

**ENTRE O LUTO E A LUTA, *E AGORA, AONDE VAMOS?*
INTERAÇÃO DIALÓGICA PARA O ATO RESPONSÁVEL NA
DIVERSIDADE RELIGIOSA**

**BETWEEN MOURNING AND STRUGGLE, *WHERE DO WE GO NOW?*
DIALOGICAL INTERACTION FOR RESPONSIBLE ACT IN RELIGIOUS
DIVERSITY**

**ENTRE EL LUTO Y LA LUCHA, *¿Y AHORA ADÓNDE VAMOS?*
INTERACCIÓN DIALÓGICA PARA EL ACTO RESPONSABLE EN LA
DIVERSIDAD RELIGIOSA**

Helaine de Souza Maciel¹

Priscila Nunes Brazil²

Vânia Sueli Guimarães Rocha³

RESUMO

Em meio a um cenário sociocultural marcado por tensões históricas entre diferentes crenças e práticas religiosas, o cinema emerge como espaço de resistência e diálogo intercultural. Este artigo analisa o filme *E agora, aonde vamos?* (*Et maintenant, on va où?*, 2011), dirigido por Nadine Labaki, investigando como a narrativa cinematográfica constrói um diálogo ético e estético entre a vida e a arte ao abordar a intolerância religiosa em uma aldeia libanesa. A pesquisa, de natureza qualitativa e interpretativa (Bortoni-Ricardo, 2008; Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009), fundamenta-se na Teoria Dialógica da Linguagem (TDL), conforme o Círculo de Bakhtin, e mobiliza os conceitos de arte enquanto realidade imanentemente social (Volóchinov, 2019 [1926]) e de ato responsável (Bakhtin, 2017 [1920-1924]). Compreendido como gênero discursivo e produção ideológica, o cinema é aqui analisado em sua capacidade de articular sentidos sobre convivência, fé e alteridade. Assim, a narrativa de Labaki revela como as mulheres da comunidade, protagonistas do enredo, convertem o luto em luta por meio de ações criativas e solidárias que desestabilizam o ciclo de violência e reafirmam o poder da mediação e da escuta na diversidade religiosa. Os resultados indicam que o filme, ao integrar humor e tragédia, provoca uma reflexão sobre a responsabilidade ética do sujeito diante do outro, reafirmando o cinema como espaço dialógico de resistência e transformação social.

Palavras-chave: cinema, diversidade religiosa, Teoria Dialógica da Linguagem, ato responsável, intolerância.

ABSTRACT

Amidst a sociocultural landscape marked by historical tensions between different religious beliefs and practices, cinema emerges as a space for resistance and intercultural dialogue. This

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), <https://orcid.org/0009-0006-0424-4100>, helaine.smaciel09@gmail.com

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), <https://orcid.org/0000-0001-7435-5814>, prinunesbra31@gmail.com

³ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), <https://orcid.org/0009-0002-9988-6384>, vania@ufcg.edu.br



article analyzes the film *Where Do We Go Now? (Et Maintenant, on va où?, 2011)*, directed by Nadine Labaki, investigating how cinematic narrative constructs an ethical and aesthetic dialogue between life and art by addressing religious intolerance in a Lebanese village. The research, qualitative and interpretative in nature (Bortoni-Ricardo, 2008; Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009), is grounded in the Dialogic Theory of Language (DLT), according to the Bakhtin Circle, and mobilizes the concepts of art as an immanently social reality (Voloshinov, 2019 [1926]) and as a responsible act (Bakhtin, 2017 [1920-1924]). Understood as a discursive genre and ideological production, cinema is analyzed here for its capacity to articulate meanings about coexistence, faith, and otherness. Thus, Labaki's narrative reveals how the women of the community, protagonists of the story, convert grief into struggle through creative and supportive actions that destabilize the cycle of violence and reaffirm the power of mediation and listening within religious diversity. The results indicate that the film, by integrating humor and tragedy, provokes reflection on the ethical responsibility of the subject toward the other, reaffirming cinema as a dialogical space of resistance and social transformation.

Keywords: cinema, religious diversity, Dialogical Theory of Language, responsible act, intolerance.

RESUMEN

En un panorama sociocultural marcado por tensiones históricas entre diferentes creencias y prácticas religiosas, el cine emerge como un espacio de resistencia y diálogo intercultural. Este artículo analiza la película *¿Y ahora adónde vamos? (Et Maintenant, on va où?, 2011)*, dirigida por Nadine Labaki, e investiga cómo la narrativa cinematográfica construye un diálogo ético y estético entre la vida y el arte al abordar la intolerancia religiosa en una aldea libanesa. La investigación, de naturaleza cualitativa e interpretativa (Bortoni-Ricardo, 2008; Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009), se fundamenta en la Teoría Dialógica del Lenguaje (TLD), según el Círculo de Bajtín, y moviliza los conceptos del arte como una realidad social inmanente (Volóshinov, 2019 [1926]) y como un acto responsable (Bajtín, 2017 [1920-1924]). Entendido como género discursivo y producción ideológica, el cine se analiza aquí por su capacidad para articular significados sobre la convivencia, la fe y la alteridad. Así, la narrativa de Labaki revela cómo las mujeres de la comunidad, protagonistas de la historia, transforman el duelo en lucha mediante acciones creativas y solidarias que desestabilizan el ciclo de violencia y reafirman el poder de la mediación y la escucha dentro de la diversidad religiosa. Los resultados indican que la película, al integrar el humor y la tragedia, provoca la reflexión sobre la responsabilidad ética del sujeto hacia el otro, reafirmando el cine como un espacio dialógico de resistencia y transformación social.

Palabras clave: cine, diversidad religiosa, Teoría Dialógica del Lenguaje, acto responsable, intolerancia.

INTRODUÇÃO

O presente artigo resulta da investigação sobre como o filme *E agora, aonde vamos? (Et maintenant, on va où?, 2011)*, dirigido por Nadine Labaki, estabelece um diálogo entre a vida e a arte ao tratar do tema da intolerância religiosa. Classificado como uma comédia-drama, a obra se insere no contexto sociocultural do Oriente Médio, representando a vida de uma aldeia no Líbano, país historicamente marcado por tensões contínuas, resultantes de conflitos religiosos.

Ambientado em uma comunidade isolada e praticamente desconectada do restante do mundo, separada por uma precária ponte e campos de minas terrestres, o filme retrata a convivência entre cristãos e muçulmanos em contexto social paradoxal. Por um lado, a narrativa expõe o caráter trágico da guerra interminável, que continua a ceifar vidas; por outro, revela o cômico, ao destacar o absurdo das motivações que reacendem conflitos já apaziguados. Nesse espaço, as mulheres da aldeia assumem o papel protagonista da narrativa e, em inusitado esforço coletivo, lançam mão de diversas estratégias criativas para mediar os embates decorrentes da intolerância religiosa.

Para a análise, utilizamos o suporte da Teoria Dialógica da Linguagem (TDL), fundamentada nas contribuições do Círculo de Bakhtin. Dois conceitos centrais orientam o percurso teórico-metodológico necessário a essa reflexão: a arte enquanto realidade imanentemente social, conforme postulado por Volóchinov (2019 [1926]), e a filosofia do ato responsável, núcleo do pensamento de Bakhtin (2017 [1920-1924]). Tais fundamentos permitem entender o cinema como um gênero discursivo – cuja narrativa articula vida, arte e ciência – que cumpre função tanto ética quanto estética. Como toda produção ideológica, a sétima arte une a vida concreta e a razão teórica, de tal forma a promover a fusão do plano estético com o plano teórico.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, centrada na análise discursiva do filme como produção ideológica (Bortoni-Ricardo, 2008). Essa perspectiva se alinha a um contexto de fenômenos e processos que não podem ser reduzidos à mera operacionalização de variáveis (Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009). Em vez disso, a análise exige uma abordagem integradora, que privilegia a interpretação em sua totalidade, o que pressupõe a presença das convicções, experiências e leituras do pesquisador, cuja ação de pesquisar é um ato dialógico e axiológico, uma discussão de ordem ética, que remete para a responsabilidade do sujeito, tal como postulado pelo Círculo de Bakhtin.

Tomamos como pressuposto a ideia de que o cinema é um importante meio de comunicação representacional e uma poderosa ferramenta artística para a compreensão das práticas sociais imersas na cultura (Turner, 1997). Ressaltamos, entretanto, que “o cinema, como texto filmico, só pode ter seu sentido apreendido se o espectador tratar o filme como um eu querendo transmitir uma mensagem a nós, o outro”, que não apenas emociona, mas instiga questionamentos éticos e sociais (Di Camargo, 2020, p 76).

Para uma melhor compreensão da análise empreendida, este artigo está organizado em três seções. Na primeira, **O ato responsável na vida e na arte,**



discutiremos a responsabilidade ética e estética na criação artística. Na segunda, **O cronotopo de *E agora, aonde vamos?***, abordaremos a aldeia como microcosmo de relações humanas. Por fim, na terceira, **O eu e o outro em algum lugar de um deserto do Líbano**, exploraremos os temas do luto, da intolerância religiosa e da representatividade feminina, destacando o papel das vozes femininas na construção de um discurso de resiliência, resistência e subversão.

O ATO RESPONSÁVEL NA VIDA E NA ARTE

Segundo Bakhtin, toda ação humana carrega a marca da responsabilidade ética, revelando-se única e irrepetível no contexto das interações sociais, não cabendo a nenhum sujeito delegar ou transferir essa responsabilidade a outro. Esse é o postulado básico da *Filosofia do Ato Responsável*, proposta por esse filósofo que defende que é preciso “ir ao fundamento último da cultura e ver e apresentar sua unidade, para corrigir a cisão entre vida vivida e cultura” (Sobral, 2019, p. 51). Em outras palavras, é imprescindível uma filosofia que dê conta da “unidade real do evento do ser” ou do “ser singular real de um evento”, posto que a maioria das tentativas de aproximar o conteúdo (ação) do processo (apropriação da ação por um sujeito) resulta quase sempre na valorização da ação como totalidade do ato, ficando desconsiderada a importância do processo por meio do qual o sujeito se apropria da ação.

Para superar essa crise, Bakhtin propõe uma filosofia que valoriza o ato como processo único e irrepetível, pois, embora uma ação possa se repetir, sua realização é sempre singular, vivida segundo a perspectiva do sujeito (também único) e no contexto irrepetível em que ocorre. Sob esse ponto de vista, a ação (conteúdo de sentido objetivo) é parte do ato, mas o ato não é constituído unicamente da ação, demandando a integração do processo subjetivo de realização para alcançar sua completude.

A definição do ato como algo que é único e irrepetível – porque dele faz parte não só a ação, mas, sobretudo, o processo subjetivo que a constitui – faz surgir, na filosofia de Bakhtin, a noção de responsabilidade. O sujeito, ao agir, realiza cada ação de maneira intencional e com toda a sua identidade, refletindo e refratando sua carga epistemológica, gnosiológica, ontológica e axiológica. Dessa concepção, emerge a noção de arquitetônica, termo que Bakhtin utiliza para descrever o conjunto de teorias que vinculam o sujeito ao seu agir, o que resulta em uma unidade de sentido.

A arquitetônica constitui um universo de valores que orienta a ação humana, promovendo a integração de vida, arte e ciência ao unir a vida concreta, efetivamente

vivida, com a razão teórica. Nesse movimento, o plano estético, que apreende o mundo de maneira sensível, dissolve-se no plano teórico (ou inteligível), transformando impressões em unidade de conteúdo. Sobral (2019) observa que essa articulação culmina em uma razão prático-teórica, indispensável para evidenciar a dimensão ética e moral dos atos, concebidos, portanto, como atos responsáveis. Assim, a integração de vida, ciência e arte forma um todo uno e indivisível, uma “razão de orientação moral de um sujeito no evento do ser singular” (Sobral, 2019, p. 42), que, segundo Bakhtin, emerge do agir responsável do sujeito.

Segundo os preceitos dessa filosofia da razão moral, o sujeito deve guiar-se por um dever ético e adotar um pensamento participante que reconheça seu papel no mundo. A vida (singular e irrepetível) está no sujeito. E cada ação desse sujeito reflete sua responsabilidade em relação ao objeto de contemplação, visto que essa relação nunca é neutra: toda aproximação é marcada por um envolvimento afetivo, impregnando o evento com um tom emotivo-volitivo, no dizer de Bakhtin, que faz da avaliação um momento constitutivo do evento.

A responsabilidade do sujeito, de forma não-indiferente, marcada pelo tom emotivo-volitivo, no existir, ou no ser-evento, define a base da filosofia proposta por Bakhtin, sendo o ato responsável aquele “que obriga o sujeito perante os outros e não perante um suposto tribunal universal de valores absolutos” (Sobral, 2019, p. 76), até porque o sujeito é único e singular, mas não é o único ser existente. Muito pelo contrário, esse sujeito é um ser concreto, situado no mundo, em contato com outros sujeitos e limitado pela sua percepção, pelo seu ponto de vista.

A interação necessária para diminuir a incompletude do sujeito, vivenciada sob a perspectiva da responsabilidade no existir, demanda a demarcação do lugar que o sujeito ocupa. Para Bakhtin, é no reconhecimento de sua participação na vida concreta que o sujeito encontra a base real e efetiva de sua existência, materializada no ato. Nesse processo, quando nada há no existir além desse sujeito e do seu ato, percebe-se a existência de um “eu-para-mim”, com “o meu dever”, com “o meu não-álibi”.

Na interação participante, o sujeito não existe isoladamente, seja como sujeito virtual ou como sujeito concreto: o simples reconhecimento da humanidade sublinha a existência do outro, o que pressupõe diferentes epistemologias, gnosiologias, ontologias e axiologias, e, portanto, uma troca de conhecimentos e valores que gera um entendimento mais completo. Nessa interação de conhecimentos e valores, surgem novos deveres, atrelados, agora, ao “eu-para-o-outro” e ao “outro-para-mim”, o que nos



conduz a um elemento fundamental da arquitetônica descrita por Bakhtin: a responsividade.

No universo em que se dá o processo de interação responsável, cada sujeito pode ocupar apenas o seu lugar e esse lugar tem circunstâncias específicas que só a ele diz respeito. Disso decorre que, para cada sujeito, há um dever único e igualmente específico, do qual ele não pode se esquivar, ao qual não pode renunciar e contra o qual não pode apresentar álibi, porque tudo o que pode ser feito por ele não poderá nunca ser feito por ninguém mais, porque “a singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória” (Bakhtin, 2017 [1920-1924], p. 96), porque “o existir, isolado do centro emotivo-volitivo único da responsabilidade, é somente um esboço ou um rascunho, uma variante possível, não reconhecida, do existir singular” (*idem, ibdem*, p. 104) e somente por meio da interação participante o sujeito pode viver de forma plena, responsável e responsivamente.

Os postulados da *Filosofia do Ato Responsável* se aplicam tanto à vida quanto à arte, sendo a arte um meio de tornar a existência mais reflexiva e significativa, pois que propõe novos olhares sobre velhos conceitos estabelecidos, denuncia incoerências, injustiças e sofrimentos, e aponta recursos inusitados, entre inúmeras outras possibilidades de interação. Na arte, assim como na vida, os sentidos são construídos por agentes sociais historicamente comprometidos e inseridos no contexto cultural, de modo que é possível observar a representação do ato responsável e responsivo no produto artístico, ou, em muitos casos, que o próprio produto artístico seja o ato responsável e responsivo em sua arquitetônica. Isso se deve ao fato de que a arte é uma criação ideológica, gerada na sociedade e destinada exclusivamente a ela. Em outras palavras: “as definições sociais não chegam de fora até esses produtos; as formações ideológicas são internas e imanentemente sociológicas.”. (Volóchinov, 2019 [1926], p. 113). É o que veremos na leitura do filme *E agora, aonde vamos?* (2011).

O CRONOTOPO DE *E AGORA, AONDE VAMOS?*

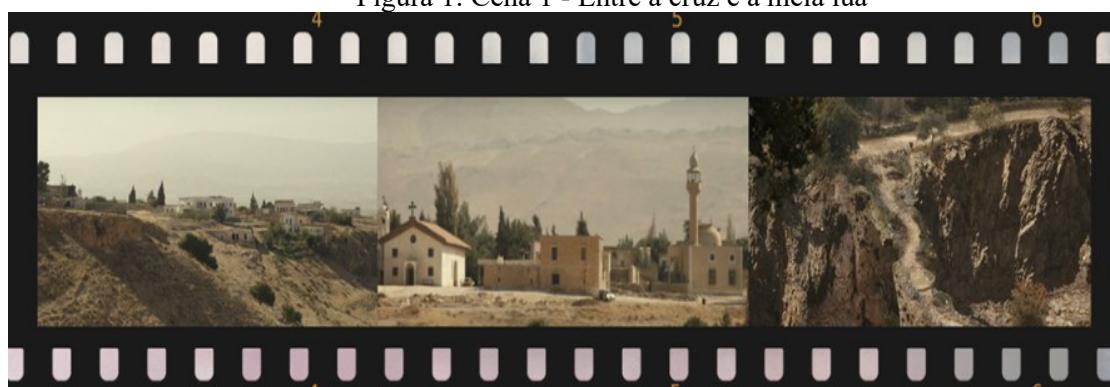
A linguagem permeia e organiza todos os campos da atividade humana, adaptando-se de forma singular a cada contexto, sem romper com a unidade de sentido que caracteriza sua historicidade (Bakhtin, 2016 [1952-1953]), sendo por meio desta que se pode perceber o ato responsável e responsivo das ações humanas, visto que todo e qualquer fazer se dá no campo das relações de interação dialógica e discursiva. A



multiplicidade dos discursos que emergem do filme *E agora, aonde vamos?*, exemplifica a interação contínua entre vida e arte, entre espaço, tempo e enunciação, argamassa indissolúvel que compõe o seu cronotopo, palco de representação do ato responsável e responsivo, sendo ele mesmo (o filme) um ato responsável e responsivo.

O cronotopo, como proposto por Bakhtin, é uma chave analítica essencial para compreender a obra, visto que articula relações sociais, culturais e históricas em um espaço-tempo ficcional carregado de relações dialógicas. Conforme Amorim (2010, p. 105), o conceito de cronotopo “designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem”. Circunscrita pela ausência de comunicação externa eficiente, a aldeia em que cristãos e muçulmanos coexistem, opera como cronotopo de enclave e se desdobra em um tempo-espacó que simultaneamente aprisiona e liberta suas personagens, como podemos visualizar na cena a seguir.

Figura 1: Cena 1 - Entre a cruz e a meia lua



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

Aqui, a linguagem cinematográfica constrói uma arena de embates ideológicos, na qual vozes se cruzam e se contrapõem, configurando um campo de forças em disputa, em que as mulheres se destacam como figuras centrais na tessitura dialógica da trama, emergindo como exemplos de resiliência e agentes de resistência, capazes de deslocar narrativas hegemônicas para reorientar o rumo dos acontecimentos.

Ao longo da narrativa, observamos que a temporalidade se manifesta em dois vetores distintos, mas interdependentes: o tempo cíclico, que marca a eternidade dos conflitos religiosos que se renovam regularmente, e o tempo projetivo, que aponta para a possibilidade de superação desses mesmos conflitos. Cada enunciado carrega marcas de um passado impregnado de perdas, bem como projeta um futuro alternativo, a

depender da reconstrução de sentidos que possa ser alcançada a partir do reconhecimento do dever de cada um dos sujeitos implicados. Nessa perspectiva, as ações das personagens femininas – que criam inusitadas estratégias de convivência e sobrevivência – são exemplos de enunciados que abrem caminhos para um diálogo transformador, por romperem com a linearidade sempre renovada do conflito religioso que os rodeia.

O vilarejo, como cronótopo, transcende sua função de cenário e torna-se um agente na construção de sentidos. O cemitério dessa longínqua aldeia, por exemplo, surge na narrativa como se fosse uma personagem a mais a interagir na trama. Nesse espaço se dá a primeira e a última cena do filme: na primeira cena, o foco está no luto irremediável; enquanto na última cena, o mesmo cemitério reflete o resultado de uma luta, como se fosse ele mesmo o sujeito responsável pela mudança de foco do luto para a luta, sendo ao mesmo tempo espaço de memória e de reconstrução. Esse espaço não apenas simboliza os laços afetivos interrompidos pela brutal violência da morte, mas também serve como anfiteatro de diálogo entre passado e futuroⁱ, reforçando a capacidade humana de ressignificar relações por meio de atos responsáveis e responsivos.

O humor, presente na narrativa, se revela elemento densamente dialógico e ambivalente: desarma os discursos de ódio e promove a reflexão crítica, ao evidenciar quão ridículos e mesquinhos são os motivos pelos quais os homens do povoado se engalfinham em contendas que podem resultar em morte. Algumas das estratégias usadas pelas mulheres para evitar os conflitos são hilárias, a exemplo da contratação de dançarinas para seduzir e desviar a atenção dos seus maridos, filhos e ou irmãos.

Em outra cena, as mulheres colocam os homens para carregar água, como se fossem mulas de carga, com a finalidade de encher uma piscina improvisada, para o conforto das belas e sedutoras moças recém-chegadas à aldeia, em demonstração inequívoca da força motriz da interação social colocada a serviço das dinâmicas de poder. A responsabilidade que há no ato de cada uma das mulheres, que atuam de forma não-indiferente e marcadas por um tom intensamente emotivo-volitivo, revela o dever de cada uma delas, no existir, no ser-evento, que é o contexto sociocultural religioso do Oriente Médio.

A música, que permeia diversas cenas do filme, funciona como mais um elemento que promove o diálogo entre diferentes vozes e temporalidades, servindo, em alguns momentos, para reforçar a informação já assegurada pela fotografia ou pela

narrativa, e, em outros momentos, para desvelar o que apenas se insinua, uma vez sublimado pela tensão do conflito. É o que ocorre na cena em que as personagens Amal (interpretada por Nadine Labaki), católica, e Rabih (interpretado por Julian Farhat), muçulmano, cantam e se imaginam dançando, com delicada sensualidade que faz transparecer a libido mitigada pelo conflito religioso. A trilha sonora, desta forma, tanto expressa quanto atenua os conflitos. A música, ao mesmo tempo em que define barreiras religiosas, cria espaço de encontro entre diferenças, o que se coaduna com o ato de escuta, tão importante quanto o ato de fala, nos estudos bakhtinianos.

O título do filme, *E agora, aonde vamos?*, é uma indagação que reflete a essência dialógica da trama. A pergunta não busca uma resposta definitiva, mas interpela tanto os personagens quanto o espectador, convidando-os a participar ativamente do processo de construção de sentidosⁱⁱ. As estratégias das mulheres para evitar o conflito entre cristãos e muçulmanos demonstram a força da enunciação ativa, que, segundo Volóchinov (2017 [1929]), não apenas reflete o mundo, mas também o transforma, haja vista que, “em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela”, sendo “capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 214).

Ao subverterem os discursos hegemônicos e introduzirem novos sentidos, as mulheres da aldeia demonstram o poder da interação. A produção de novos sentidos na aldeia só é possível porque cada ato ou enunciado ali realizado está indubitavelmente ligado a um contexto histórico, com toda a sua carga epistemológica, gnosiológica, ontológica e axiológica, com a qual elas agem (de forma não-indiferente), visando a mudanças e transformações que pudessem resultar no apaziguamento dos conflitos religiosos que tanto almejavam.

O ato responsável realizado pelo filme *E agora, aonde vamos?*, ao denunciar um tema tão delicado, como é a intolerância religiosa, resultou em vários atos responsivos: no *Cannes Film Festival* de 2011, o filme conquistou o *François Chalais Award* e recebeu uma *Menção Especial do Prêmio do Júri Ecumênico*, pelo impacto de sua mensagem universal e de seu compromisso com o diálogo inter-religioso e cultural; no *Sundance Film Festival*, em 2012, foi selecionado como *Escolha Oficial*, por abordar as relações humanas no contexto de diferenças sociais e culturais; no *Toronto International Film Festival*, em 2011, conquistou o *People's Choice Award*, um prêmio

que evidencia a receptividade popular à forma como o cinema abre caminhos para o entendimento e a reflexão sobre questões de gênero e religiosidade; no *Women Film Critics Circle Awards*, em 2012, destacou-se por ter recebido o prêmio de *Best Foreign Film by or About Women*, por evidenciar a força da abordagem feminista e a centralidade das mulheres na construção da narrativa.

Os atos responsivos alcançados pela produção libanesa ressaltam sua relevância enquanto obra que estimula diálogos entre diferentes culturas e ideologias, bem como o valor de sua proposta ética. Ao amplificar vozes diversas e permitir a construção de novos sentidos, o filme provoca importante reflexão crítica sobre os deveres éticos e morais do ser humano e sobre a importância da interação dialógica na reconfiguração de sentidos e construção de novos horizontes de compreensão entre diferentes povos e culturas.

O EU E O OUTRO EM ALGUM LUGAR DE UM DESERTO NO LÍBANO

A cena que dá início ao filme *E agora, aonde vamos?* é especialmente bonita e comovente. Um grupo composto apenas por mulheres, todas vestidas de preto, marchando em um ritmo que mais lembra um balé, e fazendo oscilações que imitam movimentos de autoflagelação, se aproxima de um cemitério. Ao fundo, a fotografia revela um cenário desolador de desertificação. A trilha sonora é suave e chorosa, como um lamento. O seu ritmo adequa-se perfeitamente àquele balé que faz desaparecer as individualidades para destacar uma só forma, toda feita de dor e sofrimento.

As mulheres em luto são um só corpo, em direção aos túmulos de seus entes queridos. Aqui, percebe-se a existência de um “eu-para-mim”, pois nada há no existir dessa cena senão o ato único dessas mulheres, diluídas no luto que as fazem uma só. Vejamos a cena que segue:

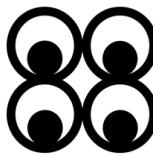


Figura 2: Cena 2 - Marcha para a Paz



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

Uma narradora, ausente da cena, anuncia o que está por vir:

Transcrição 1: A história que eu vou contar é para quem quiser ouvir. História de gente que jejua, de gente que reza. De um povo isolado, cercado por minas. Sozinho entre o céu e a terra. Perdido entre duas guerras. Dois clãs com o coração ferido, sob um sol abrasador. As mãos manchadas de sangue em nome da cruz ou da meia-lua. De um povo isolado, que escolheu a paz. Que teceu a sua história com armas e arame farpado. É uma longa história, de mulheres vestidas de preto. Não há estrelas, não há flores. Os seus olhos estão maquilados com cinzas, e quis o destino, fazer da coragem a sua virtude (Falas referentes a 0:36s – 01min:26s).

A unidade da primeira cena se quebra com essa narrativa, que anuncia o conflito: duas guerras, dois clãs, mãos manchadas de sangue em nome da cruz ou da meia-lua. A coesão que há naquele balé de mulheres vestidas de preto é tão forte que mal se pode perceber que ali há duas culturas, perceptíveis apenas pelo uso que algumas mulheres fazem do *hijab*ⁱⁱⁱ, o que se nota somente quando parte delas segue para o lado esquerdo enquanto a outra parte segue para o lado direito do cemitério. Nesse momento, o telespectador (ouvinte^{iv}) enfim percebe que o cemitério tem seu território dividido: uma metade dele é visitada por mulheres que usam *hijab* enquanto a outra metade é visitada por mulheres que não usam nenhum véu sobre as cabeças. No entanto, a forma como cada mulher acaricia as lápides de seus entes queridos torna o grupo, outra vez, uma só entidade, que é só dor e a saudade.

Não fosse uma enorme preocupação das mulheres em manter os homens longe de qualquer notícia externa à vida da aldeia, as cenas que se seguem mostrariam apenas o dia a dia comum de uma aldeia muito pobre, isolada do resto do mundo, e cujos habitantes partilham uns da vida dos outros, como ocorre em qualquer outro espaço de interação social. Apesar de todo o esforço das mulheres para manter os homens da aldeia



apaziguados, qualquer motivo fútil pode levá-los a brigar. Exemplo disso é a cena em que católicos escondem os sapatos deixados pelos muçumanos do lado de fora da mesquita, o que gera enorme contenda que se desenrola no estabelecimento comercial da personagem Amal. Passemos à análise da próxima cena:

Figura 3: Cena 03 - Botando ordem na brincadeira dos meninos



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

Na cena 3, temos o diálogo que se trava entre católicos e muçulmanos: católicos entram na igreja usando sapatos enquanto muçumanos deixam seus sapatos do lado de fora da mesquita. Para os primeiros, estar calçados ou descalços não significa mais ou menos respeito ao santuário religioso. Para o segundo grupo, entrar de sapatos na mesquita é permitir que impurezas maculem o templo divino. O que se destaca, no entanto, é a dimensão tragicômica da cena: sem dizer sequer uma palavra, os homens queimam seus pés ao caminhar sobre a terra quente, como se estivessem envolvidos em uma brincadeira inofensiva de moleques.

Esse episódio desencadeia um confronto entre os grupos, cada um defendendo suas convicções, os seus valores e suas ideologias, em proliferação de vozes que de tão dissonantes não geram senão o conflito: o “eu-para-o-outro” e o “outro-para-mim” não conseguem se entender. O que vemos aqui é uma luta sem reflexão, em que os sujeitos não reconhecem seus deveres, mas buscam apenas um álibi para se inocentar da falta da responsabilidade ética e moral. A personagem Amal entra em cena e dá-se início a um novo diálogo. Melhor dizendo, a um monólogo, em que uma mulher, sozinha e desesperada, se dirige ao grupo composto pelos homens das duas religiões. Eis o discurso de Amal:

Transcrição 02: – Parem! Chega! Não aprenderam nada? Não aprenderam nada? A sua mãe já não sofreu o suficiente? Ainda chora

pelo seu irmão. As suas lágrimas ainda nem secaram. Tenham um pouco de dignidade. Vamos acabar renegando a nossa fé. Acham que o nosso único destino é chorar por vós? Vestir de luto a vida inteira? Tenham piedade! Não passam de uns canalhas. Acabaremos enojadas de Deus e desta aldeia de merda. (Falas referentes a 0:51min:55s – 01min:41min: 52s).

Percebe-se, agora, o dialogismo se manifestando entre homens e mulheres. Cada um com sua própria arquitetônica, ambas marcadas por uma forte carga emotiva-volitiva. Os homens creem que seu dever está na honra aos preceitos de suas respectivas religiões, embora não sejam esses preceitos os motivos pelos quais entram em conflito. Já as mulheres, representadas nessa cena por Amal, veem seu dever na manutenção da paz e no combate ao luto constante, prematuro e desnecessário que permeia a aldeia. A cena se encerra com os homens saindo todos do local, calados e cabisbaixos, numa prova de que o discurso de Amal foi, a um só tempo, conteúdo e processo; e embora parecesse mero monólogo, resultou em diálogo e resposta.

O filme segue *Allegro e Presto^v*, alternando entre o trágico e o cômico, como visto nas tentativas das mulheres de impedir que os homens tomem conhecimento do novo conflito armado instalado nas imediações da aldeia, que segue seu ritmo *Andante^{vi}*, com Nassim (interpretado por Kevin Abboud) e Roukoz (interpretado por Ali Haidar), dois jovens rapazes que fazem o intercâmbio de mercadorias entre sua localidade e uma cidade circunvizinha, em frequentes viagens de moto, único meio de transporte que consegue transpor a ponte que separa a aldeia do resto do mundo. Em uma dessas viagens, Nassim tomba morto, abatido por uma bala que não era a ele endereçada, no conflito armado instalado, entre católicos e muçulmanos, na cidade em que fazem as trocas comerciais. A partir desse momento, o filme assume um andamento bastante imponente em direção a um inevitável desfecho trágico. É o que veremos a partir da cena 04.



Figura 4: Cena 04 - Dor, revolta e ressurreição



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

O ápice dramático do filme se dá na cena em que Takla (interpretada por Claude Baz Moussawbaa), a mãe de Nassim, recebe o corpo do filho morto, transportado na garupa da moto de Roukoz. Nesse momento, um monólogo se desenrola, não apenas dirigido a Roukoz, mas também ao telespectador e a toda forma de consciência que existe no mundo. A dor de Takla representa uma resposta a todos os atos bélicos. Direta ou indiretamente a dor daquela mãe é resultado de um ato (ir)responsável do sujeito que negligenciou seu dever ético e moral. E, aqui, não estamos nos referindo a um sujeito concreto, único em sua materialidade, aquele de cuja arma saiu a bala que tirou a vida de Nassim; mas a um sujeito mais universal, que representa toda e qualquer pessoa que, por intolerância de ordem religiosa ou de qualquer outra ordem, venha a cometer um ato de violência. A resposta de Roukoz à fala de Takla é o silêncio, assim como o silêncio é a única resposta possível ao telespectador, ante dor e desespero tão intensos.

Transcrição 3: – Estão bêbados? Nassim? Nassim, meu querido. Meu querido. Por que ele não responde? Nassim? Nassim, meu coração. O que ele tem? O que é isto? Responda! O que aconteceu contigo, minha criança? Nassim! O que houve, Roukoz? Responda! O que aconteceu? Por que ele não responde? Nassim! Nassim! Responde, querido! Fale, Roukoz! Por que esse silêncio? Fale! (Falas referentes a 1h:3min:20s – 1h:4min:17s).

Depois de banhar o corpo inerte de Nassim, e de escondê-lo em um poço usado para a conservação de alimentos, Takla se dirige à igreja, percorrendo um caminho ermo que parece infundável, seja pela agressividade dos seus passos seja pelo ritmo *doloroso con brio^{vii}* da música que serve de trilha sonora. Ao entrar na igreja, tomada por um ímpeto de revolta, joga um punhado de terra na imagem da Virgem Maria e sobre ela descarrega toda a sua dor, em mais um monólogo, que só tem como resposta o

comovente semblante da santa católica, que ainda tinha as falsas lágrimas de sangue nos olhos, resultado de uma das tantas estratégias que usaram as mulheres para apazigar os homens da aldeia. Aos prantos, Takla explode:

Transcrição 4: – Desça daí. Não é mãe? Não é mãe? Tira os filhos dos outros sem perguntar? Que direito tem de levá-los? Por que não o protegeu? O que estava a fazer? Deixei aos seus cuidados e é assim que o devolve? É dessa maneira? Vá vê-lo. Ele está no fundo do poço. Nem se incomoda. Tem o seu filho nos braços. Onde está o meu filho? Por que me olha dessa maneira? Responda! Onde está o meu filho? Onde? Me devolva! Me devolva! Escute bem. Nunca mais vai me ver. Mas não deixarei que leve os filhos dos outros. (Falas referentes a 1h:7 min:3s: – 1:08:07s).

A insuportável dor dessa mãe – que esconde o corpo de um filho e atira no pé do outro filho para impedi-lo de vingar a morte do irmão e detonar novo episódio de conflito – encontra amparo nas outras mães da aldeia. Juntas, católicas e muçulmanas, compõem uma arquitetônica em cuja estrutura o “eu-para-mim”, o “eu-para-o-outro” e o “outro-para-mim” respeitam a diversidade religiosa e têm como maior propósito e objetivo a obtenção e manutenção da paz na aldeia. Na interação dialógica em que vivem, essas mulheres buscam corrigir a cisão que há entre a vida concreta vivida na aldeia e a cultura religiosa em que ela está imersa; buscam transformar a aldeia em um universo de valores que permita a seus habitantes agir de forma a fazer a junção da vida concreta, que efetivamente vivem na aldeia – quando, por exemplo, assistem juntos um programa de TV ou participam de uma festa – à razão teórica, que são os seus postulados religiosos, em um todo uno e indissociável, sustentado em uma “razão moral de um sujeito no evento do ser singular”, o que só é possível, segundo Bakhtin, no agir responsável do sujeito.

As mulheres da aldeia, em sua singularidade, em seus momentos “eu-para-mim”, assumem o dever ético e moral de eliminar qualquer manifestação de intolerância religiosa; cada uma, igualmente, se posicionando no “eu-para-o-outro”, respeita a opção religiosa uma das outras; cada uma delas olha, observa e cuida do “outro-para-mim”, seus maridos, irmãos e filhos, ainda que não consigam ocupar os seus lugares. E por não conseguir se colocar no lugar deles nem deles obter o ato responsável em relação à tolerância religiosa é que elas tomam a mais radical das decisões: drogam todos os homens da aldeia. Mas não o fazem de qualquer jeito nem tão pouco sem planejamento



estratégico. Reunidas na igreja, pedem e conseguem ajuda do padre e do imã, líderes religiosos das duas religiões, os quais convocam todos os homens para reunião de discussão e encaminhamentos para resolução dos problemas que a aldeia vem enfrentando. A cena 05 reflete esse momento. Vejamos:

Figura 5: Cena 05 - Sororidade e inteligência emocional a serviço da paz



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

Ao comparecerem à reunião, os homens da aldeia encontram uma abundância de comidas e bebidas que as mulheres prepararam. Com o objetivo de tirar o foco deles dos conflitos religiosos, as bebidas (temperadas com elevadas doses de calmante) e a comida (com recheio de haxixe) são servidas ao som de música vibrante e sensual com a qual as dançarinas encantam os homens do lugar. Padre, imã e dançarinas se juntaram para ajudar as mulheres cansadas de luto a derrubarem, em sono profundo, os seus homens, tão intolerantes à diversidade ideológica. E o resultado dessa festa poderá ser observado na cena seguinte:

Figura 6: Cena 6 - Ainda somos os mesmos?



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

Na manhã seguinte à festa, em cada casa da aldeia havia um homem de ressaca e uma mulher que havia trocado de religião. Todas as católicas tinham aderido ao islamismo; todas as muçulmanas tinham se convertido ao catolicismo. Em cada casa da aldeia havia objetos simbólicos do islamismo e do catolicismo; em cada casa havia pelo menos um sujeito divergente e, em todas elas, o imenso desafio de conviver com a diversidade religiosa.

Na casa em que Nassim jazia no fundo do poço, Takla, a mãe em luto que jurou à Virgem Maria não deixar que nenhum outro filho fosse tirado dos braços de suas mães, acorda convertida ao islamismo. Terá sido uma conversão verdadeira ou um fingimento estratégico? Não importa. Importa apenas que ela não renunciou ao seu ato responsável, mesmo diante de tanta dor. Issam (interpretado por Issam Istambouli), seu filho mais velho, ainda estava na cama, amarrado e amordaçado, para não vingar a morte do irmão mais novo, quando Takla, coberta pelo *hijab*, senta-se ao seu lado, tira-lhe a mordaça e inicia um diálogo:

Transcrição 05: Takla: – Agora vive com o inimigo. Issam: – O que fez? Takla: – Agora sou um deles. O que vai fazer? Issam: (silêncio). Takla: – Vamos, levante-se. Temos que enterrar o seu irmão. (Falam referentes a 1h:34min:47s: – 1h:35min:16s)

A próxima e última cena do filme fecha um círculo: outra vez o árido cenário do cemitério; outra vez a música marcadamente triste e lamentosa. E aqui parece se fechar também um velho ciclo: agora não há mais um balé, não há mais uma marcha, que exigem cadência e unidade. O monologismo caiu. Um grupo desajeitado de homens e mulheres parece estar aprendendo um novo passo, uma nova forma de caminhar, juntos, sobre a mesma estrada tantas outras vezes já percorrida. As mulheres, enfim, enxergam sinais, depois de muito sofrimento, de que há uma nova arquitetônica em construção, que vai comportar a fruição de novos conhecimentos e sentidos, para permitir a convivência pacífica do “eu-para-mim”, do “eu-para-o-outro” e do “outro-para-mim”, agindo responsável e responsivamente, independentemente de serem católicos ou muçulmanos. Vejamos:

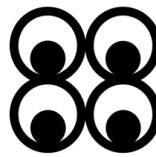


Figura 7: Cena 7 - E agora, aonde vamos?



Fonte: *E agora, aonde vamos?* (2011).

O desfecho simbólico do enterro de Nassim evidencia que um novo ciclo se inicia na aldeia. – *E agora, aonde vamos?* Perguntam os homens que carregam o caixão sem saber em que lado do cemitério devem colocar os restos mortais de um rapaz que era querido por todos e que agora não é mais nem católico nem muçulmano, porque essa distinção perdeu seu velho sentido. Nas palavras da narradora, um final cheio de esperança:

Transcrição 06: – Contei a minha história. Confiei-a a vós. A história de uma aldeia em paz. Enquanto havia batalhas em toda a volta. De homens que caíram no sono. Para acordar sem guerra, estupefatos. Mulheres vestidas sempre de preto. Armadas de rezas e de esperança. A sua guerra é sem rancor. E para proteger os seus tomaram o destino nas próprias mãos. E encontraram um novo caminho (Falas referentes a 1:36:26 – 1:37:00).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E agora, aonde vamos? é uma obra que narra e retrata as tensões de um vilarejo, abordando temas universais como convivência, alteridade e resistência. Ao articular espaço, tempo e linguagem em um cronotopo de conflito religioso, o filme é um inequívoco convite à reflexão crítica sobre a intolerância e sobre a importância do respeito à diversidade.

Com forma e conteúdo perfeitamente articulados, *E agora, aonde vamos?* pode ser usado, em sala de aula, como ferramenta de apoio para a exploração de diversos aspectos teóricos do Círculo de Bakhtin, não só nos cursos de Letras, mas também em cursos como História, Filosofia ou Sociologia, podendo servir de *corpus* para o estudo

da interação discursiva, dos gêneros do discurso, da estilística, além de aspectos mais específicos da teoria bakhtiniana, como a intertextualidade e a interdiscursividade, a exotopia, o ético e o estético, que não foram aqui abordados.

Enfim, não se encerra neste artigo a discussão que *E agora, aonde vamos?* suscita, restando afirmar, em última instância, que a obra analisada reafirma a visão bakhtiniana de que o diálogo é a essência da condição humana e de que “o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*” (Bakhtin, 2017 [1970-1971], p. 59, grifo do autor).

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro:** Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, p. 95 – 114.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. São Paulo: 34, 2022 [1978]. BAKTHIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1952-1953].
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2017 [1920-1924].
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** São Paulo: 34, 2017 [1970-1971].
- BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética.** São Paulo: 34, 2023 [1919-1921].
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador:** introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- DI CAMARGO, Ivo Junior. **A memória de futuro em tela:** diálogos entre o cinema e Bakhtin. São Paulo: Mentes Abertas, 2020.
- LABAKI, Nadine. **E agora, aonde vamos.** Filmoteca Online: Disponível em: <http://www.filmotecaonline.com.br/2014/02/e-agora-onde-vamos-et-maintenant-on-va.html?m=1>. Acesso em: 19 de dez. 2024.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. (org.) **Bakhtin:** conceitos-chave. 5^a ed., São Paulo: Contexto, 2021.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. (Org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin:** roteiro de leitura comentado. Campinas: Mercado de Letras, 2019.

SILVEIRA, Denise Tolfo.; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-42.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1926].

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: 34, [1929] 2021.

ⁱ Para Bakhtin, o tempo é sempre vivido como um encontro entre o já-acontecido e o ainda-não-realizado, e, no filme, o cemitério opera como um lugar de diálogo entre esses dois momentos, tornando uno e indissociável o tempo e o espaço.

ⁱⁱ Essa abertura é característica do pensamento bakhtiniano, que rejeita verdades absolutas e enfatiza a natureza inacabada e dinâmica do discurso.

ⁱⁱⁱ Véu que cobre os cabelos e parte do corpo das mulheres muçulmanas.

^{iv} De acordo com Volóchinov (2019 [1926]), “ouvinte” é a outra consciência, presente na obra, para quem o autor dirige a sua voz.

^v Na terminologia musical, alegre e rápido.

^{vi} Na terminologia musical, em ritmo de caminhada, moderadamente lento.

^{vii} Na terminologia musical, dramático com vigor.

Submetido em: 28/10/2025

Aceito em: 30/10/2025