, que por dar execução á primeira ordem de Vossa Magestade incorri em grande crime com os interessados na Companhia, o qual castigaõ com me não embarcarem nos seus nauios os materiaes necessarios para acabar a Sée”<sup>50</sup>.

Ainda assim não deixou de tomar e propor algumas medidas impopulares. Em 1700 fez ler nas Igrejas uma carta pastoral que anunciava a aplicação na diocese dos princípios normativos consagrados nas Ordenações Manuelinas sobre as obrigações dos senhores para com os seus escravos: os senhores tinham de mandar os seus escravos aprender a catequese e, se ao fim de seis meses os escravos não soubessem rezar, seriam retirados aos seus senhores para poderem aprender a doutrina (Soares, 2002: 356). A preocupação do prelado com a integração dos escravos na Igreja moveu-o a pedir ao rei que obrigasse os senhores a conceder aos escravos um dia durante a semana que lhes permitisse dedicarem-se ao trabalho remunerado. O prelado argumentava que os senhores alimentavam mal os seus escravos e a estes também faltava roupa decente que vestir para ir à igreja. Ao que parece, antes da chegada de D. Vitoriano a Cabo Verde, costumava-se conceder aos escravos a possibilidade de terem um dia para trabalho remunerado, mas era quase sempre aos domingos. O problema torna-se evidente: se os escravos trabalhavam aos domingos, ficavam impossibilitados de participar na missa dominical, o que preocupava os líderes eclesiásticos. Assim, D. Vitoriano batalhou para que o dia de trabalho remunerado passasse a ser durante a semana, de modo a promover a integração dos escravos na comunidade de crentes<sup>51</sup>. O prelado solicitou ao rei a emissão de uma ordem nesse sentido e não hesitou em pedir castigos para os senhores que não a respeitassem<sup>52</sup>.

## Conclusão

Como aconteceu nas demais paragens do Império português, os missionários destacados para Cabo Verde, no período aqui tratado, não se opuseram à escravatura enquanto instituição. As referências de que dispunham e os condicionalismos a que estavam sujeitos não o permitiria. Sociológica e juridicamente justificada, a escravatura não colidia com a tradição da Igreja. No contexto específico da expansão portuguesa, a escravatura dos africanos, no período em estudo, contou com a bênção da Santa Sé que, ao encorajar os monarcas portugueses a promover a expansão da *Respublica Christiana* em terras africanas, lhes reconheceu o direito de escravizar os africanos no processo. Além disso, os líderes da Igreja cabo-verdiana eram agentes ao serviço da Coroa portuguesa. Como tal, as suas posições perante a problemática da escravatura estavam condicionadas. Qualquer que fosse a posição dos missionários sobre o assunto, era esperado que tivesse em conta os interesses da Coroa. Ainda assim, como bem atesta a documentação, alguns dos missionários destacados para Cabo Verde mostraram-se críticos perante a prática esclavagista no arquipélago. Ciente do mal social que ela representava, os missionários apostaram na promoção do respeito pela legalidade de forma a evitar os abusos do sistema esclavagista. Alguns (como foi o caso do Padre Baltazar Barreira) mostraram-se pouco convictos perante o desafio e acabaram por

<sup>50</sup> Carta do Bispo de Cabo Verde Sobre o Baptismo dos Escravos, Ilha de Santiago, 17 de Junho de 1697, MMA vol. 7, doc. n.º 117 pp. 386-387.

<sup>51</sup> Carta do Bispo de Cabo Verde para a S. Magestade el-Rei, Ilha de Santiago, 13 de Julho de 1698, in MMA 7, doc. n.º 142, pp. 451-452.

<sup>52</sup> Ibidem.

ceder e até justificar alguns abusos. Outros, mais audazes ou até utópicos (como foi o caso de D. Frei Lourenço Garro), parecem ter acreditado que os interesses religiosos se pudessem sobrepor aos económicos e, ancorados nesta crença, sugeriram o fim da escravidão dos cristãos africanos na diocese de Cabo Verde. Tratava-se de uma proposta radical para o tempo (embora, como se referiu, não se tratasse de um documento abolicionista) e extremamente lesiva para os interesses económicos da Coroa e, portanto, não teve qualquer impacto junto das autoridades do Reino.

Olhando, no entanto, para as atitudes dos missionários perante a escravatura ilegal e o desrespeito dos negreiros para com os princípios normativos relativos ao batismo dos escravos, torna-se fácil perceber o empenho dos missionários em combater os abusos do sistema escravagista em Cabo Verde. Pode-se, assim, dizer que as atitudes da Igreja perante a escravatura em Cabo Verde revelam uma grande consonância com os ensinamentos dos teojuristas do tempo: a legitimidade moral da instituição não foi questionada, mas procurava-se evitar os abusos do sistema escravagista e conferir à escravatura uma dimensão mais humana.

### Referências bibliográficas

- Agostinho, Santo (1955), *De Civitate Dei*, Corpus Christianorum, Series Latina vol. 48, Turnhout, Brepols.
- Aquino, São Tomás de (1892 e 1906), *Summa Theologiae (Sancti Thomae Aquinatis Opera Omnia*, vols. 7 e 10), Roma, Polyglota.
- Baleno, I. C. (2001), “Povoamento e Formação da Sociedade” in *História Geral de Cabo Verde*, vol. I, 2.ª ed., Lisboa-Praia, IICT/INIC, pp. 125-177.
- Boxer, C. R. (1978), *The Church Militant and the Iberian Expansion*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- \_\_\_\_ (1977), *The Portuguese Seaborne Empire (1415-1825)*, London, Hutchinson, 1977.
- Carreira, António (2000), *Cabo Verde: Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, 3.ª ed., Praia, Instituto de Promoção Cultural, 2000.
- Cesareia, Basílio de (1885), *Initium Moralium* in *Patrologiae Graeca* vol. 31, edição de J. P. Migne.
- Composta, Dario (1992), “La Schiavitù e il Magisterio Pontificio nei Secoli XV-XVII”, *Doctor Communis* vol. 45, n.º 3, pp. 225-243.
- Cruz, M. Braga da (2003), “O Padroado Português no Oriente”, *Didaskalia* vol. 33, n.ºs 1 e 2, pp. 239-255.
- Davis, D. B. (1988), *The Problem of Slavery in Western Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Fonseca, Jorge (2015), “Dom frei Lourenço Garro, bispo de Santiago, o verdadeiro autor de um texto antiesclavagista do século XVII”, *Lusitania Sacra* vol. 32, pp. 181-198.
- Glancy, J. A. (2002), *Slavery in Early Christianity*, Oxford, Oxford University Press.
- Gonçalves, N. da Silva (2000), “Escravidão”, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira de Azevedo, Lisboa, CEHR da Universidade Católica Portuguesa, Círculo de Leitores, vol. C-I, pp. 160-162.
- \_\_\_\_ (1996), *Os Jesuítas e a Missão de Cabo Verde (1604-1642)*, Lisboa, Brotéria.
- \_\_\_\_ (1995), “Escravidão e Consciência Cristã. O Caso de Cabo Verde e Guiné na Segunda Metade do Século XVI e Inícios do Século XVII”, *Brotéria* 141, n.º 4, pp. 255-275.
- \_\_\_\_ (1988), “Descobrimientos, Evangelização e Direitos Humanos”, *Brotéria* 127 n.º 5, pp. 363-374.
- Green, T. (2011), “Building Slavery in the Atlantic World: Atlantic Connections and the Changing Institution of Slavery in Cabo Verde, Fifteenth-Sixteenth Centuries”, *Slavery & Abolition*, vol. 32, n.º 2, pp. 227-245.
- Leite, António (1985), “Teriam os Reis de Portugal Verdadeira Jurisdição Eclesiástica?”, *Disdaskalia* vol. 15, n.º 2, pp. 357-356.

- Maurício, Domingos (1997), "A Universidade de Évora e a Escravatura", *Didaskalia* vol. 7, n.º 1, pp. 153-200.
- Maxwell, J. F. (1975), *Slavery and the Catholic Church: the History of Catholic Teaching Concerning the Moral Legitimacy of the Institution of Slavery*, Chichester, Barry Rose Publishers.
- Mercado, Tomás de (1977), *Suma de Tratos y Contratos*, 2 vols., edição de Nicolas Sanchez-Albornoz Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Economía y Hacienda.
- MPISI, J. (2008), *Les Papes et l'Esclavage des Noirs: le Pardon de Jean Paul II*, Paris, L'Harmattan.
- Monumenta Henricina* vol. 11 (edição de António Joaquim Dias Dinis), Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Coimbra, 1970.
- Monumenta Missionaria Africana*, coligida e anotada por António Brásio, 2.ª série, vols. I-IV Lisboa Agência Geral do Ultramar, 1964, 1968; vols. V-VI Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1979, 1991; vol. VII, Lisboa, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.
- Mota, Avelino T. da (1974), *As viagens do Bispo D. Frei Vitoriano Portuense à Guiné e a cristianização dos reis de Bissau*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Noonan Jr., J. T. (2006), *A Church That Can and Cannot Change: The Development of Catholic Moral Teaching*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Ordenações Manuelinas* livro V, título XCIX, texto online disponível no link <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/l5p300.htm> (consultado a 09 de Maio de 2015).
- Pijper, F. (1909), "The Christian Church and Slavery in the Middle Ages", *American Historical Review*, vol. 14, n.º 4, pp. 675-695.
- Pimentel, M. do Rosário (1995), *Viagem ao Fundo das Consciências: A Escravatura na Época Moderna*, Lisboa, Colibri.
- Quenum, A. (1993), *Les Églises Chrétiennes et la Traite Atlantique du XVe au XIXe Siècle*, Paris, Karthala.
- Sena, M. R. Lucas de (1818-1987), *Dissertação sobre as Ilhas de Cabo Verde*, in *Descrições Oitocentistas das Ilhas de Cabo Verde*, recolha anotações e apresentação de António Carreira, Lisboa, pp. 23-108.
- Soares, M. João (2002), "A Igreja em Tempo de Mudança Política, Social e Cultural", in *História Geral de Cabo Verde*, vol. 3, Lisboa-Praia, IICT/INIPPC, pp. 327-406.
- Whitford, David M (2009), *The Curse of Ham in the Early Modern Era: the Bible and the Justifications for Slavery*, Ashgate, London.



The background of the entire page is a dense, repeating pattern of Arabic calligraphy in a cursive style, overlaid on a grid of horizontal lines. The text is rendered in black ink on a light grey background. A solid black horizontal bar is positioned across the middle of the page, containing the text 'Notas de leitura' in white, bold, sans-serif font.

## Notas de leitura





# Ces fins d'empires inoubliables

René Pélissier

pp. 95-111

Inoubliables? Il est préférable plutôt d'écrire que certains auteurs et acteurs ne peuvent, ni ne veulent les oublier. Qui sont-ils? En premier lieu, il y a ceux qui les ont vécues ou les commémorent pour des raisons parfois personnelles, mais souvent motivées par l'approche de la décrépitude ou l'amour de l'Histoire, voire de l'inconnu. On parlera donc ici de quelques exemples tirés des crépuscules impériaux ou proto-coloniaux de pays tels que le Portugal, l'Allemagne, l'Espagne, la Belgique, l'Afrique du Sud, l'Indonésie et... le Danemark. Ce qui est difficile, c'est de construire des passerelles entre ces différents Etats et leurs héritiers postcoloniaux.

Débarrassons-nous d'abord des contraintes et voyons un texte qui n'entre pas dans les catégories précitées puisqu'il semble être l'enfant d'anthropologues germaniques ayant réussi à rassembler plusieurs de leurs confrères (et apparentés) autour d'un titre volontairement vague et conquérant: **The Upper Guinea Coast in Global Perspective**<sup>1</sup>. Il est délicat de lui trouver un thème commun, sinon géographique. Un moment, on croit tenir le fil d'Ariane: serait-ce la recherche de l'identité luso-africaine? Mais on saute au Sri Lanka, avant de suivre des Casamançais au Sénégal, puis la réception des Nigériens au Cap-Vert, dont la population les considère comme des éléments douteux et menaçants. Ensuite on tombe sur une savante étude linguistique d'un Brésilien, sur le mot *tabanca*; sur deux textes concernant la liberté d'expression en Sierra Leone après la guerre civile, et la protection des enfants soldats. Des pages sur la question mandingue, un chapitre sur un riche commerçant de Gambie s'étant illustré dans le commerce international des diamants au Congo et en Angola, d'où il est chassé. Finalement, on aboutit à une comparaison originale entre l'importation des armes blanches (17<sup>ème</sup> siècle) et des armes à feu (19<sup>ème</sup> siècle) en Casamance et en Guinée portugaise. En résumé, une auberge espagnole ambitieuse, à la cuisine inattendue, mais incontestablement roborative, qui fera la joie des ethnologues, du Sénégal au Libéria, mais le désespoir du malheureux doctorant qui offrira à l'éditeur un travail mieux structuré, mais qui cherchera longtemps des subventions pour publier sa thèse.

## Feu l'empire portugais

**Políticas coloniais em tempo de revoltas - Angola circa 1961**<sup>2</sup> consiste en un travail portant essentiellement sur les problèmes de main-d'œuvre africaine, forcée (avant 1961-1962), et le statut de l'*indígena*, tels qu'ils étaient connus (et admis) par l'Administration centrale et, notamment, le Gabinete dos Negócios políticos qui joue alors un rôle majeur dans l'orientation de la politique coloniale. Les recherches ont été conduites à partir d'archives restées totalement fermées, bien au-delà de 1974, et très secondairement de

<sup>1</sup> Knörr, Jacqueline & Kohl, Christoph (eds.) (2016), **The Upper Guinea Coast in Global Perspective**, New York-Oxford, Berghahn Books, pp. IX-325, photos noir et blanc, index.

<sup>2</sup> Curto, Diogo Ramada (ed.) & Cruz, Bernardo Pinto da & Furtado, Teresa (2016), **Políticas coloniais em tempo de revoltas - Angola circa 1961**, Porto, Edições Afrontamento, pp. 322, photos noir et blanc.

sources publiées. De ce fait, ce qui intéresse les auteurs, c'est la sociologie, la politique et l'anthropologie. On relèvera deux chapitres essentiels: la révolte de la Baixa de Cassange; les prisons et leurs réformes (*campos* de Missombo et de São Nicolau). L'ankylose administrative et l'intoxication luso-tropicaliste, avidement acceptée car flatteuse, furent deux freins puissants à une évolution bien tardive mais inévitable, même aux yeux des éléments les plus rétrogrades de l'Armée et des partisans du statu quo. A signaler que les textes réunis dans ce volume avaient été publiés antérieurement dans des revues, ou sont tirés d'ouvrages universitaires.

L'insularisation conceptuelle se rappelle tôt ou tard aux bons souvenirs des tenants de l'immobilisme. Cet avertissement s'adresse également aux Etats successeurs de plusieurs dictatures ou de régimes autoritaires, comme nous l'explique l'auteur d'**Angola amordaçada**<sup>3</sup>. Il dénonce les contraintes que le MPLA et les autorités qui en dépendent font peser sur l'information écrite et radio-télévisuelle angolaise, dite «libre». Il n'y va pas de main morte: liberté d'information bafouée, pressions économiques, menaces, arrestations, éliminations physiques, destruction ou saisie des journaux ayant un contenu trop critique, etc. Les exemples qu'il cite vont rarement au-delà de 2011. Il parle en connaissance de cause puisqu'il a été condamné à plus de huit ans de prison pour conspiration et tentative de coup d'Etat. Travail dont les apparences formelles sont universitaires, ce livre – peut-être inspiré par le ressentiment et le militantisme, mais dans quelle mesure? – ne laisse rien présager de bon pour l'avenir des sociétés angolaises qui, aussi loin que l'autorise l'histoire documentée, n'ont jamais fait autre chose que survivre entre de petits ou grands tyrans précoloniaux et coloniaux, en guerre ou en paix. Pas de haltes prolongées dans les bosquets du jardin d'Eden!

La délivrance viendra-t-elle d'une religion? On peut en douter si l'on lit les constatations d'une sociologue néerlandaise qui décrit les conséquences de l'offensive des Pentecôtistes – certains tout au moins – brésiliens qui se sont abattus sur l'Afrique lusophone et, plus précisément sur Maputo, avec la vigueur d'un orage qui dure. **Violent Conversion**<sup>4</sup> nous montre comment la liturgie adoptée pénètre dans les maillons les plus faibles de la société locale: les femmes à peine détribalisées qui se débattent dans la misère ou la gêne. Le Saint-Esprit a bon dos et on lui fait porter allègrement aussi bien le rejet des coutumes et traditions que la libération de la femme, la lutte contre les pesanteurs familiales, contre le machisme, etc., sans jamais oublier de verser obligatoirement une part importante des maigres revenus des fidèles dans la caisse d'une Eglise tentaculaire, le tout en utilisant les méthodes et les moyens les plus modernes (la télévision au service de l'émancipation sociale?). Nous n'avons pas les connaissances pour dire en quoi ce livre savant mais alarmiste est prémonitoire, mais nous le recommandons à qui voudrait se libérer de l'engourdissement que peut provoquer la lecture à doses massives de quelques livres exaltant les prouesses de divers combattants recréant leur jeunesse héroïque dans des guerres qu'ils ont cru gagner.

L'un de leurs auteurs favoris est l'officier américain des Marines qui s'est fait une spécialité rare hors du Portugal: chanter les louanges des militaires lusitaniens dans leur dernière guerre en Afrique. Comme il a l'esprit systématique et dispose de tout l'appui nécessaire pour accéder aux archives et aux anciens officiers supérieurs survivants qui ont conduit les opérations de 1961 à 1974-1975, il a déjà passé au peigne fin l'essentiel des activités des trois Armes. Il les voit constamment sous un jour plus que favorable, ce qui ne peut que plaire à son public, et d'ailleurs ses accumulations d'éloges contiennent souvent une grande part de

<sup>3</sup> Cruz, Domingos da (2016), **Angola amordaçada. A imprensa ao serviço do autoritarismo**, Lisboa, Guerra e Paz, pp. 156.

<sup>4</sup> Van de Kamp, Linda (2016), **Violent Conversion. Brazilian Pentecostalism and Urban Women in Mozambique**, Woodbridge (Angleterre) et Rochester (New York), James Currey/Boydell & Brewer, pp. XI-236, photos noir et blanc.

vérité. Il en arrive maintenant aux unités d'élites: les *Flechas*, en attendant les parachutistes et les *Comandos*. Les **Fuzileiros**<sup>5</sup> fera donc la joie des non-lusophones, amateurs de guerres exotiques et notamment de celle qui se déroula en Guinée portugaise (et à Conakry) et accessoirement sur les rivières de l'Est-Angola et le lac Niassa/Malawi. Traitant unilatéralement d'un thème peu prisé des historiens professionnels, l'auteur occupe désormais une niche entre la propagande et l'érudition. C'est déjà beaucoup.

Les **Memórias de África**<sup>6</sup> d'un général en retraite ne prétendent pas autre chose que rappeler sous une forme anecdotique les activités de l'auteur, lors des trois commandements effectués en Angola (1962-1965 puis 1965-1967) ensuite en Guinée (1970-1972). On puisera dans ces souvenirs pittoresques des éléments intéressants pour connaître la réalité du terrain, sans se soucier d'empiler les morceaux de bravoure. Nous citerons: 1.º) l'affrontement entre le commandant du bataillon sortant et l'administrateur civil de Sanza Pombo (1962-1964); 2.º) les services du renseignement militaire qui surveillent les entrées de guérilleros de l'UPA/FNLA et les réfugiés baiacas à Cuango; 3.º) la querelle entre ses soldats et les *cipaios* de l'Administration, chargés de protéger deux prostituées congolaises venues à l'appel de l'Administrateur: les soldats veulent eux aussi bénéficier de leurs services sexuels. Lors du deuxième commandement, à Ambrizete, il signale qu'en novembre 1965 une colonne de 21 soldats tombe dans une embuscade. 15 morts (dépouillés et mutilés) seront rapatriés et enterrés à Ambrizete. On ne faisait pas que de la psychologie sociale sur place.

En Guinée, l'auteur est basé à Tite, dans la péninsule de Quinara (face à Bolama). Le PAIGC qui est un ennemi incommensurablement plus sérieux que l'UPA/FNLA attaque Nova Sintra. Un chapitre est consacré à João Bacar Djaló, commandant de la 1<sup>ère</sup> compagnie de *comandos* africains, une figure tutélaire et emblématique des Bissau-Guinéens qui ont lié leur sort à celui des Portugais dans ce fief des Beafadas, «colonisés» par des Balantes pour qui d'ailleurs l'auteur exprime un certain respect.

Autre frontière impériale menacée? Le *distrito* de Tete au Mozambique en 1972-1974, vu par un jeune capitaine d'aviation (devenu maintenant général en retraite). Il arrive dans une période critique: il faut assurer la sécurité du transport par route des charges lourdes destinées à l'équipement du barrage de Cahora Bassa sur le Zambèze. L'ouvrage de José Armando Vizela Cardoso<sup>7</sup> est *un des rares rédigés par un aviateur* ayant participé à la guerre au Mozambique. Membre de cette aristocratie que représente l'Aviation dans la plupart des armées modernes, c'est un patriote portugais, appartenant à cette cohorte d'officiers supérieurs qui, *maintenant*, reprochent à l'Estado Novo son intransigence à l'égard des revendications des nationalistes africains. On les trouvait dans leur jeunesse plutôt marchant au pas sous l'uniforme, qu'étudiant en exil, mais c'est une autre affaire à propos de laquelle nous ne dirons rien ici.

*Son livre est incontestablement important* car, outre le problème de la sécurité des convois et le harcèlement des maquis et campements locaux du FRELIMO qui cherche à s'infiltrer vers le Centre-Mozambique, il traite des attaques anti-aériennes de la guérilla utilisant les missiles Strela, fournis par l'URSS. En novembre 1972, un missile de 122 avait déjà visé la base aérienne de Tete. Autres sujets qu'il aborde: 1.º) l'éloge de l'étroite collaboration de la PIDE locale avec les militaires; 2.º) sa version du massacre de Wirihamu (décembre

5 Cann, John P. (2016), **The Fuzileiros. Portuguese Marines in Africa 1961-1974**, Solihull (Angleterre), Helion and Company, pp. 64, nombreuses photos noir et blanc et couleur.

6 Valente, José de Figueiredo (2016), **Memórias de África. Angola e Guiné**, Lisboa, Âncora Editora, pp. 122, photos noir et blanc. Note: ce texte occupe un volume conjointement avec la réédition de Luis Dias Antunes, **Memórias do Oriente. Índia, Timor e Moçambique** (1<sup>ère</sup> édition 2011).

7 Cardoso, José Armando Vizela (2016), **Voando no Céu do Reino do Monomotapa. Guerra Ultramarina: Moçambique 1972-1974**, Porto, Fronteira do Caos Editores, pp. 417, nombreuses photos noir et blanc et couleur.

1972) pour lequel il dément tout bombardement des villageois par l'aviation et rappelle – à juste titre – que le FRELIMO n'hésitait pas longtemps à massacrer, lui aussi, ceux qui ne l'aidaient pas; 3.<sup>o</sup>) son admiration pour le commandant Raimundo du FRELIMO au sud de Tete; 4.<sup>o</sup>) les opérations qu'il monte dans l'Angônia, secteur trop négligé par les auteurs depuis plus de 40 ans.

Il semble que l'auteur est surtout l'un des premiers Lusophones à admettre que l'intervention fréquente de l'aviation rhodésienne au Mozambique sous la conduite du Squadron Leader Peter Petter-Bowyer est un facteur capital pour la poursuite de la guerre. Dès avril 1974, les Rhodésiens bombardent à Estima une base du FRELIMO. Cette coopération tardive se maintiendra en avril-mai 1974 où l'aviation de Salisbury va perdre coup sur coup trois avions (selon le général Cardoso), abattus par le FRELIMO. Tout porte à croire dans son livre que le jeune Cardoso s'entendait bien avec Petter-Bowyer, mais ce dernier, plus de trente ans après les faits, tombera le masque et dira pis que pendre des militaires portugais au Mozambique (cf. René Pélissier, *Portugal-Afrique-Pacifique*, Editions Pélissier, 2015, pp. 30-31) et sur leur incapacité à gagner la guerre.

Une autre qualité du livre du général est que son auteur a pleinement conscience de l'importance de la chronologie, et qu'il apporte une foule de détails et de documents internes à l'aviation dans le district de Tete, sans s'arrêter au pittoresque facile qui laisse les historiens de marbre. L'ironie de cette alliance rétive entre les Portugais et les Rhodésiens est qu'elle était rendue nécessaire pour que chacun conserve ses acquis, mais qu'elle était minée par la méfiance des premiers et le mépris des autres. Les brûlures de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle n'étaient pas seulement épidermiques. D'où la nécessité de connaître l'histoire coloniale lorsque l'on veut la connecter à la géopolitique africaine.

**Macau e os Territorios lusófonos**<sup>8</sup> ne prétend pas autre chose que montrer au lecteur le catalogue descriptif de la collection rassemblée par un super-collectionneur de cartes postales (João Loureiro) qui, à lui tout seul, s'est substitué aux bibliothèques portugaises impécunieuses ou indifférentes à l'utilité d'une iconographie impériale. Il est symptomatique que ce soit la parcelle la plus riche de l'Império défunt qui soit désormais la propriétaire de la documentation cartophilique de son expansion africaine et orientale, dans son état le plus récent (depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle). Bénissons donc les fourmis diligentes qui honorent encore la mémoire coloniale ou para-coloniale du Portugal. L'inventaire méticuleux mais aride que représente ce livre est fort heureusement doté de commentaires de João Loureiro et illustré par une très riche sélection de vues ayant une valeur parfois nostalgique, voire douloureuse pour certains, mais toujours instructive. Il reste maintenant à aller en Chine pour la consulter. Ironie de l'Histoire!

Passer de la fin de l'Império à la disparition antérieure (1914-1918) de la colonisation tropicale allemande exige mieux qu'une simple acrobatie de la part du chroniqueur. Il lui a fallu surtout beaucoup de chance et la parution d'un livre admirable pour nous offrir cette transition entre ces deux impérialismes sur la frontière contestée du Sud-Angola. En raison de tout le battage qui s'est fait au Portugal à propos de Naulila, il y a longtemps que nous réclamions une monographie sérieuse sur ce monceau d'à-peu-près, de contre-vérités et de parti pris. C'est finalement un jeune juriste allemand qui a eu l'audace de se lancer dans cette tâche ardue et, ce faisant, il a réussi magnifiquement une entrée royale dans l'historiographie de la reconquête et de la conquête portugaises de part et d'autre du moyen-Cunene en 1914-1915.

<sup>8</sup> Collectif (2015), *Macau e os Territorios lusófonos. Coleção Iconográfica Única de Postais Fotográficos*, Macau, Instituto Cultural do Governo da R. A. E. de Macau. Arquivo Histórico de Macau, pp. 335, nombreuses illustrations noir et blanc et couleur.

De quoi parlons-nous? De *Naulila 1914*<sup>9</sup>. Officiellement, il s'agit, selon ce livre épais, d'une thèse en droit international portant sur l'arbitrage – interminable mais très rémunérateur pour l'arbitre suisse qui le fera traîner en longueur –, relatif au différend luso-allemand, né de l'invasion territoriale (limitée à Naulila II), à titre de représailles à l'incident antérieur homonyme (Naulila I), à quelques kilomètres de la frontière avec le Sud-Ouest africain.

En réalité, le texte est beaucoup plus riche qu'une simple étude au juridisme desséché puisqu'il fait précéder la partie (environ 150 pages) consacrée à la procédure – qui dura plus d'une décennie – d'une discussion très serrée et globale des antécédents. Il insiste donc longuement (plus de 200 pages) sur les convoitises allemandes sur le Sud-Angola, sur la situation économique et politique locale, sur le problème ovambo, sur la présence germanique au Sud-Ouest de l'Angola en *ca* 1910-1914, sur l'Armée portugaise sous Roçadas et Pereira de Eça, y compris les erreurs tactiques du premier cité, etc., mais il ne s'attarde pas sur le déroulement des opérations proprement dites. Et là, bénéficiant du déblocage tardif de certaines archives portugaises, il a eu tort d'avoir laissé dans l'ombre des réalités statistiques controversées, telles que le nombre de morts, de blessés et même de prisonniers portugais (ce qui est un comble!). Son verdict sur la tentative du roi Mandume de s'affirmer indépendant est nuancé et là il a raison.

Enfin arrive la perle de la thèse: la place de Naulila et de Môngua dans les mythologies héroïques portugaise, allemande et, plus récentes, angolaise et namibienne (en tout environ 30-40 pages). Une section «Sources et travaux» est ce qui existe de plus développé (pp. 446-506) à ce jour: 5 archives explorées au Portugal et en France (Spiritains et Affaires étrangères), 3 allemandes, 3 autres dispersées (Etats-Unis, Namibie, Grande-Bretagne). La bibliographie citée comporte environ un millier de titres ayant une valeur historiographique. Il y a 3 index. Tant qu'il y était, il aurait peut-être pu éclairer des points restés obscurs, par exemple l'ampleur des représailles portugaises contre les révoltés de 1914 et les résistants de 1915 (Cuanhama). Le général Pereira de Eça a-t-il véritablement donné l'ordre (sous quelle forme?) d'éliminer les Cuanhamas mâles de plus de dix ans, comme cela est tenu pour parole d'Évangile dans le manuel britannique le plus récent sur la Grande Guerre en Afrique qui avalise des accusations politiques parlementaires portugaises, sans prendre en compte le «silence assourdissant» des récits légués par les réfugiés ovambos au sud de la Zone neutre. Eux n'en soufflent mot. Personnellement, tant que les archives ne révéleront pas de façon irréfutable l'existence de cet ordre qui ferait de Pereira de Eça un criminel de guerre, nous maintiendrons nos doutes. Et pourquoi une étude sur le procès qui lui a été intenté avant sa mort ne ferait-elle pas l'objet d'une dissertation portugaise?

Sur le fond de la question essentielle, l'auteur n'a pas trouvé non plus de preuves décisives démontrant à l'arbitre suisse que les Allemands avaient eu l'intention délibérée d'envahir le Sud-Ouest angolais, avant même Naulila I. Peut-être, mais il reste peu discutable que dans leur désert «namibien» ils soupiraient et attendaient de remplacer tôt ou tard les Portugais au nord et à l'ouest du Cunene. La commission luso-allemande au Sud-Angola, à laquelle un agronome, le Dr. Paul Vageler, appartenait au début de 1914, avait des idées bien arrêtées qu'un auteur (Heinrich Loth), africaniste communiste très en vue de la République (soi-disant) démocratique allemande, la RDA, a révélé à partir des archives qu'elle abritait. Paul Vageler était officiellement chargé par les autorités impériales de rédiger un rapport secret sur l'attitude des Boers d'Angola, au cas où l'Allemagne viendrait à remplacer les Portugais. Quoi de plus clair, même si ce n'est pas juridiquement recevable?

<sup>9</sup> Zollman, Jacob (2016), *Naulila 1914. World War I in Angola and International Law. A Study in (Post-) Colonial Border Regimes and Interstate Arbitration*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, pp. 516, photos noir et blanc, index.



A combien d'années-lumière cette thèse se situe-t-elle des pâles œuvrettes parues en portugais sur Naulila depuis un siècle? C'est là où l'on voit la double nécessité de posséder des archives classées et ouvertes à tous, et de grandes bibliothèques à vocation ultramarine pour un pays comme le Portugal.

## La foule pour l'enterrement du II<sup>e</sup> Reich colonial

Certains milieux en Allemagne actuelle n'ont pas encore tourné la page des colonies ensoleillées de l'Empereur Guillaume II. Nous nous bornerons ici à voir comment le II<sup>e</sup> Reich mourut au Cameroun puis en Guinée espagnole mais avant cela, à tous ceux qui le regrettent ou s'y intéressent nous conseillerons vivement une bibliographie qui montre: 1.<sup>o</sup>) l'ampleur des livres en allemand consacrés à l'Afrique jusqu'en 1945; 2.<sup>o</sup>) l'importance numérique et financière de ceux qui collectionnent ses couronnes mortuaires. Il suffit de savoir que **Die Erforschung Afrikas 1486-1945**<sup>10</sup> du libraire africaniste spécialisé Paul Kainbacher recense plus de 6500 livres et tirés à part germanographes, et que cet ouvrage en est à sa quatrième édition. Connaissant le prix de vente de certains titres rarissimes, on mesure du même coup la richesse et le nombre des acheteurs intéressés. Et ce n'est vraiment pas les bibliothèques francophones qui assurent le succès de l'entreprise! Même pour les africanistes indigents, ce livre constitue donc une source documentaire de premier plan, car si elle se focalise naturellement sur les quatre anciennes colonies allemandes, elle embrasse toute l'Afrique depuis le nord jusqu'au Cap de Bonne Espérance. Bien que l'auteur attribue à chaque titre une aire géographique étudiée ou parcourue plus ou moins étendue, un véritable index topographique aurait évité quelques lacunes (Carl Peters, *Im Goldland des Altertums* concerne aussi le Mozambique, notamment le Barué) et erreurs (Abd el Krim aurait dû être classé au Maroc et non en Algérie). Un travail de compilation qui malgré tout mérite le respect, en définitive.

Mais rapprochons nous du Cameroun allemand et de son petit voisin espagnol au sud-ouest, grâce à Eugène Désiré Eloundou<sup>11</sup> et son héros, Charles Atangana, habile collaborateur des Allemands comme ensuite des Français. L'auteur semble s'adresser à des lecteurs sud-camerounais qui connaissent bien déjà les appartenances ethniques locales (notamment les attributions confuses ou embrouillées aux rameaux fang). Contrairement à l'école des historiens nationalistes de la première génération, il insiste peu sur la résistance anticoloniale mais, au contraire, met en lumière la collaboration, notamment celle d'Atangana, enfant chéri des autorités allemandes à Yaoundé. Lui a compris, par intérêt ou en conclusion, qu'il y a beaucoup d'avantages à être dans les bonnes grâces de Berlin. Il s'occupe un temps du recrutement des Africains dans la Schutztruppe et, devenu chef supérieur, c'est lui qui, selon l'auteur, incitera le commandement allemand, battu par les troupes anglo-françaises, à ne pas se rendre, mais à se retirer vers le Rio Muni en attendant des jours meilleurs. C'est donc l'exode de 1915-1916, avec 72 chefs, 5621 soldats, leurs familles, leurs apparentés et 16 000 porteurs. Chiffres variables, en fonction des sources, mais acceptons l'évaluation à 16 000 personnes du nombre des réfugiés civils et militaires camerounais qui en colonne, avec 800 Allemands, sont internés par les Espagnols, d'abord au Rio Muni, puis à Fernando Poo.

<sup>10</sup> Kainbacher, Paul (2016), *Die Erforschung Afrikas. Die Afrika-Literatur über Geographie und Reisen 1486-1945*, Baden bei Wien (Autriche), Antiquariat Kainbacher, pp. 535.

<sup>11</sup> Eloundou, Eugène Désiré (2016), *Le Sud-Kamerun face à l'hégémonie allemande. 1884-1916*, Paris, L'Harmattan, pp. 342, photos noir et blanc.

Et de là, nous basculons en 1916 dans une neutralité ibérique soumise à rude épreuve, si l'on suit les conclusions de l'auteur de **La internación de la Schutztruppe**<sup>12</sup> d'où émerge une figure réhabilitée, celle du gouverneur-pivot de la Guinée espagnole, Angel Barrera (intérim de 1906-1907, puis deuxième mandat en 1910-1924). A partir de la correspondance officielle et proliférante de ce gouverneur-général (pour seulement 28 000 km<sup>2</sup>), défendant auprès de ses autorités coloniales et navales sa «scrupuleuse» neutralité, menacée par ses voisins européens, Miquel Vilaró i Güell apporte du nouveau sur cette période agitée en Guinée. Certes, il fait peut-être trop confiance au plaidoyer d'Angel Barrera qui n'aime pas beaucoup les Français et peut-être encore moins les Anglais, et qui penche dangereusement vers les Allemands, mais il apporte un début d'éclairage nécessaire sur le comportement des Espagnols à l'égard des Fangs du Rio Muni. Il y a certes du caudillisme colonial chez Angel Barrera, confronté à un manque de moyens et d'hommes, face à des milliers de soldats camerounais encadrés d'une main de fer par quelques officiers et sous-officiers non rapatriés en Espagne, éparpillés dans des camps à Fernando Poo. Il sait qu'il dépend pour ses approvisionnements du bon vouloir de la Royal Navy, et pour le maintien de la *pax hispanica*, à la frontière nord-ouest du Rio Muni, des intrigues des Britanniques qui occupent un temps la rive nord du fleuve frontalier.

Il faudrait maintenant qu'un chercheur s'attaque de façon équilibrée à la gestion d'Angel Barrera face au lobby des planteurs et à l'indépendance de fait de quelques poches de résistance des Fangs au Rio Muni. Vilaró i Güell n'a pas creusé la bibliographie en allemand (ni même en espagnol) sur les réalisations agricoles des internés dans l'île. N'oublions pas qu'ils ont probablement été l'une des sources d'inspiration pour les futurs colons allemands qui s'installeront à Fernando Poo dans les années 20 et 30. Un livre original pour un épisode oublié.

Passons du côté d'auteurs qui ne portent pas le deuil, mais avouons que nous n'avons pas trouvé de liens solides entre la colonisation espagnole en Afrique équatoriale et l'héritage de Léopold II, sinon une méfiance haineuse des assujettis à l'égard des dominants, dégénéralant dans les années 1960 en une cassure brutale et l'effondrement économique qui en résultera dans les deux cas.

## Pendant et après la colonisation modèle des «Flamands»

A la lecture de **Spies in the Congo**<sup>13</sup>, elle est bien sombre la vision que l'on retient du pays et du régime colonial belge pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais ce n'était pas le but recherché par son auteure qui, sur la base d'archives récemment ouvertes, a voulu dresser un mausolée à la gloire des agents américains de l'Office of Strategic Services (OSS), ancêtre de la CIA, envoyés en Afrique noire et en particulier chez les alliés belges pour empêcher que l'uranium du Katanga ne soit détourné au profit des Nazis qui, eux aussi, cherchaient à construire une bombe atomique. Susan Williams a choisi l'écriture d'un scénario qui met en vedette les carrières carnavalesques de ces agents, espions amateurs recrutés dans les universités de l'Ivy League. Le miracle est qu'ils permirent aux Etats-Unis d'acquérir la quasi-totalité de l'uranium local. On aurait pu s'attendre à en apprendre plus sur les activités de l'OSS en Angola (l'une des voies d'évacuation du minerai via Lobito). Mais l'auteure a surtout voulu faire un best-seller avec un livre d'histoire fondé sur des

<sup>12</sup> Vilaró i Güell, Miquel (2016), **La internación de la Schutztruppe. La Guinea española en la Gran Guerra**, sans indication de lieu, Letras de autor, pp. 355, photos noir et blanc.

<sup>13</sup> Williams, Susan (2016), **Spies in the Congo. The Race for the Ore that Built the Atomic Bomb**, London, Hurst & Compagny, pp. XXIV-369 + 32 p. de planches noir et blanc, index.

recherches approfondies dans près de 20 archives publiques et dépôts privés. Beaucoup donc de piments dans la sauce et James Bond n'est pas loin, mais sans permis de tuer. Maintenant visitons le cimetière et le chagrin des Belges avec **Crossing the Congo**<sup>14</sup>. Que cherchait ce trio improbable de voyageurs anglophones cahotant dans les allées défoncées de l'empire de Léopold II, non entretenues depuis plus de 50 ans? Assurément pas de trouver de l'uranium au Katanga que, contrairement à ce que laisse entendre le titre, ces néo-explorateurs dépareillés n'atteindront pas, alors qu'il leur aurait fallu partir du point le plus méridional de la République Démocratique du Congo, RDC, ex-Zaïre, pour pouvoir prétendre qu'ils ont bien traversé le Congo du Sud au Nord. Ce Nord, ils parviendront cependant à le franchir sur la route du Sud-Soudan vers Juba. Curieux trio d'auteurs en vérité que ce couple en train de se séparer (une doctoresse britannique et un ancien capitaine de l'Armée britannique, spécialiste de l'Afghanistan), accompagné d'un photo-journaliste eurasien anglo(?) -indonésien. Ils avaient déjà franchi l'Afrique septentrionale, occidentale et centrale pendant plusieurs mois de pistes dans une Land Rover de 1986, largement agonisante quand ils arrivent à Kinshasa en 2013. Et là, il semble qu'ils veuillent retrouver le fantôme du grand Stanley, émules lointains de Bula Matari, ce suprême ancêtre du Congo, à qui rien n'était impossible même dans la Darkest Africa de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Ce ne sont pourtant pas des *backpackers* inconscients des difficultés mais des adultes avertis. Leur grande différence avec le Stanley des origines est qu'ils n'ont ni beaucoup d'argent, ni escorte armée et qu'ayant réussi à arriver à Kinshasa sans avoir cédé aux parasites en uniforme et aux filous de toutes confessions qui ont fait la réputation d'une partie de l'Afrique noire, ils se sont promis de ne céder ni à la peur, ni aux menaces, et de ne rien payer de plus que le raisonnable, selon eux.

Malheur à eux donc en RDC où ils réussissent pourtant à collecter dans la capitale toutes les autorisations nécessaires pour voyager en tant que touristes par les anciennes pistes et routes du temps des Belges. Malgré les mises en garde et les pannes récurrentes de leur corbillard mécanique, ils parviennent à Kananga (ex-Luluabourg) et montent, inconscients, vers Kisangani (ex-Stanleyville) après avoir déjoué les pièges d'un, puis de plusieurs, de ces vautours du cimetière qui les soupçonnent d'être des espions, des prospecteurs clandestins de minerais rares, des contrebandiers, des écologistes venus protéger les singes bonobos, etc. Au Kasai oriental, ils sont sur la frontière de la barbarie. Non seulement il n'y a plus de pistes reconnaissables, mais les ponts de bois sur les rivières n'existent plus, et c'est à eux, mués en bûcherons novices, de les reconstruire quand ils ne sont pas trop longs, ou d'improviser des bacs *ex-nihilo*. Un sinistre chef des services secrets fait même abattre à l'avance les arbres les plus gros sur la piste pour les empêcher de passer coûte que coûte.

Leur obstination finalement paiera: en 60 jours de RDC et après avoir parcouru 2500 miles ils sortent de l'épreuve, amaigris mais relativement en forme... et sans avoir payé un seul pot-de-vin (disent-ils). La doctoresse confirme, en psychanalyste imprudente, le manque d'humanité entre Congolais eux-mêmes. Il serait fondé sur l'absence totale de confiance à l'égard d'autrui, selon elle. Diagnostic sévère qu'elle impute à l'incroyable mode de gouvernement du Congo depuis le départ des Belges, les fameux «Flamands» de la légende, appellation alors attribuée à tout Blanc arrogant dans un pays initialement colonisé à la chicote. Ce glissement sociolinguistique n'a pas empêché les nouvelles élites prédatrices d'acquiescer depuis l'indépendance une maîtrise de l'expression orale en français bien supérieure à ce qu'elle est dans les autres pays francophones d'Afrique. Le mépris colonial d'antan a engen-

<sup>14</sup> Martin, Mike & Baker, Chloe & Hatch-Barnwell, Charlie (2016), **Crossing the Congo. Over Land and Water in a Hard Place**, London, Hurst & Company, pp. 233, très nombreuses planches noir et blanc et couleur.

dré les défenses que l'élégance stylistique des hommes de pouvoir locaux a construites. Encore un nouveau miracle? Il en faudra beaucoup d'autres pour attendre les capitalistes chinois qui ont appris le lingala et le kiswahili.

## Les victoires posthumes de l'«empire» Boer

Naguère, dans leurs chevauchées de valkyries impérialistes, certains Afrikaners des plus extrémistes évoquaient dans leurs rêves les plus fous une Afrique néerlandophone incluant le Congo belge et évidemment l'Afrique du Sud et le Sud-Ouest africain avec, pour les plus ambitieux, les noyaux d'Afrikaners de la diaspora éparpillés en Afrique anglophone et même lusophone. On sait ce qu'il advint des ambitions territoriales de Pretoria après la Première Guerre mondiale et, faute de pouvoir pleurer sur la perte d'un empire, les auteurs de langue afrikaans les plus récents se sont repliés sur quelque chose de plus tangible: la victoire de leurs armes dans les conflits des années 1960-1980. Ayant dirigé de main de maître les forces armées sud-africaines, il n'est pas étonnant que bientôt cette centaine de livres, issus de la plume d'Afrikaners, relevant de la *grensliteratur* (à propos de la Border War), même s'ils publient surtout en anglais, soient pratiquement tous optimistes dans leurs souvenirs. Ce qui contraste avec les lamentations de certains anciens combattants portugais fort nombreux à contredire les officiers et sous-officiers de métier de leur jeunesse mobilisée.

Examinons brièvement les noms des quelques auteurs sud-africains cités ci-dessous et tirons-en nos conclusions sur leurs origines, Roland de Vries, Gerry van Tonder, Willem Steenkamp, Koos Stadler, etc.

On ne peut pas hésiter longtemps sur l'orientation du livre *Eye of the Firestorm*<sup>15</sup> puisque c'est l'autobiographie satisfaite d'un général qui se pose en stratège, tacticien et logisticien de l'emploi des chars dans un milieu physique difficile et sans limites. Il a commandé un régiment de blindés dans les opérations de 1987-1988 à l'est de Cuito Cuanavale. Livre de réflexions et de doctrine à l'intention d'un état-major d'officiers tankistes. Pour autant que nous puissions en juger, il n'y a pas d'erreurs sur la toponymie du Sud-Angola (sauf p. 100). Son analyse pénétrante et ses conclusions mettent en lumière deux conceptions antagonistes de la guerre en Angola: 1.<sup>o</sup>) la mobilité et la science du terrain héritées des commandos boers de 1898-1902; 2.<sup>o</sup>) la conception russo-MPLA fondée sur la concentration dans les agglomérations puis l'avance en lourdes colonnes censées balayer tout devant elles. Là-dessus l'accord se fera aisément, puisque même les Cubains étaient contre cet emploi massif des blindés dans un environnement naturel hostile comme celui du Cuando Cubango. Ensuite, il décrit quelques opérations réussies: 1.<sup>o</sup>) Protea (pp. 260-321) où il commande les blindés qui enveloppent la cible en l'attaquant de l'ouest, alors qu'à Humbe et Xangongo (ex-Roçadas), le MPLA les attendait venir du sud. Ses souvenirs sont relativement frais (août 1981), ses détails minutieux. On est moins disposé à admettre que la destruction du pont portugais sur le Cunene était une nécessité absolue. Il prend Môngua et N'Giva et s'entend bien avec les habitants de Xangongo laissés par le MPLA dans un dénuement total; 2.<sup>o</sup>) les opérations secondaires contre la SWAPO et les FAPLA (armée du MPLA) entre les moyens-Cunene et Cubango (fin 1981-1982) et évidemment celles de la fin 1987 à l'est de Cuito Cuanavale.

<sup>15</sup> De Vries, Roland (2016), *Eye of the Firestorm. The Namibian-Angolan-South African Border War. Memoirs of a Military Commander*, Solihull (Angleterre), Helion & Company, pp. XXIV-(25-576) + XLVII p. de planches noir et blanc et couleur.

Il est également utile pour connaître l'évolution – qu'il dit approuver – de l'Armée sud-africaine après la fin de l'apartheid. Elle avait été sérieusement dégraissée, ses effectifs passant de plus de 113 000 à 78 000. En 2001, elle était composée (p. 519) de 60,6 % de Noirs, de 1,2 % d'Asiatiques, de 12,1 % de métis et de 26,1 % de Blancs, sans qu'il précise comment le commandement a été remanié. Il est clair que si les généraux de l'apartheid avaient eu les mains libres en 1975, ils auraient balayé le MPLA de Luanda, à condition de ne pas regarder de trop près leurs pertes en hommes et en matériels. Et après? Après, c'est l'Histoire avec des «si».

Nous ne pensons pas que le concept de la mobilité va révolutionner les états-majors africains par sa «nouveau», mais il est d'étranges coïncidences chez un éditeur qui, avec deux autres, s'achemine vers un quasi-monopole des livres sur les prouesses des Sud-Africains dans leur Border War. Publier en 2016, au moins deux énormes textes sur la mobilité des blindés sud-africains surprend. **Mobility Conquers**<sup>16</sup> est un immense (peut-être 750 000 mots sur 1072 pages) texte qui tient le milieu entre la littérature régimentaire et le recueil de dépositions d'anciens du groupe de blindés, artillerie, services, etc., qui s'est illustré au Sud-Angola et était censé être autosuffisant et polyvalent. Rédigé par deux spécialistes (ex-officiers et journalistes) reconnus de cette Border War, le livre ne nous fait grâce d'aucun détail insignifiant ou important sur les opérations où la conception de la tactique de l'enveloppement, chère à Roland de Vries, est largement mise en avant. Outre la description pointilliste des opérations, le lecteur acharné disposera donc de souvenirs sur l'état calamiteux des agglomérations du pays cuanhamas où cette unité d'élite intervint. Le style très varié, souvent oral, le vocabulaire utilisé même permettent d'absorber sans trop de peine un déluge d'informations où les Sud-africains, jamais à court d'hyperboles, apparaissent comme des héros positifs: des David ingénieux contre des Goliath communistes et surarmés. Texte très utile à un spécialiste des blindés ne craignant pas une congestion par saturation. Un monument éditorial pour une petite partie des opérations au Sud-Angola. Et l'on n'a encore rien vu, en attendant ce que d'autres auteurs sud-africains nous préparent probablement sur ce même sujet qui a trouvé son public.

Il en faut pour tous les goûts dans cette auberge sud-africaine et avec **North of the Red Line**<sup>17</sup> on trouvera une bonne centaine de brefs souvenirs d'anciens combattants en Namibie et au Sud-Angola, appartenant à un large éventail de corps (y compris la Marine). Nostalgie et humour s'entremêlent. Toutefois, il est parfois difficile de distinguer ce qui relève directement du Sud-Angola. Sauf dans le chapitre I qui parle de l'appui de la SADF aux Portugais, avant 1975. Après, il suffit de se laisser porter par une vingtaine d'autres chapitres qui évoquent des événements s'étant déroulés de part et d'autre de la frontière. Là, l'essentiel des pages concerne plus ou moins les opérations au Sud-Angola. Tel que nous l'interprétons, ce livre semble donc avoir deux objectifs: 1.°) rappeler aux anciens des anecdotes humoristiques sans lien avec les combats; 2.°) apporter sur ceux-ci des points de détail rarement pris en compte par les auteurs de grades supérieurs. Beaucoup de faits obscurs sur la collaboration avec l'UNITA persistent, cependant. Les opérations sont rarement datées et les photos reproduites ont un format trop réduit. Pour tenir leur rôle, les illustrations doivent être déchiffrables. Le texte est plutôt destiné aux discussions d'anciens combattants que d'officiers d'état-major.

<sup>16</sup> Steenkamp, Willelm & Heitmann, Helmoed-Römer (2016), **Mobility Conquers. The Story of 61 Mechanised Battalion Group 1978-2005**, Solihull (Angleterre), Helion & Company, pp. 1072 (dont 10 de planches couleur), plus de 400 photos noir et blanc, 61 cartes, index.

<sup>17</sup> Wroth, Hanlie Snyman & Van Tonder, Gerry (2016), **North of the Red Line. Recollections of the Border War by Members of the SADF and SWATF: 1966-1989**, Pinetown (Afrique du Sud), 30° South Publishers, diffusé en Europe par Casemate (à Oxford), pp. 567, photos noir et blanc.



Avec **Recce**<sup>18</sup>, nous visitons le fin du fin, la «haute couture» de la guerre non conventionnelle dans laquelle les Sud-Africains des unités spéciales mettaient en pratique l'héritage légué par les Boers de 1898-1902: un super-scoutisme mortifère consistant à espionner l'ennemi sur le champ de bataille et à saboter ou détruire ses moyens de transport (voies ferrées, ponts et avions). Curieusement, l'auteur est fils et frère de pasteurs et, après avoir atteint le sommet du professionnalisme dans ces unités de reconnaissance (Recce), il s'interroge maintenant sur le sens de la guerre du super-héros qu'il était devenu momentanément dans les années 1980. Et si la SWAPO et le MPLA qu'il combattait si furtivement étaient le Bien et lui le Mal? Angoissante question pour un ancien étudiant en théologie qui s'est «défroqué» pour sacrifier à l'époque aux vertiges de sa vocation de héros de bande dessinée dans les Forces spéciales où il est sélectionné en 1983 avec dix autres soldats sur 300 candidats. Il est ensuite soumis à un entraînement physique et psychologique atroce d'une durée d'un an pour finalement être admis au saint des saints: les Recces. Ce n'est pas assez pour lui. Dans cette confrérie ultra-élite, il y a plusieurs chapelles rivales: lui ne jure plus que par les «small team missions». Au-dessus, il n'y a plus rien que la mort par blessure ou épuisement, le suicide ou la psychanalyse. On n'était pas raciste dans cette chapelle: on embauchait Blancs sud-africains, rhodésiens, portugais des anciens *comandos*, Angolais métis ou bantous ou même Bushmen et l'on partait à deux ou trois hommes pour s'infiltrer à l'arrière de l'ennemi avec 85 k (eau, aliments, armes) sur le dos et à pied. On disparaissait dans le silence et l'inconnu pour une semaine ou un mois, en enfants perdus de l'Empire.

Le lecteur est littéralement envoûté par le récit de ses missions, tantôt pour simplement recueillir des renseignements, tantôt pour abattre les avions du MPLA, avec les hommes de l'UNITA qu'il admire pour leur résistance inhumaine et leur ingéniosité. De 1985 à 1986 il semble avoir atteint le sommet de son «art», ce qui ne l'empêchera pas d'enregistrer des échecs (tentatives de sabotage nocturne des MIG de la base de Menongue et de Lubango, autre échec d'une opération montée contre l'ANC en Tanzanie). Bref, un texte plein de peurs, de doutes et de fureurs. Il n'y a pas eu beaucoup de réussites des anciens Recces dans le «civil»: alcoolisme et suicides pour les plus «faibles», mercenariat pour les mieux introduits dans les circuits de la valorisation de leurs compétences. Stadler, lui, a passé plus de 30 ans comme officier dans les Forces armées sud-africaines pendant et après l'apartheid, finissant comme attaché militaire en Arabie Saoudite où il a exorcisé ses peurs par une marche solitaire de 200 km dans le désert quasi mythique de l'Empty Quarter. Il était loin du président Krüger mais nous on s'en rapproche avec **The Battle of Cuito Cuanavale**<sup>19</sup>. Ce texte est un condensé très partiel de l'ouvrage considérable de son auteur (Leopold Scholtz, *The SADF in the Border War 1966-1989*, 2015, Helion & Company). Sa qualité principale est le professionnalisme de l'auteur qui, en tant qu'historien, a travaillé dans les archives de la SADF. Bien qu'Afrikaner bon teint, il se révèle être le plus indépendant de tous les spécialistes, n'hésitant pas à dénoncer les erreurs du haut commandement sud-africain. L'auteur insiste sur la qualité des combattants et des tacticiens de la mobilité. Il ne s'occupe pas ici des services spéciaux ni de la propagande journalistique et il sait reconnaître les mérites de ses adversaires. Mais la querelle sur le point de savoir qui a gagné à Cuito Cuanavale n'est pas close et ne le sera pas avant longtemps.

<sup>18</sup> Stadler, Koos (2016), **Recce. Small Team Missions Behind Enemy Lines**, Oxford & Philadelphia, Casemate Publishers, pp. 352 + 32 p. de planches noir et blanc, sépia et couleur.

<sup>19</sup> Scholtz, Leopold (2016), **The Battle of Cuito Cuanavale. Cold War Angolan Finale, 1987-1988**, Solihull (Angleterre), Helion & Company, pp. 64, nombreuses photos noir et blanc et couleur.

## Retours sur des empires volatils

Nous n'avons pas parlé ici de la fin de l'Empire néerlandais en Afrique et en Asie car cela nous entraînerait vraiment loin, mais, qu'il le veuille ou non, l'«impérialisme» javanais en est issu en Insulinde. Et cela ne lui a pas porté chance quand il a voulu l'élargir à Timor. Fondée sur une conception avant tout mercantile, l'expansion des Bataves (*sic*) – le modèle haï offert par La Haye – aurait dû mettre en garde Djakarta quand il a cherché à le déborder territorialement et politiquement (hégémonisme anticomuniste) à Timor où l'occupation de la colonie portugaise a été pour lui un fiasco moral et financièrement coûteux. Le seul résultat obtenu par sa brutalité est qu'il a coalisé contre lui une population divisée et à peine lusitanisée, mais bien décidée à ne pas se laisser reconquérir par une ancienne colonie néerlandaise. A trop vouloir conquérir, les militaires javanais se sont usés les ongles et ont dû se replier aussi piteusement que n'importe quel autre colonialisme européen.

On entrevoit à peine ce problème à la lecture du texte d'un politologue australien dans **Nation-Building and National Identity in Timor-Leste**<sup>20</sup> qui trace les grandes lignes de l'intégration et de la réorganisation de ce qu'il appelle la Nation (1976-1989), avant de démarrer sur ce qui l'intéresse vraiment: la résistance; la prise en main par les Nations unies; les défis de l'indépendance; la crise politico-militaire entre l'est et l'ouest; les divisions des élites (2007-2012); le retour de l'unité nationale (2012-2015). On ne peut pas lui demander de nous dire si l'Indonésie actuelle regrette beaucoup d'avoir perdu sa «nouvelle» province. Ce qui est certain, c'est que Djakarta développa considérablement le réseau scolaire et la diffusion de la langue indonésienne. La comparaison avec la colonisation linguistique japonaise en Micronésie dans l'entre-deux guerres n'est cependant pas en faveur des efforts des Javanais, à durées presque égales dans les deux cas. Quoique disent les experts timorianistes de Java, il est peu probable que l'on se lamente beaucoup à Dili à propos de l'«amputation» à chaud de 1999-2002. L'auteur maîtrise bien son sujet et il l'aborde avec un esprit ouvert, ce qui n'est pas si fréquent chez ses confrères australiens qui sont trop nombreux à tenir pour quantités négligeables ce qui se fait au Portugal dans leur aire timorianiste.

A ce sujet, on peut leur conseiller de mettre leur nez bouché dans **Timor-Leste**<sup>21</sup> qui, pour nous, est une révélation car, au vu de cette juxtaposition de 24 contributions ou présentations, nous calculons qu'il y a actuellement plus de spécialistes de Timor au Portugal que de spécialistes portugais de la Guinée et – dans certaines disciplines comme l'ethnologie – d'auteurs portugais sur l'Angola. C'est incroyable mais vérifiable si on prend le temps d'éplucher la bibliographie qui clôturé l'ouvrage (pp. 541-568). On peut donc parler d'une génération spontanée de spécialistes, due à un phénomène de courte durée (l'indignation largement artificielle suscitée par les massacres de 1999) et son corollaire, dont on n'a pas encore mesuré les retombées scientifiques durables (l'envoi massif de coopérants). Nous ne savons pas ce qu'ils deviennent à leur retour de mission, mais il est bon de rappeler que les établissements universitaires et scolaires portugais ne pourront offrir à tous un poste en relation avec leur spécialité.

Le texte «survitaminé» qui s'offre à nous a été coordonné par Rui Graça Feijó, historien tendance politiste et ethnologue. C'est un passionné qui a mis la main à la pâte pour intervenir dans au moins quatre subdivisions. Son texte est ventilé en trois parties: 1.° un éventail sur un «colonialisme faible?» qui, si nous comprenons bien le sens du?, serait une réhabi-

<sup>20</sup> Leach, Michael (2017), **Nation-Building and National Identity in Timor-Leste**, Abingdon & New York, Routledge, pp. XVI-259, index.

<sup>21</sup> Feijó, Rui Graça (coord.) (2016), **Timor-Leste. Colonialismo, Descolonização, Lusutopia**, Porto, Edições Afrontamento, pp. 568, photos noir et blanc.

litation feutrée et partielle de la colonisation portugaise, sans toutefois l'ensevelir sous les compliments des fleurs sans épines de l'Estado Novo; 2.º) la tragédie de la décolonisation et les prémices de la résistance et des remords; 3.º) la situation actuelle qui semble, pour plusieurs auteurs, moins angoissante qu'il y a quelques années.

Il est évident que cette chronique déjà trop longue ne saurait critiquer telle contribution et encenser telle autre. Nous constatons simplement que huit entités ont participé au financement de cet imposant recueil, ce qui tend à prouver que Timor en portugais continue à intéresser des mécènes, et que les promoteurs débrouillards du livre ont su naviguer dans les institutions qui les hébergent. Le résultat est à la hauteur de leur générosité, ce qui devient rare!

Mais revenons au dernier de nos «empires inoubliables», le danois! Cela peut choquer plus d'un lecteur, mais le Danemark et le Portugal actuels ont un point commun: dans leurs livres d'histoire, ni l'un ni l'autre ne peuvent oublier qu'ils ont été de grands empires. Seulement, pour le Danemark, il faut remonter dans les mers froides du Moyen Âge lorsqu'il a atteint son acmé. Puis il a perdu progressivement ses possessions britanniques, baltes, scandinaves, germaniques, et finalement l'Islande s'est séparée de la métropole au 20<sup>ème</sup> siècle. Mais dans la mentalité du citoyen moyen, comme au Portugal, il est difficile d'accepter, que l'on est devenu petit, alors que les Pays-Bas de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, malgré encore des territoires respectables en Amérique et surtout en Insulinde, avaient déjà largement perdu une conscience coloniale militante. Pourquoi ne connaît-on pratiquement aucun explorateur néerlandais actif en Afrique noire lors du partage du continent à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle? A cette époque le Danemark avait subi tellement d'humiliations qu'il avait vendu ses comptoirs africains et indiens et même complètement évacué les îles Nicobar sans rien obtenir.

Dans ces conditions, à part des poignées de nostalgiques forcenés ou des tiers-mondistes culpabilisés, il est difficile de passionner les foules. Sauf sur un point: l'abolition de la traite négrière pour laquelle le Danemark se pique d'être le premier à l'avoir programmée, alors que de 1666 à 1806 il avait exporté vers ses Antilles (vendues en 1917) 100-111.000 esclaves et qu'il possédait la quatrième marine marchande européenne à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle. Généralement, la traite triangulaire n'était pas rentable pour les Danois qui la conservaient pour assurer un flot continu de main-d'œuvre à leurs Antilles.

Grâce à Erik Gøbel, **The Danish Slave Trade and its Abolition**<sup>22</sup> on voit plus clair dans le geste de mansuétude de la famille Schimmelmann. Ce sont des immigrés allemands au Danemark, le père est un gourou nommé ministre des Finances, devenant le plus riche des contribuables et un grand capitaliste ayant investi dans les plantations antillaises et les compagnies coloniales danoises. C'est un ardent défenseur de l'esclavage insulaire. Cela commence donc bien mal pour les Noirs.

Mais son fils, Ernst (1747-1831), contaminé par le mouvement des Lumières en France et les philosophes en général va devenir haut fonctionnaire puis ministre des Finances du royaume à son tour, tout en étant copropriétaire de quatre grandes plantations familiales et d'un millier d'esclaves dont il cherche toujours à améliorer la vie quotidienne. Oligarque négrier, franc-maçon protestant, dano-allemand, dont on découvrira dans le livre les manœuvres pour changer en douceur l'ordre colonial ancien, il créera en 1791 une Commission centrale chargée de réfléchir sur l'avenir de l'embryon colonial tropical (Afrique et Antilles). Elle établira un long rapport et en 1792 Copenhague se résout à interdire la traite négrière, après une période transitoire de dix ans pendant lesquels les planteurs pourront

<sup>22</sup> Gøbel, Erik (2016), **The Danish Slave Trade and its Abolition**, Leiden-Boston, Brill, pp. XIV-305, photos, reproductions, tableaux et diagrammes noir et blanc, index.

continuer à acheter des esclaves en s'efforçant d'accroître parmi ce cheptel humain le nombre de femmes pour que les esclaves se reproduisent dans les îles afin de ne pas ruiner l'économie sucrière. En d'autres termes, bien qu'il s'agisse d'une monarchie absolutiste, le Danemark peut s'enorgueillir à juste titre d'avoir été la première puissance négrière à avoir planifié la fin de la traite. C'est de l'«humanisme lucratif». Sur place, ce qui se passe pendant la période transitoire est moins glorieux. En dix ans, les trois îles danoises importent 24 900 esclaves, soit un niveau inégalé.

Après 1803, date théorique de l'abolition, une fructueuse contrebande vers les îles espagnoles et françaises ainsi que vers les USA et le Brésil se poursuivra, via Saint-Thomas et les forts danois de la Côte de l'Or, jusque dans les années 1850. La morale pesait moins que la cupidité et, finalement, l'esclavage dans les îles danoises ne fut aboli qu'en 1848.

Cette étude est donc fondamentale pour connaître la réalité du début des premières mesures concrètes prises en Europe (mais pas ailleurs) pour endiguer la traite. Désormais, nous disposons de la base d'un mouvement qui laissait encore de côté l'esclavage dans les possessions africaines et des zones de trafic intense aux Amériques.

Inoubliables empires ou proto-colonisations vacillantes, chaque Etat impliqué a au moins quelque chose à commémorer ou faire comme s'il était plus vertueux que son voisin.

## Annexe

Le titre plutôt lugubre de la présente chronique, qui convoque quelques empires à leur propre enterrement, ne s'appliquant pas à leur formation initiale, il convient finalement d'inviter le lecteur à prendre connaissance de deux énormes volumes consacrés à leur (re-)naissance, ou tout au moins à la consolidation de l'un d'entre eux: l'Império. Le premier concerne l'Angola méridional, au début de sa période coloniale, pour lequel on se contentera de quelques centaines de rois mages venus de très loin dans leurs chariots bâchés. L'autre vise un objectif plus difficile à atteindre: ressusciter les Saintes Ecritures luso-impériales en Guinée portugaise. Leurs deux auteurs, sans se connaître, ont fait preuve de qualités rares chez les historiens à la mode: ce sont des acharnés du détail, des méticuleux, des épuseurs d'archives, d'infatigables compilateurs d'index onomastiques.

En apparence, l'auteur de **The Thirstland Trek 1874-1881**<sup>23</sup> s'adresse à un public sud-africain féru de généalogie qu'il entraîne dans un Trek interminable qui n'est pas le Grand Trek mais l'une de ses conséquences, mal connue avant lui: l'exode, passablement irrationnel, de dizaines et de dizaines de familles étendues de «paysans»-chasseurs afrikaners avec leurs serviteurs esclaves qui abandonnent le Transvaal pour s'enfoncer dans la brousse vers le nord, à la recherche d'une Terre promise où ils seraient débarrassés de toutes contraintes (sauf celles de leur interprétation fondamentaliste de la Bible). Pure folie qui les conduira à trouver pour beaucoup la mort dans les Pays de la soif des actuels Botswana et Namibie. Les déserts, la faim et les maladies tropicales qui les harcèlent, notamment le long de la rive droite du Cubango, sont le prix à payer pour cette montée vers le Paradis. Enfants, femmes, vieux, solides gaillards tomberont comme des mouches (234 morts pendant sept ans de voyages et d'installations provisoires). Stassen est un auteur honnête, pas un amateur de légendes. Il n'a pas dans sa mythologie de ces héros de pacotille montés en épingle avant lui. Il a même des doutes sur l'importance historique de cette poussée vers le nord, jalonnée de tombes oubliées ou à peine localisées, après tant d'épisodes dramatiques. C'est un comptable vigilant qui a utilisé les pièces d'archives, les témoignages oraux recueillis dans

<sup>23</sup> Stassen, Nicol (2016), **The Thirstland Trek 1874-1881**, Pretoria, Protea Book House, pp. 684, centaines de photos sépia, cartes couleur, index.

les familles des survivants, les articles de presse de l'époque, les impressions des voyageurs qui ont rencontré les descendants des acteurs pendant et après les faits. A noter que, peu instruits, les *Trekkers* n'ont laissé aucun journal de marche. Au mieux, quelques lettres ont été sauvées. Lui a malaxé l'essentiel de la documentation et, comme c'est le meilleur connaisseur afrikaner des sources portugaises publiées sur le Sud-Angola, son travail restera pendant longtemps la référence suprême sur cette branche de la diaspora boer en Angola. *Ipsa facto* il est devenu incontournable pour connaître, famille par famille, les activités des Boers sur les rives du Cubango en 1878 (pp. 318-342), puis le premier clash (juillet-octobre 1879) Boers-Africains le long du Cunene (dans sa partie actuellement angolaise), entre un commando monté du Kaokoveld (cf. pp. 386-393) et les Humbes (à distinguer des Ovambos).

On remarque qu'il a consacré tout un chapitre (pp. 415-458) aux contacts avec les Portugais du Humbe et du Moçâmedes et ensuite à l'installation en Angola (juillet 1880-juillet 1883) qui, à partir de Humpata, essaïmera vers le nord, au Centre-Ouest de l'Angola. En 1883, selon certaines sources, les trois premiers treks avaient déjà apporté en Angola 325 Boers et 43 Nègro-Africains élevés (le ou les «*mak volk*») par les familles installées dans cet ersatz de Terre promise. Et commencent alors les malentendus entre les hôtes portugais, généreux, mais bien contents d'avoir récupéré d'un même élan une population de Blancs terriblement bien armés et prêts – moyennant finances – à aider les troupes luso-angolaises à mater les résistances et les révoltes des autochtones. Les frictions allaient progressivement empoisonner les relations entre les deux types de colons (les agriculteurs, commerçants et fonctionnaires d'un côté, les rouliers et chasseurs semi-nomades de l'autre). En fait, par leur langue, leurs coutumes, leur religion, leur mode de vie, les Boers d'Angola étaient majoritairement inassimilables. Stassen l'a démontré dans une grande thèse antérieure, car il y a longtemps qu'il a dépassé le stade puéril de l'historiographie ultranationaliste.

Mais il a au moins un point commun avec l'auteur du livre *guineense* qui clôture cette Annexe: tous deux nous ont légué des livres de poids en grand format. Avant de se lancer à l'escalade du Stassen, le lecteur doit donc s'attendre à manipuler un grand format (25 x 27 cm) de près de 700 pages sur papier glacé, qui sur la balance accuse 3.400 g.

Il est également recommandé de fréquenter une salle de musculation avant d'essayer de survivre à la lecture de **A Presença Portuguesa na Guiné** d'Armando Tavares da Silva<sup>24</sup> lequel a obtenu un livre vraiment luxueux pour doter d'une base documentaire une ancienne colonie qui pendant la période considérée (1878-1926) fut synonyme de déboires pour le Portugal. Et chacun sait que, près de cinquante ans plus tard, c'est à partir de cette côte malsaine que l'Império commença à se déliter sous les missiles des amis des Barbares devenus à leur tour savants en matière de mines et de balistique.

Une mise en garde préalable s'impose cependant avant d'entrer tête baissée dans ce monument typographique (peut-être 730-750 000 mots) que nous avons visité avec une certaine curiosité admirative. L'auteur signale dès les premières pages la partialité des livres étrangers sur la Guinée. Mais il n'en énumère que... trois, un quatrième étant à la frontière critique de la Lusophonie. Aucun article ou communication n'a eu les honneurs de sa très modeste bibliographie. Et ceux qui côtoient quelques livres portugais dans des notes impressionnantes sont rares. En revanche, il se veut, lui, «objectif», «rigoureux» et «impartial» et il est probablement sincère dans son désir de bien faire. Il croit, semble-t-il, à la seule valeur des archives portugaises et en particulier à celle de ce temple en construction qu'est l'Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), le Graal de la documentation pour

<sup>24</sup> Silva, Armando Tavares da (2016), *A Presença Portuguesa na Guiné. História Política e Militar. 1878-1926*, Porto, Caminhos Romanos, pp. 965 + 48 p. de planches photos noir et blanc, 12 cartes dépliantes noir et blanc et couleur, index.



connaître la colonisation portugaise contemporaine, vue sous l'angle politique et militaire, l'objet même de son *magnum opus*.

Prenons donc deux exemples des résultats de sa méthode qui consiste avant tout à résumer et/ou à citer très longuement certaines pièces. Si l'on compare ce qu'il écrit (pp. 17-22) sur le «désastre de Bolor» (30 décembre 1878) avec ce que nous écrivions sur le même sujet (René Pélissier, *Naissance de la Guinée...*, Orgeval, Editions Pélissier, 1989, pp. 124-128), il apparaît clairement que nous fournissons plus de détails que lui sur les opérations et les pertes du côté portugais [53 soldats réguliers et 100-200(?) auxiliaires]. Ce «désastre» joue un rôle notable, car il entraîne la séparation administrative de la Guinée du Cap-Vert, son ancien tuteur. Cette fixation sur les richesses de l'AHU et l'ignorance (ou la non-utilisation) des autres sources (imprimées, pour certaines d'entre elles) ne lui ont pas permis d'ajouter que les défaites devant des Africains n'étaient pas une exclusivité des Portugais. Nous, simple historien, mais comparatiste convaincu, nous avons pris soin de relativiser la lourdeur des pertes portugaises, rapportées à celles des Français au Sénégal sous Faidherbe, qui en un seul combat enrégimentent 131 morts dans leurs rangs (1863), ou 80 morts ou disparus dans un second (1869). On peut très certainement trouver des preuves de «partialité» plus convaincantes chez un autre auteur.

De même, bien qu'ignorée par l'auteur, notre traduction du témoignage d'un auteur allemand «neutre» ayant assisté à la bataille de Buba (1881), présentée dans notre «Peuls et Portugais en guerre...» (reproduite dans Collectif, *Relação Europa-África no 3.º quartel do Séc. XIX*. Fundação Gulbenkian 10-13 Outubro 1988, I.I.C.T., Lisboa, 1989) nous a valu de la part d'un hiérarque *guineense* de l'époque une accusation de «partialité»... pro-portugaise. Le nationalisme à outrance, à la limite de l'hypochondrie paranoïaque, affecte malheureusement toutes les couleurs.

Donc, le lecteur éventuel de ce gigantesque testament de l'auteur doit savoir que pour lui – et avec lui une grande partie de la population lettrée de sa génération –, l'historiographie ultramarine se diviserait en deux camps: 1.º) ceux qui détiennent seuls la vérité intouchable, portée au pinacle par l'Estado Novo; 2.º) les chiens galeux étrangers qui travaillent sur cette histoire et déversent leur bile et leur rage sur le roman national de Zé Povinho. Pour défendre cette dichotomie il faut une forte dose d'ingénuité ou de cécité volontairement ignorante que l'on retrouve dans tous les régimes autoritaires (et même démocratiques) qui laissent prospérer dans leurs écoles une vision séraphique ou simplement aseptisée de leur passé. Heureusement que notre auteur s'est évité une forte contrariété s'il avait inclus dans sa bibliographie, indiquée à regret, des «indésirables» tels que J. L. Bowman-Hawkins, G. E. Brooks, J. Forrest, P. J. Havik, etc., sans parler de quelques autres auteurs qui, bien que Portugais, sont «passés à l'ennemi».

Etablis sur des soubassements et des présupposés friables, l'auteur, ingénieur de formation, et son ouvrage de référence désormais obligatoire, malgré tout ce qui précède, doivent-ils être jetés aux orties? Selon nous, ce serait une erreur grave car, à travers son tamis idéologique, sont passées des sources capitales pour élucider des points obscurs ou totalement absents des pièces de l'AHU fournies aux chercheurs, il y a 30-50 ans. Compte tenu des réserves sur l'orientation de l'auteur, nous voulons ici au moins le féliciter d'avoir occupé pendant dix ans sa studieuse retraite à conduire une telle recherche, même si elle a abouti parfois à s'engager sur des voies de garage réservées aux ultra-chauvins. A cet égard, nous ne savons pas qui a financé la totalité des frais d'une telle plongée nécessairement très coûteuse pour une courte période de simplement 48 ans de la vie d'une mosaïque coloniale portugaise dont l'amalgame coûta si cher à sa métropole. Outre les subsides reçus, qui a vraiment soldé la différence entre «entrées» et «sorties»? Serait-ce l'auteur, l'éditeur (si c'est lui, il faudra le décorer et l'inscrire dans le Livre d'Or de la bibliophilie portugaise) ou

quelques mécènes privés? Seuls trois financeurs institutionnels sont cités. Ont-ils suffi à couvrir les frais de fabrication? Nos interrogations ne sont pas déplacées, dans le contexte de crise éditoriale au Portugal.

Sur le fond, il serait oiseux d'essayer de décortiquer ici les trente-quatre chapitres du texte dont on encouragera l'auteur à le conduire ultérieurement au moins jusqu'à l'arrivée du gouverneur Sarmiento Rodrigues en 1945. Ce que l'auteur a eu la chance de pouvoir documenter en profondeur, avec le déblocage d'archives non communicables lorsque nous travaillions à l'AHU, est véritablement capital car, pratiquement, maintes opérations, maints épisodes à peine évoqués ou même inconnus en 1988-1989 font leur apparition, grâce à lui, notamment pendant le mandat du gouverneur Biker. Puisque lui et nous, nous avons étudié les mêmes thèmes (les campagnes coloniales), il est juste de reconnaître que son acharnement à absorber ce que l'on peut considérer comme la documentation d'une période enfin ouverte aux recherches, a permis de combler des lacunes. Ce faisant, il alourdit lui-même le tableau des oppositions africaines à la présence portugaise et confirme amplement, qu'il le veuille ou non, la réputation de cette «*Guiné: a rebelde*».

Bref, ce texte si minutieux ne sera pas d'une lecture facile pour un public profane, mais reconnaissons volontiers qu'un historien de la Guinée trouvera son profit dans l'étude de l'ensemble s'il consent à lui consacrer une bonne trentaine d'heures qu'il pourra toujours agrémenter en regardant la très riche iconographie fournie. Là encore, on est ébloui par la générosité de l'auteur, de l'éditeur (ou des mécènes) qui n'ont pas lésiné sur les douze cartes dépliantes noir et blanc et couleur, les photographies rares et l'ampleur des deux index. A l'intersection d'une croisade (anti-)colonialiste, d'une érudition orientée et d'un instrument de travail, se trouve donc aussi une sorte de fresque inattendue que les problèmes ultramarins ne nous ont pas habitués à rencontrer au Portugal. Ce gros livre donne même envie de publier chez cet éditeur artiste qui sort de l'ordinaire.



**Documentário *Fitxicêlu. Crenças, Estigma e Ostracismo*, São Deus Lima & Gerson Soares, GS Produções, 48 min., São Tomé, 2016.<sup>1</sup>**

**Vanicléia Silva Santos\***  
**Gerhard Seibert\*\***

pp. 113-115

*“Em 1997, na zona de Água Porca, nos arredores da capital São Tomé, o corpo de Ika foi encontrado debaixo de uma mangueira, perto de sua casa. Fora violentamente espancada e estrangulada. Tinha 66 anos e era acusada de ser feiticeira pela vizinhança e por uma sobrinha. Ninguém foi responsabilizado pela sua morte. (...) Em 1999, no Riboque da cidade capital, uma idosa chamada Georgina foi publicamente executada por familiares e elementos da comunidade. Foi colocada sobre uma chama de zinco quente, sob a qual ardia uma fogueira e enterraram-lhe na vagina uma barra de ferro em brasa. Chamavam-lhe feiticeira. Um dos linchadores, um agente da polícia, foi condenado e cumpriu anos de prisão. (...) Em 2010, em Algés, distrito de Cantagalo, uma idosa foi linchada à cacetada pela vizinhança. Antes de morrer no local, obrigaram-na a comer as próprias fezes. A polícia fez uma detenção. Não foi possível apurar se houve julgamento e condenação. Em setembro de 2015, no bairro Quinta de Santo António, na cidade capital, Lulé, de 81 anos de idade, foi várias vezes agredida na cabeça, à pedrada, por um sobrinho que a acusava de ser feiticeira. Morreu cinco dias depois. O agressor cumpre uma pena de prisão de dezassete anos.”<sup>2</sup>*

Os quatro relatos acima ocorreram em São Tomé e Príncipe, contudo, tais agressões contra supostas feiticeiras não são específicas para o pequeno arquipélago no Golfo da Guiné, pois também ocorrem em outras sociedades onde existe a crença na feitiçaria.

*Fitxicêlo* significa feiticeiro em forro, a língua crioula maioritária de São Tomé. O estigma e o medo que este substantivo carrega foi escolhido como título do primeiro filme documentário da jornalista e poetisa são-tomense São Deus Lima, realizado junto com Gerson Soares. São Deus Lima é sobretudo conhecida pelo conjunto de sua obra poética, publicada com o nome de Conceição Lima, nomeadamente os livros *O Útero da Casa* (2004), *A Dolorosa Raiz do Micondó* (2006) e *O País de Akendenguê* (2011). O filme revela a grande sensibilidade e preocupação da realizadora e do coautor perante os problemas sociais do seu país. A realizadora entrevistou vítimas de acusação de feitiçaria, pessoas comuns, assim como pessoas ligadas à Igreja Católica, à polícia, à justiça, a organizações humanitárias, e a instituições de caridade e de ensino que conhecem de perto a gravidade do problema.

Por meio das entrevistas realizadas com algumas das vítimas, o filme relata o drama de idosos, na sua esmagadora maioria mulheres, acusados por familiares e vizinhos de práticas de feitiçaria. Frequentemente, além das acusações de feitiçaria lançadas contra as idosas, estas são agredidas e espancadas. Nos últimos anos há registros de vários casos em que as acusações e agressões culminaram no linchamento da suposta feiticeira. Os lincha-

\* UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais.

\*\* UNILAB, São Francisco do Conde, Bahia.

1 Disponível online em <http://www.telanon.info/sociedade/2017/01/02/23523/fitxicelu-um-documentario-de-sao-deus-lima/>.

2 Documentário *Fitxicêlu. Crenças, Estigma e Ostracismo*.

dores são movidos pelo medo da feitiçaria, que na crença popular pode provocar doenças, infelicidade e até a morte de pessoas. As vítimas das acusações de feitiçaria, em geral, são idosas, que vivem numa situação de pobreza extrema e são abandonadas pela comunidade e, frequentemente, pelas suas próprias famílias. Por outro lado, é a própria pobreza que enfraquece a coesão e a solidariedade entre gerações levando, conseqüentemente, os filhos a abandonarem os seus velhos pais.

As acusações de feitiçaria aparecem quando idosos numa situação de pobreza e abandono mostram certos comportamentos associados à velhice, como, por exemplo, acordar durante a noite, ter esquecimentos, ou simplesmente possuir um gato como animal de estimação; Mulheres que vivem sozinhas sem filhos e aquelas que se tornaram pedintes depois de expulsas de casa pelas famílias. Os vizinhos também sofrem o mesmo tipo de acusação na vizinhança e afastam as crianças para protegê-las do suposto perigo, como explica a senhora Amélia, que após ter ficado viúva e nunca ter tido filhos, é estigmatizada pela vizinhança.

A literatura sobre a feitiçaria em sociedades africanas contemporâneas concorda que acusações de feitiçaria existem, visto que pessoas em comunidades pobres sem acesso a outras explicações procuram interpretações em sobrenaturais para justificar desgraças, doenças e mortes aparentemente inexplicáveis que as afligem. Os efeitos de pobreza desestabilizam comunidades, tornando-as mais suscetíveis para a realidade entrincheirada de acusações de feitiçaria.

O filme mostra bem que a crença na existência da feitiçaria está tão enraizada em São Tomé e Príncipe como em outras sociedades africanas. Amâncio Valentim, o curandeiro entrevistado no filme, absolve os idosos de práticas de feitiçaria, mas confirma que já viu os verdadeiros feiticeiros com os seus próprios olhos. Embora poucas pessoas, como ele, admitam publicamente acreditar na feitiçaria, de fato, é difícil encontrar pessoas que não acreditam na sua existência. O bispo de São Tomé, o único estrangeiro que aparece neste documentário, admite que também dentro da Igreja Católica local muitos acreditam na existência da feitiçaria. O bispo também fala da maior dimensão deste fenómeno ao nível africano, mas também recorda de casos de linchamentos de pessoas acusadas de bruxaria em Portugal, ainda no século XX. O ex-presidente da Cruz Vermelha são-tomense recorda que nos anos de 1990, os próprios funcionários da Cruz Vermelha, junto com a Santa Casa de Misericórdia que protege e acolhe idosos acusados de feitiçaria, suspeitaram uma idosa de ser feiticeira e esta foi agredida dentro da instituição. O comandante da polícia revela que a sua instituição trata, em média, por semana, dois a três casos ligados a acusações e agressões de idosos por feitiçaria na periferia de São Tomé. Caso esteja em risco a integridade física destas pessoas, elas são encaminhados para a Cruz Vermelha ou para o lar de idosos da Santa Casa.

Estas duas instituições não-governamentais são praticamente as únicas que acolhem e acompanham idosos agredidos devido a acusações de serem feiticeiros. Em contraste, o Estado ignora o drama que estes velhos vivem. Conseqüentemente, não tem feito nada para proteger e apoiar os velhos pobres e marginalizados, que são agredidos pelos populares. Os realizadores deste documentário deram um contributo importante para a divulgação da tragédia das idosas pobres e marginalizadas, vítimas de acusações de feitiçaria, em São Tomé e Príncipe e em outras partes de África e do mundo onde acontece.

“Os velhos são os Deuses do Mundo”. O filme começa com a citação desse provérbio são-tomense porque na referida sociedade o velho tem status social elevado, que pode ser observado claramente no *bócadu*, tradicional reunião anual familiar na Quarta-Feira das Cinzas em casa do membro mais velho da família. É uma tradição antiga para manifestar e reforçar a coesão e solidariedade da família são-tomense. Contudo, a situação da pobreza



e da exclusão social explica por que razão o estigma de feiticeiro pode existir numa sociedade como a são-tomense que tradicionalmente manifesta muita consideração e respeito pela sabedoria e a experiência da geração mais velha. Finalmente, essa é a prova de que a desestruturação social favorece a fabricação dos feiticeiros: não se conhece nenhuma pessoa com boa condição económica que tenha sido acusada de feitiçaria, afirma a enfermeira da Santa Casa.

Nesta resenha, nós poderíamos evocar as razões culturais das práticas mágicas de origens dos povos que habitam São Tomé e as razões históricas da utilização de repertório da feitiçaria ocidental para a explicação das práticas religiosas da ilha de São Tomé. Contudo, está claro que, nas atuais circunstâncias, o medo da feitiçaria é pautada pelos assombros da pobreza.



Arlindo Barbeitos. *Angola – Portugal / Representações de si e de outrem ou o jogo equívoco das identidades*, Editorial Kilombelombe, coleção Ciências Humanas e Sociais / Série Sociologia e Antropologia n.º 6, Luanda, 2011, 846 pp.

Jorge Ribeiro\*

pp. 117-118

Quando ocorreu em Lisboa a Revolução dos Cravos, Abril de 1974, Arlindo Barbeitos encontrava-se em Berlim Ocidental a tirar o grau de doutoramento no Instituto de Etnologia da Universidade Livre. Um mês antes da independência de Angola, este intelectual do MPLA foi chamado pelo partido para integrar o *staff* do presidente Agostinho Neto. Durante dezoito anos, assumiu funções de Estado nas áreas do Ensino e dos Negócios Estrangeiros, antes de regressar à Europa para concluir a sua formação universitária. Em 2016 foi doutorado pela Universidade da Beira Interior, na Covilhã, defendendo a tese que hoje nos oferece em livro.

“A própria natureza deste tema implica que não se conceda qualquer preponderância ao arquivo” (p. 32). Da cronística (sic) aos jornais, relatos de viagem, livros de memórias, passando por monografias, obras literárias, obras científicas ou fragmentos da tradição oral (“Qu’est ce que l’histoire culturelle?”, de Pascal Ory, 2002) – várias foram as fontes que alimentaram este trabalho, e cujas referências, só elas, ocupam 106 páginas. «O jogo equívoco das identidades» é uma extensa pesquisa sociológica com que Arlindo Barbeitos dissecou representações, visões do mundo e respetivos sistemas de valores que, apesar de singulares, se integram numa escala macrossocial no domínio da história cultural da relação Angola – Portugal.

O autor, na introdução que faz à obra, cedo explana os cinco pilares desta sua investigação (p. 28). E os protagonistas da história que destaca, pela mesma ordem dos capítulos, são o “militar e cronista” do séc. XVII António de Oliveira Cadornega (pp. 35-131), o “autodidata impressionante” Oliveira Martins (pp. 133-278), o missionário protestante suíço Héli Chate-lain (pp. 279-368), os Indígenas e a “Descoberta das Raças” (pp. 369-481), e “O Colonizador, a violência e os equívocos da assimilação” (pp. 483-634).

No interesse que este livro progressivamente desperta, será de destacar a forma como Arlindo Barbeitos se junta ao escasso número de investigadores que deitam mão do legado de Cadornega, testemunha privilegiada de páginas importante da história colonial em Angola. Cadornega chegou a Angola nas vésperas de 1640 e ainda assistiu à tomada de Luanda pelos holandeses. Embora negreiro, Cadornega deixou-se fascinar pela Rainha Ginga, figura que atravessa todo o espólio de informação sobre a ocupação portuguesa de Angola nas suas obras.

Oliveira Martins, enquanto figura marcante da “dolorosa rutura” que caracterizou a modernidade, merece de Barbeitos uma “elucidação” linear das características que definiam essa “nova era” (cf. Jurgen Habermas, Leipzig 1994, p. 29). A razão divina e a teologia providen-

---

\* CEAUP.

cial – escreve neste estudo – davam lugar à visão de um progresso disposto a transformar e dominar a natureza, a fim de obter a prosperidade portuguesa e das suas colónias.

São inúmeros e muito valiosos os testemunhos utilizados ao longo da obra. No capítulo “A raça, África e a redenção de Portugal” torna-se irresistível a evocação (p. 142) do exemplo do deputado por Angola ao Parlamento, Joaquim António de Carvalho e Meneses, que “ousou atacar violentamente as autoridades portuguesas coloniais em Angola, em nome do que imaginava constituir o valor dos portugueses do passado”. “Todavia – junta Barbeitos – os conflitos, as prisões e as humilhações às mãos das autoridades centrais incitaram o deputado a pensar num outro estatuto político para Angola”. Meneses decidiu evadir-se de Portugal para o Rio de Janeiro, onde fez o elogio da independência do Brasil e convidou os angolanos a fazerem o mesmo.

Os debates que o livro “Angola – Portugal/Representações de si e de outrem ou o jogo equívoco das identidades” podem justamente proporcionar, constituem uma longa série de subtítulos, de onde é justo destacar “O mulato ou a criação de uma quimera” (p. 90), “As sociedades humanas – os arianos e a desigualdade das raças” (p. 197), “Do fantasma da degenerescência da pátria ao autoritarismo salvífico” (p. 240), “Protestantes e católicos: o desencanto do mundo e a situação colonial” (p. 351), e “Dos novos Brasis a uma crise duradoura” (p. 491).

Muitas situações parecem mesmo insinuar perenidade. Ao acaso (p. 98): “Em 1910, um colono afirmava num jornal de Luanda que o Português, mesquinho e quase mandrião na Metrópole, se transforma cá fora no melhor elemento de trabalho (Jornal Voz de Angola, Luanda, n.º 10, de 7 de Março). A citação serve para sustentar nos dias de hoje o ponto de vista, igualmente válido no tempo de Cadornega, segundo o qual aquela “mudança de situação provoca reações, reclamadas pelas convenções do lugar de acolhimento e a urgência de sobrevivência, que podiam não coincidir com as normas e costumes até então vigentes, aceites ou preferidos pelas autoridades.”

As relações entre os povos de Angola e Portugal terão sido forjadas pela Escravatura, a Colonização, a Luta Armada de Libertação, mas também pela guerra civil angolana que dela resulta, assim como pelas ideologias que se desenvolvem e acompanham – lê-se na contracapa do livro. Em definitivo, a despeito das assimetrias características desse processo multiseccular, essas relações aparentam-se a um sistema de vasos comunicantes onde, neste caso particular, dominadores e dominados se influenciam reciprocamente em todos os domínios, desde os primeiros contactos ocorridos em finais do Século XV, em que, tal nos esclarece Edgar Morin (p. 21), “a relação com o outro está virtualmente inscrita na relação com o próprio”.

**Resumos**

**Abstracts**

**Resumés**

**ملخصات**





## African Women of the Screen: um programa de pesquisa

Beti Ellerson

Os estudos sobre os cinemas africanos no feminino, um campo de estudos desenvolvido ao longo da última década, situam-se na interseção da pesquisa sobre as mulheres africanas, dos estudos de gênero, dos estudos cinematográficos, dos estudos africanos, do cinema transnacional e da crítica cinematográfica feminista. A sua abordagem epistemológica integra as vozes e experiências de exploração vividas pelas criadoras africanas de imagens, constituindo assim um discurso alternativo.

Este artigo avança uma espécie de projeto para a pesquisa em curso, antecipando uma seleção de temas pertinentes para o estudo dos cinemas africanos no feminino: o papel da cineasta na produção de conhecimentos; a abordagem teórico-prática e militante; identidade e atitudes face ao ecrã; formação, estruturação e identidades cinematográficas.

**Palavras-chave:** epistemologia do filme feminista, Estudos Africanos, estudos de gênero, cinema transnacional.

## African Women of the Screen: an Agenda for Research

African women in cinema studies, a nascent field of research which has taken shape during the past ten years, is located at the intersection of African women research methodology, women's studies, screen studies, African studies, transnational cinema and feminist film theory. Its epistemological approach frames the voices and live experiences of African women image-makers at the center of exploration; it proposes an alternative discourse.

The paper offers an agenda for future research and study, outlining a selection of themes relevant to African women in cinema studies: the role of the filmmaker in the production of knowledge; African women's cinematic gaze as alternative discourse: a theory-practice-activist approach; identity and screen practices; training, formation and cinematic identity.

**Keywords:** feminist film theory, African studies, women studies, transnational cinema.

## African Women of the Screen: un programme de recherche

Les études sur les cinémas africains au féminin, nouveau domaine d'étude forgé au cours des dix dernières années, se situent à l'intersection de la méthodologie de recherche sur les femmes africaines, les études de genre, les études de cinéma et de l'écran, les études africaines, du cinéma transnational et de la critique cinématographique féministe. Son approche épistémologique encadre les voix et les expériences vécues par les créatrices africaines d'images au centre de l'exploitation, proposant ainsi un discours alternatif.

Cet article avance une sorte de projet pour des recherches et études à venir, prévoyant ainsi une sélection de thèmes pertinents pour les études sur les cinémas africains au féminin: le rôle de la cinéaste dans la production de la connaissance; le regard cinématographique féminin africain comme discours alternatif; l'approche théorique-pratique-militante; l'identité, et les pratiques à l'écran; formation, structuration et identité cinématographique.

**Mots-clés:** théorie du film féministe, études africaines, études féministes, cinéma Transnational.

### بيتي الرسون

المرأة الأفريقية من الشاشة : جدول أعمال للبحوث

الملخص :

تعتبر المرأة الإفريقية في دراسة السينما، مجال حديث للدراسة ، تشكل على مدى السنوات العشر الماضية، خلق تقاطع في منهجية بحوث المرأة الأفريقية، ودراسات المرأة، ودراسات الشاشة، والدراسات الأفريقية، والسينما العابرة للوطن، ونظرة السينما النسوية. نهجها المعرفي الذي يضبط الأصوات والخبرات الحية من صناعات الصور الأفريقية في مركز الاستكشاف، من أجل خلق خطاب بديل.

ويقدم هذا المقال مشروعاً عن البحوث و الدراسات المستقبلية ، ويحدد مجموعة مختارة من المواضيع ذات الصلة بالمرأة الأفريقية في دراسات السينما: كدور المخرج في إنتاج المعرفة؛ النظرة السينمائية للمرأة الأفريقية كخطاب بديل: نهج نظرية الممارسة الناشطة؛ والهوية، والمواقع والممارسات الشاشة. و التدريب، وتشكيل الهوية السينمائية.

الكلمات – مفاتيح :

نظرية الأفلام النسائية، الدراسات الأفريقية، دراسات النساء، السينما العابرة للحدود

## Cinema Árabe - tópicos e sugestões

Fernando Branco Correia

O cinema em língua árabe é um espelho de um mundo culturalmente rico e vasto, com um passado glorioso, mas que até meados do século XX estava sujeito, em grande parte, a potências coloniais europeias. Essa dependência facilitará a entrada do cinema no Norte de África e no Oriente Próximo e algumas elites de expressão árabe – de confissão muçulmana ou cristã – saberão tirar partido desse novo meio de expressão.

A actividade cinematográfica nos países de cultura árabe apresenta diferenças significativas de região para região mas tem sido um importante factor de coesão entre estes países, apesar das diferenças dialectais e de modelo de produção. O Egipto destaca-se como o país onde se instalou uma verdadeira indústria cinematográfica, comercial, mas tanto neste como noutros países – como a Tunísia - tem havido espaço para o “cinéma d’auteur”. Muitos aspectos delicados e por vezes incómodos das sociedades árabes têm sido objecto de importantes filmes. O universo feminino, por seu lado, está cada vez mais presente: não só nas temáticas abordadas mas também, sobretudo nas últimas décadas, na representação, na realização e na escrita de argumentos.

**Palavras-chave:** cultura árabe, cinema árabe, identidade, feminismo

## Arab Cinema – issues and proposals

Arabic cinema is a mirror of a culturally rich and vast world with a glorious past, but largely subject to European colonial powers until the mid-twentieth century. This political dependence will facilitate the entry of cinema into North Africa and the Near East, where some Arab-speaking elites - of Muslim or Christian confession - will be able to take advantage of this new language.

The cinematographic activity in these countries presents significant differences from region to region, but cinema has been an important factor of cohesion among these countries, despite dialectal and production model differences. Egypt stands out as the country where there is a true commercial type film industry, but “cinéma d’auteur” is present here and in some other countries, like Tunisia. Many sensitive and sometimes uncomfortable aspects of Arab society have been the subject of major films. The feminine universe is increasingly present: not

only in the topics covered but also, especially in the last decades, in acting, writing the screenplay and directing films.

**Keywords:** Arab culture, Arab cinema, Identity, Feminism.

## Cinéma arabe – questions et suggestions

Le cinéma en langue arabe est le miroir d’un monde vaste et riche du point de vue culturel, au passé glorieux mais qui avait été assujéti en grand partie, jusqu’à la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, aux puissances coloniales européennes. Cette dépendance favorisera pourtant son entrée en Afrique du Nord et au Prochain Orient; certaines élites d’expression arabe et de confession musulmane et chrétienne en sauront profiter.

L’activité cinématographique présente dans les pays de culture arabe des différences considérables selon la région. Toutefois elle est devenue un facteur important de cohésion entre les divers pays malgré les différences dialectales et les modèles de production. L’Egypte se fait remarquer comme un pays d’une véritable industrie cinématographique à vocation commerciale ; cependant, on y trouve, tout comme en Tunisie, la place pour le «cinéma d’auteur». En effet, beaucoup d’aspects délicats et souvent gênants des sociétés arabes ont été l’objet de films importants. L’univers féminin, de son côté, est chaque fois plus présent soit par les thèmes abordés, surtout dans les dernières décennies, mais aussi par la mise-en-scène, le jeu des acteurs, la réalisation et l’écriture de scénarios.

**Mots-clés:** Culture arabe, Cinéma arabe, identité, Féminisme.

### فرناندو برانكو كوريا

-السينما العربية - المواضيع والاقتراحات

السينما العربية هي مرآة ثقافية لعالم غني و شاسع مع ماض مجيد، ولكنها خضعت إلى حد كبير للقوى الاستعمارية الأوروبية حتى منتصف القرن العشرين. هذه التبعية السياسية سهلت دخول السينما إلى شمال أفريقيا و الشرق الأدنى، حيث تمكنت بعض النخب الناطقة بالعربية - من الاعتراف الإسلامي أو المسيحي - من الاستفادة من هذه اللغة الجديدة.

ويظهر النشاط السينمائي في هذه البلدان اختلافات كبيرة من منطقة إلى أخرى، إلا أن السينما كانت عاملا هاما في التماسك بينها ، على الرغم من اختلاف اللهجات و الإنتاجات. مصر صنفتم من بين البلدان المصنعة للأفلام التجارية الحقيقية، وخصص فضاء شاسع ل “سينما المؤلف” وكما أيضا في بعض البلدان الأخرى كتونس.

العديد من الجوانب الحساسة وغير المريحة في بعض الأحيان في المجتمع العربي كانت موضوع الأفلام الرئيسية. العنصر الأنثوي هو الحاضر بشكل متزايد ليس فقط في الموضوعات التي تغطيها ولكن أيضا في العمل، وكتابة السيناريو وتوجيه الأفلام، خاصة في العقود الماضية.

#### الكلمات - مفاتيح :

الثقافة العربية ؛ السينما العربية ؛ هوية

### Triunfo ou martírio: a representação das mulheres na Argélia revolucionária

Mourad Aty

A guerra da independência da Argélia criou um consenso sobre a glorificação da longa e sangrenta luta pela liberdade. O GPRA (Governo Provisório da República Argelina) já tinha começado a dar os primeiros passos para filmar o heroísmo da guerrilha. O orgulho nacional levou depois o recém-instalado regime nacionalista a proporcionar aos raros especialistas de cinema argelinos os meios necessários às tarefas cinematográficas a realizar nesse sentido. Os anos 1960 foram uma década estratégica para o cinema nacional, criando-se vários organismos estatais de produção e distribuição que acompanharam o processo das nacionalizações. A dinâmica do período pós-revolucionário permitiu representar o sofrimento de toda uma nação vítima da colonização. As mulheres estavam no coração dessa representação por terem sido duplamente vitimizadas: enquanto “indígenas” excluídas de direitos fundamentais e enquanto “outro sexo” vulneráveis e portanto submetidas a toda a espécie de violências. Este artigo aborda o significado do papel e dos sacrifícios das mulheres no filme *A batalha de Alger* no qual se enfatiza a imagem do colonizador.

**Keywords:** Revolução Argelina, guerra, cinema, mulheres.

### Either Triumph or Martyrdom: representation of women in the Algerian Revolutionary

The Algerian War of Independence had created a consensus on the glorification of the long and bloody struggle for freedom. The GPRA (Provisional Government of the Republic of Algeria) had made the first steps to document the ongoing battles as an additional propaganda for the cause. National pride led the newly established nation-

list regime to provide the necessary means for the country's few experts in the movie industry to carry out the task already initiated during the revolution. The 1960's was a decade of a national strategy for filmmaking by the creation of several production and distribution agencies and most importantly by the nationalization process. The post-revolution momentum provided the opportunity to depict the suffering of a whole nation that had a long history with colonization. Women were at the heart of the efforts because they had been under a double victimization: firstly, for being the “indigenous” who should be deprived from everything, including the basic fundamental rights; secondly, because of the “other gender” that is vulnerable and consequently subject to all kinds of aggression. This paper discusses the significance of the role and the sacrifices of women in the master piece of the Algerian revolutionary war movie *The Battle of Algiers* and the importance of showing the notorious image of the colonizer.

**Keywords:** Algerian Revolution, war, movies, women.

### Triomphe ou martyre: la représentation des femmes dans l'Algérie révolutionnaire

La guerre d'indépendance algérienne créa un consensus sur la glorification de la longue et sanglante lutte pour la liberté. Le GPRA (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne) avait déjà commencé à faire les premiers pas pour filmer la bravoure des maquisards Algériens. La fierté nationale a ensuite conduit le régime nationaliste nouvellement mis en place, à fournir, aux rares experts du pays dans l'industrie du cinéma, les moyens nécessaires pour mener à bien la tâche qui avait déjà été initiée pendant la révolution. Les années 1960 ont été en effet une décennie de stratégie nationale du cinéma par la création de plusieurs organismes de production, de distribution et, surtout, par le processus de nationalisation de l'industrie. La dynamique de la période post-révolutionnaire a été l'occasion pour représenter la souffrance de toute une nation qui avait vécu une longue histoire de colonisation. Les femmes ont été au cœur de ces efforts car elles étaient sous la double victimisation: être, d'une part, «l'indigène» qui devrait être privée de tout, y compris les droits fondamentaux, et d'une autre part, «l'autre sexe» qui est vulnérable et, par conséquent, soumis à toutes sortes d'agressions. Ce papier traite des questions de la signification du rôle et des sacrifices des femmes dans le film de la guerre de libération algérienne *La Bataille d'Alger*

en soulignant l'importance de montrer l'image du colonisateur.

**Mots-clés:** Révolution Algérienne, guerre, cinéma, femmes.

#### مراد العاطي

إما الانتصار أو الاستشهاد : دور المرأة في الثورة الجزائرية  
المخلص :

خلقت الثورة التحريرية الجزائرية توافقا في الآراء حول تمجيد النضال الطويل والدامي من أجل الحرية. وأدى الفخر الوطني إلى قيام النظام الوطني الجديد النشأة بتوفير الوسائل اللازمة للخبراء في البلد في صناعة السينما للاضطلاع بالمهمة التي كانت خلال الثورة؛ عندما بدأت الحكومة المؤقتة في الجمهورية الجزائرية اتخاذ الخطوات الأولى لتوثيق المعارك الجارية كدعاية إضافية للقضية. كانت سنوات الستينيات عقدا من الإستراتيجية وطنية لصناعة الأفلام من خلال إنشاء العديد من وكالات الإنتاج والتوزيع والأهم من ذلك من خلال عملية التأميم. لقد أتاح الزخم الذي أعقب الثورة الفرصة لتصوير معاناة أمة بأكملها كان لها تاريخ طويل مع الاستعمار وجميع المفاهيم السلبية التي تسير معها. كانت المرأة في قلب الجهود المذكورة أعلاه لسبب أنها كانت تحت الإيذاء المزوج؛ لأنهم "أولا" هم "السكان الأصليون" الذين كانوا محرومين من كل شيء، بما في ذلك الحقوق الأساسية، وثانيا، "الجنس الآخر" المعرض للخطر، وبالتالي يخضع لجميع أشكال العوان.

تناقش هذه الورقة أهمية دور المرأة وتضحياتها في الجزء الرئيسي من فيلم الثورة الجزائرية "معركة الجزائر" وأهمية إظهار صورة سنية السمعة للمستعمر.

**الكلمات – مفاتيح :**  
الجزائر - الثورة - الحرب - أفلام - نساء

### Shashat e o cinema sob ocupação. Mulheres da Palestina em luta

Paula Fernández Franco

Este artigo analisa as repercussões da ocupação israelita na cinematografia das mulheres palestinianas, que afetam profundamente a criação, produção e distribuição dos seus trabalhos. A análise centra-se na ONG palestinianiana *Shashat*, fundada em 2005, cujos filmes combatem a invisibilidade e os estereótipos com que lidam as mulheres, ajudam a transformação das atitudes em relação à mulher dentro da sociedade palestina e servem como um meio de expressão das suas próprias histórias.

**Palavras-chave:** cinema de mulheres, cinema palestiniano, Shashat, ocupação israelense.

### Shashat and cinema under occupation. Palestinian women in struggle

This paper analyzes the repercussions of the Israeli occupation on the cinema of Palestinian women, which deeply conditions the creation, production and distribution of their works. The analysis focuses on the Palestinian NGO *Shashat*, founded in 2005, whose films combat the invisibility and stereotypes that women deal with, help transform attitudes towards women within Palestinian society, and serve as a means of expression of the their own stories.

**Keywords:** women's cinema, Palestinian cinema, Shashat, Israeli occupation.

### Shashat et le cinéma sous l'occupation. La lutte des femmes palestiniennes

Cet article analyse les répercussions de l'occupation israélienne dans la cinématographie des femmes palestiniennes qui conditionnent d'une façon nette la création, la production et la distribution de leurs travaux. L'analyse se centre sur l'ONG *Shashat*, créée en 2005, dont les films combattent l'invisibilité et les stéréotypes que les femmes subissent, tout en aidant à transformer les attitudes vis-à-vis les femmes à l'intérieur de la société palestinienne. Ils servent aussi comme un moyen d'expression de leurs propres histoires.

**Mots-clés:** cinéma des femmes, cinéma palestinien, Shashat, occupation israélienne.

باولا فرنانديز فرانكو (جامعة سانتياغو دي كومبوستيلا)

الشاشات والسينما تحت الاحتلال، المرأة الفلسطينية في النضال

المخلص :

تحلل هذه الورقة تداعيات الاحتلال الإسرائيلي على سينما المرأة الفلسطينية، مما يحد بشكل كبير على إنشاء أعمالها وإنتاجها وتوزيعها. ويركز التحليل على منظمة شاشات الفلسطينية غير الحكومية التي

تأسست في عام ٢٠٠٥، والتي تحارب أفلامها الخفي و الصور النمطية للمرأة و تساعد على تحويل المواقف تجاهها داخل المجتمع الفلسطيني و تكوين وسيلة للتعبير عن قصصها الخاصة.

**الكلمات – مفاتيح :**  
السينما النسائية، السينما الفلسطينية، شاشات، الاحتلال الإسرائيلي، العقيات أمام الإنتاج.

## Selma Baccar: realizadora, produtora e militante

### Lamia Belkaied Guiga

O objetivo desta comunicação é mostrar como Selma Baccar se impôs como feminista tunisina pela sua ação artística e militância política. Figura emblemática da 7.ª arte na Tunísia, Selma Baccar é igualmente deputada e militante feminista pela causa das mulheres do seu país e da sua luta pela liberdade e dignidade.

A primeira parte foca o discurso feminista alimentado pela reivindicação da liberdade feminista em três filmes: *Fatma 75* (1975), primeira longa-metragem consagrada ao movimento feminista tunisino; *A dança do Fogo* (1995) que conta os itinerários de três mulheres militantes; e *Flor do Esquecimento* (2008), um drama social que estabelece um paralelo entre a biografia da heroína e o da Tunísia em 1938. Mostraremos como Selma Baccar tentou explorar o universo feminino com uma estética audaz e uma militância rica e interessante, confirmando assim a relação estreita entre o ato da criação e o ato de resistência concetualizada por Gilles Deleuze.

A segunda parte é consagrada ao percurso político de Selma Baccar visto que depois dos acontecimentos de janeiro de 2011, que tanto marcaram a Tunísia e o mundo árabe, a cineasta confirmou as suas opções. Conduz agora o combate no contexto de um poder antifeminista e através de um partido político. Torna-se assim testemunha viva da mulher politizada, livre e audaciosa. O seu único objetivo agora é devolver a esperança às mulheres tunisinas e opor-se a um integrismo crescente.

**Palavras-chave:** cinema tunisino, feminismo, Selma Baccar, militância.

### Selma Baccar: Woman film-maker and militant

The purpose of this intervention is to show how the fight of the film characters, fictional or real, reflects Selma Baccar's own commitment to women's freedom in a society full of contradictions which, at any moment can tilt, and sink in a fundamentalism on the watch, ready for anything.

We will try to highlight the role of the artist in confronting inequalities, injustices, the absurdities, and the taboos. By image or by political discourse, the commitment is the same for Selma Baccar. She is the first Tunisian woman to make a feature film in the 1970s dealing with the status of women in Tunisia.

The Tunisian revolution of January 2011, gave her the opportunity to continue her prior fight for women's freedom. Political commitment made her an activist deputy in the new Assembly Constituent (ANC). Her role as a committed artist will then be mixed with her new role of parliamentarian.

**Keywords:** Tunisian cinema, feminism, Selma Baccar, militance.

### Selma Baccar: réalisatrice, productrice et femme politique

Il s'agit dans cette communication de montrer comment Selma Baccar s'est imposée en tant que féministe tunisienne par son action artistique et son engagement politique. Figure emblématique du 7ème art en Tunisie, Selma Baccar est également députée et militante féministe, plaidant la cause des femmes tunisiennes et leur lutte pour la liberté et la dignité.

Le premier volet de ce travail est consacré à l'étude du discours féministe nourri par la revendication de la liberté féminine dans trois films: *Fatma 75* (1975), premier long métrage consacré au mouvement féministe tunisien; *La danse du feu* (1995) qui raconte en filigrane les itinéraires de trois femmes engagées; et *Fleur d'oubli* (2008), drame social qui établit un parallèle entre le drame personnel de l'héroïne et celui de la Tunisie en 1938.

Nous montrerons comment Selma Baccar a essayé d'exploiter l'univers de la femme avec un esthétisme audace et un militantisme féministe assez riche et intéressant, confirmant le rapport assez étroit entre l'acte de création et l'acte de résistance établi par Gilles Deleuze.

Le deuxième volet est consacré au parcours politique de Selma Baccar, car après les événements de janvier 2011 qui ont bouleversé la Tunisie et le monde arabe, la cinéaste confirme ses choix. Elle mène le combat sur un terrain soumis à l'atmosphère politique d'un pouvoir antiféministe, tout en mettant son expérience au service d'un parti politique. Elle devient ainsi témoin vivant de la femme politique, libre et audacieuse. Son seul objectif aujourd'hui est de redonner l'espoir aux femmes tunisiennes et de faire face à un intégrisme rampant.

**Mots-clés:** Cinema Tunisien, féminisme, Selma Baccar, militance.



**لاميا بلقايد قبيغا**

سلمى بكار : مديرة ، منتجة و امرأة سياسية .

الملخص :

الغرض من التدخل في هذا التقرير هو إظهار كيف تعكس معركة الشخصيات السينمائية، الخيالية أو الحقيقية و التزام سلمى بكار الخاص بحرية المرأة في مجتمع مليء بالتناقضات التي يمكن في أي

لحظة أن تميل، وتغرق في الأصولية. سنحاول تسليط الضوء على دور الفنان في مواجهة أوجه عدم المساواة، والظلم، والعبثية، والمحرمات. من خلال الصور أو الخطاب السياسي، والشيء نفسه بالنسبة سلمى بكار .

سلمى بكار هي أول امرأة تونسية قامت بإنتاج فيلم روائي طويل عام ١٩٧٠ التي تتناول فيه وضع المرأة في تونس.

أتاحت لها الثورة التونسية في يناير / كانون الثاني ٢٠١١ الفرصة لمواصلة الكفاح من أجل حرية المرأة. والتزامها السياسي جعلها نائبة ناشطة في الجمعية التأسيسية الجديدة (أ.ت). و دورها كفنانة ملتزمة سوف تكون مختلطة مع دورها الجديد للبرلمان.

**الكلمات – مفاتيح :**

السينما التونسية. النسوية؛ سلمى بكار؛ مناضل

### Representações de gênero e raça no âmbito doméstico: uma análise crítica do filme *La noire de...*

Alina Freitas Praxedes

O cinema africano teve um papel importante na desconstrução do racismo pseudocientífico, e carrega um empoderamento político e cultural a partir da realidade específica de cada país da África. Deste modo, o artigo irá analisar a exploração da força de trabalho das mulheres na configuração do trabalho doméstico a partir de uma perspectiva sócio-histórica e crítica, tendo como referências as relações de classe, de gênero e étnico-raciais, com base na longa-metragem *La noire de...* (1966) de Ousmane Sembène.

**Palavras-chave:** Cinema Africano, colonialidade do Poder, gênero, mulheres negras, racismo.

### Gender and race representation at home: a critical analysis of the film *La noire de...*

African cinema played an important role in the deconstruction of pseudoscientific racism, and it carries political and cultural empowerment from the specific reality of each African country.

This article will analyze the exploitation of women's workforce in the configuration of domestic work from a socio-historical and critical perspective, with reference to class, gender and ethnic-racial relations. The analyses is based on a feature-length film based on *La noire de...* (1966) by Ousmane Sembène.

**Keywords :** African Cinema, colonial Power, gender, black women , racism.

### Représentations de genre et race au foyer: une analyse critique du film *La noire de...*

Le cinéma africain a joué un rôle important dans la déconstruction du racisme pseudoscientifique tout en véhiculant une prise de pouvoir politique et culturel axé sur la réalité spécifique de chaque pays d'Afrique. Ainsi l'article envisage l'exploitation de la force de travail des femmes au foyer d'un point de vue socio-historique et critique, ayant comme repères les rapports de classe, genre et ethno-raciaux à partir du long métrage *La noire de...*, d'Ousmane Sembène.

**Mots-clés:** Cinéma africain, pouvoir colonial, genre, femmes noires, racisme

**ألينا فريتاس براكسيديس (جامعة برازيليا / البرازيل)**

الملخص :

لعبت السينما الأفريقية دورا هاما في تفكيك العنصرية العلمية، ويحمل التمكين السياسي والثقافي من الواقع المحدد لكل بلد أفريقي. ولذلك، فإن التقرير يحلل استغلال القوى العاملة النسائية في تكوين العمل المنزلي من منظور اجتماعي وتاريخي ومنظور حاسم، مع الإشارة إلى الطبقات والعلاقات بين الجنسين والعلاقات الإثنية - العرقية، وهو

فيلم طويل الأجل يستند إلى الأسود ... (١٩٦٦) من قبل عثمان سيمبين

**الكلمات – مفاتيح :**

السينما الأفريقية؛ استعمار السلطة؛ جنس؛ النساء السود؛ عنصرية

## Legendas das ilustrações

1. Capturas de Ecrã:  
Ndèye Marame Guèye in *Une Africaine sur Seine*. Foto: Ndèye Marame Guèye.  
Anne-Laure Folly in *Sisters of the Screen*. Foto: Beti Ellerson.  
Safi Faye in *Sisters of the Screen*. Foto: Beti Ellerson.  
Therese Mbissine Diop in *Sisters of the Screen*. Foto: Beti Ellerson.  
Ngozi Onwurah in *Sisters of the Screen*. Foto: Beti Ellerson.  
Fanta Nacro in *Sisters of the Screen*. Foto: Beti Ellerson.
2. Captura de Ecrã: Annette Mbaye d'Erneville\_Merebi. Foto: Ousmane William Mbaye.
3. Cairo Station (publicidade do filme de Yousef Chahine).
4. *Le Vent des Aurès* (publicidade do filme de Mohammed Lakhdar-Hamina).
5. Universidade de Al Quds – palestra com estudantes – Foto: Alia Arasoughly.
6. *Rachida* (publicidade do filme de Yamina Bachir Chouik).
7. Jovens Realizadoras (Festival da ONG Shashat, 2009).
8. Alia Arasoughly na abertura do 5.º Festival da ONG Shashat.
9. Carregador de água, Luanda Sec. XIX, coleção particular de Antonio Faria e Angela Camila.

## Crítérios para publicação

- A *Africana Studia* só publica trabalhos inéditos.
- A *Africana Studia* aceita trabalhos científicos de qualquer área de investigação cuja temática seja África e sociedades africanas.
- Os trabalhos só poderão ser aceites em português, inglês ou francês.
- A publicação de trabalhos está sujeita à apreciação dos Conselhos Científico e Editorial bem como de um painel de árbitros constituído por membros internos e externos ao CEaup.

## Normas para apresentação de originais

- Os originais devem chegar no programa WORD para Windows ao seguinte endereço eletrónico: *africanastudia@letras.up.pt*.
- Os originais devem vir acompanhados pela identificação do autor (nome, instituição e contactos).
- O corpo de letra deverá ser em fonte Arial ou Times New Roman. Tamanho: 12 pontos para o corpo do texto e 10 pontos para as notas. Espaço entre linhas: 1,5.
- As imagens (mapas, quadros, figuras, fotografias, etc.) devem ser numeradas de 01 em diante. A localização de cada imagem no texto deve ser indicada pelo autor. As imagens devem ser entregues em ficheiros individuais (com a extensão XLS para ficheiros Excel ou JPEG, TIFF ou EPS para imagens). As imagens devem ter no mínimo 10 x 6 cm com 1200 x 800 pixel (300 dpi).
- Os artigos terão no máximo 70 000 caracteres, incluindo espaços, notas e bibliografia (não serão contadas as imagens).
- Cada artigo submetido será acompanhado de resumos em **duas línguas** escolhidas do seguinte conjunto: português e/ou inglês e/ou francês e/ou árabe. Cada resumo não poderá ultrapassar um máximo de 500 caracteres do alfabeto latino. O resumo deverá incluir um conjunto de palavras-chave (máximo de quatro).
- As resenhas não poderão exceder os 25 000 caracteres.

## Normas de revisão e citação bibliográfica

- Os autores terão a possibilidade de rever provas dos seus trabalhos.
  - Os autores comprometem-se a devolver as provas uma semana após o seu envio. Em caso de indisponibilidade, deverão declarar por escrito que prescindem dessa revisão de autor.
  - As referências a autores, no texto, seguem a norma (autor, ano: página).  
Exemplo: (Rodrigues, 2000: 15)
  - Se houver uma referência a um mesmo autor no mesmo ano, este deve ser acrescido de uma letra minúscula.  
Ex: (Rodrigues, 2000a: 15).
  - Se a referência citada for de vários autores ficará:  
(Rodrigues *et alia*, 2000: 15).
  - As transcrições deverão ser em *itálico*, assim como quaisquer vocábulos em língua estrangeira.
  - As notas de rodapé e outras deverão limitar-se a informações complementares de interesse substantivo, não ultrapassando cinco linhas em corpo 10.
  - A lista das referências bibliográficas será colocada no fim do artigo e deverá conter apenas as referências introduzidas no texto, devendo estas ser listadas por ordem alfabética e por ordem cronológica crescente quando forem do mesmo autor.
  - A bibliografia deve seguir os seguintes exemplos:
    - Livros: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - Coletâneas: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António, orgs. (2002), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - Artigos em revistas: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, *Africana Studia*, n.º (ou vol.) 8, pp. 12-35.
    - Artigos/capítulos em colectâneas: Matos, A. (2002), Os novos políticos africanos. In: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (orgs.), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - As traduções deverão indicar sempre que possível o ano da primeira publicação.
    - Nas referências bibliográficas eletrónicas deverá indicar-se sempre o *site/path*, a data do artigo e a data da consulta. Exemplo Portal da Língua Portuguesa, 2011. *Vocabulário ortográfico do português* [Em linha]. [Consult.21mar.2012]. Disponível em: <http://portaldalinguaportuguesa.org>
  - As referências das fontes primárias deverão vir em notas de rodapé e começar pelo acrónimo do arquivo/instituição, seguindo-se as unidades de arquivo numa ordem do geral ao particular.  
Exemplo: AHU, maço 1665.1 – Governo de Angola, SNI, Nota n.º 136, 02-01-1935
- Os acrónimos deverão ser desdobrados na lista das referências bibliográficas.
- Após a publicação, os direitos de autor passam a ser pertença da *Africana Studia*.
- As imagens, no caso de serem originais e enviadas por via postal, serão devolvidas se assim for explicitado pelos autores.

## Editorial Criteria

- *Africana Studia* publishes only unpublished papers.
- *Africana Studia* accepts papers from every scientific field whose main object regards Africa and African societies.
- Papers are only accepted in Portuguese, English or French.
- Acceptance for publication depends on the validation of the Scientific and Editorial Boards of *Africana Studia* as well as on the validation of peer reviewers.

## Editorial Norms

- Articles should be sent in Windows-Word files to the following e-mail address: *africanastudia@letras.up.pt*.
- Articles must include the author's identification (name, institution, contacts).
- Characters should preferentially be typed in Arial or Times New Roman font. Size: 12 for body text and 10 for footnotes. Spacing: 1,5.
- If the article includes images of any sort they should be numbered from 01 onwards. The location of each image should be indicated by the author. The images should have the extension XLS – Excel and/or JPEG, TIFF or EPS. Images should have at least 10x6 cm with 1200x800 pixels (300 dpi).
- Articles should not exceed 70.000 characters, including spaces, references and bibliography (images excluded).
- Each submitted article should include abstracts (maximum 500 characters of the Latin alphabet) **in two languages** chosen out from Portuguese, English, French and/or Arabic. Abstracts must come with a set of key-words (maximum of four).
- Book reviews should not exceed 25 000 characters.

## Revision and reference norms

- Authors can review their proof-readings.
  - Authors are asked to send the proofs back within the next 10 days after their reception. In case of unavailability to do so, they should inform the *Africana Studia* Editorial Board in writing.
  - References within the text should follow the norm (author, year: page).  
Example: (Rodrigues, 2000: 15)  
If there is more than one reference to the same author in the same year a minor character should be added to the name.  
Example: (Rodrigues, 2000a: 15).  
If there is more than one author in the quotation, the reference should be:  
Example: (Rodrigues *et alia*, 2000: 15).
  - Quotations and foreign words should come in *italic*.
  - Footnotes submitted only be used for complementary information, preferentially not longer than five lines in size 10.
  - A list of Bibliographical References should come at the end of the article and must only quote the books, articles and manuscripts mentioned in the footnotes. The order of appearance is by ascending chronological order when there is more than one reference to the same author.
  - The bibliographical list should come as follows:
    - Books: Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - Collective books: Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António, org. (2002), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - Articles in Journals : Rodrigues, Carlos (2001), *Os novos poderes em África*, *Africana Studia*, vol. 8, pp. 12-35.
    - Articles/chapters in collective books: Matos, A. (2002), Os novos políticos africanos, in, Rodrigues, Carlos, Matos, A. e Silva, António (orgs), *Os novos poderes em África*, Porto: Campo das Letras.
    - Translated books should include, if possible, the year of the first printing.
    - Quotations from online databases must always show the site/path, date of publishing and date of query. Example: Portal da Língua Portuguesa, 2011. *Vocabulário ortográfico do português* [Em linha]. [Consult. 21mar.2012]. Disponível em: <http://portaldalinguaportuguesa.org>
  - References to archival sources should come in footnotes and start by the acronym of the institution, followed by the archival units in descending order.  
Example: AHU, maço 1665.1 – Government of Angola, SNI, minute n.º 136, 02-01-1935.
- Acronyms should be written out in full and be included in the bibliographical list.
- The copyrights of all published material belong to *Africana Studia*.
- Original images supplied by the authors will be returned to them if requested.



# 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.

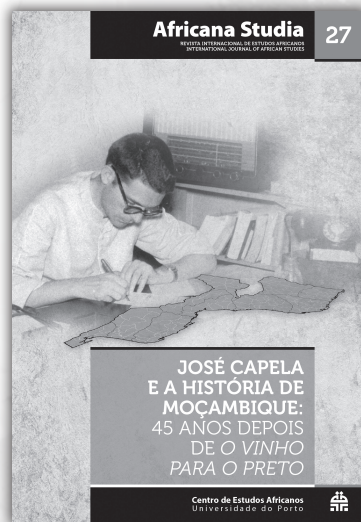


# Africana Studia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS  
INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICAN STUDIES

N.º 27 – 2.º semestre – 2016

## JOSÉ CAPELA E A HISTÓRIA DE MOÇAMBIQUE: 45 ANOS DEPOIS DE O VINHO PARA O PRETO



### Assinatura Anual (Annual Subscription)

**CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS U.P. - FLUP**  
**Africana Studia** - Via Panorâmica, s/n - 4150-564 PORTO - Portugal  
Telephone / Fax (00-351-226077141)

#### Dois números semestrais (Two issues/year)

Portugal .....	22 €
U.E. (European Union) .....	28 €
PALOP's .....	32 €
Resto do Mundo (Rest of the world) .....	32 €
Desconto para estudantes (Student's discount) — 20% (*)	

(\*) Add copy of student's card

Nome (Name) \_\_\_\_\_

Morada (Address) \_\_\_\_\_

Telefone / Fax \_\_\_\_\_

Endereço electrónico (E-mail) \_\_\_\_\_

#### Modalidade de Pagamento (Payment by)

Transferência Bancária para: (Bank Transfer) \_\_\_\_\_

CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS U.P.

IBAN: PT50 0035 0194 0000 2032 53053 - BIC/WIFT: CGDIPTPL

Cheque Bancário N.º (Bank Cheque Nr.) \_\_\_\_\_

Necessário juntar comprovativo (add copy of bank transfer)

\_\_\_\_\_  
(Assinatura / Signature)

