

★ A MULHER E O TEATRO NOS PAÍSES DO MAGREB: MARROCOS, ARGÉLIA E TUNÍSIA

Aïcha Haroun El Yacoubi¹

Doutoranda da Universidade de Granada no Departamento de Linguística Geral e Teoría da Literatura e da Arte e Literatura Comparada. Diretora de projetos teatrais inter-universitários entre Marrocos, Espanha, Colombia e Alemanha de 1995 a 2006. Autora de textos teatrais, diretora de teatro e roteirista de cinema.

Tradução de André Carreira

Resumo: O artigo trata da incursão das mulheres árabes muçulmanas no mundo do espetáculo em três países do Magreb: Argélia, Marrocos e Tunísia. A inclusão da mulher do Magreb nas artes cênicas deu-se de maneira progressiva por questões sociais e pelo apego à tradição de deixar a mulher excluída de atividades masculinas incluindo o teatro. A partir do anos 1930, as artistas conseguem manifestar-se perante o público. A atividade teatral empreendida por estas precursoras foi um fator favorável à inclusão massiva de mulheres nas artes teatrais, não somente como atrizes, mas como diretoras e autoras dramáticas.

Talvez não se trate nem de um pensamento, nem de uma emoção, mas sim de algo mais profundo, mais fundamental, quem sabe uma diferença. E, tal como os fatos têm demonstrado, somos distintos pelo sexo e pela educação. Uma vez mais, é a partir dessa diferença que lhes pode chegar a ajuda – se podemos ajudá-los – a defender a liberdade.

Three Guineas – Virginia Wolf

Palavras-chave:

Mulher. Árabe muçulmana. Teatro. Exclusão. Magreb.

A condição da mulher norte-africana na esfera da arte, e no teatro em particular, evoluiu de maneira lenta e em função das mudanças sociopolíticas e legislativas produzidas nas últimas décadas do século XX.

A dedicação da mulher ao mundo do espetáculo não tem sido tarefa fácil, dado que esta encontrou obstáculos tanto em seu entorno imediato e familiar, como na sociedade dos países aos quais pertence. A cena teatral era coisa de homens e, diferentemente destes, as artistas eram consideradas

pessoas de vida fácil, pecaminosas e sem pudor. Ainda que na atualidade assistamos a um avanço no status social das atrizes, autoras e diretoras teatrais, a inserção destas na vida teatral tem sido o resultado de um longo processo durante o qual estas artistas demonstraram perseverança, tenacidade e coragem, ocupando um território dominado por um pensamento exageradamente androcentrista, inclusive dentro dos círculos teatrais.

Deixemos claro que nossa intenção é fazer uma visita à historiografia da mulher do Magreb no

1 Este artigo é parte do projeto de tese de doutoramento de Aïcha Haroun El Yacoubi: "La dramaturgia de género en el Magreb", sob orientação do Dr. Francisco Linares Ales do Departamento de Linguística General y Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada da Universidade de Granada (Espanha).

âmbito teatral: seu aparecimento nos palcos, sua incursão progressiva nas artes cênicas e sua dedicação à literatura dramática. Para isto, partimos do fato de que sua inserção se deu como algo substancial para o desenvolvimento e consolidação do teatro no Marrocos, Argélia e Tunísia indistintamente, e não como algo externo. Com este fim, dividimos o presente estudo em duas partes: na primeira, abordaremos o aparecimento das primeiras atrizes nos países do Machreq², como Síria e Egito, pois estas constituíram uma influência significativa para as atrizes do Magreb. Na segunda parte, trataremos dos inícios e da trajetória teatral das argelinas, marroquinas e tunisianas, respectivamente.

Mulher e teatro no mundo árabe-muçulmano

São muitas as causas que obrigaram a mulher árabe-muçulmana a manter-se fora do que equivalia ao estritamente masculino: a arte em geral e o teatro, por este ser próprio da esfera pública. As mulheres não tinham direito de aparecer em cena e tão pouco lhes era permitido que assistissem aos espetáculos.

“Este costume – nem era tão estranho para o Ocidente, como explica Jacob Landau (1965, p. 64) –, que por certos aspectos remonta à Grécia antiga e ao teatro elisabetano, tinha sua razão de ser no Oriente, onde a mulher árabe é desprezada e considerada mais ignorante do que o homem.”³

Dina Amin afirma que, no final do século XIX e antes do aparecimento do teatro do tipo ocidental na Síria e no Egito, os grupos que existiam não necessitavam incluir as mulheres em seus espetáculos:

Com o espírito da fantasia e da conveniência social, os homens vestiam trajes femininos e representavam

o papel de mulheres. No entanto, com a chegada de dramas mais miméticos (muitos emprestados do teatro ocidental) a participação das mulheres no evento teatral tornou-se mais importante [...] Então, durante a segunda metade do século XIX, a necessidade de mulheres que voluntariamente subissem aos palcos incrementou-se. Infelizmente, não houve uma demanda semelhante de mulheres autoras ou diretoras. As primeiras atrizes no novo teatro literário no mundo árabe realmente vieram das comunidades não árabes e não muçulmanas. (AMIN, 1999, p. 26, tradução nossa).

No que havia sido o berço da cultura e da arte árabes – Síria, que compreendia o Líbano, Palestina-Israel, Jordânia e a atual Síria – as mulheres fizeram seu aparecimento em cena aproximadamente no fim do século XIX (1870-75), período no



Aicha Haroun El Yacoubi.
Foto: arquivo de Aicha Haroun El Yacoubi.

2 Região dos países de língua árabe do leste do Egito ao norte da Península Arábica.

3 LANDAU, Jacob. 1965, p. 61-2. Segundo nosso ponto de vista, o argumento de Landau carece de profundidade dado que a relação teatro e mulher não dependia do nível cultural e intelectual desta, e de fato assim se tem demonstrado durante décadas, mas sim do hermetismo de uma tradição que não permitia à mulher acudir aos lugares públicos, especialmente em presença de homens que não pertencessem a seu núcleo familiar.

qual se assistiu a uma transição para o teatro árabe (LANDAU, 1965, p. 64). A tradução e adaptação massiva dos textos europeus e esquemas cênicos importados da Itália, França ou Inglaterra repercutiu de tal modo que alguns homens de teatro decidiram incluir as mulheres nos seus espetáculos para que interpretassem personagens femininas. Segundo Landau (1965, p. 70), em 1875, sob a petição do Cônsul da França, as alunas muçulmanas e israelitas de um colégio de Beirute representaram uma adaptação em árabe de *Andrômaca*, de Racine, escrita pelo jornalista e autor sírio Adib Ishaq. No nível profissional, em *Abu'l Hassan al mughaffal* – obra do pai do teatro árabe, Marún Naqqash – havia atrizes no elenco, mas todas de origem hebraica. Tal dado não é corroborado, pois não existe uma documentação confiável dessa época, por isso Cheniki sustenta que:

Nas peças de Marun, em meados do século XIX, os papéis femininos eram interpretados por homens. As mulheres não eram admitidas nem no público. A situação começa a mudar um pouco depois que Nahda, que fazia um tipo de imitação do modo europeu, permitiu certa margem de liberdade. (CHENIKI, 2007, tradução nossa).

Devido à citada carência documental, não podemos falar do aparecimento nos palcos das primeiras atrizes no Machreq até 1884, data na qual, segundo Landau (1965, p. 70) e corroborada por Cheniki e outros estudiosos, o sírio-libanês Sulaiman al Quardahi acolheu em sua companhia “al-Khayyat” duas atrizes de origem hebraica: sua esposa, Prazer, e Laila. Em 1893, Khalil el Qabbani incorporou a seu grupo três artistas libanesas: Biba e Meriem, que atuaram em *L'Emir Mahmoud* (*o emir Mahmoud*) e Zineb Fawaz que atuou em *La passion et la fidélité* (*A paixão e a fidelidade*). “É a partir desse período que os grupos teatrais começam a recrutar mulheres e as integrar a suas equipes”, aponta Cheniki (2007), dizendo que, na primeira década do século XX, assistiu-se à admissão de um número importante de artistas judias e cristãs nas

companhias de teatro, tais como Victoria Hobeiqa, Alberta Haddad, Olga Ghanoum, Marie Baghdadi, Lamis, Charlotte Rochdi, Leila e Loris Qalam e Afifa Amin. Não foram as únicas. Em seu livro, Moncef Charfeddine (2009, p. 252-53) cita o ator e cantor egípcio Hassen Bennane que, em 1912, incorporou a sua companhia sua esposa, Alya, para encarnar personagens femininas em *Hernani*, de Victor Hugo, e *Romeu e Julieta* (adaptações de Assim Bey). Naguib Rihani, em 1916, quando fundou a companhia teatral que levava seu próprio nome, incluiu no elenco sua esposa, a bailarina libanesa Badeâ Masabany.

Iniciativas como as levadas a cabo por essas pioneiras, geralmente cantoras e bailarinas, constituíram uma revolução no plano social e teatral, o que abriu o caminho de uma longa e não menos árdua trajetória, artística e teatral, da mulher árabe. A respeito disso, Dina Amin explica que estas começaram a ser admitidas nas diversas companhias, mas com a condição de que não fossem muçulmanas e que na interpretação evitassem ser promíscuas ou evocassem temas relacionados com o sexo, como podemos comprovar nesta citação:

Esses episódios não somente acentuam a resistência árabe à fidelidade do texto mas também revelam que, nesse período, as mulheres já eram aceitas como parte do teatro desde que não fossem nem árabes nem muçulmanas e que fossem tratadas adequadamente. Suas participações nos espetáculos eram aceitas como uma necessidade, não sendo permitidos atos repreensíveis à moral nem atos que evocassem sexo ou promiscuidade. (AMIN, 1999, p. 26-27, tradução nossa).

Segundo Amin (1999, p. 27), a primeira mulher de origem muçulmana que atuou em um teatro foi Munira al-Mahdiyah que, em 1915, fez-se conhecer como atriz e cantora em Arabic Comedy Troupe, de Aziz Eid. Em 1916 integraram a companhia Naguib Rihani, Fatima al-Yussuf (conhecida como Rose al-Yussuf) e Dawlat Abyad. Esta última, depois de debutar nos palcos pelas mãos de

Aziz Eid, conseguiu ser a primeira figura feminina na companhia que George Abyad criou em 1912.

A partir da Primeira Guerra Mundial, e coincidindo com a abertura e evolução socioeconômica da região, a alfabetização das massas (especialmente no Egito, que era o país menos desenvolvido em comparação com Síria, Irã e Líbano) e o florescimento da literatura no mundo árabe, percebeu-se uma mudança na trajetória artística dessas precursoras, que começaram a adquirir mais papéis como protagonistas e a serem consideradas por suas práticas interpretativas, como afirma Dina Amin: “Nas duas primeiras décadas do século XX, três das maiores companhias de teatro egípcias deram papéis principais a mulheres”. (AMIN, 1999, p. 26, tradução nossa).

O fato de aparecer em cena, explica Irma Kraft (1928, p. 14-15), foi, para as mulheres em geral e para as muçulmanas em particular, um aspecto a mais da campanha em prol da emancipação da mulher. Sobretudo as mulheres que residiam nas grandes cidades, para as quais as modas e costumes ocidentais exerciam uma grande influência. Ocorreu uma abertura para novas atitudes e comportamentos sociais que abarcaram o teatro e outros gêneros, como a literatura, o cinema, a música, a dança etc. As atrizes, cantoras e bailarinas que se viam obrigadas a trabalhar em lugares de má reputação ou clandestinamente, começaram a gozar de prestígio e a serem consideradas artistas, sobretudo no cinema, ainda que na sua maioria fossem duramente criticadas, tal como se pode ver nas palavras de Landau: “[...] Muitas mulheres mais bonitas que talentosas foram atraídas pela cena durante os anos do pós-guerra”. (LANDAU, 1965, p. 76, tradução nossa).

Apesar das críticas como as deste estudioso francês, supõe-se ser este período, de alguma maneira, o apogeu dessa primeira geração de atrizes que se impôs na cena egípcia nos anos 1920; algumas, inclusive, optaram por se dedicar a outras atividades, como Rose el Youssef – que abandonou a Troupe Ramses de Youssef Wahbi para dedicar-se ao jornalismo; outra, como Munira el Mehdia



في حفلة تكريم الممثلة المصرية فاطمة رشدي بروح آل حصار بسلا

– que em 1928 fundou seu próprio grupo de teatro; Aziza Amir – que depois de sua passagem por Troupe Ramses ou “Tarkiatou attamtil al masrahi”, em 1931, debutou no cinema como atriz coadjuvante e posteriormente, como produtora e roteirista; e por último, Fatima Ruchdi – uma das artífices do movimento cultural teatral no Norte da África e primeira diretora teatral no mundo árabe.

Homenagem a Fatima Rochdi, jardim al Hessar, Marrocos, 1930.

Foto: arquivo de Aicha Haroun El Yacoubi.

Rushdi explorou o campo da direção, o que fez habilmente, encenando uma adaptação de Anna Karenina e outra da Ressurreição, de Tolstoi, tornando-se a primeira diretora mulher no mundo árabe. (AMIN, 1999, p. 28, tradução nossa).

Fundadora e diretora do grupo de teatro que tinha seu próprio nome, esta egípcia proveniente de uma família humilde de músicos, ficou conhecida como a “Sarah Bernhardt do Leste” (AMIN, 1999, p. 27). Aos 12 anos, emigrou para o Cairo para trabalhar como atriz, mas não conseguiu estreitar até os 15 anos, quando obteve um pequeno papel masculino. Nesse mesmo ano, entrou para a Troupe Ramses. Impulsionada por sua ambição de tornar-se atriz principal, decidiu colocar-se sob a tutela de Aziz Eid que, além de ensiná-la a ler e escrever, tornou-se seu mentor e, posteriormente, seu esposo. Em 1927, abandonaram a companhia Ramses e fundaram a Troupe Fatima

Ruchdi em que a atriz e já diretora continuou protagonizando papéis masculinos do repertório de Ahmed Chawki, como: Hamlet em *Hamlet*, Marco Antonio em *A morte de Cleópatra* e Kais em *Majnun Leila*.

Entre 1928 e 1930, Fatima Ruchdi realizou várias turnês pela Argélia, Tunísia e Marrocos. Sua atividade nesta zona do Magreb tinha um duplo objetivo: de um lado, a divulgação do repertório do mencionado dramaturgo, Ahmed Chawki. E de outro, a formação teatral de jovens atores, contribuindo, deste modo, para a criação de novos grupos teatrais. Um dos aspectos a se ressaltar de sua passagem por esses três países é o fato de que isso contribuiu indiretamente para que um público feminino fosse pela primeira vez aos teatros.

Aparecimento da mulher na cena do Magreb

Para a mulher do Magreb, a situação tem sido mais precária por dois motivos: o atraso cultural e social em relação aos países do Machreq (Egito, Líbano ou Síria) e o aparecimento tardio de uma prática teatral propriamente dita.

Fazemos uma observação, ainda que não de maneira aprofundada com o fim de não nos distanciar de nosso objeto de estudo, para dizer que para empregar o termo “tardio” baseamos nosso argumento nas diversas abordagens a que se referem alguns estudiosos do Magreb, como veremos mais adiante, sobre o aparecimento do teatro e sua prática como manifestação artística. Uma dialética vigente até hoje devido à diversidade de opiniões e análises e que englobamos sob duas visões: os que sustentam a tese de que a prática teatral existe antes da chegada do fenômeno colonial ao Norte da África; e aqueles que, com uma visão mais eurocentrista, afirmam que tudo o que se conhece como “teatro” se deu em relação com o Ocidente como importador desse gênero literário e espetacular. Ante estas duas vertentes epistemológicas histórico-críticas é fundamental dizer que os argumentos sustentados até o mo-

mento são hipóteses. Nosso ponto de vista é que nos encontramos ainda frente a uma lacuna de informação devido ao fato que as pesquisas levadas a cabo neste âmbito estão limitadas pela falta de uma documentação confiável, como sustenta Ahmed Cheniki (1993, p. 11). Segundo este estudioso argelino, são muitos os historiadores que se precipitaram ao dar respostas sem buscar as verdadeiras fontes.

Se nos baseamos na tese de que o teatro foi difundido pela emigração das companhias árabes provenientes do Egito, considerando-se que a data de aparecimento dos grupos teatrais do Magreb – que se dá quase de modo paralelo tanto na Argélia como Marrocos e Tunísia –, coincide com a visita dos grupos egípcios e que a construção dos recintos teatrais havia ocorrido em datas anteriores. Então esta tese corresponde mais à divulgação de um teatro em árabe como início de uma prática teatral local e para um público autóctone já que unicamente uma parte determinada da população, principalmente colonos e a classe alta da sociedade do momento, tinha permissão para assistir às representações das companhias europeias. Contrastamos esse dado com o que afirma Jacob Landau, que diz que:

As turnês egípcias em outros países de língua árabe deviam seu sucesso ao fato de que o teatro estava em desvantagem. [...] No Norte da África, o teatro é um pouco mais florescente do que em outros lugares, mas longe de atingir o nível do teatro egípcio: o povo é muito primitivo e o sentimento religioso é muito forte: ninguém se preocupa com teatro. A população urbana é tão impregnada de cultura francesa, que prefere os espetáculos franceses. (LANDAU, 1965, p. 92, tradução nossa).

Com estes argumentos, corrobora-se que efetivamente existia uma prática teatral antes da chegada dos grupos egípcios e europeus, mas com um nível infinitamente inferior já que a população não se interessava por esta arte. Essa opinião é compartilhada por alguns estudiosos que sustentam que a

existência do teatro no Magreb é anterior ao processo colonial. São “pegadas” de certas formas teatrais ou pré-teatrais, que constituem um verdadeiro legado sob a forma de espetáculos que não foram desenvolvidos. Para Ouzri, no entanto, estas formas constituem um legado popular que se manteve no seu estado primitivo e distante do que se entende por teatro como um gênero diferenciado. A respeito disso, e tomando o exemplo do Marrocos, este autor diz que:

O teatro, como é definido hoje no Ocidente, ou seja, esta arte efêmera, em que uma ação é atuada por atores e artistas com um lugar específico para o público é uma arte de uma inovação profunda no mundo árabe-muçulmano [...] E as visitas das tropas árabes permitiram, em certa medida, a familiaridade com a prática teatral e, especialmente, o contato com um teatro já sob a influência do teatro ocidental. (OUZRI, 1997, p. 15-23, tradução nossa).

Ao falar do teatro na Tunísia, Fadhel Jaibi argumenta que este gênero assistiu ao seu despertar nos inícios do período colonial, como podemos comprovar a seguir:

O termo tradição é um pouco excessivo, porque o teatro árabe tem apenas cem anos de existência, e se



Munira el Mehdi, s. d.

Foto: arquivo de Aïcha Haroun El Yacoubi.

houve uma tradição sempre foi no sentido ocidental [...] Até a Segunda Guerra, o teatro tunisiano seguia as tradições de grandes textos do teatro universal, não havia escola de direção ou atuação e havia poucas salas. Com a luta pela independência, começou a aparecer um teatro de luta, de resistência (CRUZ, 2003).

Pensamos que esta diversidade de análises é consequência da concepção que se tem da arte teatral e sua definição. Por isso nos parece pertinente a postura daquele que foi um dos artífices da cena argelina, Abdelkader Alloula (1996, p. 45) que aponta que “a interpretação teatral de expressão árabe e de disposição aristotélica aparece na Argélia nos anos 1920”. Teria sido a chegada de George Abyad à cidade de Argel o que impactou o público argelino e contribuiu para o lançamento das primeiras iniciativas na atividade teatral. Alloula sinalizou a diferença entre teatro de disposição aristotélica e aquelas formas populares que por sua vez consistiam na fusão com outras provenientes de outros países e difundidas por viajantes nas praças e mercados. Nosso ponto de vista é que o teatro egípcio, que se baseava na representação à italiana e em textos adaptados, serviu para difundir esta arte tal como é entendida universalmente, trazendo como novidade o caráter próprio do indivíduo “árabe”, questão que se relaciona com a língua, a temática



Habiba Messika,
(1903-1930).

Foto: Lapid.

e o *gestus* do ator, o que conduz a uma legitimação do que se conhece por teatro árabe. De todos os modos, tanto uma visão como outra deixam claro que existe uma tradição popular que podemos considerar pré-teatral e outra mais recente, que é a forma aristotélica na qual se baseiam tanto europeus como árabes. O que influenciou consideravelmente no que hoje se conhece como teatro marroquino, argelino e tunisiano; teatros definidos sob traços diferenciadores e universais: produtos híbridos com formas, culturas e linguagens próprias de uma zona pluricultural e plurilinguística, como é o Magreb.

Voltando ao tema da mulher no teatro, nesta primeira etapa que abarcou desde a primeira década do século XX até os anos 50 no Marrocos e Tunísia e os anos 60 na Argélia, o teatro constituía uma ameaça ao ser, uma atividade de propaganda nacionalista contra o sistema colonial. O denominado “Teatro da Resistência” não se concebia como arte nem ofício, mas sim como uma batalha ideológica contra o discurso dominante do opressor. O acesso aos palcos não era permitido para as mulheres, exceto para algumas atrizes de origem não muçulmana. No que se refere aos papéis femininos – no caso em que figurassem nos elencos⁴ –, geralmente eram encarnados por homens. Uma situação da qual era consciente o autor dramático, já que em sua obra o relato se construía em torno dos personagens masculinos como protagonistas da história e eixo da ação. “Mesmo os papéis que pudessem enaltecer a personagem feminina – explica Cheniki (2007) – eram transformados por meio de adaptações, de maneira a veicular um discurso menos favorável.” Neste sentido podemos dizer que os textos serviam para colocar em relevo um universo feminino visto desde a caricatura e o estereótipo.

Desde as primeiras práticas teatrais, negava-se à mulher não somente a participação física e intelectual, como a mesma constituía parte do arsenal perverso e cínico do imaginário masculino: a mu-

lher estereotipada, simbolizada na figura de Satã, de feiticeira, de alcaguete, de prostituta, de ingênua e frívola etc., uma criatura que inspirava os desejos insanos e artimanhas para aliviar a libido do espectador macho. Desse modo, ela se convertia em objeto de sátiras carregadas de agressividade e insultos para satisfazer ao deus fálico: ponto débil do macho afeminado como autorreafirmação de sua virilidade e poder mediante o sexo. O teatro árabe e o teatro do Magreb, conseqüentemente, utilizaram a mulher-objeto e estereótipo “codificado pelo pensamento masculino” como uma reafirmação do “ego”, espírito glorioso de antes (YACOUBI, 2010, p. 129-130).

Trajectoria teatral da mulher na Argélia

Na Argélia, a situação na qual as mulheres eram mantidas, tanto socialmente como no seio do próprio teatro, era pouco propícia para que estas manifestassem seus dotes artísticos.

Muito poucas mulheres consentiram em fazer teatro em um ambiente caracterizado por uma grande hostilidade. [...] Este período foi marcado pela apresentação das personagens femininas de forma muito ruim e extremamente astuta. Este discurso assumiu, de fato, a dimensão antifeminina das *1001 noites* e a ideologia do machismo dessa época. [...] Os homens de teatro da época apenas forneciam uma imagem muito negativa da mulher, ainda não aceita na sociedade como um indivíduo. A mulher é muitas vezes pouco presente no espaço da representação e muito raramente encarna um papel principal. (CHENIKI, 2007, tradução nossa).

Apesar de sua exclusão, a partir dos anos 1920, houve iniciativas levadas a cabo por artistas não muçulmanas, que por sua dedicação à música ou à dança, integraram-se aos grupos teatrais do momento. A título de exemplo citamos o nome de três

4 Baseamos nosso argumento em documentos inéditos e cartazes da época que se conservaram em arquivo e que autores como A. Smihi ou Landau referem-se a eles como testemunho em suas obras.

pioneiras da cena argelina: B. Amina, que em 1927 debutou em *Aboul Hassan el Mughafel*, de Allalou; B. Ghazala, que no mesmo ano interpretou Sett el Badour em *Assaiad oua djin* (*O pescador e o gênio*), deste mesmo autor; e a cantora Marie Soussan, esposa do também homem de teatro Rachid Ksentini. Em 1937, subiu ao palco na Ópera de Argel a primeira muçulmana, Aïcha Adjouri, conhecida como Keltoum, dirigida por Mahieddine Bachetarzi (NIDAM, 2003). Durante mais de cinquenta anos dedicados ao teatro, essa atriz de renome internacional colaborou com autores e diretores de grande relevância como El Madani, Rachid Ksentini, Fawzia Ait Hadj o Rouiched. Sob a direção deste último, e com a idade de 75 anos, esta dama do teatro argelino fez sua última aparição na peça *El Bouwaboune* (1991).

O trabalho empreendido por essas precursoras era duramente criticado por parte da população. Sobretudo por algumas mentes aparentemente esclarecidas do país que viam as práticas dessas artistas como objeto de frivolidade e falta de pudor, ao mesmo tempo em que elas eram admiradas e imitadas. Uma visão que desvela a contradição modernidade/tradição nos anos posteriores à Independência. Nos 50 e nos 60 a “Argélia viveu o antagonismo das duas forças intelectuais entre afrancesados modernistas por uma parte e arabizantes islamizados/tradicionistas por outra” (BENRABAH, 1999, p. 55). Esta última obrigou muitos artistas a decidir emigrar para o estrangeiro para continuar com seu trabalho intelectual e artístico, mas também houve outros que preferiram ficar e batalhar em prol da liberdade de expressão e dos direitos elementares dos argelinos e argelinas.

Os anos 70 do século passado foram marcados por mudanças no panorama teatral e literário. Dramaturgos como Youssef Idriss, Rachad Rochdi, Lotfi el Kholi, Saâdeddine Wahba, Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Mohamed Driss orientavam-se para o tema social, mas também focavam temáticas que refletiam o universo feminino da partir de uma perspectiva mais digna. Uma etapa que Cheniki considera frutífera tanto para o teatro como para a

maré de novas atrizes que foram integrando-se nos distintos grupos regionais ou no Teatro Nacional de Argel (TNA). Entre estas citamos a Chafia Bouchâa, Fettouma Ousliha, Fatima Belhedj e Biyouna, que – não sem certo cuidado e conflito consigo mesmas – enfrentaram o discurso tradicionalista que sempre se manteve vigente, já que o teatro, como diria a dramaturga franco-argelina Fatima Gallaire, constitui “aquele lugar misto, um pouco suspeito que frequentam mulheres não recomendáveis: as atrizes”. (GALLAIRE, 1994, p. 9-10).

Nas três últimas décadas do século XX, assistiu-se ao aparecimento massivo de mulheres nos palcos, ainda que figurassem entre elas poucas responsáveis pela criação de textos dramáticos. De fato, uma exceção foi Meryem Ben, que se atreveu a apresentar um texto dramático nos anos 60. As argelinas fizeram-se presentes neste âmbito a partir dos 80, sobretudo as que vivem no exterior como Zohra Ait Abbas, Hawa Djabali, Assía Djebar (autora de um só texto) e a mencionada Fatima Gallaire. No que se refere à direção cênica, destacamos o trabalho de Fauzia Ait ElHadj desde inícios dos 90 na Argélia.

Trajectoria teatral da mulher no Marrocos

A presença das marroquinas nos palcos se deu de forma tardia. Ainda que nos anos 1920, e como um fato insólito para o Marrocos de época, Maria Ahmed, atriz portuguesa de nacionalidade francesa



The End, Túnis, 2010,
Leila Toubel.
Foto: Hamdi Hadda.

que dominava o árabe, colaborou em várias ocasiões com o grupo de teatro Jouk al fassi, presidido pelo diretor e dramaturgo Mehdi El Minaii.⁵ Foi em 1949 quando a primeira atriz muçulmana, a tetuani Rhimo Naciri, conhecida artisticamente como Turía Hassan, subiu a um palco e atuou em público. Segundo seu próprio testemunho em um canal de televisão,⁶ a mudança de nome foi para evitar que seu status de atriz prejudicasse a reputação de sua família. Não obstante, logo depois de estrear, Turía e seu irmão foram expulsos do Instituto Politécnico de Tetuán onde estudava enfermagem. Em meados dos anos 1950, apareceu o nome de outra atriz, Fatima Regragui que, sem se atrever a aparecer na cena, dedicou-se no princípio a trabalhar na Rádio Nacional (Maison de la Radio et Télévision Marocaine), serviço no qual durante anos exerceu um papel importante ao fazer chegar o teatro radiofônico às casas marroquinas. “Então – explica outra veterana, Amina Rachid – eram os homens que assumiam os papéis femininos, já que era realmente mal visto que uma mulher subisse a um palco. No entanto, afrontamos essa situação e atuamos.”⁷

Com T. Hassan e F. Regragui, as marroquinas iniciaram timidamente sua trajetória nos palcos. Apesar da dificuldade e dos sacrifícios em nível pessoal que significava dedicar-se ao mundo do espetáculo, a presença das artistas contribuiu para o surgimento de uma primeira geração de atrizes.

A escolarização massiva nos anos posteriores à independência propiciou à mulher ter acesso ao mundo do trabalho, o que permitiu que esta se convertesse em elemento ativo para a “reconstrução” de um país onde tudo estava para ser feito, incluindo o teatro. Sua participação física e intelectual

era uma solução imediata para problemas econômicos sobretudo para as que vinham do meio rural ou das periferias. Elas se deslocavam para a cidade com o objetivo de trabalhar em casas de colonos ou de grandes famílias e em fábricas, mas também era um ato de liberação já que se supunha romper a barreira entre o espaço privado e o público. Deste modo, esse mesmo ambiente, que inicialmente reagiu em aceitar a atividade da mulher fora do lar, começa a aceitar sua integração parcial ou total no espaço público e a mulher consegue ampliar sua área de ação ocupando territórios e âmbitos que não lhe eram destinados anteriormente.

O trabalho é também uma abertura para o exterior. A mulher abandona seu refúgio habitual, considerado como *passado* para investir em espaços mais complexos que necessitam novos comportamentos, outra maneira de relação e uma individualização maior [...] Esta inserção na vida produtiva interfere, seguramente, na orientação de atitudes e na adesão a novas representações sociais (BELARBI, 1997, p. 80).

No que refere ao âmbito espetacular, um número importante de mulheres como Khadiya Jamal, Latifa Kamel, a mencionada Fatima Regragui, Sofia Sian e Ouafaâ Lahraoui, incorporaram-se naquele momento na primeira oficina de formação do ator e primeiro grupo de teatro oficial, Théâtre Marocain, criado em 1956 no seio do Département de la Jeunesse e des Sports.⁸ Em 1959, inaugurou-se o primeiro Centro de Arte Dramática para a formação de atores, instituído pelo Bureau d'Education Populaire⁹ no qual se

5 Mehdi El Minaii. Escritor, dramaturgo e ator. Um dos precursores da prática teatral no Marrocos. Este estudioso e grande conhecedor da cultura árabe e francesa, assumiu o cargo de presidente de Jouk al Fassi durante a etapa da gênese do teatro nesse país. Ver SMIHI, 1986, p. 273-377.

6 Entrevista a Turía HASSAN no programa de televisão “Nostalgia”, 2M, 29/05/2003, (A tradução é nossa).

7 Entrevista a Amina RACHID no programa de televisão “Soura”, 2M, 04/03/2003, (A tradução é nossa).

8 Departamento de Estado herdado da Administração francesa que se encarregava de todas as atividades culturais. Em fevereiro de 1956 constituiu o grupo oficial Théâtre Marocain, que em 1959 passou a se chamar Al Maâmoura. O grupo permaneceu dependente do Estado até 1974, ano em que se dissolveu definitivamente por razões políticas e ideológicas relacionadas com seu diretor, o dramaturgo Abdelkarim Berrachid.

9 Bureau d'Education Populaire: departamento encarregado das atividades culturais e da educação popular, que dependia do Ministério da Educação Nacional. Em janeiro de 1959, inaugurou o Centro de Arte Dramática. Ver OUZRI, 1997, p. 64-65.

integraram alunas que pertenciam à Companhia Institucional Al Maâmora.

Como podemos constatar, as duas instituições eram parte do sistema estatal, uma medida para neutralizar o teatro, de maneira que fosse um meio de diversão sem pretensões ideológicas. Isto é, totalmente “despolitizado”, de acordo com uma estrutura e política de gestão herdadas da Administração do Protetorado. O que se pretendia, explica Ouzri, era dotar os jovens artistas de “um domínio técnico, de uma vocação puramente artística e com uma finalidade que se limitava ao entretenimento” (OUZRI, 1996, p. 7) A escritura não podia refletir a realidade, e sim disfarçá-la com temas do cotidiano, e qualquer manifestação artística com fins políticos era censurada ou marginalizada pela falta de divulgação dos meios de comunicação, para que passasse despercebida. Uma situação que Mohamed el Kaghat classifica como de solidão e de impotência frente à dura realidade. Para este dramaturgo:

[...] toda questão ficava entre o público e os atores. Não existia nenhum tipo de crítica, resenhas, nem publicação de textos [...] O que conservamos hoje em dia é uma mínima parte do que pôde ser salvo. Todo esforço realizado pelos homens de teatro era tratado pejorativamente tentando marginalizar o ator, diretor ou dramaturgo (KAGHAT, 1986, p. 6).

O grupo oficial Al Maâmora não era mais que o reflexo de uma imagem manufaturada pelo Estado, não correspondia ao discurso social nem ecoava “as vozes reprimidas dos anos 60-70” (OUZRI, 1997, p. 170). Em 1974, o Ministério de Assuntos Culturais anunciou a criação de outro grupo oficial, Théâtre National Med. V. As atrizes acima mencionadas e outras que eram iniciantes, como Malika Omari, Ouafaâ Lahraoui e Turía Jabrane aderiram a este grupo. Essa década e até praticamente o fim dos anos 80, período que A. Berrachid¹⁰ qualifica de “frutífera para o pai das artes (...) O teatro constituía um meio de expressão e diálogo fortalecidos

pela técnica ocidental e temática marroquina”, foi um período de grande instabilidade política e de repressão social. Nos denominados “anos de chumbo” apareceram distintos grupos universitários dirigidos por dramaturgos como Nabil Lahlou ou Mohamed Kaghat, entre outros artífices de um teatro inovador e subversivo para a época. De fato, é por esta mesma razão que se proibiu o Festival de Teatro Universitário até a década dos 1990 e grupos semiprofissionais como: El Badaoui, Théâtre des Gens (em algumas ocasiões, dado que sua trajetória foi quase oficial), Teatro Zerouali (teatro individual), Masrah Al Fourja, Masrah Echaâb, Artistes Unis, Masrah El Yaoum (Teatro de Hoje) e Masrah Tamaninat (Teatro dos 80). No âmbito dos diferentes grupos, as atrizes, da mesma forma que seus companheiros de ofício, realizaram um trabalho intenso e positivo para consolidar uma verdadeira prática teatral no Marrocos e também para sensibilizar sobre a realidade vivida por um povo reduzido ao silêncio e à opressão.

É importante também destacarmos os grupos Théâtre d’Aujourd’hui e Masrah Tamaninat, fundados por dois artistas que em nosso entender marcaram o início das atividades da mulher marroquina em outros campos artísticos, como a dramaturgia ou a direção cênica: Turía Jabrane e Khadiya Assad, respectivamente. A primeira, além de se destacar por seus dotes interpretativos com um vasto repertório de peças em árabe e em francês, também colaborou em montagens de espetáculos. Jabrane,



*Ghita, Tenerife, 2009.
Foto: arquivo de Aicha
Haroun El Yacoubi.*

10 Entrevista a Abdelkarim Berrachid no programa de televisão “Nejoum oua nejoum”. 2M, 02/10/2002, (A tradução é nossa)

junto a Abdelouahed Ouzri e os demais colaboradores do Théâtre d'Aujourd'hui, procurou manter-se na linha do experimental. Declarou guerra a um teatro pouco inovador e carente de traços que o diferenciassem do restante. Seu atrevimento na utilização de temáticas e um discurso extremamente sutil relacionado ao poder conseguiram surpreender um público muito mais comprometido socialmente que o atual. Demonstra definitivamente uma busca constante da expressividade do silêncio, do *gestus* e da imagem que convidava à reflexão.

Khadiya Assad, no entanto, manteve-se na linha ideológica mais moderada dentro da estética do realismo social. Com um teatro popular orientado para as massas, ainda que de maneira distinta de Jabrane, promoveu o debate e a denúncia, com grandes doses de comicidade, do lado marginal da sociedade: a situação precária da mulher rural, o abuso da burocracia, a corrupção e o suborno etc. No início dos anos 1990, Assad assina a autoria do espetáculo *Costa ya Watan*.

A partir dos anos 1990, com a conquista de maior liberdade de expressão, assistiu-se à inserção completa da mulher nos palcos. As novas atrizes surgidas do ISADAC ou das universidades dedicaram-se a sua profissão sem nenhum tipo de dificuldades, exceto as próprias do ofício. Pensamos que ainda resta muito por fazer e territórios por conquistar tais como a literatura dramática e a direção teatral. Neste sentido podemos citar as autoras Amina Hassani e Nabila Guennouni, com *Nour ou l'appel de Dieu y L'autre visage*, respectivamente; ou *Moulat esser* e *Al Matmoura*, de Fatima Chebchoub; *Raíces del viento*, *Reloj de Arena* e *Ghita*, de Aïcha Haroun El Yacoubi; e *Costa ya watan*, da já mencionada Khadiya Assad, como claros exemplos de que existe uma produção dramática feminina, ainda que escassa. Cabe mencionar que tanto a recém-desaparecida, Chebchoub como Yacoubi e Assad realizaram suas próprias montagens já que também se dedicaram à direção como é o caso das atrizes Imán Zerouli e Jalila Talemsi.

Trajectoria teatral da mulher na Tunísia

No final do século XIX, a situação da mulher era parecida em todo o Magreb. Devido às convenções sociais que impunham a tradição à mulher, esta era excluída de todo ato público e teatral como explica Landau (1965, p. 47) “Na Tunísia, haviam poucas mulheres nas representações porque, de uma forma geral, os homens as excluíam de suas distrações.

Em 1910, Baya, Zoubida Dziria, Aïcha Sghira, Rachida Lotfi e Soraya El Kbira debutaram na primeira companhia tunisiana, Echahama El Adabia, de Ali Abdelwahab e posteriormente, em 1912, integraram El Adab, de Aly ben Ayad, onde interpretaram papéis secundários em peças como *Otelo*, *Romeu e Julieta* ou *Hernani* (adaptação ao árabe de *Hamdan*).

O analfabetismo de grande parte da população, sobretudo a feminina, que era em maior proporção, já que aos homens era permitido frequentar as escolas corânicas e dos colonizadores, constituiu um fator determinante e um grande obstáculo para que estas se dedicassem a outras atividades como dramaturgia ou direção cênica. Simplesmente o fato de figurarem no elenco supunha um esforço e demonstrava a perseverança das mesmas. No entanto, apesar do inconveniente de não saber ler nem escrever, houve atrizes que se destacaram como primeiras figuras, como foi o caso de Marguerite Msika. Conhecida pelo nome artístico de Habiba Messika, esta mulher de origem judaica nasceu em 1903, na Tunísia. Aos 15 anos de idade, iniciou sua carreira de cantora e bailarina e posteriormente de atriz de teatro com papéis principais, como Julie em *Salah Eddine el Ayoubi*, *Desdêmona* em *Otelo*, e Laila em *Majnun Laila*. Como a egípcia Fatima Ruchdi, esta figura da cena tunisiana destacou-se pela interpretação de papéis masculinos “conseguindo assim inverter os papéis e impor-se como atriz no sentido pleno do termo” (CHENIKI, 2007). Peculiar para a época e subvertendo a tradição e as normas, em 1925, na representação de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Mahmoud Bourghiba Messika, ao interpretar o personagem Romeu, beijou a libanes-Israelita Rachida Lotfi, que fazia o papel de Julieta.

Isto “provocou uma verdadeira revolta do público que incendiou o palco”.¹¹ Em 1928, na estreia de *Patrie. Les martyrs de la liberté*, esta aparecia enrolada na bandeira nacional lançando slogans a favor da independência, razão pela qual foi imediatamente presa pelas autoridades colonizadoras. Em 1930, e em pleno apogeu de sua carreira de atriz, a considerada diva do teatro tunisiano morreu em um incêndio provocado por aquele que havia sido seu amante, o magnata israelita Eliahou Mimouni, (BARCELO-GUEZ, 2005, p. 143-145).

Durante a década de 30 e até os anos 40 do século XX, a produção de textos era praticamente escassa e toda atividade teatral limitava-se ao gênero cantado (as operetas) e adaptações em árabe de peças estrangeiras. Não obstante, trata-se de um período em que se multiplicaram os grupos regionais e as atrizes, entre as quais se encontravam muçulmanas como Ratiba Chamia, Chafia Rochdi, Zohra Faïza, Wassila Sabri, Fadhila Khtimi, Aziza Naïm, Feita Khaïri e Aziza Témime, que irromperam nos palcos integrando-se ao movimento teatral do momento (Adel Latrech, 2007). Diferentemente da Argélia e do Marrocos, na Tunísia a inserção das mulheres no “acontecimento teatral” produziu-se pela pressão exercida por estas precursoras que não se limitaram aos papéis destinados a elas pelos homens de teatro. Por exemplo, Fadhila Khtimi, Wassila Sabri e Chafia Rochdi, além de demonstrarem seus potenciais artísticos, participaram no desenvolvimento e difusão do mundo do espetáculo por meio da criação de suas próprias companhias, em 1928, 1940 e 1949, respectivamente.

Apesar da intensa atividade realizada por estas mulheres de teatro ou a empreendida por Moncef Charfeddine que, com o fim de assegurar a participação feminina nos palcos, integrou dez atrizes em sua companhia *Le théâtre moderne* (1959), os teatros seguiam sendo lugares frequentados pelos homens, e as atrizes eram consideradas mulheres de vida alegre. Trata-se de uma situação que durou até os anos 60, período no qual “o Presidente da



Raíces del viento,
Teatro F.G. Lorca,
Granada, 2003.
Foto: arquivo de
Aicha Haroun El
Yacoubi.

República Habib Bourguiba lançou seu discurso em prol do projeto de construção de um Estado moderno, e também com o objetivo de garantir os direitos da mulher” (SAHB, 1996, p. 24). Isto permitiu que a população feminina participasse nos distintos processos culturais, especialmente nas artes cênicas, sem nenhum tipo de marginalização por parte da sociedade. O teatro começou a ser ensinado nas escolas dentro dos parâmetros impostos pelo Estado como norma e respeitando-se a política orientada para o desenvolvimento educativo e cultural do país. Este discurso, ainda que dominado e controlado pelo Governo, implantou o novo status das tunisianas que começaram a aderir a todos os setores sociais e artísticos.

Em 1955, com a criação na cidade da Tunísia do primeiro grupo profissional, *al firqa al-baladiya* (Companhia Municipal da Cidade da Tunísia) e os distintos grupos regionais que foram aparecendo na segunda metade dos anos 60 – *Troupe de Sfax* (1966), *Troupe du Kef* (1967) o *Théâtre de Sud de Gafsa* (1972), entre outros – criou-se uma dinâmica que repercutiu favoravelmente na inclusão de atrizes provenientes na sua maioria do ambiente escolar. Como exemplo, citamos Mouna Nordinne, Fatma ben Saidane, Wajih Jendoubi, Leila Chebbi, Zahira Ben Ammar, Raja Ben Ammar, Amal Baccouche, Halima Daoud, Najia

¹¹ Extraído de “Habiba Messika” em *Wikipedia*, <<http://fr.wikipedia.org/wiki/HabibaMsika>>, [consulta 30-03-2010].

Ouerghi e Jalila Baccar. Esta última, ao se referir ao trabalho exercido pelas mulheres nos palcos, diz:

Somos alguns, no teatro e no cinema, mas mais no teatro, para não falar da mesma maneira. Eu, por exemplo, não escolhi essa carreira de atriz para atuar simplesmente mas mais para me exprimir como um cidadã, e muitas vezes apresento-me como uma cidadã- atriz). (DA SILVA, p. 2002).

Nos anos 70 do século passado, artistas e dramaturgos com inquietações ideológicas e teatrais que se distanciavam da estética vigente nos anos 60, regeneraram o gênero teatral mediante a criação de novos grupos profissionais de diversas tendências e estéticas: Le Nouveau Théâtre de Tunis, fundado em 1975 por Jaziri, Mohamed Driss, Habib Masriki, Fadhel Jaïbi e Jalila Baccar; Théâtre Phou criado em 1976 por Raja Ben Ammar, Taoufik Jabali e Moncef Sayem; Théâtre de la Terre propiciado por Nordin e Nejia Querghi e Moncef Souissi, em 1984; e O Teatro, que nasceu por iniciativa de Taoufik Jebali e Raouf Ben Amor em 1987. Como podemos constatar, entre estes artífices do teatro tunisiano figuram mulheres cuja contribuição no seio dos diferentes grupos foi e tem sido relevante não apenas no nível interpretativo, mas também no âmbito da dramaturgia, direção e na pesquisa de novas formas e linguagens. Nejia Querghi, atriz e diretora do Théâtre de la Terre, Raja Ben Ammar, atriz, dramaturga e diretora de Le Théâtre Phou e, por último, Jalila Baccar, que depois da desintegração do Le Nouveau Théâtre de Tunis nos anos 80, empreendeu uma atividade intensa com Fadhel Jaïbi. Em 1993, esta dupla de dramaturgos fundou Família Productions (produções de espetáculos, dança e audiovisuais) levando a cabo criações como *Comedia* (1991), *Família* (1993), *Les amoureux de café désert* (1995), *Soirée particulière* (1997) ou as mais recentes em que Baccar consta como autora: *A la recherche de Aïda* (1998), *Araberlin* (2002 publicada em 2003), *Junun* (2001 publicada em 2004) e *Khamssoun* (2006).

Nos últimos dez anos, percebe-se uma nova geração de dramaturgas e diretoras. A título de exem-

plo, citamos Leila Toubel, Zahira Ben Ammar – esta veterana da cena depois de várias décadas dedicadas à interpretação, orienta-se para a dramaturgia e a encenação – Sonia Zarq Ayounou, que também se fez conhecida como dramaturga em 2009 –, Fauzia Thabet, Fadhila Akacha, Ikram Azzouz, Meriem Bousselmi, Walida Dridi, entre outras.

Como conclusão

Como já dissemos na apresentação, neste artigo não pretendemos fazer um estudo de caráter epistemológico sobre as origens e a evolução do teatro no Magreb, mas sim uma aproximação metodológica sobre os inícios e trajetórias da mulher norte-africana no âmbito das artes cênicas.

A evolução dessa mulher nos palcos se produziu de forma paralela com sua inserção social e política como cidadã e em função do desenvolvimento do próprio teatro nesta zona do Norte da África. Durante um longo processo que durou décadas, várias gerações de artistas (cantoras, bailarinas e atrizes) tiveram de enfrentar obstáculos impostos pela tradição e pelas normas sociais, com o fim de poder se manifestar artística e teatralmente. Evidentemente, e como referência imediata, a incursão no final do século XIX e começo do XX de atrizes e cantoras na Síria e Egito, influenciou de forma considerável para o aparecimento das primeiras artistas do Magreb. Circunstância esta que, por sua vez, repercutiu no fato de que um número importante de mulheres dedicou-se ao mundo do espetáculo na segunda década do século XX, período a partir do qual se produziu o que podemos considerar um movimento teatral feminino, já que as atrizes, tal como seus companheiros masculinos, começaram a desfrutar do status de artistas. Não obstante, segundo nosso ponto de vista, não podemos falar de uma inserção plena das mulheres no “acontecimento teatral” mesmo porque a existência das dramaturgas ainda é um fato indefinido dentro do sistema literário e teatral no Magreb. Isto demonstra que no teatro, diferentemente de outros

âmbitos artísticos ou setores públicos nos quais as mulheres conseguiram se destacar, o fator do gênero, ao menos no que refere aos criadores, ainda se mantém como traço distintivo e de exclusão. ☆

Abstract: The article deals with the incursion of Muslim Arabian women in the show business (entertainment industry) in three Maghreb countries: Algeria, Morocco and Tunis. The inclusion of women of the Maghreb in the performing arts took place in a progressive manner for social issues and by clinging to the tradition of leaving a woman excluded from male activities including theater. From the year 1930, the female artists get to express themselves before the audience.

The theatrical activity undertaken by these forerunners was a favorable factor to the massive inclusion of women in theatrical arts, not only as actresses but as directors and playwrights.

Keywords: *Woman. Muslim Arabian. Theater. Exclusion. Maghreb.*

Referências

- ABI-SAHB, Biar. "Cuatro experiencias del teatro tunecino de vanguardia". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, p. 24-31.
- ALLOULA, Abdelkader. "La representación de tipo no aristotélico en la actividad teatral argelina". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, p. 45-49.
- AMIN, Dina. "Women in Arab Theatre: finding a voice". Don Ruben, Ghassan Maleh, Samer Sirvan, Ahmed Kaki, Farouk Ohan (eds.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre Series: The Arab World*. Nova York: Routledge, 1999.
- BARCELO-GUEZ, Danielle. *Au 28 rue de Marseille, Tunis*. Paris: Editions L'Harmattan, col. Graveurs de mémoire, 2005.
- BELARBI, Aïcha. "Réflexions préliminaires sur une approche féministe: de la dichotomie espace public/ espace privé". In: BOURQUIA. R. (coord.), *Etudes féminines* (Rabat, avril 1994). Rabat: Publications de FLSH, 1997.
- BENMANSOUR, Amina. "De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb". Disponível em <<http://www.said-yaktine.com/Benmansour.htm>>. Acessado em 3 fev. 2006.
- BENRABAH Mohamed. *Langue et Pouvoir en Algérie*. Paris: Editions Séguier, 1999.
- CRUZ, Alejandro. *Teatro independiente tunecino Junun en San Martín*. Buenos Aires, 2003. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=530696>. Acessado em 6 mai. 2009.
- CHARFEDDINE, Moncef. *Deux siècles de théâtre en Tunisie (1741)*. Tunis: Editions Ibn Charaf, 2008.
- CHENIKI, Ahmed. "Théâtre algérien, itinéraires et tendances" Robert Jouanny (dir.). Paris IV, 1993, Disponível em <<http://www.limag-refer.org/Theses/Cheniki.htm>>. Acessado em 1 dez. 2003.
- _____. "Le festival, le théâtre et les arabes". Disponível em *L'Expression*, <<http://www.lexpressiondz.com/article/8/2007-5-24/43336.html>>. [24-4-2007]. Acessado em 10 mar. 2010.
- _____. "Théâtre: La grande solitude des femmes arabes" Disponível em *L'Expression* <<http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-50352.html>>, [31-5-2007]. Acessado em 20 jun. 2010.
- EL HOUSSE, Majid. "Aperçu sur le théâtre tunisien". In: *Culture Française*. Paris: ADEL, 1983, n. 3, p. 8-17.
- FAIVRE D'ARCIER, Jeanne. *La brûlure du péché*. Paris: Belfond Editions, 1998.
- GALLAIRE, Fatima. Théâtre et Nouvelles, Mohammedia, Ateliers. Revue des Facultés, 1994.
- HAMDI, Fersi; MADANI, Mezzi. "Dossier: Le texte théâtral en Tunisie" en *Al Massar*, mar. 1991, n. 9, p. 8-19.
- HAROUN EL YACOUBI, Aïcha. "Espacios y Poéticas: huellas identitarias en la dramaturgia de género en el Magreb (finales del S.XX, comienzos del XXI)". In: *Alhucema*, jan-jul 2010, v. I, n. 23, p. 128-147, Granada.
- LANDAU, Jacob. *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1965.
- KAGHAT, Mohamed. *El teatro marroquí desde los comienzos a los ochenta*. Casablanca: Dar Takafa li nachr oua tauzieh, 1986. (Em árabe).
- KRAFT, Irma. *Plays, players, playhouses international drama of today*. New York: Dobsevage, XX, 1928, 14-15. In: LANDAU, JACOB. Op.cit, p. 75.
- LATRECH, Adel. "La place de la femme dans l'histoire de l'IVe Art en Tunisie, en Hammam-lif.com". In: *La Presse*. Disponível em <<http://www.hammam-lif.com/festival-benayed-2.html>>. [9-2-2007]. Acessado em 1 abr. 2010.
- MELLIGI, Tahar. "Chafia Rochdi: la voix cristalline venue du Sud" [online]. In: Les pionniers du théâtre et de la télévision en Tunisie, <<http://www.tunisie7arts.com/?nompages=suite&newsid=449>>, [30-7-2006]. Acessado em 1 abr. 2010.
- _____. "Keltoum: une année de l'Algérie en France" [no disponible] <<http://www.djazair2003.org/artistes.php?artiste=162>>, [consulta 23-1-2005]. Véase NIDAM, Abdi. "Pas de happy end pour l'icône Keltoum" [online]. In: <<http://www.liberation.fr/cinema/0109469769-pas-de-happy-end-pour-l-icone-keltoum.htm>>, [02-04-2003]. Acessado em 20 mar. 2010.
- _____. "L'Algérie au féminin" [online]. In: algeriades.com, <<http://www.algeriades.com/news/previews/article1040.htm>>, [7-3-2003]. Acessado em 1 abr. 2010.
- _____. "Habiba Messika" [online]. In: Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Habiba_Msika>. Acessado em 30 mar. 2010.
- MNIAI, Hassan. *Recherches dans le théâtre marocain*. Casablanca: Manchourat Ezzaman, 2001.
- OUZRI, Abdelouahed. *Le théâtre au Maroc: structures et tendances*. Casablanca: Editions Toubkal, 1997.
- _____. "La evolución del teatro marroquí". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, 6-13.
- SILVA, Marina da. "Livres propos de Jalila Baccar", [online]. In: *L'Humanité*. Disponível em <http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=448334>, [16-09-2002]. Acessado em 30 jan. 2008.
- SMIHI, Abdelkader. *Aparición del teatro y el deporte en Marrocos*. Rabat: Imprimerie Al Maarif, 1986. (Em árabe).