

## **PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DE BACURAU À LUZ DE JACQUES RANCIÈRE**

**BELONGING AND RESISTANCE: A READING OF BACURAU IN LIGHT OF JACQUES RANCIÈRE**

*Edurciléa Regina Michelle da Silva Alves<sup>1</sup>*  
*Luciano da Silva<sup>2</sup>*

### **Resumo:**

Este artigo analisa, à luz da teoria política de Jacques Rancière, especialmente dos conceitos de O desentendimento: política e filosofia (1996), como o filme Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, articula esteticamente as noções de pertencimento comunitário e resistência enquanto ato político. Argumenta-se que o filme configura uma partilha do sensível dissensual, rompendo com a lógica policial imposta pelos invasores: nela, cada corpo tem lugar, voz e função, e o pertencimento é reafirmado pela memória, pelo luto coletivo e pela cultura popular. A resistência da comunidade constitui um ato de subjetivação política, um desentendimento que transforma o *phôné* em *logos*, reconfigurando a cena sensível. A análise privilegia três cenas-chave: o museu comunitário, a assembleia na casa de Plínio e a emboscada final. Por fim, articula-se essa leitura com o ensino de Filosofia na Educação Básica, propondo o filme como dispositivo pedagógico. Conclui-se que Bacurau não apenas ilustra a teoria rancieriana, mas a encena como dispositivo estético-político de resistência.

**Palavras-chave:** partilha do sensível. desentendimento. subjetivação política. Bacurau. ensino de filosofia

### **Abstract:**

This article examines, in light of Jacques Rancière's political theory, particularly the concepts developed in *Disagreement: Politics and Philosophy* (1996), how the film *Bacurau* (2019), directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, aesthetically articulates the notions of community belonging and resistance as a political act. It argues that the film stages a dissensual distribution of the sensible that ruptures the police logic imposed by the invaders: within it, every body has a place, a voice, and a function, and belonging is reaffirmed through memory, collective mourning, and popular culture. The community's resistance constitutes an act of political subjectivation, a disagreement that transforms *phôné* into *logos*, reconfiguring the sensible scene. The analysis focuses on three key scenes: the community museum, the assembly at Plínio's house, and the final ambush. Finally, the article connects this reading to Philosophy teaching in Basic Education, proposing the film as a pedagogical device. The article concludes that *Bacurau* does not merely illustrate Rancierian theory but performs it as an aesthetic-political device of resistance.

**Keywords:** distribution of the sensible. disagreement. political subjectivation. *Bacurau*. philosophy teaching

<sup>1</sup> Mestranda em Filosofia (PROF-FILO/UFCG). Professora da rede pública estadual de Pernambuco. Email: [leamichellealves01@gmail.com](mailto:leamichellealves01@gmail.com), Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6446857440985585>

<sup>2</sup> Doutorado em Filosofia (UFPB-UFRN-UFPE). Professor de filosofia na UFCG. Email: [lucianojpb@gmail.com](mailto:lucianojpb@gmail.com), Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5841281179857631>

## Introdução

*Quem nasce em Bacurau é o quê? — É gente (Bacurau, 2019)*

O filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, funciona como um potente dispositivo estético-político que, ao narrar a resistência de uma comunidade sertaneja a um cerco de caça humana promovido por forças neocoloniais e neoliberais, reconfigura, em sua própria forma, o que Jacques Rancière chama de *partilha do sensível*. Tomando como referência as categorias elaboradas por Rancière em *O desentendimento: política e filosofia* (1996), sobretudo os conceitos de *polícia*, *política*, *litígio* (*mésentente*) e *subjetivação*, este artigo propõe uma análise de como o filme articula, esteticamente e narrativamente, dois eixos indissociáveis: o pertencimento comunitário, enquanto prática cotidiana de contagem dos corpos, e a resistência, enquanto ato político deliberado, e não mera reação defensiva ou instinto de sobrevivência.

A escolha de Rancière como chave de leitura não é arbitrária. O filósofo francês propõe pensar a política como aquilo que interrompe a distribuição natural de lugares, vozes e capacidades a que ele chama *polícia*, mediante a verificação prática de uma igualdade que não é dada, mas pressuposta e atuada por sujeitos que se fazem contar ali onde, na ordem policial, não deveriam ser contados. É essa gramática conceitual que permite iluminar, de modo mais preciso do que categorias sociológicas genéricas como empoderamento comunitário ou capital social, a maneira como *Bacurau* constrói sua comunidade e sua resistência.

Importa destacar, desde já, a articulação desta análise com o ensino de Filosofia na Educação Básica. A leitura aqui proposta não se restringe ao campo da teoria política ou da estética cinematográfica: ela se inscreve, igualmente, no horizonte da prática pedagógica filosófica. O filme *Bacurau*, ao encenar conceitos como igualdade, justiça, deliberação coletiva e subjetivação política, oferece ao professor de Filosofia um dispositivo privilegiado para a problematização de conteúdos previstos nas Diretrizes Curriculares Nacionais e na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), especialmente no que tange ao eixo temático Política e sociedade. A experiência fílmica, enquanto experiência sensível compartilhada, permite ao estudante vivenciar, antes mesmo de conceituá-los, os problemas que a filosofia política formula, o que aproxima a abordagem aqui desenvolvida da perspectiva rancieriana de que a estética é, ela própria, um modo de pensamento e de redistribuição das capacidades (RANCIÈRE, 2009). Assim, ao final da análise, propomos caminhos concretos para a transposição didática dessas reflexões ao contexto do Ensino Médio.

A hipótese central deste artigo é que o filme *Bacurau* não ilustra essa teoria de fora, como quem aplica um conceito filosófico a um objeto estranho a ele: o filme a *encena*, tornando-se ele mesmo um caso de dissenso estético-político. Longe de ser apenas uma fábula regionalista ou um faroeste de vingança, leitura possível, mas insuficiente, o filme constrói uma comunidade na qual todos têm lugar, voz e função, e na qual a memória, o luto coletivo e a cultura são práticas cotidianas de pertencimento que antecedem e excedem a ameaça externa. É importante notar e será retomado adiante, que essa comunidade não corresponde a um consenso no sentido técnico que Rancière atribui ao termo. Para ele, o

consenso é precisamente a lógica pós-política que busca fechar o litígio e reduzir a comunidade a um cálculo de partes já contadas (RANCIÈRE, 1996). Trata-se, antes, de uma comunidade que se mantém aberta ao dissenso interno, as tensões entre gerações, entre Lunga (Silvero Pereira)<sup>3</sup> e o restante do povoado, entre os que partem e os que ficam sem que isso comprometa sua capacidade de agir em comum diante do dano que lhe é imposto.

A resistência de Bacurau não é instintiva, mas deliberada, coletiva e subjetivante: manifesta aquilo que Rancière chama de "uma parcela dos sem-parcela". Com isso, o filme não apenas ilustra a teoria de *O desentendimento* (1996), mas a encena, tornando-se, ele próprio, um ato político.

### **Pertencimento como partilha do sensível: onde todos têm lugar**

*Bacurau* (2019) acompanha a vida de uma pequena comunidade fictícia localizada no sertão nordestino brasileiro, denominada Bacurau, nome de um pássaro noturno, de hábitos discretos, que dá título ao filme. A narrativa se inicia com o funeral de Carmelita (Lia de Itamaracá), matriarca de 94 anos cuja morte reúne os moradores do povoado em torno de um luto coletivo. A partir desse evento, o filme apresenta, em pinceladas cotidianas, a tessitura comunitária: a escola dirigida pela professora, o posto médico precário, o museu comunitário, o bar de Acácio (Thomas Aquino), os vínculos afetivos entre gerações.

A rotina do povoado é, contudo, progressivamente perturbada. Primeiro, Bacurau desaparece dos mapas digitais. Em seguida, drones de reconhecimento sobrevoam a comunidade. Por fim, um grupo de mercenários estrangeiros, liderado por Michael (Udo Kier), inicia uma caçada humana contra os moradores, com o objetivo de eliminá-los por esporte, sob a complacência de um político local. Diante dessa ameaça, a comunidade se organiza, delibera e resiste, culminando em um confronto que reafirma sua existência e sua visibilidade. O filme opera, assim, na intersecção entre o faroeste, a ficção científica distópica e o realismo social, compondo uma alegoria política sobre apagamento, resistência e pertencimento no contexto brasileiro contemporâneo.

Rancière define a partilha do sensível como o sistema de evidências sensíveis que, simultaneamente, revela a existência de um comum e delimita os recortes que nele definem lugares e partes:

"Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas." (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Trata-se de um sistema que fixa, a um só tempo, o que é visível e o que permanece invisível, o que pode ser dito como discurso e o que é reduzido a ruído, quem tem parte no comum e quem dele é excluído por definição. Em *O desentendimento*, essa partilha aparece já como fundamento daquilo que Rancière chama de ordem *policial*: "uma ordem dos corpos que define as divisões entre os

<sup>3</sup> Nota metodológica: Ao longo deste artigo, os nomes dos personagens são acompanhados, entre parênteses, dos nomes dos atores e atrizes que os interpretam, sempre na primeira menção a cada figura. Essa escolha visa situar o leitor tanto no universo ficcional quanto no dispositivo de produção do filme, reconhecendo que a corporeidade do ator, sua voz, seu gesto, sua presença é parte constitutiva da partilha do sensível que o filme instaura. A indicação do nome do intérprete não é, portanto, mero crédito, mas elemento analítico: a escalação de atores como Silvero Pereira, Lia de Itamaracá e Sônia Braga carrega, em si, uma dimensão política de visibilidade que dialoga com o próprio argumento rancieriano aqui desenvolvido.

modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer” (RANCIÈRE, 1996, p. 42), de tal forma que “essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído” (RANCIÈRE, 1996, p. 42), atribuindo a cada corpo um lugar e uma função correspondentes ao seu nome.

Em *Bacurau*, contudo, a comunidade encenada pelo filme opera segundo outra lógica, não porque esteja isenta de hierarquias e conflitos internos, mas porque sua partilha do sensível não reduz nenhum corpo à mera função ou ao silêncio. Já nos primeiros minutos, a cena do museu comunitário, na qual Teresa (Bárbara Colen) lê em voz alta os nomes dos mortos da comunidade, incluindo o de sua avó, Carmelita (Lia de Itamaracá), estabelece um regime sensível alternativo. O museu não é um arquivo estático de objetos mortos, mas um dispositivo de memória ativa, no qual cada nome pronunciado é reinscrito como parte constitutiva do comum. Esse gesto é o primeiro indício de que *Bacurau* não é apenas um topônimo geográfico, mas uma esfera de aparição do povo: um espaço em que todos os corpos, vivos ou mortos, são contados.

Essa horizontalidade é reforçada pela ausência de uma hierarquia visualmente imposta pela *mise-en-scène*: o curandeiro, a professora, o cangaceiro Lunga (Silvero Pereira), a parteira, os jovens do povoado, todos ocupam espaço de fala, aparecem em plano e participam das decisões coletivas. O plano-sequência que acompanha Teresa caminhando pelo vilarejo, cumprimentando os moradores, não se limita a documentar o cotidiano: ele encena, na própria duração do plano, uma estética da igualdade, na qual nenhum corpo é tratado, pela câmera, como descartável ou dispensável de nomeação. Essa equivalência entre sujeitos e dispositivos de subjetivação é o que Rancière situa no centro de sua definição de política: “A política [...] existe mediante sujeitos ou dispositivos de subjetivação específicos. Estes medem os incomensuráveis, a lógica do traço igualitário e a da ordem policial.” (RANCIÈRE, 1996, p. 47)

O pertencimento em *Bacurau*, portanto, não é dado por uma identidade fixa ou por um pertencimento étnico essencializado, mas produzido por uma prática contínua de contagem: cada corpo é reconhecido, cada voz é ouvida, cada morte é chorada coletivamente. É nesse sentido preciso e não no sentido sociológico de povo como totalidade homogênea que a comunidade de *Bacurau* encarna uma forma daquilo que Rancière chama de *demos*: não um agrupamento fechado sobre uma identidade compartilhada, mas uma parte dos sem-parte que se constitui como sujeito político ao afirmar, performativamente, sua diferença em relação à ordem que a torna invisível (RANCIÈRE, 1996). É essa diferença entre povo como totalidade e povo como sujeito político suplementar que distingue a leitura rancieriana de outras leituras possíveis de *Bacurau* centradas em categorias de identidade regional ou de comunidade orgânica: o que está em jogo, na chave adotada aqui, não é a autenticidade cultural do sertão, mas a capacidade da comunidade de se fazer contar onde a ordem policial a supunha ausente.

### O desentendimento: quando o “ruído” se converte em discurso

Rancière distingue rigorosamente polícia e política. Enquanto a primeira organiza a repartição hierárquica dos corpos segundo uma distribuição de funções e competências tida como natural, a segunda irrompe apenas quando os que não têm parte, os sem-parte se fazem contar, convertendo o que a ordem policial classificava como *phôné* (voz, ruído, expressão de prazer e dor não qualificada politicamente) em *logos* (discurso articulado, capaz de enunciar o justo e o injusto).

Essa distinção retoma, e ao mesmo tempo desloca criticamente, a fronteira aristotélica entre a voz (*phôné*), que os animais compartilham com o homem, e a palavra (*logos*), que lhe seria exclusiva: para Rancière, o litígio político nasce exatamente da disputa em torno de quem tem acesso legítimo ao *logos* e quem é relegado à *phôné* (RANCIÈRE, 1996).

Essa estrutura conceitual é dramatizada, em *Bacurau*, na chegada dos mercenários estrangeiros. Michael (Udo Kier) observa os moradores por meio de binóculos e mira telescópica; para ele e seu grupo, os habitantes são "alvos" a serem abatidos por esporte, não sujeitos de discurso ou de direito. Os invasores operam, assim, sob uma lógica policial radicalizada até o limite biopolítico: reduzem os habitantes de Bacurau a *phôné* sons, gemidos, corpos descartáveis, matéria de um jogo de caça, negando-lhes, *a priori*, qualquer capacidade de enunciação política. A partilha do sensível colonial que sustenta a expedição nega, de saída, o *logos* dos sertanejos, tratando-os como quem, por definição, não tem parte na comunidade dos que podem falar e ser ouvidos:

"Para os patrícios, não há cena política, já que não há partes; não há partes, já que os plebeus, não tendo logos, não são." (RANCIÈRE, 1996, p. 39)

É nesse ponto que se localiza o cerne do *desentendimento* (*mésentente*) no sentido técnico rancieriano: não um simples mal-entendido semântico, mas uma situação de fala em que as partes usam as mesmas palavras: gente, lugar, propriedade para designar realidades incomensuráveis. Os invasores não compreendem, porque sua própria partilha do sensível os impede de compreender que os habitantes de Bacurau já constituem uma comunidade política plena, e que sua resistência não é irracionalidade primitiva, mas manifestação do justo contra o dano sofrido.

A resposta da comunidade a essa ameaça não é o grito nem o pânico, mas a assembleia deliberativa na casa de Plínio (Wilson Rabelo), na qual se decide coletivamente resistir: "*Nós vamos lutar. Mas vamos lutar juntos.*" Nessa cena, não há um líder único que concentre a decisão; a deliberação é distribuída entre vozes diversas, jovens e anciãos, homens e mulheres, moradores fixos e visitantes, como o professor Erivaldo (Rubens Santos). A comunidade não reage impulsivamente: *delibera*. O que os mercenários, do alto de sua lógica policial, esperavam encontrar como caos primitivo revela-se, na tela, como inteligência coletiva, capacidade organizativa e memória histórica acumulada — inclusive a memória de resistências anteriores, como a menção ao coronel Marcos, figura que condensa a história de violência estatal e paraestatal contra o sertão. Essa é, precisamente, a racionalidade do desentendimento como ato político: para Rancière, "existe política quando pela lógica supostamente natural da dominação perpassa o efeito dessa igualdade" (RANCIÈRE, 1996, p. 31).

### **Resistência como ato político: subjetivação, não reação**

A emboscada final e a aliança com Lunga (Silvero Pereira) e seu grupo constituem os momentos paradigmáticos de subjetivação política no filme. Lunga e seus companheiros não são apresentados como "bandidos" no sentido moral que a expressão carregaria em uma narrativa maniqueísta, tampouco como figuras puramente folclóricas do imaginário do cangaço: o modo como cantam ao entrar em cena, a coreografia de seus corpos e gestos, compõem uma *estética da*

*subjetivação*, um modo de aparecer que reconfigura o que pode ser visto e ouvido como legítimo, e não uma citação nostálgica de tradição.

Essa aliança entre a comunidade sedentária de Bacurau e o grupo nômade de Lunga é *estratégica*, e não *identitária*: ela não se funda em um pertencimento étnico, familiar ou territorial comum, mas na convergência situacional contra um dano compartilhado. Isso confirma, no plano da narrativa, a tese rancieriana de que a política é relacional e situacional, e não a expressão automática de uma identidade pré-política (RANCIÈRE, 1996). A música, o figurino de couro, os gestos ritualizados de Lunga e seu grupo não são adereços de cor local: são modos de reconfigurar a cena sensível, de fazer aparecer, como sujeitos políticos plenos, corpos que a ordem policial estatal e paraestatal havia classificado como "fora-da-lei", portanto sem parte legítima na comunidade. Nesse sentido, essa aliança ilustra o que Rancière define como *subjetivação política*: um processo que arranca identidades sociais, como operários ou mulheres, ou, no caso de *Bacurau*, fora-da-lei da evidência que a ordem policial lhes atribui, medindo a distância entre a parcela reconhecida a esses corpos e a ausência de parcela que lhes é imposta: "Toda subjetivação política é a manifestação de um afastamento desse tipo" (RANCIÈRE, 1996, p. 48).

A resistência em *Bacurau*, portanto, não é defensiva nem meramente vingativa: é um ato de deliberação coletiva que articula memória, técnica e ética. O uso do drone contra os mercenários, as armadilhas dispostas no território, o engano tático da falsa passividade, tudo isso demonstra que a comunidade opera com *logos*, isto é, com cálculo, planejamento e argumento, e não com *phôné*, a reação instintiva que os invasores lhe atribuíam.

No clímax do filme, quando o vilarejo reaparece no mapa digital utilizado pelos mercenários, a vitória não é celebrada como triunfo militar espetacular, mas encenada como reafirmação silenciosa da existência. Bacurau permanece não porque sobreviveu por acaso, mas porque impôs, pela força de sua ação coletiva, sua própria visibilidade contra o dispositivo que a apagara do mapa. Essa reaparição condensa, esteticamente, a definição rancieriana de *subjetivação política*: "O que é subjetividade não é nem o trabalho nem a miséria, mas a pura contagem dos incontados, a diferença entre a distribuição desigualitária dos corpos sociais e a igualdade dos seres falantes" (RANCIÈRE, 1996, p. 50).

### ***Bacurau* na sala de aula: o cinema como dispositivo de ensino de Filosofia**

A análise até aqui desenvolvida não se esgota no âmbito da teoria política ou da crítica cinematográfica. Ela encontra seu prolongamento mais urgente na sala de aula de Filosofia do Ensino Médio, onde o filme pode operar como um dispositivo pedagógico de *subjetivação* isto é, como uma experiência sensível que convoca o estudante a pensar por si mesmo, antes e para além da conceituação abstrata.

Em primeiro lugar, *Bacurau* oferece uma porta de entrada concreta para a problematização de conceitos que, no ensino tradicional de Filosofia, tendem a ser apresentados de forma excessivamente formal e desvinculada da experiência vivida. Quando o estudante assiste à cena em que a comunidade delibera coletivamente na casa de Plínio (Wilson Rabelo), ele vivencia, sensivelmente, o problema da deliberação democrática antes de lê-lo em Rancière. Quando observa o desaparecimento do povoado no mapa digital, ele experimenta, na própria

narrativa, o que significa ser invisibilizado pela ordem política e essa experiência sensível é, ela mesma, um ato de pensamento. Como afirma Rancière (2009), a estética não é um domínio separado da política: ela é a configuração primeira do que pode ser percebido, pensado e dito. Nesse sentido, o cinema em sala de aula não é ilustração do conceito filosófico, mas condição de possibilidade para que o conceito ganhe corpo e urgência.

Em segundo lugar, o filme permite ao professor de Filosofia trabalhar transversalmente os eixos temáticos previstos na BNCC para a área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas: política e sociedade, ética e justiça, trabalho e desigualdade, cultura e identidade. A cena do museu comunitário, por exemplo, pode ser articulada com discussões sobre memória coletiva, patrimônio imaterial e o direito à história, temas que dialogam com a tradição frankfurtiana (Benjamin, Adorno) tanto quanto com a filosofia política contemporânea. A figura de Lunga, por sua vez, permite problematizar a construção social do fora-da-lei e a relação entre Estado, violência e exclusão, articulando Rancière com Foucault e com a tradição da filosofia crítica brasileira.

Em terceiro lugar, a metodologia de trabalho com o filme pode ser estruturada em três momentos, inspirados na própria lógica rancieriana do desentendimento: a experiência sensível a exibição do filme ou de trechos selecionados, sem enquadramento teórico prévio, permitindo que o estudante seja afetado pela imagem antes de interpretá-la; o litígio interpretativo, a discussão coletiva em que diferentes leituras do filme se confrontam, sem que o professor imponha uma interpretação "correta", mas atue como mediador do dissenso; e a verificação da igualdade, o momento em que o estudante é convidado a identificar, em sua própria comunidade ou experiência, situações de apagamento e de resistência, convertendo a análise fílmica em exercício de subjetivação política. Essa sequência metodológica pressupõe, em conformidade com Rancière (1996), que o estudante não é um receptor passivo de conhecimento, mas um ser falante capaz de *logos*, cuja palavra merece ser contada na cena pedagógica.

Por fim, cabe destacar que o uso de *Bacurau* no ensino de Filosofia não se reduz à aplicação de um conteúdo curricular. Ele constitui, em si, um ato de partilha do sensível na sala de aula: ao trazer para o espaço escolar uma narrativa protagonizada por corpos sertanejos, negros, periféricos, que deliberam, resistem e afirmam sua existência, o professor redistribui o que pode ser visto e ouvido como filosofia. A filosofia deixa de ser, nesse gesto, um cânone exclusivamente europeu e branco, e se abre à experiência concreta de comunidades que pensam, agem e resistem. Nesse sentido, o ensino de Filosofia com *Bacurau* é, ele próprio, um desentendimento: uma interrupção da ordem policial que reserva a palavra filosófica a determinados corpos e a determinados territórios.

## Conclusão

*Bacurau* não é um filme *sobre* resistência: é, em sua própria forma, um *ato* de resistência estética, uma reconfiguração, em tempo real da experiência fílmica, da partilha do sensível que organiza a diferença entre quem conta e quem não conta como sujeito político. O filme desdobra, no plano da imagem, do som e da narrativa, aquilo que Rancière define como condição primeira da política: "Há política quando existe uma parcela dos sem-parcela, uma parte ou um partido dos pobres [...]". É a política — isto é, a interrupção dos simples efeitos da dominação

dos ricos — que faz os pobres existirem enquanto entidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 26).

A comunidade de Bacurau existe como entidade política antes mesmo da chegada dos invasores: na memória que nomeia os mortos, no museu que guarda retratos e histórias, na escola que ensina, no bar que acolhe, no luto que se faz coletivo. Esses espaços constituem uma esfera de aparição do povo que não é ilusória, mas real, precisamente porque é neles que se efetua, cotidianamente, a contagem dos que a ordem policial mais ampla, estatal, midiática, neocolonial tende a tornar incontáveis.

A resistência armada, longe de ser reação no sentido instintivo do termo, configura-se, nessa leitura, como ato político pleno: um desentendimento radical face à ordem policial externa que se apresenta sob a forma do Estado omissivo, do capital extrativista e da violência neocolonial. Ao converter o ruído da dor em *logos* de deliberação, ao operar com inteligência coletiva, ao incorporar o fora-da-lei como aliado estratégico e não como ameaça a ser neutralizada, a comunidade de Bacurau pratica aquilo que Rancière chama de subjetivação não identitária. A vitória final, silenciosa, sem celebração triunfalista, é a reafirmação da existência: o mapa digital volta a incluir Bacurau não por concessão de quem o havia apagado, mas porque a comunidade rompeu, por seus próprios meios, a configuração sensível que a tornava inexistente aos olhos do poder.

Nesse sentido, o filme não apenas ilustra a teoria de Rancière: ele a encarna em sua própria construção estética, funcionando como um dispositivo político, uma partilha do sensível alternativa, um mapa diferenciado de comunidade, no qual o pertencimento não é um dado prévio, mas algo conquistado diariamente pela memória, pela palavra e pela defesa comum. Assim, *Bacurau* é mais que um filme: é uma proposição estético-política, um convite a repensar, para além do próprio objeto fílmico, o que conta como política e quem conta como sujeito, questão que permanece central tanto para a teoria política contemporânea quanto para a compreensão dos conflitos entre Estado, capital e comunidades tradicionais no Brasil atual.

No que concerne ao ensino de Filosofia, a análise aqui empreendida demonstra que o cinema, longe de ser mero recurso ilustrativo, pode constituir-se como lugar de filosofar. A experiência fílmica de *Bacurau* convoca o estudante a interrogar os pressupostos de sua própria partilha do sensível: quem é contado em sua comunidade? Quem é invisibilizado? Onde o ruído ainda não se converteu em palavra? Ao formular essas perguntas, o estudante não apenas aprende Rancière: ele pratica Rancière, verifica a igualdade de sua própria inteligência com a dos personagens que deliberam na tela. O ensino de Filosofia, nessa perspectiva, deixa de ser transmissão de conteúdos e se torna, ele próprio, uma cena de desentendimento, um espaço em que a *phônè* do estudante pode, finalmente, tornar-se *logos*.

*Bacurau* ensina, assim, que filosofar é, antes de tudo, afirmar que quem nasce em Bacurau quem nasce em qualquer lugar, quem nasce em qualquer corpo é gente. E que essa afirmação, longe de ser trivial, é o gesto político mais radical que a filosofia pode oferecer à educação.

## Referências

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção: CinemaScópio Produções; Globo Filmes; SBS Produções. Brasil/França: Videofilmes; Videocamp, 2019. 1 filme (131 min), son., color.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

Recebido em: 08/2026

Aprovado em: 08/2026