



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/FALE



JHONATANS ADRIANO OLIVEIRA

**A MÁSCARA DO PODER: UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO DE STEPHEN EM
*DJANGO LIVRE***

DOURADOS
2026

JHONATANS ADRIANO OLIVEIRA

**A MÁSCARA DO PODER: UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO DE STEPHEN EM
*DJANGO LIVRE***

Texto de Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Língua(gens) e Discursos

Orientador: Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis

DOURADOS

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

O48m Oliveira, Jhonatans Adriano

A MÁSCARA DO PODER: : UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO DE STEPHEN EM
DJANGO LIVRE [recurso eletrônico] / Jhonatans Adriano Oliveira. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Marcos Lúcio de Sousa Góis.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Análise do Discurso. 2. sujeito. 3. poder. 4. racialização. 5. cinema. I. Góis, Marcos Lúcio De
Sousa. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/FALE



JHONATANS ADRIANO OLIVEIRA

**A MÁSCARA DO PODER: UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO DE STEPHEN EM
*DJANGO LIVRE***

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis
Presidente/Orientador – UFGD

Prof.a. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza
Titular Externo – UFCAT

Prof. Dra. Alexandra Aparecida de Araújo Figueiredo
Titular Externo – UEMS\UNICAMP

Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves
Suplente Interno - UFGD

Prof. Dr. Washington Cesar Shoit Nozu
Suplente Externo - UFGD

Dedico este trabalho à minha mãe, Dona Adriana de Campos, mulher negra de força inabalável, que foi os pés que caminharam antes dos meus, abrindo caminhos onde antes havia obstáculos. Com coragem, sacrifício e amor sem medidas, deu tudo o que podia — e até o que não podia — para que eu pudesse crescer. E eu cresci, sustentado pela sua luta, pela sua fé e pela grandeza do seu exemplo

AGRADECIMENTOS

Gratidão, mãe. A senhora é minha primeira referência de vida, luta e resistência. Em seus passos aprendi que persistir é também um ato de amor. Quando tudo nos faltava e fizemos coletividade para sobreviver, compreendi que o mundo poderia até tentar me parar — mas não conseguiria. Entre dores e violências, foi no espelho do seu rosto que me reconheci e me fiz luta.

Ao meu pai, na complexidade das nossas vivências, há muito a agradecer. A vida não é unívoca, tampouco simples. Somos feitos de contradições, de distâncias e permanências. Somos muitos — e continuaremos a ser.

Aos meus irmãos, Ingrid, Guilherme e Weverson Oliveira, com quem aprendi, desde cedo, o peso e a beleza da responsabilidade. Ao lado de nossa mãe, fui colo, fui cuidado, fui abrigo. Crescemos entre dificuldades e afetos, partilhando o pouco e multiplicando esperança. Hoje, vocês se fazem homens e mulher, forjados pela mesma força ancestral que nos sustenta. Mesmo na distância, sei que meu sonho também é o de vocês — porque foi com vocês que aprendi, ainda menino, a sonhar com um mundo em que a dignidade não seja privilégio, mas direito.

A minha companheira e amiga Karina Ocampos, que escolheu caminhar ao meu lado apesar de mim — dos meus silêncios, das minhas inquietações e ausências. Você acreditou nos meus sonhos — nos nossos sonhos — quando eu mesmo vacilava. Acolheu minhas dores com a firmeza terna de quem conhece as batalhas da vida. Sua força, também nascida de lugares onde tentaram impor destinos, ampliou minhas críticas, fortaleceu minhas posições e refinou minhas articulações. Nosso amor rompe cercas, atravessa barreiras e constrói, dia após dia, a possibilidade concreta de um futuro tecido com igualdade, dignidade e liberdade.

Ao meu filho Martín, meu passarinho. Em ti descobri a forma mais sincera do afeto. Tu me ensinaste que mesmo eu — que fui, em tantos momentos, uma criança de poucos abraços e muitos silêncios — posso ser abrigo, posso ser amor. Transformaste minha maneira de existir no mundo. Obrigado, meu filho, por seres revolução no peito deste pai que busca revolucionar a sociedade, mas que aprendeu contigo o voo, a esperança e a delicadeza de recomeçar todos os dias.

À educação pública, minha tábua de salvação. Foi ela que me abriu mundos, desfez amarras e escreveu meu nome num horizonte que não parecia destinado aos meus. Sou também filho das Cotas Raciais e das Ações Afirmativas. Nunca esquecerei que a escola pública é território de luta e de sonho — talvez por isso a ataquem tanto. Querem nos arrancar os sonhos,

nos devolver ao lugar da escassez, ao cenário denunciado por Racionais MC's: “vi um pretinho e seu caderno era um fuzil”. Eu, porém, sigo empunhando palavras como sementes. E a quem tentar nos tirar da sala de aula, responderemos com mais livros, mais quilombos de saber, mais crianças pretas sonhando alto.

Aos mestres e mestras que encontrei pelo caminho, minha profunda gratidão. Vocês me ensinaram a pensar com rigor, a duvidar com coragem e a construir com paixão. Ao meu orientador, em especial, agradeço cada provocação, cada gesto de confiança, cada palavra que alimentou minha travessia. Aos servidores da universidade — bibliotecários, trabalhadores da limpeza, as tias do café — meu respeito e reconhecimento. São vocês que, nos bastidores da academia, sustentam o cotidiano onde o conhecimento floresce.

Aos amigos e amigas que escolheram caminhar comigo por afinidade de alma: Maria Luiza, Luciano Oliveira, Luci Ana, Mariana, Matamburecy, Naiara Fonteles, Thiago Oliveira, Mãe Odé, Renata Souza e Júlio Cesar Barbosa. Com vocês aprendi que a amizade é também herança ancestral, chão firme quando os pés vacilam, riso quando a tempestade ameaça endurecer o peito. Vocês permaneceram quando a gira girou, quando o tempo suspendeu certezas. Ensinaram-me que o amor entre camaradas é igualmente uma forma de revolução.

Ao meu Ilê Axé Angola Megemulebaonã e ao meu Tat'etu Togunginã, minha reverência. Entre cantos, folhas e fundamentos, compreendi que ancestralidade não é passado: é presença viva. É Exu abrindo caminhos, é Zazi fortalecendo meu Ori e meu espírito. A cada toque do atabaque, a cada xirê, reconheço-me parte de um tempo que resiste, renasce e permanece.

Aos movimentos sociais negros, minha gratidão profunda. Foram e são escolas de vida, resistência e liberdade. Nos seus braços, palavras e marchas, reconheci-me sujeito histórico, corpo insurgente, parte de um povo que jamais se curvou às correntes da opressão. Vocês me ensinaram a falar quando queriam meu silêncio, a sonhar quando tentavam me conter, a resistir com dignidade e a amar com consciência. Tudo o que sou carrega as marcas dessas lutas — firmes, coletivas e amorosas. Obrigado por me fazerem ser. Obrigado por insistirem em um mundo mais justo.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo financiamento à minha pesquisa.

Agradeço, enfim, às encruzilhadas que me formaram: aos caminhos de terra, às madrugadas frias, aos cadernos rasgados, à fome que não me venceu, à fé que me sustentou e à palavra que me salvou. Se hoje escrevo, é porque antes de mim muitos escreveram com o corpo,

com o sangue e com o silêncio imposto. Esta dissertação é meu modo de agradecer, de retribuir e de anunciar: estamos aqui. E iremos ainda mais longe.

RESUMO

Este trabalho investigou o cinema como prática discursiva e tecnologia de poder, tomando o filme *Django Unchained* (2012), de Quentin Tarantino, especificamente o discurso de Stephen (interpretado por Samuel L. Jackson), como objeto de análise a partir da perspectiva foucaultiana da Análise do Discurso. O objetivo geral da pesquisa foi analisar o poder e suas descentralidades produzidos pelas práticas discursivas do personagem Stephen, capataz negro da fazenda Candyland, observando como sua subjetividade é construída de modo a legitimar a manutenção do sistema escravocrata. Entre os objetivos específicos, destacam-se: identificar os recursos linguísticos e retóricos empregados pelo personagem; compreender como seu discurso colabora para a hierarquia racial representada; examinar a articulação entre sujeito, discurso e poder; e relacionar tais práticas discursivas com a crítica foucaultiana às formações discursivas. A metodologia adotada foi qualitativa e interpretativa, de orientação arqueogenealógica, fundamentada nos conceitos de sujeito, discurso e poder desenvolvidos por Foucault (2008, 2013), a pesquisa estabelece diálogo com autoras e autores como Hall (2003), hooks (1992), Carneiro (2023), Mbembe (2018) e Mills (1997). O percurso metodológico envolveu três etapas principais: a análise fílmica de *Django Unchained* e a leitura crítica de seu roteiro, destacando falas, gestos e contextos de enunciação de Stephen; o levantamento bibliográfico sobre sujeito, discurso, racismo e representação; e a categorização das estratégias discursivas observadas, considerando recursos linguísticos, efeitos de sentido e relações de poder atualizadas na narrativa. O estudo permitiu inferir que Stephen é construído como um sujeito paradoxal: embora negro e formalmente subordinado, exerce autoridade disciplinar sobre outros escravizados, internalizando e reproduzindo os códigos da supremacia branca. Contudo, a análise evidenciou que, apesar de administrar, vigiar e articular o funcionamento do sistema escravocrata, ele não detém o poder soberano da violência, que permanece concentrado nas mãos dos sujeitos brancos. Sua posição revela, portanto, a ambivalência de uma subjetividade atravessada pela cisão colonial: ao mesmo tempo em que adere discursivamente à ordem dominante, sua autoridade é delegada e condicionada, evidenciando que o poder decisório e a capacidade de exercer violência permanecem estruturalmente racializados, pois Stephen é um símbolo da violência. As análises mostraram que sua linguagem combina deferência e vigilância, mobilizando argumentos que legitimam sua lealdade ao senhor e sua hostilidade aos de sua própria raça. Essa performance discursiva ilustra as tecnologias de sujeição descritas por Foucault e o dispositivo de racialidade apontado por Sueli Carneiro: práticas de poder que capturam o corpo negro e o funcionalizam para a manutenção da ordem colonial. Como resultados, a pesquisa demonstrou que o cinema, ao representar personagens como Stephen, não apenas revisita o passado escravocrata, mas reinscreve discursos raciais contemporâneos, evidenciando como a colaboração e a hierarquia racial são produzidas no interior de estruturas em que o poder permanece branco. Conclui-se que o discurso fílmico de Stephen opera como síntese das contradições coloniais: ele é simultaneamente produto da violência estrutural e operador de sua reprodução, ainda que não seja seu agente soberano. Assim, a análise reforça a importância de compreender o cinema como campo político-discursivo no qual se disputam sentidos, subjetividades e regimes de verdade sobre raça e poder.

Palavras-chave: Análise do Discurso; sujeito; poder; racialização; cinema

ABSTRACT

This study investigates cinema as a discursive practice and a technology of power, focusing on the film *Django Unchained* (2012), directed by Quentin Tarantino. Specifically, it analyzes the discourse of Stephen (portrayed by Samuel L. Jackson) through the lens of Foucault's Discourse Analysis. The primary objective is to analyze power and its decentralities as produced by the discursive practices of Stephen, the Black house-slave and foreman of the Candyland plantation, observing how his subjectivity is constructed to legitimize the maintenance of the slave system. The specific objectives include: identifying the linguistic and rhetorical resources employed by the character; understanding how his discourse contributes to the represented racial hierarchy; examining the articulation between subject, discourse, and power; and relating these discursive practices to Foucault's critique of discursive formations. The methodology is qualitative and interpretative, with an archeo-genealogical orientation based on the concepts of subject, discourse, and power developed by Foucault (2008, 2013). The research also engages with authors such as Hall (2003), hooks (1992), Carneiro (2023), Mbembe (2018), and Mills (1997). The methodological path involved three main stages: a filmic analysis of *Django Unchained* and a critical reading of its script, highlighting Stephen's lines, gestures, and contexts of enunciation; a bibliographic survey on subject, discourse, racism, and representation; and the categorization of observed discursive strategies, considering linguistic resources, effects of meaning, and power relations updated within the narrative. The study allows for the inference that Stephen is constructed as a paradoxical subject: although Black and formally subordinated, he exercises disciplinary authority over other enslaved people, internalizing and reproducing the codes of white supremacy. However, the analysis highlights that despite managing, monitoring, and articulating the functioning of the slave system, he does not hold the sovereign power of violence, which remains concentrated in the hands of white subjects. His position reveals the ambivalence of a subjectivity crossed by the colonial split: while discursively adhering to the dominant order, his authority is delegated and conditional, proving that decision-making power and the capacity to exercise violence remain structurally racialized. The analysis shows that his language combines deference and surveillance, mobilizing arguments that legitimize his loyalty to the master and his hostility toward his own race. This discursive performance illustrates the technologies of subjection described by Foucault and the device of raciality pointed out by Sueli Carneiro: power practices that capture the Black body and functionalize it for the maintenance of the colonial order. As a result, the research demonstrates that cinema, by representing characters like Stephen, not only revisits the slave past but also reinscribes contemporary racial discourses, showing how collaboration and racial hierarchy are produced within structures where power remains white. It is concluded that Stephen's filmic discourse operates as a synthesis of colonial contradictions: he is simultaneously a product of structural violence and an operator of its reproduction, even if he is not its sovereign agent. Thus, the analysis reinforces the importance of understanding cinema as a political-discursive field in which meanings, subjectivities, and regimes of truth about race and power are contested.

Keywords: Discourse Analysis; subject; power; racialization; cinema.

Sumário

MEMORIAL

INTRODUÇÃO.....	22
CAPÍTULO I – SUJEITO, DISCURSO E PODER: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E ANÁLISE DO DISCURSO	25
1.1 Poder: circulação, capilaridade e tecnologias de sujeição	26
1.2 Subjetividade e produção de sujeitos	28
1.3 O Cinema como Arquivo e Prática Discursiva.....	28
1.4 Django Livre como Arquivo e Contra-arquivo	30
1.5 Cinema, representação e dispositivo de racialidade	33
CAPÍTULO II – RACISMO, PODER E REPRESENTAÇÃO: ESTUDO DISCURSIVO DE SETEPHEN EM DJANGO LIVRE	36
2.1 Um olhar sobre Stephen a partir das lentes de Foucault: possibilidades e contradições....	41
2.2 A genealogia de Stephen: práticas de sujeição e o poder racializado	45
2.3 O cinema como tecnologia discursiva e arquivo visual	48
2.4 – Discursividade, racismo e subjetivação do negro: a enunciação como tecnologia de captura e funcionalização	53
2.5 O dispositivo cinematográfico: linguagem, discurso e regime de visibilidade	56
CAPÍTULO III - VIOLÊNCIA, DISCIPLINA E BRANQUITUDE: STEPHEN COMO OPERADOR DO SISTEMA ESCRAVOCRATA	60
3.1 O guardião da ordem: o discurso de vigilância na chegada de Django	63
3.2 Vigilância, interpelação racial e disputa pelo lugar do negro.....	63
3.3 Práticas discursivas e legitimação da hierarquia racial	64
3.4 Corpo, silêncio e vigilância como tecnologia disciplinar.....	68
3.5 O executor da disciplina: a performance do poder no interrogatório de Broomhilda	70
3.6 O porta-voz do senhor: a enunciação do poder na negociação da rendição	75
3.7 O arauto da morte social: o discurso necropolítico no celeiro	78
3.8 O porta-voz do senhor: a enunciação do poder na negociação da rendição	81
3.9 Síntese das estratégias discursivas de Stephen	86
REFERÊNCIAS	93

MEMORIAL

Venho de longe. De um lugar onde a poeira vermelha beija os pés calejados do meu pai, boia-fria, e da minha mãe, dona de casa, que com mãos firmes e ternura bruta sustentaram minha caminhada. Nasci nos rincões do interior do Brasil, em Pitangueiras – SP, onde os trilhos de ferro levavam embora, nos treminhões abarrotados, aquilo que produzíamos nos canaviais de cana-de-açúcar. Para nós, que ficávamos, restavam a poeira e os sonhos que floresciam no meio da terra cansada, martirizada em nome do progresso dos ricos. Cresci entre a escassez e a esperança, entre o peso das ausências e a leveza de uma fé miúda, mas insistente. Meus pais, semianalfabetos, me ensinaram — com a dureza da lida e a ternura do cuidado — que havia dignidade no esforço e que estudar era, talvez, a única maneira de atravessar a cerca invisível que nos separava do que nos negavam.

Desde cedo compreendi que Pitangueiras era o retrato vivo daquilo que o movimento negro denuncia há décadas: a forma como o racismo e o passado escravagista se mantém. Num território que fora coração da economia cafeeira escravagista, hoje a maioria da população é negra como eu e minha família — continuando, no entanto, à margem da riqueza que produzimos.

Lembro-me, ainda menino, de observar os treminhões indo embora carregados, enquanto nós ficávamos para trás, famintos. E não falo apenas de comida, mas de acesso à cultura, ao lazer, a tudo aquilo que Antônio Candido chamou de “bens incompressíveis”. Guardo viva a lembrança da primeira vez em que li “*Literatura e Direitos Humanos*” já na faculdade — e como ele dialogava com aquela sensação de vazio que me acompanhava desde a infância.

Naquele tempo, eu me sentia um pouco como o Coronel Aureliano Buendía, de García Márquez: solitário, incompreendido, mas marcado pelas minhas próprias questões — entre elas, a da minha sexualidade. Foi na literatura que encontrei abrigo. A leitura de *Açúcar Amargo*, de Luiz Puntel, por exemplo, foi decisiva para o despertar de minha consciência social. Ali encontrei, em palavras, o eco do sentimento que me perseguia desde os oito anos de idade, quando via meu povo sucumbir à exaustão depois de tanto trabalho, sem colher os frutos do que produzia.

Entre a poeira da cana e os limites impostos pelo racismo estrutural, foi a escola pública e a educação que se tornaram indispensáveis em minha vida. Muitas vezes foi nela que encontrei socorro para a fome — não apenas pela merenda, mas também pela solidariedade de professores

que entendiam nossas carências. Foi ali também que experimentei outros mundos: lembro-me da primeira vez em que entrei no Teatro Municipal de Ribeirão Preto, em meados de 2010, levado por um projeto escolar. Eu já o conhecia de longe, nas idas ao hospital regional, quando passava pelo centro e admirava sua suntuosidade — mas jamais imaginava que um dia poderia entrar. Foi a escola que abriu essa porta.

Crescer naquela região, sendo um menino negro, gay e inconformado com a realidade que nos cercava, foi me constituindo. A educação, nesses anos, deixou de ser apenas caminho de ascensão individual: tornou-se trincheira, espaço de resistência e de sonho.

Mas não foi apenas na escola ou nos livros que encontrei forças para seguir. Foi no Candomblé e na Umbanda que encontrei uma força que a escola, sozinha, não poderia me dar. Se a educação me abria as portas para o mundo dos livros e da cultura letrada, foram as religiões de matriz africana que me ensinaram a ler o mundo com os olhos da ancestralidade. No terreiro, aprendi que minha existência não era um erro, mas parte de uma linhagem de resistência que atravessa séculos.

O Candomblé me deu chão quando tudo parecia ruir. A cada toque de atabaque, a cada canto, eu sentia a presença de um povo que nunca se deixou matar, mesmo quando o chicote e a senzala tentaram calar sua voz. A Umbanda, por sua vez, me acolheu na simplicidade de suas giras, mostrando que a espiritualidade também pode ser, cuidado, solidariedade, partilha. Nessas religiões, aprendi a valorizar o corpo, a palavra e o silêncio como expressões do sagrado — e esse aprendizado foi fundamental para resistir às violências que a vida insistia em me impor.

Se nas ruas eu era o “negro suspeito” e na escola muitas vezes o “aluno marcado”, nos terreiros eu era filho, era parte, era continuidade. Ali compreendi que não estava só, que minha caminhada era guiada por forças maiores do que eu. Foi a ancestralidade que me ensinou a erguer a cabeça diante da humilhação e a transformar a dor em força.

Por isso, antes mesmo de conhecer os textos acadêmicos que falam sobre racismo, colonialidade ou resistência, eu já carregava em mim esse saber ancestral. Ele me deu a base para sobreviver, para não sucumbir diante das exclusões que viriam na adolescência. Sem o Candomblé e a Umbanda, talvez eu não tivesse suportado a solidão de ser um menino negro e gay no interior. Foi a ancestralidade que me ensinou que minha vida não era apenas minha: era a continuidade de uma luta coletiva que começou muito antes de mim.

A adolescência trouxe consigo novas formas de violência. Se na infância eu já compreendia a desigualdade pela fome e pela ausência de acesso à cultura, na juventude os golpes foram mais diretos: o racismo e a homofobia se tornaram presenças constantes. Ser negro

naquela cidade significava carregar estigmas que iam da suspeita policial ao desprezo social; ser um adolescente de sexualidade dissidente, além disso, multiplicava os alvos sobre o meu corpo.

Na escola, muitas vezes eu não era apenas o aluno que se esforçava para aprender, mas também aquele que precisava resistir diariamente aos olhares atravessados, às piadas, às ofensas. Se por um lado a educação foi abrigo, por outro também foi palco dessas violências. Hoje, ao reler minha própria trajetória à luz de Foucault, percebo que já naquela época vivia os efeitos de um poder disciplinar difuso, que se infiltrava nos gestos, nos silêncios e até nas pequenas regras cotidianas. Era como se minha existência estivesse sempre sob suspeita, como se meu corpo fosse constantemente vigiado e corrigido. Só mais tarde compreendi que aquilo não era pessoal, mas parte de uma engrenagem de controle que opera de maneira capilar, regulando quem pode falar, como pode existir e até mesmo o que pode desejar.

Essas marcas não foram apenas feridas; tornaram-se também combustível. A cada agressão, crescia em mim a certeza de que não poderia me calar. A literatura, mais uma vez, foi refúgio e arma. Ao mesmo tempo em que me isolava em leituras, descobria nelas a possibilidade de existir de outra forma — de pensar mundos em que corpos negros e dissidentes não fossem apenas alvo, mas sujeitos de história.

Foi nesse período que a militância começou a se insinuar em minha vida, ainda que de forma difusa. A sensação de não pertencer, de ser sempre o outro — o negro, o pobre, o gay — foi me empurrando para a compreensão de que a luta não era apenas minha. Eu fazia parte de uma coletividade violentada, mas também de uma tradição de resistência. A consciência política que mais tarde se aprofundaria no movimento negro e na universidade nasceu ali, no chão hostil da escola, nos becos da cidade, nas pequenas revoltas íntimas de um adolescente que se recusava a aceitar a ordem imposta.

Perto dos quinze anos eu já sabia o que queria: ser professor. Mas não sabia como, nem quem poderia me consagrar como tal. Até aquele momento, eu sequer tinha noção da existência da universidade — menos ainda da universidade pública. Mais uma vez, foi a escola que me abriu portas. Lembro-me de Gustavo Lisboa, hoje grande amigo, formado em Letras pela USP, que apareceu um dia na minha escola para falar sobre vestibular e universidade. Suas palavras acenderam em mim um desejo novo, uma possibilidade de futuro que até então parecia inalcançável.

Logo depois, em 2011, a escola organizou uma visita à Universidade Federal de São Carlos. Guardo até hoje a lembrança da empolgação com a autorização na mão. O problema era o custo: cinquenta reais, um valor impossível para a realidade da minha família. Mais uma vez,

foi a solidariedade de um professor que me salvou. Dona Edna, minha professora de Língua Portuguesa, pagou a minha ida. E foi assim que, pela primeira vez, entrei em um campus universitário. Ali se abriu uma porta que eu não demoraria a atravessar.

Ao final do ensino médio, em 2013, prestei o Exame Nacional do Ensino Médio. Mais uma vez, várias barreiras se impuseram. Em minha cidade, a prova não era aplicada, e eu precisava me deslocar até Orlândia. Como sempre, faltavam recursos. E mais uma vez, foi a escola — e os professores — que abriram caminho. Organizou-se uma verdadeira rede de solidariedade: docentes que cederam tempo, transporte, recursos materiais, tudo para que os estudantes sem condições pudessem realizar a prova. Eu mesmo ajudei a organizar aqueles colegas que não tinham meios, porque sabia que sozinho não conseguiria. Fomos juntos.

Prestei o ENEM, e meses depois, no dia da divulgação do resultado, a ansiedade era tanta que até esqueci de algo óbvio: não tinha celular com internet, tampouco computador em casa. Corri até a casa de um amigo que possuía acesso e, com o coração acelerado, entrei no site. Em janeiro de 2014, lá estava: aprovado em terceiro lugar, como cotista, para o curso de Letras — habilitação em Língua Portuguesa e Inglês na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Campus de Dourados.

Ser aprovado como cotista não foi apenas uma vitória pessoal, mas também a prova concreta de que eu sou fruto direto das políticas públicas que ousaram democratizar o acesso ao ensino superior no Brasil. Antes de chegar à universidade, minha família sobreviveu graças ao Bolsa Família, que por anos foi uma das poucas garantias de alimento em nossa mesa. Esse programa não foi caridade: foi a política que assegurou a possibilidade mínima de dignidade em meio à miséria.

Do mesmo modo, a expansão da universidade pública levou a instituição até cidades do interior, aproximando-a de estudantes como eu, que até então só a conheciam de ouvir falar. E, finalmente, as Ações Afirmativas abriram a porta que por séculos havia sido trancada à população negra. Entrar na universidade como cotista não foi um favor: foi reparação histórica. Foi a prova de que, quando o Estado investe em justiça social, vidas como a minha podem atravessar a barreira da exclusão e ocupar espaços antes inimagináveis. Podemos derrubar as paredes dos “quartos de despejo” a que fomos historicamente relegados.

Estar na universidade, portanto, nunca significou apenas a realização de um sonho individual. Foi — e sempre será — um ato político. Eu carregava comigo a história de minha família, de minha cidade e de tantos outros jovens negros, pobres e periféricos que, sem essas políticas, continuariam destinados à invisibilidade. Se cheguei até aqui, não foi porque “venci

apesar de tudo”, mas porque houve, ainda que temporariamente, um país que decidiu apostar em nós.

Ao sair do ensino médio e passar na universidade, mais um golpe, ela ficava a mais de 850 km de casa. Minha mãe, apesar de sua felicidade, ser mãe do primeiro da família a entrar na universidade, depois de ela mesmo ter sido sequestrada de seus sonhos e relegada a uma difícil trajetória de vida, marcada por muitas violências. Olhou em meus olhos e disse: "meu filho, como você vai se sustentar? Eu não tenho condições de te ajudar". Por lá, ficavam mais três filhos, aqueles que eu a ajudei carregar no colo muitas vezes, fugindo das violências doméstica. Aqueles que ajudei a alimentar, vendendo picolé aos 11 anos de idade. Eu ainda assim insisti, meus professores, mais uma vez se reuniram e me deram passagem e R\$500 reais para que eu viesse.

Aqui, não foi diferente dos anos idos. Enfrentei muitas dificuldades para me manter no curso. Fome, despejo, racismo e uma certa prepotência de muitos que sempre tiveram tudo à mão. Mas como canta Jorge: “quem foi que falou que eu não sou moleque atrevido?”, persisti, entre muitas leituras e o roncar do estomago vazio, lembrava constantemente de Carolina Maria de Jesus, quando disse que “A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago”. Não que a fome me fosse estranha, ela acompanhou-me desde muito jovem, mas na minha inocência, ao chegar à universidade cheguei acreditar que tivesse vencido essa etapa. Mas não, ela ainda estava aqui. Conto isso, porque sei que essa não me é uma história particular. Muitos momentos da universidade compartilhei a pouca comida à mesa, com outros estudantes que como eu vieram de longe ou daqui mesmo e não tinha o que comer.

Então, cheguei ao movimento Negro e nele encontrei não apenas acolhimento, mas também uma verdadeira escola. Como lembra Nilma Lino Gomes (2017), o movimento negro é educador: ele ensina a partir das vivências, da ancestralidade, da partilha de saberes forjados na luta. Ali percebi que a educação não se restringe aos muros da universidade ou da escola formal. Aprendi nas reuniões, nas marchas, nos debates e nas rodas de conversa tanto quanto aprendi nos livros. O movimento negro me ensinou a historicizar as dores que eu trazia desde a infância e a transformá-las em projeto coletivo.

Essa dimensão pedagógica foi para mim força epistemológica. Foi ali que compreendi que nossas vozes não são apenas testemunhos, mas produção de conhecimento. Cada denúncia contra o racismo, cada articulação para enfrentar a exclusão, cada palavra que recuperava a memória de nossos ancestrais funcionava como um gesto de criação teórica. No movimento,

aprendi que a teoria não está distante da vida: ela nasce do corpo negro que insiste em existir, da palavra que recusa o silenciamento, da resistência que se reinventa todos os dias.

Se a universidade me deu ferramentas acadêmicas, foi o Movimento Negro que me deu a certeza de que meu lugar de fala é também um lugar de produção de saber. Nele descobri que minha trajetória pessoal não é apenas particular, mas parte de um processo histórico maior, no qual cada conquista individual é expressão de uma luta coletiva. É dessa força epistemológica que sigo me alimentando para continuar lutando, estudando e escrevendo.

Foi também nesse período, durante a realização do III Congresso de Pesquisadores Negros e Negras do Centro-oeste: Presença Negra no Centro-Oeste - inserção no mundo do conhecimento e do trabalho, em meados de setembro de 2017, que recebi um dos conselhos mais marcantes da minha vida acadêmica. Uma professora negra, mais velha e já habituada a enfrentar as contradições da universidade, olhou nos meus olhos e disse: “Jhow, você é potente, com uma capacidade intelectual ímpar, mas a academia é vaidosa e não aceita gente como nós. Então, leia tudo que eles leram e tudo que nós produzimos, só assim eles não conseguirão te invalidar”.

Essas palavras se tornaram guia. Elas me lembraram que, por mais que a universidade fosse um espaço de portas abertas pelas ações afirmativas, ela ainda carregava a marca excludente de uma tradição branca, eurocêntrica e vaidosa. Ao mesmo tempo, esse conselho me ensinou que a resistência não se faz apenas pela denúncia, mas também pela preparação rigorosa, pela apropriação crítica de saberes que muitas vezes tentaram nos negar. Ler “tudo o que eles leram e tudo o que nós produzimos” significava não apenas resistir, mas afirmar uma presença intelectual negra inegociável.

Aquelas palavras da professora ecoaram em mim e me deram força para seguir, mesmo em meio às dificuldades. Eu me agarrava ao estudo como quem se agarra a uma tábua em alto-mar. Mas, por mais que o conselho me fortalecesse, a realidade material se impunha com brutalidade. A universidade podia me abrir as portas do saber, mas não me garantia as condições mínimas para atravessá-las com segurança.

Três anos depois de estar na universidade, fui obrigado a me retirar. Minhas condições financeiras não me permitiram continuar e, com dor, precisei abandonar o curso. Desde que cheguei, sobrevivía entre pequenos bicos e a bolsa do Programa Institucional de Iniciação à Docência — minha única renda estável. Quando perdi essa bolsa, em meio aos ataques diretos à educação e ao desfinanciamento das universidades públicas, o chão me faltou. Não se tratava de falta de esforço ou de vontade, mas da impossibilidade concreta de permanecer em um

espaço que, apesar de aberto pelas ações afirmativas, ainda não garantia plenamente as condições de permanência para corpos negros e periféricos como o meu.

Esse rompimento foi uma das experiências mais dolorosas de minha trajetória. Eu carregava em mim a alegria de ser o primeiro de minha família a acessar a universidade, mas também a tristeza de ter que deixá-la por algo que não estava ao meu alcance resolver. Foi nesse momento que compreendi, de maneira ainda mais profunda, que a luta pelo acesso não pode ser desvinculada da luta pela permanência. Entrar é fundamental, mas permanecer é condição de justiça.

Em 2018, conheci minha companheira — uma mulher paraguaia, intelectual como eu, que também foi empurrada para fora da universidade por condições materiais que revelam o quanto a exclusão não é individual, mas estrutural. Nossas trajetórias se cruzaram no exílio forçado do saber, e dessa dor comum nasceu também um pacto de resistência. Com ela tive meu filho, Martín, que chegou como prova de que, mesmo em meio à precariedade, a vida insiste em florescer. Dois anos depois, o desejo de voltar à universidade já não era apenas meu: era também o compromisso com essa família que construímos e com a luta coletiva da qual sempre fiz parte. A insistência de quem já havia enfrentado fome, racismo, homofobia e o abandono do Estado me levou a reabrir aquela porta que antes se fechara.

Quando retornei, no ano de 2021, Martín tinha dois anos de idade e nos acompanhava às aulas noturnas. Levá-lo comigo não era apenas uma necessidade prática: era um ato político. Carregar meu filho nos corredores da Universidade Federal da Grande Dourados significava inscrever no espaço acadêmico a presença de nossos corpos — negros, migrantes, populares — que tantas vezes foram expulsos ou invisibilizados. Estudar, naquele contexto, não era apenas conquistar um diploma, mas afirmar que temos direito de existir no saber, de permanecer e de produzir conhecimento.

Formei-me em 2024 e, já nos últimos meses da graduação, a vaga no Mestrado em Letras do PPGL/FALE da UFGD estava assegurada. Saí de um curso direto para o outro, atravessado por uma alegria que não era apenas individual, mas coletiva. Mais uma vez, Martín seguia comigo, dividindo os bancos da sala de aula, dormindo em meu colo enquanto eu lia ou participava dos debates. A mãe trabalhava o dia todo e à noite também estudava. Nossa rotina, exaustiva e desafiadora, era a prova viva de que a vida acadêmica e a vida familiar não são mundos separados, mas experiências que se entrelaçam.

Por isso, é fundamental dizer que o espaço de acolhimento que encontrei no programa, ao legitimar a presença de uma criança em meio às atividades, foi essencial para minha permanência. Mas não posso deixar de pensar em quantas pessoas ficaram pelo caminho.

Quantos pais e mães, intelectuais potentes, não puderam estar nesse espaço porque a universidade não lhes abriu condições de permanência? Quantos talentos foram silenciados porque tiveram que escolher entre sustentar seus filhos, trabalhar em jornadas intermináveis, ou investir na pesquisa e no estudo?

Carregar Martín comigo para as aulas foi também um ato político: inscrever no espaço acadêmico a presença de um corpo pequeno, filho de trabalhadores migrantes e negros, que não caberia na ideia elitista e asséptica de universidade. Acolher nossos filhos na produção de conhecimento é também reconhecer que mães e pais são intelectuais, e que nossas potências não se anulam diante das responsabilidades familiares. Pelo contrário: é justamente nessa encruzilhada entre vida e saber que produzimos conhecimentos mais vivos, mais urgentes e mais necessários

Meu pré-projeto de mestrado, tinha como objetivo analisar a produção da violência nos discursos midiáticos contra as Religiões de Matrizes Africanas. Mas, meu orientador em diálogo, franco e aberto comigo, propôs uma mudança que eu prontamente aceitei. Não porque não acreditava no que eu havia proposto, mas por saber que minhas contribuições em defesa da ancestralidade continuam firme nos terreiros e nos coletivos.

E só agora percebo a beleza de um gesto quase improvável: aquele menino que crescera sem acesso ao lazer, à cultura e à arte, que tantas vezes ficou do lado de fora do teatro, do cinema e daquilo que Antônio Candido chamou de “bens incompressíveis”, tornara-se agora pesquisador do cinema e, em especial, do filme *Django Livre*. Ali encontra-se um arquivo visual capaz de tensionar as relações de linguagem, poder e racialidade que sempre atravessaram minha vida. Se, como diz Foucault, o discurso é prática que produz realidades, a representação do negro no cinema também é uma tecnologia de poder que fabrica sujeitos, afetos e hierarquias. Analisar esse filme a partir da Estudos Discursivos Foucaultianos, em diálogo com pensadoras e pensadores negros como Sueli Carneiro, bell hooks e Achille Mbembe, foi uma maneira de continuar o que sempre aprendi com minha própria trajetória: transformar dor em análise, exclusão em crítica, e silêncio em palavra.

Minha dissertação, portanto, não nasce de um exercício abstrato, mas de uma vida concreta marcada pelo racismo estrutural e pela exclusão social — e, ao mesmo tempo, pela resistência coletiva, pelo movimento negro, pela ancestralidade e pela luta cotidiana pela permanência. É desse encontro entre vida e teoria que emerge este trabalho, que não se pretende neutro, mas comprometido com a tarefa de desvelar os mecanismos discursivos que naturalizam a ordem racial e de afirmar a potência epistemológica dos que sempre foram empurrados para as margens.

Se a pesquisa nasceu da vida, isso não significa que o caminho até aqui tenha sido fácil. A teoria muitas vezes se apresentou para mim como uma língua estrangeira: densa, abstrata, cheia de códigos que, em alguns momentos, mais pareciam erguer muros do que abrir caminhos. Escrever foi, também, um exercício de atravessar silêncios impostos e de desafiar a sensação de que eu não era suficientemente “legítimo” para ocupar este espaço. Houve dias em que as palavras me faltaram, e outros em que me sobraram, mas sempre acompanhadas do medo de não estar à altura das expectativas.

No entanto, aprendi que a escrita não é apenas técnica, mas sobretudo corpo. Escrevi com o peso da fome, com as marcas do racismo, com o cansaço das jornadas duplas entre trabalho, paternidade e estudo. Escrevi também com a força da ancestralidade, com a voz de minha mãe preta, com as palavras que aprendi nos terreiros e nas ruas. Minha dissertação, por isso, não é um texto frio: é um corpo que fala, que se recusa a se calar.

As dificuldades com a teoria e a escrita me ensinaram algo fundamental: não existe neutralidade no saber. Quando tremi diante de conceitos de Foucault, Fanon, Mbembe ou bell hooks, foi justamente porque reconhecia neles não apenas ideias, mas espelhos que me colocavam frente a frente com minhas próprias feridas. E ao mesmo tempo, ao conseguir costurar esses conceitos à minha história, percebi que eu também produzo teoria — que a vida negra, quando narrada, analisada e afirmada, é também produção de conhecimento.

Assim, encerro este memorial afirmando que minha trajetória é feita de sobrevivência, mas não apenas disso. É feita de criação. Se a vida tentou muitas vezes me impor o silêncio, foi escrevendo que encontrei voz. Se a universidade tantas vezes me empurrou para fora, foi insistindo em voltar que eu a transformei em território de existência. E se o racismo tenta nos convencer da nossa pequenez, sigo afirmando a potência que herdamos dos que vieram antes de nós. Porque eu sou um homem de N’zazi, o rei cuja a maior potência é dignificar o seus.

Minha dissertação é, enfim, mais do que um trabalho acadêmico: é um gesto de insubmissão. É a prova de que, mesmo diante da fome, da exclusão e das barreiras simbólicas da teoria, é possível reinventar caminhos. A utilização do termo "reinventar" neste memorial não se submete à lógica neoliberal contemporânea, que frequentemente esvazia o conceito para torná-lo sinônimo de autogestão ou adaptabilidade ao mercado. Pelo contrário, a palavra é aqui mobilizada a partir de um centro epistêmico e de saber referenciado no Terreiro, compreendendo a reinvenção como uma tecnologia ancestral de continuidade e resistência. Sob a regência de Exu, o senhor das encruzilhadas e do movimento, a reinvenção manifesta-se como a capacidade de criar caminhos onde o sistema impõe o fim; sob a força de Ogum, ela se materializa como a forja constante de novas ferramentas para o enfrentamento da vida. Portanto,

reinventar-se, nesta trajetória, não é uma exigência de adequação produtiva, mas um ato de insubordinação ontológica, onde a identidade se refaz e se fortalece no diálogo permanente com os saberes que o racismo epistêmico tentou silenciar.

Carrego comigo a certeza de que o conhecimento que nasce da dor também é semente de futuro. E é nesse futuro — negro, plural e coletivo — que inscrevo minha palavra.

INTRODUÇÃO

A inquietação que move esta pesquisa nasce de uma pergunta que tem atravessado debates públicos e acadêmicos no Brasil dos últimos anos: que sujeito negro é esse que se alinha a projetos de poder estruturalmente racistas? A emergência pública de figuras como Hélio Negão, Sérgio Camargo e Jojo Todynho evidencia o funcionamento de dispositivos discursivos nos quais sujeitos negros podem ser interpelados a ocupar posições enunciativas alinhadas à racionalidade da branquitude conservadora, contribuindo para a reprodução simbólica da ordem racial. Esses sujeitos são frequentemente comparados a figuras históricas como os capitães do mato ou, no campo da ficção cinematográfica, ao personagem Stephen, do filme *Django Livre* (2012). Longe de tratar tais comparações como analogias morais simplificadoras ou caricaturas políticas, interessa a esta pesquisa compreender os mecanismos discursivos e estruturais que permitem a emergência, a legitimação e a funcionalização dessas posições, tanto no passado quanto no presente.

Lançado em 2012, *Django Livre* é um western revisionista escrito e dirigido por Quentin Tarantino. Ambientada no sul dos Estados Unidos, dois anos antes da Guerra Civil, a narrativa acompanha Django, um homem negro libertado que, com o auxílio do caçador de recompensas Dr. King Schultz, parte em busca de sua esposa ainda escravizada. Ao longo dessa jornada, o filme atravessa campos históricos, estéticos profundamente marcados pelas heranças do colonialismo, da escravidão e da supremacia branca. A obra evoca e tensiona estereótipos raciais, mobiliza o pastiche e a violência estilizada e convoca o espectador a uma experiência simultaneamente afetiva, visual e política.

A escolha por *Django Livre* como objeto de análise justifica-se, em primeiro lugar, por seu potencial enquanto formação discursiva cinematográfica que reinscreve — de modo crítico e polêmico — discursos hegemônicos sobre raça, poder, história e violência. Em segundo lugar, interessa-nos particularmente a figura de Stephen, capataz da fazenda Candyland, interpretado por Samuel L. Jackson. Sua posição enquanto sujeito negro que exerce poder no interior de uma estrutura escravocrata abre uma via fecunda para investigar os mecanismos discursivos que permitem a um corpo subalternizado reproduzir os códigos, os valores e os interesses do opressor. Stephen constitui uma enunciação marcada pela contradição: é, simultaneamente, produto e operador do racismo institucional.

A pergunta que orienta esta investigação é, portanto: quais as estratégias discursivas utilizadas por Stephen para legitimar seu lugar de poder e justificar sua colaboração com o sistema escravocrata? A análise proposta não se limita a uma leitura moral ou psicológica do personagem, mas volta-se para os efeitos de sentido produzidos por suas práticas discursivas, isto é, para os modos como ele é constituído como sujeito dentro de uma ordem racial que o instrumentaliza. Interessa compreender como sua linguagem, seus gestos, seus silêncios e suas performances operam como tecnologias de poder que produzem adesão, vigilância e disciplina no interior do universo fílmico.

Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa é analisar o poder e suas descentralidades produzidos pelas práticas discursivas de Stephen no filme *Django Livre*, observando como se articulam estratégias de poder, representação e racialidade. Como objetivos específicos, propõe-se: identificar e categorizar os elementos linguísticos e discursivos mobilizados por Stephen em suas interações; investigar como seu discurso colabora para a manutenção das relações de poder no contexto escravocrata representado; examinar as conexões entre a construção de sua identidade discursiva e a hierarquia racial que organiza o espaço fílmico; e relacionar essas estratégias linguísticas aos fundamentos da Análise do Discurso, evidenciando os dispositivos de dominação que atravessam o personagem.

Do ponto de vista teórico-epistemológico, a pesquisa inscreve-se no campo da Análise do Discurso de orientação foucaultiana, mobilizando, de forma articulada, os conceitos de discurso, poder, sujeito e arquivo. Parte-se do entendimento de que o discurso não é mero reflexo de intenções individuais ou expressão de uma interioridade psicológica, mas uma prática social que produz saberes, regula condutas e fabrica subjetividades. Nesse sentido, Stephen não é analisado como indivíduo autônomo e consciente, mas como efeito e operador de formações discursivas racializadas que organizam os modos possíveis de ser, falar e existir do sujeito negro funcionalizado no interior da ordem colonial e escravocrata.

Ao tratar o cinema como campo discursivo e político, estabelece-se um diálogo entre a teoria foucaultiana e os estudos culturais e cinematográficos, compreendendo a imagem fílmica como prática produtora de sentidos, regimes de visibilidade e modos de subjetivação. O cinema não é concebido, portanto, como simples espelho da realidade, mas como um espaço de enunciação no qual discursos são articulados, reiterados, tensionados ou deslocados. Nessa perspectiva, *Django Livre* é compreendido como arquivo discursivo audiovisual: não um repositório neutro de representações do passado, mas um operador de memória que organiza o que pode ser visto, dito e pensado sobre a escravidão, o racismo e a violência histórica.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa-exploratória. O filme é tratado como prática discursiva em si, produtora de regimes de verdade, visibilidades e subjetividades. A análise orienta-se por um percurso arqueogenealógico, que, por um lado, descreve as condições de possibilidade que fazem emergir determinados enunciados e posições de sujeito e, por outro, investiga como práticas discursivas produzem corpos, normas e hierarquias em meio a relações assimétricas de poder. Essa escolha metodológica permite analisar Stephen não como exceção narrativa, mas como sintoma das formas pelas quais o racismo estrutural opera pela linguagem, pela imagem e pela ficção.

O corpus da pesquisa constitui-se das falas e performances discursivas de Stephen no filme *Django Livre*, selecionadas a partir de cenas em que sua presença é decisiva para a condução da narrativa. Essas falas foram transcritas e organizadas considerando não apenas o conteúdo verbal, mas também elementos prosódicos, gestuais e contextuais. O objetivo foi reunir um material que possibilitasse observar as diferentes estratégias de enunciação do personagem, entendendo-o como sujeito atravessado por múltiplas práticas de poder e de racialidade. As categorias analíticas mobilizadas — recursos linguísticos e discursivos, efeitos de sentido e reflexos das relações de poder — são aplicadas de forma integrada, respeitando a densidade do corpus e a complexidade das práticas discursivas em jogo.

Por fim, esta dissertação está organizada da seguinte forma: o Capítulo I apresenta o referencial teórico que fundamenta a análise, discutindo os conceitos de sujeito, discurso, poder e arquivo em diálogo com o cinema; o Capítulo II aprofunda a discussão teórico-metodológica, delineando as categorias analíticas que orientam a leitura do corpus; e o Capítulo III dedica-se à análise das práticas discursivas de Stephen no filme *Django Livre*, examinando como sua linguagem atua para legitimar sua posição de poder e sua colaboração com o sistema escravocrata, expressando, com violência e ambivalência, os efeitos subjetivadores das relações de poder racializado.

CAPÍTULO I – SUJEITO, DISCURSO E PODER: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E ANÁLISE DO DISCURSO

Pensar o cinema a partir da Análise do Discurso de linha francesa implica reconhecer a imagem em movimento como uma prática produtora de sentidos, regimes de visibilidade e modos de subjetivação. Mais do que simples entretenimento, o cinema atua como espaço de enunciação, onde discursos são articulados, repetidos, tensionados ou desestabilizados. Nesta perspectiva, o filme não apenas representa realidades, mas as constitui discursivamente, inserindo-se no campo de saberes e poderes que regulam o que pode ser visto, dito e pensado em determinada formação histórica (Foucault, 2008a).

Partimos do referencial teórico de Michel Foucault para compreender o cinema como arquivo – não no sentido estrito de armazenamento de documentos, mas como lugar onde se organizam os enunciados que definem uma época. O arquivo é, para Foucault, o sistema que governa a emergência, a circulação e a exclusão dos discursos (Foucault, 2008b). Assim, ao analisarmos filmes como *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino, compreendemos o cinema como um operador de memória, visibilizando ou silenciando narrativas, reinscrevendo discursos históricos e afetando a constituição de subjetividades (Deleuze, 1985; Rancière, 2006).

A pergunta que orienta esta pesquisa – quais as estratégias discursivas utilizadas por Stephen para legitimar seu lugar de poder e justificar sua colaboração com o sistema escravocrata? – será respondida a partir da mobilização de três conceitos centrais da obra de Foucault: discurso, poder e sujeito. Consideramos que Stephen, enquanto personagem negra que atua como gestor doméstico da casa senhorial de Calvin Candie, é constituído discursivamente como sujeito ambíguo, cuja posição de poder interno se sustenta por práticas de saber que legitimam sua adesão ao regime escravocrata. Analisar suas falas, gestos, silêncios e relações no interior do filme nos permite identificar os efeitos de verdade que sustentam sua figura como colaborador.

O conceito de discurso é mobilizado para compreender como certos saberes (sobre raça, civilização, hierarquia e fidelidade) emergem e se cristalizam na linguagem e nas ações de Stephen, organizando o que pode ser dito e feito dentro da formação discursiva do racismo escravocrata. A noção de poder, por sua vez, permite observar como sua autoridade não se exerce apenas de cima para baixo, mas circula, atravessando sujeitos e práticas, produzindo

adesão, medo, vigilância e consentimento (Foucault, 2008). Por fim, o conceito de sujeito é fundamental para compreender Stephen não como indivíduo autônomo e consciente, mas como produto e operador de discursos que o posicionam numa função de aliança com o opressor, mesmo sendo parte do grupo oprimido.

Dito isso, este capítulo introduz os conceitos fundamentais da Análise do Discurso foucaultiana – sujeito, discurso, enunciado, formações discursivas, poder e arquivo – articulando-os com a prática cinematográfica. A escolha por *Django Livre* como objeto de análise justifica-se por seu potencial de provocar deslocamentos discursivos em torno da escravidão, do racismo e da violência histórica nos Estados Unidos, operando entre a ficção, a denúncia e a performance estética (hooks, 1992; Hall, 1997).

Ao mesmo tempo, a obra nos permite cruzar os aportes de Foucault com os debates sobre representação discursiva e poder desenvolvidos por autoras e autores como Laura Mulvey (2006), Stuart Hall (1997) e bell hooks (1992). Essas leituras ampliam nosso olhar para os modos como o cinema organiza o desejo, estrutura o olhar e inscreve marcadores sociais como gênero, raça e classe dentro de uma ordem discursiva.

Ao tratar o cinema como campo discursivo e político, estabelecemos um diálogo entre a teoria foucaultiana e os estudos culturais e cinematográficos, compreendendo como a imagem fílmica participa da produção do real. Esta abordagem nos permitirá, mais adiante, propor uma análise detalhada de *Django Livre* como um artefato discursivo, marcado por tensões, contradições e potências críticas.

1.1 Poder: circulação, capilaridade e tecnologias de sujeição

A contribuição de Michel Foucault para a análise do discurso está centrada na compreensão de que a linguagem não é apenas reflexo da realidade, mas um campo de forças em que se produzem saberes, subjetividades e relações de poder. Em lugar de buscar a essência do sujeito ou o sentido profundo das palavras, o pensador propôs uma arqueologia do saber, voltada para o mapeamento das condições históricas de possibilidade dos discursos. Neste contexto, discurso é entendido como “conjunto de enunciados que pertencem a um mesmo sistema de formação” (Foucault, 2008a, p. 54), ou seja, uma prática que sistematicamente forma os objetos de que fala.

No cerne dessa abordagem está o conceito de enunciado, unidade fundamental do discurso, que não se confunde com a frase, a proposição ou o conteúdo semântico. O enunciado

é um acontecimento discursivo que ganha existência no interior de uma rede de condições de possibilidade: quem fala, em que momento, sob que regras, com que efeitos de verdade. Assim, a análise não se volta para o “o que se quer dizer”, mas para “o que se pode dizer”, e em que condição tal dizer se torna legítimo (Foucault, 2008a).

Nesse sentido, Foucault propõe o conceito de formações discursivas: conjuntos de regras anônimas, históricas e coletivas que regulam a emergência dos enunciados num determinado campo. Essas formações estabelecem os sujeitos autorizados a falar, os objetos sobre os quais se pode falar e os modos como esses objetos são nomeados e classificados. No caso de *Django Livre*, interessa-nos compreender como a figura de Stephen emerge a partir de uma formação discursiva que associa o sujeito negro à subalternidade, mas também à função de controle e vigilância no interior do regime escravocrata.

O conceito de poder, em Foucault (2008), rompe com a ideia clássica de dominação centralizada. O poder não é uma propriedade, mas uma relação que atravessa todos os níveis sociais e se exerce de modo capilar. Ele não apenas reprime, mas produz saberes, corpos e subjetividades. A análise foucaultiana mostra, portanto, os dispositivos pelos quais o poder circula e se inscreve nos discursos, nas instituições, nos gestos e nas imagens (Foucault, 2008). É nesse campo de força que situamos Stephen: seu poder como capataz da fazenda Candyland não é autônomo, mas derivado de uma rede discursiva que o constitui como sujeito aliado do sistema escravocrata, mesmo sendo racialmente marcado como inferior.

A figura do sujeito, nessa perspectiva, também é deslocada. Para o autor, o sujeito não preexiste ao discurso; ele é constituído por meio de práticas discursivas e de poder. Isso significa que Stephen não é sujeito de escolhas puramente individuais, mas sim efeito de um regime discursivo que o interpela como corpo negro funcional à ordem escravocrata. Ao invés de julgá-lo moralmente, o que seria mais fácil, interessa-nos analisar como ele é produzido como sujeito da obediência, da mediação violenta e da legitimação da dominação racial.

Por fim, o conceito de arquivo – fundamental para nosso olhar sobre o cinema – é definido por Foucault como “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados” (Foucault, 2008a, p. 135). O arquivo organiza os discursos que podem circular em determinada época, regulando o visível e o dizível. Neste trabalho, tratamos o cinema como um arquivo visual-discursivo, no qual imagens, sons, personagens e narrativas operam como enunciados históricos. *Django Livre* não apenas representa, nesse contexto, o passado escravocrata, mas o reinscreve em chave discursiva, visibilizando os modos pelos quais o racismo é mantido, negociado e contestado através das práticas de enunciação cinematográfica.

1.2 Subjetividade e produção de sujeitos

Ao longo deste trabalho, utiliza-se o conceito de subjetividade não como expressão de uma essência interior ou identidade fixa, mas como resultado de processos históricos, sociais e discursivos. Em diálogo com Michel Foucault (2007), compreende-se que o sujeito não é origem autônoma do discurso, mas efeito de práticas que o constituem. A subjetividade, nesse sentido, é produzida por relações de saber-poder que organizam modos de ver, sentir e agir no mundo. Trata-se, portanto, de uma construção histórica, atravessada por dispositivos institucionais, linguagens e regimes de verdade que delimitam o que pode ser reconhecido como identidade legítima.

Quando se fala em constituição das subjetividades, refere-se ao conjunto de práticas simbólicas e materiais que moldam as formas pelas quais indivíduos se reconhecem — e são reconhecidos — como determinados sujeitos. Essa constituição não ocorre de maneira isolada, mas no interior de estruturas sociais marcadas por hierarquias de gênero, classe e raça.

No caso específico das subjetividades racializadas, o termo indica que os processos de constituição do sujeito são atravessados por regimes de racialização que produzem distinções, estigmas e expectativas normativas associadas à cor da pele e à origem étnico-racial. A racialização não é atributo natural, mas efeito histórico de discursos e práticas que classificam corpos, atribuem sentidos à diferença e organizam posições de poder. Assim, falar em subjetividades racializadas significa reconhecer que o sujeito negro, por exemplo, é interpelado por narrativas sociais que moldam sua experiência, seus afetos e suas possibilidades de reconhecimento.

1.3 O Cinema como Arquivo e Prática Discursiva

A análise foucaultiana do discurso propõe uma ruptura com a ideia do conhecimento como representação neutra da realidade. Para Foucault (2008), o discurso é uma prática que produz os objetos de que fala, não sendo apenas um reflexo do mundo, mas uma instância produtora de sentido, sujeitos e saberes. É nesse enquadramento que compreendemos o cinema como prática discursiva: um espaço em que se organizam regimes de visibilidade e enunciação, atravessados por relações de poder.

A concepção de discurso em Foucault está diretamente vinculada à noção de enunciado, que não deve ser confundido com frases ou proposições linguísticas. O enunciado é aquilo que torna possível que um certo número de afirmações seja dito e pensado em determinado tempo

e espaço (Foucault, 2008). Assim, as imagens cinematográficas, os roteiros, as escolhas de plano e montagem são compreendidos como arquivo-áudio-visual, produzindo efeitos de verdade sobre os corpos, os sujeitos e os eventos representados.

Pensar o cinema como um arquivo implica compreendê-lo como uma instância de armazenamento e organização de saberes, memórias e visibilidades. O arquivo é, para Foucault (2013), o sistema que governa a aparição dos enunciados; é o que delimita o que pode ser dito e visto, por quem e em que condições. A imagem cinematográfica, nesse sentido, participa da construção de uma memória social, funcionando como índice de um regime discursivo.

O livro *Foucault at the Movies* (Caputo; Giaccaria, 2017) aprofunda essa articulação ao demonstrar como o cinema opera como tecnologia de poder e verdade. Através da montagem, da repetição de certos gestos e corpos, e da seleção de narrativas possíveis, o cinema produz a “economia do visível”: o que pode ser mostrado, como e com que efeitos (Foucault, 2008). Essa produção do visível está diretamente relacionada ao poder, entendido não como repressão, mas como relação estratégica que atravessa os corpos e os saberes.

É por esta chave que analisamos o filme *Django Livre* não apenas como uma narrativa de ficção, mas como uma prática discursiva que se insere em uma formação histórica e cultural que representa a escravidão e o sujeito negro sob determinadas condições. A forma como os corpos negros são representados — sua disposição nos quadros, sua relação com a violência, com o humor e com o heroísmo — constitui um enunciado sobre a negritude, o poder e a história.

Nesse sentido, é fundamental compreender como a visualidade do filme se organiza a partir de códigos que não são neutros, mas atravessados por regimes de poder. Laura Mulvey (1975), ao discutir o conceito de *male gaze*, evidencia como o cinema clássico constrói o olhar sob uma lógica patriarcal e androcêntrica, o que nos permite pensar, em *Django Livre*, como a câmera distribui posições de visibilidade e invisibilidade. Stuart Hall (2003), por sua vez, contribui para entender como as imagens participam da produção de significados raciais, operando por meio de estereótipos e códigos ideológicos que enquadram o sujeito negro em posições específicas de representação. Em diálogo com esses autores, bell hooks (1992) propõe a noção de *olhar opositor* (*oppositional gaze*), apontando para a possibilidade de resistência diante da visualidade hegemônica do olhar branco e masculino. Essas chaves críticas permitem observar de que modo o filme de Tarantino tanto reproduz quanto tensiona convenções visuais históricas, abrindo espaço para analisarmos, a seguir, como a montagem e a construção da personagem Stephen materializam discursivamente essas disputas.

Ao olharmos para *Django Livre*, percebemos como a montagem articula sequências que interpelam o espectador a partir de uma gramática visual que combina violência gráfica, humor ácido e heroísmo invertido. As cenas em que Stephen, o personagem negro interpretado por Samuel L. Jackson, exerce seu poder de mediação entre os brancos e os escravizados sinalizam uma forma de sujeição que é também discursiva: ele representa um tipo de “figura enunciativa” do poder colonial, internalizado e reaplicado. A escolha dos planos, a posição do corpo na cena e o tempo de exposição de certos rostos funcionam como recursos de montagem que colaboram na construção dessa figura, como um pouco mais adiante mostramos.

O cinema, enquanto prática discursiva, não apenas reproduz discursos, mas os reinscreve, transforma e os reatualiza em novas condições de possibilidade. A repetição de estereótipos, a persistência de determinados arquétipos raciais e a espetacularização da violência contra corpos negros não são simples efeitos estéticos, mas dispositivos que constroem regimes de verdade sobre raça, história e sujeito. Como afirma Hall (2003, p. 91), “a representação é o modo como o significado é dado às coisas mostradas”.

Dessa forma, a análise cinematográfica que se propõe aqui é guiada por uma perspectiva arqueogenealógica: ao invés de buscar a origem ou a essência de uma verdade sobre a escravidão, por exemplo, propomos interrogar os modos pelos quais ela é discursivamente constituída nas imagens, nas narrativas e nos dispositivos cinematográficos que se apresentam como “naturais” ou “autênticos”

Essa abordagem permite compreender o cinema como um campo de disputa discursiva, em que se travam batalhas pelo visível, pelo dizível e, portanto, pelo poder de produzir o real. O filme *Django Livre* participa dessa disputa ao ressignificar, por meio de sua linguagem estética, certas imagens históricas, mas também ao reinscrever outras formas de dominação e sujeição. Assim, ele se apresenta como um arquivo visual que não apenas guarda, mas também reconfigura o que podemos saber, ver e dizer sobre o passado escravocrata.

1.4 Django Livre como Arquivo e Contra-arquivo

Ao considerar *Django Livre* como um arquivo, adotamos a noção foucaultiana de que os arquivos não são meros depósitos neutros de documentos ou memórias, mas sistemas que delimitam o campo do dizível e do visível — aquilo que pode ser narrado, lembrado e esquecido em uma dada formação discursiva (Foucault, 2008; 2013). O cinema, enquanto arquivo-áudio-

visual, torna-se, assim, uma instância que participa ativamente da organização da memória coletiva e da construção de verdades sobre o passado, o presente e o sujeito.

A partir dessa lente teórica, o filme de Tarantino é lido como uma performance discursiva sobre raça, violência e colonialidade. Ao construir sua narrativa em torno de um ex-escravizados que se torna caçador de recompensas e desafia a ordem escravocrata, *Django Livre* mobiliza discursos de resistência, liberdade e poder mas o faz dentro de uma moldura estética e política que também reinscreve certas lógicas do racismo estrutural. Isso faz com que a obra possa ser compreendida simultaneamente como arquivo, por reinscrever elementos do imaginário colonial, e como contra-arquivo, ao tensionar essas representações por meio da inversão das posições de poder e da construção de narrativas de vingança e agência negra.

Conforme a concepção foucaultiana, o discurso opera como uma prática atravessada por relações de poder, regulado em seu processo de produção. Em *Django Livre*, assistimos à rearticulação dessas condições discursivas: a voz que narra a história não é a do senhor branco, mas a do sujeito negro vingador, uma posição historicamente silenciada nos arquivos oficiais da escravidão. Essa reconfiguração discursiva, no entanto, é ambivalente. Tarantino, enquanto cineasta branco, reinscreve seu lugar de enunciação, operando, ao mesmo tempo, uma crítica e uma apropriação estética da violência racial.

As formações discursivas que atravessam o filme — entendidas como os conjuntos de regras que determinam a emergência dos enunciados em determinado campo (Foucault, 2008) — envolvem discursos sobre racismo, resistência, liberdade e colonialidade. A presença do personagem Stephen (Samuel L. Jackson), por exemplo, tensiona as fronteiras entre dominação e colaboração, visibilizando a complexidade das relações de poder dentro do sistema escravista. Já a figura de Django (Jamie Foxx) encarna um discurso de resistência, mas o faz sob a gramática do herói de ação, deslocando o problema histórico da escravidão para um campo simbólico do espetáculo e da vingança individual.

Essa articulação entre representação e poder é central na leitura de Stuart Hall (2003), para quem a representação não é um reflexo do real, mas uma prática que o constrói e o regula. O cinema, nesse sentido, é atravessado por práticas discursivas que definem os significados possíveis dos corpos, das ações e dos contextos representados. Em *Django Livre*, a representação da violência contra corpos negros, ao mesmo tempo em que denuncia o regime escravocrata, também corre o risco de espetacularizar essa violência, como alerta bell hooks (1992) ao problematizar a estetização da dor negra como forma de consumo visual.

É nesse ponto que a incorporação dos conceitos foucaultianos de descontinuidade, ruptura e acontecimento se torna particularmente relevante para a análise do filme. Foucault

(2008; 2013) propõe uma ruptura com a historiografia tradicional, marcada pela linearidade, pela busca de origens e pela ilusão de continuidade. Ao invés disso, sugere uma “nova história”, uma abordagem que valoriza os cortes, os deslocamentos e as emergências descontínuas dos discursos. O passado não é, nessa perspectiva, um fio narrativo coerente, mas um campo de disputas e rearticulações discursivas.

É deste mirante que compreendemos *Django Livre* como um acontecimento histórico-discursivo: não apenas uma narrativa sobre o passado, mas um gesto de ruptura com os modos tradicionais de representá-lo. Ao reorganizar os sentidos da história da escravidão por meio de anacronismos, exageros performáticos, estilização da violência e inversão de papéis, o filme desestabiliza o arquivo histórico dominante e propõe novos regimes de visibilidade e enunciação. Como afirma Foucault (2013, p. 185), “o acontecimento não é aquilo que se pode repetir, é aquilo que rompe a repetição”. *Django Livre* funciona, assim, como uma intervenção que não busca restaurar a verdade histórica, mas evidenciar sua construção e instabilidade.

Essa reconfiguração da memória histórica a partir da descontinuidade transforma o filme em um contra-arquivo: não porque apresenta um discurso alternativo e fechado, mas porque desorganiza a unidade do arquivo tradicional e torna visível o seu caráter construído, regulado por regimes de verdade e atravessado por práticas de exclusão. Ele não apenas propõe um “outro lado da história”, mas tensiona a própria ideia de história como linearidade e progresso, expondo os mecanismos de poder que sustentam certas versões oficiais do passado.

No entanto, esse gesto de ruptura não está isento de ambiguidade. A apropriação de elementos da *blaxploitation*¹, do faroeste e do cinema pop por Tarantino, somada à fetichização de certas cenas de violência racial, revela que o contra-arquivo proposto pelo filme está atravessado por contradições. Ao mesmo tempo em que desloca os discursos tradicionais, reinscreve outras formas de dominação simbólica, estéticas e narrativas. Essa ambiguidade, longe de invalidar a leitura crítica, apenas reforça o valor de uma abordagem foucaultiana, para a qual os discursos nunca são puros nem unívocos, mas campos de força em constante disputa.

¹ O termo *blaxploitation* refere-se a um ciclo de filmes produzidos majoritariamente nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970, direcionados ao público negro urbano e caracterizados pela centralidade de protagonistas negros, trilhas sonoras marcantes e narrativas de enfrentamento à opressão racial. Contudo, embora tais produções tenham sido celebradas por conferir visibilidade a personagens negros, parte da crítica aponta que muitas dessas obras reiteravam estereótipos associados à hipersexualização, à violência e à criminalidade. À luz das reflexões de Grada Kilomba (2019), pode-se compreender o *blaxploitation* como ambivalente: ao mesmo tempo em que tensiona a invisibilidade histórica dos sujeitos negros, opera dentro de uma economia simbólica ainda estruturada pela branquitude, que delimita quais imagens da negritude são consumíveis e lucrativas. Assim, a aparente centralidade negra não elimina as estruturas coloniais do olhar, mas frequentemente reinscreve o corpo negro em regimes de representação que oscilam entre resistência e fetichização.

Assim, *Django Livre* participa da produção de regimes de verdade sobre raça, liberdade e violência não por sua fidelidade histórica, mas por sua potência discursiva. Ele reconfigura as posições de sujeito e objeto, visibiliza o que esteve silenciado, e introduz rupturas nas formas dominantes de narrar a escravidão. Ao fazê-lo, opera como uma prática de descontinuidade histórica e de invenção política da memória.

1.5 Cinema, representação e dispositivo de racialidade

Ao pensar o cinema como prática discursiva, é necessário compreendê-lo como um espaço de produção e circulação de saberes, subjetividades e regimes de verdade que atravessam os sujeitos em suas múltiplas relações de poder. Em Foucault (2012), o discurso não é entendido como simples representação da realidade, mas como prática produtora do real, responsável por estabelecer aquilo que pode ser dito, visto, legitimado e reconhecido em determinado momento histórico. Nesse sentido, o cinema não atua apenas como reflexo da sociedade, mas como tecnologia discursiva que participa ativamente da constituição das formas de inteligibilidade social e dos modos de subjetivação.

Essa perspectiva permite compreender que a linguagem cinematográfica organiza regimes de visibilidade e invisibilidade, definindo quais corpos podem ocupar determinados lugares simbólicos e sob quais condições podem emergir como sujeitos inteligíveis. A imagem fílmica, portanto, não é neutra: ela está atravessada por relações de saber/poder que regulam a produção dos sentidos e das identidades.

É nesse horizonte que as contribuições de Mulvey (1975) tornam-se relevantes para esta pesquisa. Ao formular a noção de *male gaze*, Mulvey (1975) demonstra como o cinema narrativo clássico ocidental estrutura-se a partir de uma lógica escópica masculina e patriarcal. Embora situada no campo dos estudos feministas, sua reflexão dialoga com a perspectiva de Foucault (2012) ao evidenciar que a visualidade opera como mecanismo de regulação dos corpos. Expandindo essa lógica, é possível afirmar que o olhar cinematográfico não é apenas generificado, mas racializado: trata-se de um dispositivo de vigilância que distribui quem detém o poder do olhar e quem está relegado à condição de objeto escópico.

A aproximação entre Mulvey (1975) e Foucault (2012) permite compreender que o olhar cinematográfico constitui uma prática política de distribuição da visibilidade. Ver e fazer ver implicam relações de poder que organizam hierarquias sociais e produzem efeitos de verdade sobre os sujeitos representados. No caso de *Django Livre*, essa chave teórica possibilita

compreender que a construção imagética dos corpos negros — e, particularmente, da personagem Stephen — não pode ser reduzida a uma escolha meramente estética de Quentin Tarantino, mas deve ser analisada como efeito de formações discursivas historicamente constituídas sobre raça, servidão e subalternidade negra.

As reflexões de Hall (1997) aprofundam essa discussão ao compreender a representação como prática constitutiva da cultura. Para Hall (1997), as imagens não apenas refletem identidades previamente dadas, mas participam ativamente da constituição das subjetividades. Nesse ponto, as contribuições de hooks (1992) tornam-se fundamentais para pensar as relações entre visualidade, colonialidade e racialização. Ao discutir o “olhar opositor”, hooks (1992) evidencia como o cinema hegemônico historicamente produziu sujeitos negros a partir de estereótipos que reiteram a supremacia branca.

No entanto, para compreender de modo mais preciso os processos de racialização na linguagem cinematográfica, é necessário distinguir raça de racialidade. Conforme argumenta Munanga (2004), a raça deve ser entendida como construção histórica e social produzida em contextos de dominação. Já a racialidade diz respeito aos mecanismos discursivos e epistemológicos que produzem sentidos sobre os sujeitos racializados. Se Munanga (2004) aponta a racialidade como esse mecanismo, Carneiro (2005) a sistematiza ao nomeá-la propriamente como um dispositivo.

Ao desenvolver a noção de dispositivo de racialidade, Carneiro (2005) desloca a discussão da raça como categoria identitária para os mecanismos de poder que produzem e regulam os sujeitos. Inspirada em Foucault (2012), a autora argumenta que a racialidade opera como dispositivo responsável por produzir o sujeito negro como alteridade radical. Neste funcionamento, o dispositivo mobiliza o epistemicídio, conforme conceituado por Carneiro (2005), para silenciar formas de existência autônomas e produzir subjetividades funcionais à hegemonia branca.

A personagem Stephen, em *Django Livre*, pode ser compreendida a partir dessa lógica. Mais do que uma representação negativa, Stephen emerge como efeito de um regime discursivo historicamente produzido pela racialidade moderna. Ele atua como uma espécie de “panóptico racializado”: um corpo negro que assume a função de vigilância do dispositivo, garantindo a economia do poder dentro da fazenda *Candyland*. Stephen não apenas ocupa uma posição discursiva de cumplicidade; ele é a tecnologia de controle que torna o chicote do senhor menos necessário, pois seu olhar já internalizou e replica a norma colonial.

Sua construção narrativa reativa enunciados do arquivo colonial sedimentados sobre o corpo negro, especialmente aqueles associados à docilidade estratégica e à internalização das

estruturas de dominação. Assim, o personagem não deve ser interpretado no plano moral, mas como uma peça de engrenagem do dispositivo que concede a ele uma "máscara do poder" desde que esta sirva à manutenção do *status quo* racial.

Essas discussões também atravessam o contexto brasileiro. Marcado pela colonialidade, o cinema brasileiro constituiu-se igualmente como campo discursivo de produção de subjetividades racializadas. Nesse sentido, os estudos de Alves (2017) demonstram como os discursos sobre o sujeito negro, no Brasil do século XX, articularam-se a saberes eugenistas e higienistas. Os estudos de Mesquita (2021), Cól (2018), Silva (2018) e Porto (2020) ampliam essa reflexão ao demonstrar como o audiovisual pode operar simultaneamente como espaço de reprodução das normatividades e como campo de emergência de contradiscursos.

Desse modo, o cinema configura-se como arena política fundamental. Ao organizar aquilo que pode ser mostrado, o discurso fílmico participa da constituição das subjetividades. A partir dessas contribuições, compreendemos que *Django Livre* pode ser analisado como dispositivo discursivo inserido em regimes históricos de racialização. O filme reativa regras de formação do arquivo colonial, ao mesmo tempo em que produz deslocamentos e tensões nas formas tradicionais de representação, revelando como a linguagem cinematográfica participa da produção política dos corpos e dos olhares.

Para além da materialidade verbal, compreendemos o discurso cinematográfico também como uma cena enunciativa, mobilizando contribuições de Dominique Maingueneau (2008), especialmente no que se refere às noções de ethos, cenografia e corporalidade discursiva. Tais categorias permitem analisar como gestos, posturas, olhares e performances corporais participam da construção da autoridade e da legitimidade dos sujeitos no interior da cena fílmica.

CAPÍTULO II – RACISMO, PODER E REPRESENTAÇÃO: ESTUDO DISCURSIVO DE SETEPHEN EM DJANGO LIVRE

O capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico que fundamenta a análise das estratégias discursivas do personagem Stephen no filme *Django Livre* (2012), dirigido por Quentin Tarantino. Situado no centro da narrativa como uma figura paradoxal, Stephen, um homem negro escravizado que ocupa uma posição de autoridade dentro da estrutura senhorial, mobiliza recursos linguísticos e discursivos que legitimam sua atuação como colaborador do sistema escravocrata. Analisar essa construção exige compreender os modos pelos quais determinados enunciados se tornam possíveis, aceitáveis e eficazes no interior de um regime racial de verdade (Foucault, 2008).

A Análise do Discurso foucaultiana oferece os instrumentos conceituais para esse tipo de abordagem, ao entender o discurso como prática que produz saberes e sujeições, ao invés de apenas espelhar intenções ou representar realidades. Contudo, como o próprio Foucault (1971) enfatiza, o uso de seus conceitos não deve seguir uma aplicação prescritiva, mas ser orientado por uma lógica de deslocamentos e tensões (Foucault, 1971). Este capítulo, portanto, não busca esgotar o pensamento foucaultiano, mas mobilizá-lo de forma estratégica para pensar a emergência de um sujeito racializado como Stephen, cuja linguagem, corpo e papel social são atravessados por múltiplas formações discursivas.

A opção metodológica que orienta esta análise é arqueogenealógica. Por um lado, a arqueologia permite descrever as condições históricas de possibilidade que fazem surgir sujeitos e enunciados, investigando a configuração dos saberes e as regras de formação discursiva em determinado tempo. Por outro, a genealogia se volta para os modos pelos quais práticas sociais, políticas e discursivas produzem corpos, normas e sujeitos, em meio a disputas e assimetrias de poder. Combinadas, essas perspectivas não apenas recusam uma história contínua e teleológica, como também possibilitam analisar a emergência de Stephen como um operador simbólico dentro de um regime racial.

Essa abordagem pressupõe que Stephen não é simplesmente um personagem ficcional, mas um efeito discursivo constituído dentro de um arquivo cinematográfico racializado, onde o discurso fílmico atua como tecnologia de poder e de subjetivação. Ao ser construído visual e linguisticamente como capataz, disciplinador e defensor do sistema escravocrata, ele ocupa o lugar da exceção funcional: um sujeito negro autorizado a exercer poder desde que este se volte

contra os seus. A análise da constituição dessa figura requer, portanto, um referencial que articule discurso, poder, subjetivação e racialização de forma crítica.

Para isso, o capítulo organiza-se a partir de três eixos teóricos que sustentam a análise: a) Análise do discurso e cinema: o filme será compreendido como um arquivo visual-discursivo (Foucault, 2008), e o cinema, como dispositivo de poder que opera na constituição de subjetividades e na produção de regimes de verdade (Hall, 1989; hooks, 1996); b) Linguagem, racismo e subjetivação: serão mobilizados autores que pensaram os efeitos do discurso racial na produção de sujeitos negros, como Sueli Carneiro (2023), Angela Davis (2016), bell hooks (1996), Achille Mbembe (2016) e Charles Mills (2014); c) Representação discursiva do negro no cinema: partindo da crítica de Donald Bogle (2001) e bell hooks (1996), discute-se como a indústria cinematográfica produziu estereótipos racializados que fixam posições discursivas possíveis para personagens negros como Stephen.

Embora a base seja a Análise do Discurso de orientação foucaultiana, o capítulo realiza um diálogo crítico com autoras e autores negros que não apenas tensionam esse referencial, como ampliam sua capacidade de compreender os efeitos da racialização na constituição dos sujeitos. Trata-se de articular o pensamento foucaultiano às epistemologias do Sul e à crítica da colonialidade, reconhecendo os limites e deslocamentos possíveis dessa aproximação.

Dessa forma, este capítulo não se propõe a analisar diretamente as falas do personagem — tarefa que será realizada no Capítulo III —, mas a construir as condições teórico-discursivas que permitem compreender como Stephen se constitui como sujeito racializado, autorizado e funcional ao sistema escravocrata, e quais formações de saber e poder tornam possível a emergência de uma figura tão ambígua, incômoda e reveladora da lógica colonial que estrutura o discurso da modernidade.

As discussões desenvolvidas até aqui permitiram construir, com base em uma perspectiva foucaultiana ampliada, a figura de Stephen como um sujeito discursivamente produzido e funcional à lógica escravocrata. Sua constituição simbólica, ancorada nas práticas de representação racial no cinema, nos regimes de verdade que estruturam o racismo moderno e na linguagem que organiza as subjetividades negras, impõe a este pesquisador o desafio metodológico de articular teoria e análise com precisão. É nesse sentido que esta seção retoma e sistematiza as categorias analíticas que orientarão a leitura do discurso de Stephen no capítulo seguinte.

Nesse percurso, torna-se possível ver que uma análise do discurso de Stephen não pode se limitar a uma aplicação instrumental da Análise do Discurso foucaultiana. Isso porque, quando o objeto de análise é uma subjetividade racializada, inscrita no interior de um

dispositivo colonial, é indispensável reconhecer que as práticas discursivas estão atravessadas por uma gramática racial que não apenas organiza quem pode falar, mas também define os modos possíveis de existência, visibilidade e inteligibilidade dos sujeitos negros.

O discurso, como nos alerta Foucault (1971; 2008), não é apenas um conjunto de enunciados, mas uma prática que produz saberes, regula corpos e fabrica subjetividades. Além do que, como demonstram Carneiro (2023) e Hartman (1997), essa produção não é neutra: ela se realiza sob um regime de racialidade que atravessa as práticas discursivas e organiza os modos de ser, de falar e de existir dos sujeitos negros. Analisar o discurso de Stephen exige compreender, portanto, que seus enunciados não são apenas expressões de um lugar individual, mas efeitos de um regime de poder que define previamente as condições de sua fala, e, sobretudo, as condições para que sua fala seja ouvida, legitimada e funcionalizada dentro da lógica senhorial.

Dessa forma, torna-se necessário tensionar a própria Análise do Discurso foucaultiana, ampliando-a para incorporar as críticas produzidas pelas epistemologias negras e decoloniais, que denunciam como os regimes de verdade modernos são, estruturalmente, regimes racializados. Como afirma Silva (2019), não há modernidade sem colonialidade, nem poder disciplinar que não seja atravessado pelo dispositivo de racialidade. Isso significa que as práticas discursivas que produzem Stephen como sujeito funcional à casa-grande operam não apenas segundo as lógicas da disciplina foucaultiana, mas também segundo uma gramática racial que define quais corpos podem falar, de que maneira, com quais afetos e com quais efeitos.

Portanto, ao propor as categorias analíticas que orientarão a leitura do discurso de Stephen, este trabalho assume a necessidade de articular dois campos de saber: de um lado, as ferramentas foucaultianas para compreender como o discurso fabrica sujeitos e regula condutas; de outro, as críticas produzidas por autores e autoras negras, que demonstram como essa fabricação é racializada desde sua origem. Essa articulação é, antes de tudo, um posicionamento epistemológico: analisar Stephen não é apenas um exercício metodológico, mas um gesto ético e político de desvelar como o discurso opera na captura, na funcionalização e na administração das subjetividades negras.

Diante desse enquadramento epistemológico, as categorias analíticas aqui propostas não são meramente instrumentos técnicos, mas operadores teórico-metodológicos que permitem capturar como as práticas discursivas racializadas operam na produção da subjetividade de Stephen. Elas foram construídas a partir da articulação entre a Análise do Discurso foucaultiana e os aportes das epistemologias negras e decoloniais, reconhecendo que, no interior de um

regime racial de verdade, linguagem, corpo e poder não se separam. Assim, a análise que se seguirá mobiliza quatro categorias fundamentais: os recursos linguísticos e discursivos; os efeitos de sentido; os reflexos das relações de poder; e as corporalidades e visualidades discursivas.

A Análise do Discurso foucaultiana, tal como mobilizada neste trabalho, compreende o discurso como prática social e histórica, marcada por jogos de poder, saber e subjetivação. Nessa abordagem, não se busca interpretar intenções ou conteúdos psicológicos, mas examinar os modos pelos quais os sujeitos são posicionados, autorizados ou silenciados por meio da linguagem. No caso de Stephen, isso implica investigar como seu discurso produz sentidos, estabiliza posições e reforça hierarquias, mesmo vindo de um sujeito negro historicamente subalternizado.

Para isso, foram definidas três categorias analíticas, construídas com base nas contribuições de Foucault (2008), entre outros, e ajustadas ao objeto de análise desta pesquisa:

Recursos linguísticos e discursivos: esta categoria busca observar como os elementos linguísticos, como vocabulário, pronomes, construções sintáticas, formas de tratamento, marcadores de classe e de raça, operam na constituição da subjetividade de Stephen. A análise se estende também aos recursos discursivos, como as estratégias de posicionamento, os atos de fala, as alternâncias de registro e a mobilização de narrativas legitimadoras da ordem. Aqui, parte-se da premissa de que, em um regime de racialidade, a linguagem não é neutra: ela carrega marcas da colonialidade, do disciplinamento e da subalternização. Assim, o que Stephen diz, como diz e para quem diz são aspectos atravessados por uma gramática racial que regula não apenas os conteúdos, mas também as formas possíveis de enunciação do sujeito negro funcionalizado.

Neste sentido, nesta categoria, serão observadas as escolhas linguísticas do personagem, por exemplo, vocabulário, pronomes, construções sintáticas, entonação, e seus usos discursivos, como modos de se referir a si e aos outros, alternâncias de registro, posicionamento interacional. Esses recursos são compreendidos como operadores de poder, pois estabelecem a autoridade de Stephen no espaço da casa-grande e junto ao senhor, ao mesmo tempo em que marcam sua distinção em relação aos demais negros.

Em relação aos efeitos de sentido, esta categoria analisa os sentidos produzidos pelos enunciados, gestos e posturas de Stephen no interior do discurso cinematográfico. O foco não está apenas no significado literal das falas, mas nos efeitos pragmáticos que produzem dentro da cena, na relação com os demais personagens e, principalmente, na recepção do espectador.

Esses efeitos de sentido estão atravessados por regimes de reconhecimento racializado, que posicionam Stephen como aquele que confirma, reforça ou tensiona a ordem senhorial.

Assim, interessa mapear como o discurso de Stephen e seus atos performam o disciplinamento, geram identificação ou repulsa, reforçam estereótipos ou expõem as contradições da representação racial, referindo-se aos significados produzidos pelas falas e gestos de Stephen no interior da narrativa fílmica. Aqui, interessa-nos perceber como sua linguagem afeta a dinâmica das cenas, os posicionamentos dos interlocutores e as interpretações possíveis do espectador. A análise dos efeitos de sentido buscará mapear como as linguagens de Stephen contribuem para reforçar ou tensionar o regime de verdade que sustenta a ordem racial e escravocrata no universo representado.

No que toca aos reflexos das relações de poder, compreendemos como o discurso de Stephen não apenas reflete, mas também atualiza e performa as relações de poder presentes no universo fílmico e, por extensão, na ordem social que o filme representa. A análise incide sobre como seus enunciados materializam práticas de vigilância, disciplina, hierarquização e diferenciação racial. Essa categoria permite-nos, portanto, observar como o personagem ocupa uma posição discursiva que só é possível porque há um dispositivo racial que legitima sua existência como negro autorizado a exercer poder, desde que esse poder se volte contra os seus.

Trata-se, portanto, de mapear as formas pelas quais o discurso opera como tecnologia de captura, sujeição e reprodução da ordem racializada. Esta categoria visa observar como o discurso de Stephen atua como instrumento e efeito das relações de poder, especialmente no que diz respeito à normatização, à vigilância e à internalização da lógica senhorial. Serão examinadas as formas pelas quais o personagem incorpora e reproduz o discurso dominante, não apenas como ação funcional, mas como subjetivação, isto é, como constituição de si como sujeito legítimo da ordem escravocrata.

Por fim, a quarta categoria (corporalidades e visualidades discursivas:) amplia o escopo da análise para além da linguagem verbal, incorporando a dimensão visual e corporal como prática discursiva. Inspirada nos aportes de Foucault (2008), Hall (2003), Hartman (1997) e hooks (1996), ela permite compreender como o corpo de Stephen — seus gestos, olhares, posturas, movimentos e até seus silêncios — também fala. O corpo negro, aqui, não é apenas suporte da fala, mas dispositivo discursivo que comunica, performa e reforça posições de poder e de sujeição. No contexto do cinema, essa análise se estende às escolhas de enquadramento, iluminação, figurino, mise-en-scène e direção de atores, que colaboram para a construção do sujeito negro como disciplinado, vigilante, funcional ou submisso. Assim, essa categoria

permite ler o corpo de Stephen como texto, como enunciado visual que atualiza a gramática da racialidade no campo da imagem.

A articulação dessas quatro categorias permite-nos construir uma análise que não se limita ao que é dito, mas se expande para compreender como a linguagem, o corpo e a visualidade operam de forma articulada na produção da subjetividade racializada de Stephen. No capítulo seguinte, essas categorias serão mobilizadas diretamente na análise das cenas do filme, com foco na materialidade discursiva das falas, gestos e performances que constituem Stephen como sujeito funcional à ordem escravocrata.

Essa abordagem está em consonância com a crítica das epistemologias negras e decoloniais (Hartman, 1997; hooks, 1996; Carneiro, 2023), que apontam para a necessidade de metodologias capazes de tensionar os silenciamentos e as capturas operadas pelo discurso colonial. Assim, a análise proposta visa evidenciar como o racismo, enquanto tecnologia de poder, atravessa os sujeitos, produzindo seus afetos, gestos, linguagens e silêncios. Desse modo, o Capítulo III destaca e analisa passagens extraídas diretamente do filme, analisadas à luz das categorias teóricas desenvolvidas, com o objetivo de compreender como a linguagem de Stephen atua para legitimar sua posição de poder e sua colaboração com o sistema escravocrata, expressando, com violência e ambivalência, os efeitos subjetivadores das relações de poder racializado.

2.1 Um olhar sobre Stephen a partir das lentes de Foucault: possibilidades e contradições

A figura de Stephen, em *Django Livre* (2012), insere-se num momento específico da história estadunidense: o período imediatamente anterior à Guerra Civil (1861–1865), quando os estados do Sul viviam o auge do sistema escravista. Era uma sociedade fundamentada na racialização da economia, da lei e da moral, cuja sustentação dependia não apenas da dominação física dos corpos negros, mas da naturalização ideológica da superioridade branca. No interior desse sistema, a figura do "negro da casa-grande" representava uma exceção funcional: era o escravizado que, por proximidade com o senhor, se tornava operador da autoridade branca, exercendo controle e vigilância sobre os demais.

Esse papel histórico foi registrado em diversos relatos, como nas narrativas de escravizados libertos e nos estudos de historiadores da escravidão nos Estados Unidos (Berlin, 2003). No entanto, a reconstrução fílmica de Stephen amplia esse papel ao extremo, tensionando seus limites simbólicos. Para Foucault (2008), entender um sujeito discursivo exige investigar não apenas o que ele diz ou faz, mas as condições de possibilidade históricas que

tornam sua enunciação viável. O sujeito Stephen só pode emergir porque existe, no interior do arquivo do racismo moderno, um lugar discursivamente reservado ao negro disciplinador.

Compreender essa emergência discursiva exige, no entanto, não apenas mapear o lugar que o arquivo racial reserva a figuras como Stephen, mas também refletir sobre as dinâmicas relacionais que sustentam a produção dessa subjetividade. É nesse ponto que a referência à dialética do senhor e do escravo, formulada por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* (1807), pode ser mobilizada não como modelo explicativo, mas como contraponto crítico. Embora elaborada em outro contexto histórico e filosófico, essa formulação permite evidenciar os limites do pensamento hegemônico europeu sobre a constituição do sujeito, sobretudo quando confrontado com a experiência colonial e racializada. Trata-se, portanto, menos de aplicar a dialética hegeliana à subjetivação de Stephen do que de explicitar sua insuficiência diante da lógica do racismo moderno.

De maneira sintética, Hegel (1992) propõe que o sujeito se constitui na relação com o outro, a partir de uma luta por reconhecimento que produz uma assimetria: o senhor domina, mas torna-se dependente do escravo; o escravo, por sua vez, embora submetido, transforma o mundo pelo trabalho e, nesse processo, transforma a si mesmo, abrindo a possibilidade de uma superação dialética da condição de servidão. No entanto, como argumenta Fanon (2008), essa dinâmica pressupõe uma reciprocidade mínima entre consciências, condição inexistente no mundo colonial.

Fanon (2008) demonstra que, na experiência colonial, o negro não ingressa na luta por reconhecimento nos termos da dialética hegeliana, pois é previamente negado como sujeito. Antes mesmo de qualquer relação dialética, sua humanidade é colocada em suspensão, sendo reduzido à condição de corpo funcional, objeto de uso e alvo legítimo da violência. Assim, a dialética do reconhecimento não se interrompe: ela simplesmente não se inicia.

Nesse sentido, aquilo que em Hegel (1992) aparece como trabalho emancipador assume, no regime escravocrata e na sua ficcionalização cinematográfica, um sentido inverso. O trabalho não conduz à autonomia, mas à captura; não produz síntese, mas reforça a ordem. A subjetividade de Stephen não se constitui por meio de uma superação dialética, mas pela via de uma exceção funcional, sustentada por um reconhecimento estritamente condicionado. Tal reconhecimento opera nos termos do que Mills (2014) denomina contrato racial: uma engrenagem normativa que define quem pode ser reconhecido como plenamente humano e quem permanece reduzido à função de sustentação da supremacia branca.

A mobilização da dialética hegeliana cumpre, assim, uma função negativa: ao confrontá-la com a lógica da colonialidade, torna-se possível evidenciar aquilo que ela não é capaz de

pensar. Diferentemente do escravo hegeliano, cuja condição contém a possibilidade de superação, o negro colonial ocupa uma posição de negação ontológica, situado, como afirma Fanon (2008), numa “zona de não-ser”. Trata-se de uma figura que não se resolve em síntese, mas que é mantida como condição estrutural da ordem colonial.

Desse modo, se o escravo hegeliano transforma a si mesmo por meio do trabalho, no contexto escravocrata o trabalho de Stephen não emancipa: disciplina, submete e reproduz a dominação. Seu reconhecimento não decorre de um acordo dialético entre consciências, mas de uma concessão precária, reversível e permanentemente vigiada, que só se sustenta enquanto sua fala, sua vigilância e sua performatividade permanecem alinhadas aos interesses da norma branca.

Nesse ponto, os aportes de Sueli Carneiro (2023) e Achille Mbembe (2016) são cruciais para deslocar a leitura: Stephen não ocupa o lugar de quem, pelo trabalho, se emancipa, mas de quem, pelo trabalho simbólico e disciplinar, se torna operador de um sistema que administra sua própria morte social e política. Portanto, se a dialética do senhor e do escravo permite iluminar como a subjetividade se constrói na mediação com o outro, ela se mostra insuficiente diante da experiência colonial, onde o outro — o negro — não é plenamente reconhecido como sujeito de alteridade, mas como exceção ontológica.

Esses deslocamentos teóricos, que tensionam tanto a arqueogenealogia foucaultiana quanto a dialética hegeliana, convergem para um ponto decisivo: compreender como a subjetividade de Stephen não é apenas efeito de estruturas abstratas de poder, mas também de operações estéticas, narrativas e discursivas que o cinema mobiliza para produzir sentido. Se, no nível das formações discursivas, sua existência se ancora nas lógicas de sujeição racial, no plano da representação fílmica, essa subjetividade se torna visível, audível e inteligível a partir de escolhas de enquadramento, caracterização e performance.

É nesse cruzamento entre dispositivo cinematográfico e dispositivo de racialidade que se inscreve a construção de Stephen como figura paradoxal — e é justamente essa dimensão que começa a se delinear nas declarações dos próprios agentes envolvidos na criação do personagem, como o ator Samuel L. Jackson e o diretor Quentin Tarantino.

O ator Samuel L. Jackson declarou, em entrevistas, que Stephen era “o verdadeiro vilão do filme”, pois representava a face mais perversa da adesão ao poder: aquela que não depende da coerção externa, mas da internalização do lugar que lhe é atribuído pelo sistema (Jackson, 2013). O próprio Quentin Tarantino afirmou que a criação de Stephen se inspirava em figuras reais da história escravista, mas levadas ao limite da caricatura grotesca para revelar a violência estrutural do sistema. Esse exagero, longe de ser mero artifício, cumpre função crítica: tornar

visível um tipo de sujeito que o discurso da modernidade racializou, autorizou e ocultou simultaneamente.

Contudo, é preciso reconhecer que tanto a leitura do diretor quanto a do ator não escapam das armadilhas discursivas forjadas pelo próprio regime de representação racial. Como nos alerta Donald Bogle (2001), o cinema hollywoodiano tem, historicamente, produzido tipos recorrentes que enquadram o sujeito negro em molduras simbólicas estereotipadas. A caracterização de Stephen, ainda que construída sob a justificativa de uma crítica à escravidão, não se descola inteiramente desses arquétipos. Da mesma forma, as reflexões de bell hooks (1996) e Stuart Hall (2003) revelam como o olhar branco, mesmo quando se pretende subversivo, frequentemente reproduz regimes de visibilidade e legibilidade racializados, que naturalizam o sujeito negro como exceção ou como caricatura da própria dor. Assim, tanto Tarantino, ao defender a escolha estética de Stephen como um “vilão maior”, quanto Samuel L. Jackson, ao endossar essa construção, estão operando dentro de um campo discursivo que limita a possibilidade de uma representação negra que fuja dos padrões históricos de subalternização cinematográfica.

Esse limite representacional também pode ser compreendido a partir das reflexões de Dyer (2013), que sinaliza como a branquitude opera como referência universal não marcada, configurando-se como o centro a partir do qual todas as outras identidades são lidas, produzidas e representadas. No caso de *Django Livre*, tanto a construção estética de Stephen quanto as justificativas discursivas de Tarantino e Jackson estão atravessadas por esse olhar normativo, que posiciona o sujeito negro como alteridade radical, funcional ao entretenimento e à catarse moral da audiência majoritariamente branca.

Complementarmente, Hartman (1997) alerta para os riscos de reinscrever, na tentativa de representar a violência da escravidão, novas formas de espetacularização da dor negra. A produção de Stephen enquanto caricatura grotesca, embora pretensamente crítica, reforça uma gramática da violência que, ao mesmo tempo que denuncia, também consome e estetiza o sofrimento negro. Nesse sentido, as escolhas discursivas e estéticas não escapam do dilema fundamental que Hartman (1997) aponta: como representar a dor sem reproduzir os mecanismos de sua própria desumanização?

Do ponto de vista arqueológico, Stephen emerge como um efeito de formação discursiva racializada, cuja lógica não é espontânea, mas regulada por regras de saber e poder. Ele se inscreve em um campo discursivo que torna possível o dizer do negro desde que este diga o que a branquitude autoriza. Essa condição é visível também nas estratégias visuais e narrativas do filme, que o colocam como exceção e reforço da ordem. Como sujeito que fala desde um lugar

de poder delegado, Stephen ocupa uma posição que só existe porque há uma matriz discursiva que o produz como funcional e necessário.

2.2 A genealogia de Stephen: práticas de sujeição e o poder racializado

Se a arqueologia nos permite entender as condições que tornam possível a emergência de Stephen, a genealogia nos leva a examinar as práticas concretas pelas quais ele é produzido como sujeito. Foucault (2008) aponta que o poder moderno não se exerce exclusivamente pela repressão, mas pela produção: ele fabrica corpos úteis, sujeitos obedientes, condutas previsíveis. Stephen é produto dessas práticas, mas também agente que as opera. Sua subjetividade é atravessada por saberes que o constituem como disciplinador do corpo negro, como extensão simbólica da autoridade senhorial.

Essa concepção está diretamente relacionada ao que Foucault (1979) denomina, em *Microfísica do Poder*, de “tecnologia política do corpo”, por meio da qual o poder se infiltra nas relações cotidianas, moldando comportamentos, desejos e modos de ser. Ele afirma que “A disciplina fabrica indivíduos; é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício.” (Foucault, 1979, p. 141)

No caso de Stephen, sua subjetividade é produzida e funcionalizada por essa lógica disciplinar. Ele não apenas sofre o exercício do poder — ele o reproduz, o performa, o encarna. Trata-se de um sujeito que internaliza o olhar do outro como forma de regulação, atuando como instrumento da dominação branca ao mesmo tempo em que se constitui como sujeito a partir dela. Aqui, os efeitos do poder são menos coercitivos e mais produtivos, já que fabricam uma identidade negra que só é reconhecida na medida em que se submete à norma branca.

Esse entrelaçamento entre disciplina, subjetivação e racialidade nos permite entender como o poder atua de forma capilar, atravessando o sujeito por inteiro, exatamente como propõe Foucault ao tratar das micro-relações que fabricam a obediência e naturalizam a norma.

A compreensão da genealogia de Stephen exige reconhecer que ele não surge apenas como fruto de escolhas individuais ou desdobramentos narrativos ficcionais, mas como efeito material de práticas históricas e discursivas que, ao longo de séculos, vêm operando na produção de corpos e subjetividades racializadas. Como argumenta Foucault (2002), as tecnologias disciplinares da modernidade não atuam somente pela repressão, mas pela fabricação de corpos úteis e sujeitos obedientes. Stephen, enquanto figura inscrita na casa-grande, não é apenas controlado: ele é treinado, modelado, moldado. Seus gestos, sua

linguagem, seus afetos são resultado direto de um processo minucioso de subjetivação, que faz da obediência uma forma de existência autorizada, e da vigilância, um modo legítimo de ocupar o mundo. Sua condição não é a de alguém que escapa à dominação, mas a de quem a performa como meio de se constituir como sujeito.

Essa dinâmica, entretanto, não opera somente na dimensão material. Como Foucault (1979), o poder não se exerce exclusivamente de cima para baixo, de maneira centralizada, mas circula, infiltra-se nas relações mais cotidianas, moldando comportamentos, desejos e percepções. No caso de Stephen, o poder atravessa não só seu corpo, mas sua própria percepção de mundo, sua autoimagem e seus afetos. Ele não vigia porque é obrigado; ele vigia porque aprendeu a desejar o que a norma branca deseja, a olhar o mundo através dos olhos do senhor. Aqui, a análise de Dyer (1997) torna-se central, ao demonstrar que a branquitude opera como um padrão de humanidade universal, silencioso e não marcado, que estabelece os termos do que é considerado visível, legítimo e inteligível. Stephen é autorizado a existir, desde que fale, aja e sinta segundo os códigos da branquitude: sua subjetividade é, portanto, uma performance cuidadosamente calibrada para garantir sua funcionalidade no interior da casa-grande.

Mas há algo ainda mais perverso nesse processo, e é precisamente nesse ponto que a contribuição de Hartman (1997) se torna indispensável. A autora demonstra como os regimes de poder racial não apenas controlam os sujeitos, mas os produzem por meio de mecanismos contínuos de violência e sujeição que excedem o evento físico e se instalam na própria estrutura do cotidiano. Nesse sentido, operacionalizo aqui o que defino como uma “gramática da violência”: um conjunto estável de regularidades históricas e discursivas que organiza as formas pelas quais os corpos negros são sistematicamente expostos à punição, à vigilância, à captura e à morte.

Ao propor o termo “gramática”, não me refiro a eventos isolados, mas a uma sintaxe do poder que, conforme sugerem as leituras de Wilderson III (2010) sobre a ontologia política racial, estabelece a violência como a regra de formação que torna o corpo negro legível para o sistema moderno-colonial. A genealogia de Stephen revela, assim, uma subjetividade fabricada por essa gramática, em que a adesão à norma é, paradoxalmente, uma estratégia de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de morte simbólica.

Sua existência é tensionada constantemente: ele vive, mas sua vida é politicamente capturada; ele fala, mas só pode dizer aquilo que reforça a ordem que o subjuga. É o que Foucault (2000) nomeia como a lógica do racismo de Estado: um mecanismo biopolítico que administra populações determinando quem deve viver e quem deve ser exposto à morte — seja ela física, social ou, como no caso da “máscara” de Stephen, uma morte subjetiva em vida.

Nesse contexto, torna-se impossível ignorar os efeitos subjetivos desse processo de captura. A reflexão de Souza (2021) é crucial para revelar como a introjeção do olhar do opressor se transforma numa ferida psíquica que modela afetos, desejos e autoimagem. Stephen não apenas performa a norma branca; ele internaliza profundamente a ideia de que só existe enquanto espelho do senhor. Sua linguagem, seu corpo e seus afetos são geridos não apenas externamente, mas de dentro, como quem aprendeu que sua única possibilidade de ser sujeito está na negação sistemática da própria negritude. Assim, sua genealogia não pode ser lida como uma trajetória de escolha, mas como o efeito de um regime de poder disciplinar e racializado que faz da adesão um modo de sobrevivência, e da negação de si, uma condição de existência.

As leituras apresentadas, aproximam-se também da crítica elaborada por Carneiro (2023), que ao desenvolver o conceito de dispositivo de racialidade, evidencia como o racismo moderno opera na produção de corpos disciplinados e identidades racialmente funcionalizadas. Stephen é o efeito direto desse dispositivo: um corpo negro autorizado a exercer poder apenas porque esse poder se volta contra os seus.

Carneiro (2023), ao desenvolver o conceito de dispositivo de racialidade, afirma que o racismo moderno não atua apenas como preconceito individual ou exclusão institucional, mas como um regime de enunciação e visibilidade que estrutura a posição do negro na sociedade. O sujeito negro é, nesse regime, permanentemente capturado por narrativas que o fixam entre o silêncio e a fala autorizada. Stephen, como sujeito visível e audível, só pode existir discursivamente porque fala como branco, ou seja, porque ocupa o lugar de um negro que interioriza e performa os valores da branquitude.

Essa performance foi identificada por Malcolm X (1963; 2021), ao diferenciar o "negro da casa-grande" do "negro do campo". O primeiro era o negro que cuidava da casa do senhor, que se sentia parte da família branca e que defendia os interesses do opressor com mais zelo que o próprio opressor. Essa figura, longe de ser exceção histórica, é uma metáfora potente da subjetivação colonial. Stephen encarna essa lógica em sua forma mais radical: ele vigia, acusa, denuncia, administra e executa a norma branca, mesmo sendo por ela desumanizado. Seu discurso é, portanto, o lugar em que a sujeição se manifesta como lealdade, e a dominação se torna linguagem de pertencimento.

Nesse ponto, a proposta foucaultiana de sujeito como efeito de práticas discursivas precisa ser tensionada pelos autores negros que denunciam a dimensão específica da sujeição racial. bell hooks (1996) afirma que a dominação se completa quando o sujeito negro interioriza o olhar branco como lente de mundo. Charles Mills (2014) mostra que o contrato racial não se dá apenas entre brancos, mas implica a produção de sujeitos negros que aceitam a supremacia

como dado ontológico. Stephen é um desses sujeitos: ele fala como quem incorporou o regime de verdade do senhor, e o reproduz com violência simbólica e linguística.

A genealogia de Stephen não se reduz, desse modo, à denúncia de sua “traição” ou à leitura moralizante de seu papel. Trata-se de entender como o seu discurso é a manifestação viva de uma subjetivação racializada que opera por adesão, vigilância e exceção, e que só se torna visível quando se examinam as práticas cotidianas, as micro-relações de poder, os gestos naturalizados. Ele é, ao mesmo tempo, o efeito de um sistema escravocrata e uma peça essencial na sua reprodução, e é por isso que sua análise nos obriga a repensar o modo como o poder opera: não apenas de cima para baixo, mas através dos sujeitos, inclusive os racializados.

Essa leitura genealógica nos permite traçar as condições que tornam Stephen um sujeito possível dentro do regime escravocrata. No Capítulo III, essa genealogia será mobilizada para identificar, nos enunciados do personagem, os traços discursivos que atualizam as práticas de disciplinamento, vigilância e adesão racial. Cada fala de Stephen será lida como sintoma de uma historicidade discursiva que articula linguagem e poder. Assim, a genealogia aqui construída não é apenas uma explicação de origem, mas um mapeamento analítico que permitirá compreender como os discursos de Stephen encarna as forças que o produzem como sujeito funcional da dominação racial.

2.3 O cinema como tecnologia discursiva e arquivo visual

O cinema, enquanto tecnologia simbólica e arquivo, constitui há um tempo um dos dispositivos centrais para a produção de regimes de verdade e subjetividades. Foucault (2013) define o “arquivo”, como discutido no Capítulo I, o arquivo, em Foucault, não se reduz a um conjunto de documentos ou textos preservados, mas designa o sistema de enunciabilidades que regula o que pode ser dito em determinada formação histórica. Retomamos aqui essa noção para situá-la agora no campo específico da análise proposta. Ao considerar o cinema como arquivo, propomos pensá-lo como um campo onde se produzem, legitimam e disputam discursos sobre raça, poder e identidade.

A produção cinematográfica, ao organizar o que pode ser dito, visto e escutado, não apenas retrata o mundo: ela, molda-o, disciplina-o. Foucault, em sua aula inaugural no Collège de France, nos adverte que os discursos não emergem livremente, mas são regulados por mecanismos de exclusão e controle: “A ordem do discurso é [...] controlada, selecionada, organizada por procedimentos que têm por função conjurá-lo.” (Foucault, 2013, p. 8)

No cinema, esses procedimentos ganham uma dimensão estética e técnica, mas não menos política. Eles determinam quem pode aparecer na tela, de que forma, com qual linguagem e sob quais afetos. A figura de Stephen é moldada por essas regras de enunciação: sua visibilidade é permitida porque serve ao reforço de uma narrativa senhorial, mesmo sob o disfarce de crítica.

No entanto, essa configuração não deve ser compreendida como um sistema homogêneo de reprodução da norma. Como nos lembra Stuart Hall (2003), os sistemas de representação operam em constante tensão, e os produtos culturais — como o cinema — são espaços onde sentidos são negociados, contestados e, por vezes, transformados. O arquivo visual, portanto, é também campo de ambivalência: ao mesmo tempo que regula o que pode ser visto e dito, também permite que certas fissuras sejam exploradas, reconfigurando os contornos do visível e do dizível. A própria existência de personagens contraditórios, como Stephen, atesta essa ambiguidade. Ele não é apenas um efeito da norma, mas também um ponto de sua crise, pois sua visibilidade escapa aos binarismos morais clássicos da narrativa cinematográfica sobre a escravidão.

Essa lógica se articula com o que Hall (2003) chama de “regime de representação” — um conjunto de práticas discursivas que organiza o mundo simbólico e distribui posições de sujeito. Para Hall (2003), as representações não apenas refletem a realidade, mas a constroem; e o fazem sob condições históricas e ideológicas específicas. Quando lemos Foucault e Hall em conjunto, percebemos que o discurso cinematográfico funciona como um campo de visibilidade e legibilidade racializada, onde certas formas de ser negro são autorizadas, enquanto outras são invisibilizadas ou caricaturadas.

Reconhecer o cinema como campo de disputa simbólica implica ver suas imagens não apenas como reflexo de um regime de poder, mas como inscrição de conflitos. Hall (2003) propõe que a representação cultural é um processo agonístico, no qual diferentes posições subjetivas competem por inteligibilidade. Nesse sentido, a imagem de Stephen, embora construída sob a lógica do disciplinamento racial, não se sustenta sozinha: ela ganha sentido em contraste com a figura heroica de Django, com a ambivalência do doutor Schultz, com a passividade estratégica de Broomhilda e até com a brutalidade performática de Calvin Candie. O cinema organiza, portanto, um campo de visibilidade em que diferentes formas de subjetivação racial são colocadas em jogo. O arquivo não é fechado: ele é um campo de disputas, em que certos discursos tentam se estabilizar enquanto outros emergem como ruído ou desvio.

Perceber o cinema como espaço de disputa discursiva e disciplinamento simbólico é fundamental para analisar como figuras como a do negro leal ao senhor continuam sendo recicladas, não como anomalias, mas como efeitos de um regime que ordena os sentidos possíveis da negritude na cultura visual. Nesse sentido, o cinema não apenas reflete a realidade, mas a constitui. Stuart Hall (2003) destaca que as representações são práticas discursivas que não apenas “espelham” o mundo, mas ajudam a organizá-lo simbolicamente. Essa concepção é fundamental para compreender como *Django Livre* se inscreve em um campo de disputas pelos sentidos, em que a identidade negra, a memória da escravidão e os dispositivos de poder são reatualizados.

A estética visual de Tarantino é atravessada por essa disputa. Para bell hooks (1996), o cinema dominante é estruturado por um “olhar escópico disciplinar”, que impõe não apenas o ponto de vista masculino — como argumenta Laura Mulvey (1975) em sua teoria do “male gaze” — mas também um olhar racializado, centrado na subjetividade branca. Em *Cinema Vivido*, hooks denuncia que, mesmo quando aparentemente antirracista, o cinema pode espetacularizar a dor negra, estetizar a violência e transformar o sofrimento em entretenimento para o olhar branco. Isso é particularmente visível em *Django Livre*, em que a brutalidade da escravidão é estilizada com camadas de ironia, trilha sonora pop e cortes dinâmicos que atenuam a dimensão histórica do trauma.

Além disso, a crítica de bell hooks à obra de Quentin Tarantino oferece uma chave de leitura potente para compreendermos *Django Livre* como uma produção discursiva atravessada por tecnologias de poder e regimes de verdade que, apesar de sua roupagem crítica, acabam por reproduzir formas sutis de dominação. Ao examinar a representação da violência racial e da escravidão no cinema, hooks (1996) denuncia a espetacularização do sofrimento negro e a estetização da dor como um regime escópico disciplinar — um modo de ver que se insere em jogos de poder e saber sobre o corpo negro.

Essa operação de poder por meio da imagem encontra eco na crítica de Holmes (2016), que analisa a cena em que Calvin Candie utiliza a frenologia (pseudociência racista) para justificar a subalternização dos negros. Holmes (2016) argumenta que o filme dramatiza com eficácia a retórica do racismo empírico e sua função como dispositivo de poder e saber. Ao estetizar esse momento com apelo teatral e ritmo de suspense, *Django Livre* não permite concluir como o cinema pode ao mesmo tempo criticar e reproduzir os discursos que enuncia.

Ao considerar o cinema como dispositivo de poder, é fundamental reconhecer que a produção fílmica não se encerra nas imagens que aparecem na tela, mas envolve também os sujeitos que as organizam, justificam e legitimam. Nesse sentido, o autor-diretor ocupa um lugar

discursivo estratégico. Foucault (2002), ao tratar da “função autor”, argumenta que o autor não é apenas o criador da obra, mas uma instância que regula a circulação dos sentidos e determina o que pode ou não ser dito. Quentin Tarantino, ao longo da divulgação de *Django Livre*, reiterou que sua intenção era “denunciar os horrores da escravidão” de forma jamais vista no cinema. No entanto, como alerta hooks (1992), o autor branco que se propõe a falar sobre a dor negra frequentemente assume, mesmo que involuntariamente, o lugar de mediador autorizado do trauma racial. Tarantino, ao centralizar a figura de Schultz, o caçador de recompensas alemão que se opõe à escravidão e conduz Django em sua jornada, reinscreve uma estrutura narrativa em que a agência negra é habilitada apenas pela intermediação branca.

Donald Bogle (2001), ao analisar a trajetória das imagens de negros no cinema norte-americano, demonstra como certos tipos — como o “Tom”, o “Coon” e a “Mammy” — funcionaram como molduras simbólicas que condicionam a aparição do negro na tela. Stephen, embora esteticamente sofisticado por Tarantino, ainda carrega a herança desses arquétipos, atualizando-os sob uma lógica de hipervisibilidade cômica e disciplinar. A forma como sua performance mobiliza o exagero, o grotesco e o servilismo inscrevem seu corpo negro numa longa genealogia de representações que combinam afeto e caricatura, lealdade e submissão. Como Patricia Hill Collins (2000) apontará ao tratar das “imagens de controle”, essas figuras não apenas organizam expectativas sociais sobre os sujeitos racializados, mas também regulam os limites do que pode ser reconhecido como humanidade negra. Stephen é, nesse sentido, uma imagem de controle masculina, funcionalizada à ordem branca, cuja agência é permitida apenas enquanto reforço da norma.

A cena é ainda mais significativa quando analisada à luz do conceito de “formações discursivas” de Foucault (1969): Candie só pode enunciar o discurso fenomenológico porque há uma formação discursiva racista que o sustenta historicamente, e o espectador só pode compreendê-lo porque também está imerso em um sistema de saberes e afetos racializados. Além disso, a postura de Stephen durante a cena, só é inteligível porque toda uma genealogia do negro da casa fora anteriormente inserida para os telespectadores. A análise de Holmes ajuda, portanto, a explicitar como o filme não apenas dramatiza o racismo científico, mas o reinscreve como narrativa cinematográfica, tensionando os limites entre denúncia e reiteração.

A construção de Schultz como figura racional, moral e civilizatória não é inocente: ele opera como substituto simbólico do próprio autor, oferecendo ao espectador, uma via segura de entrada na brutalidade da escravidão. Essa estratégia estética e narrativa é identificada por bell hooks (1992) como uma forma de “redenção branca”, em que o sujeito branco se posiciona como aliado esclarecido, ainda que mantenha o controle sobre a narrativa, a moral e a

possibilidade de resolução, principalmente se contrastadas a personagens presentes, como Candie, o advogado, Schutz, Django, Bhromilda e o capataz, na cena da frenologia.

Tarantino, ao falar a partir de sua posição de diretor branco com elevado capital cultural e endereçar sua obra a um público global, inscreve-se em um regime discursivo que historicamente reserva à branquitude não apenas o direito de representar a escravidão, mas também de mediar a crítica a esse passado. Em outras palavras, é o olhar branco que continua autorizando quais imagens podem circular, quais vozes podem ser ouvidas e de que modo a violência da escravidão pode ser narrada. Essa operação estética e política ecoa aquilo que bell hooks (1992) identifica como uma forma de *redenção branca*, em que o sujeito branco se posiciona como aliado esclarecido, mas sem abrir mão do controle sobre a narrativa, a moral e a possibilidade de resolução.

Ao criar a figura de Stephen e articular sua representação por meio de recursos de humor, violência e caricatura, Tarantino não apenas critica a escravidão, mas o faz dentro de um quadro discursivo que reafirma a centralidade do autor branco como mediador da memória histórica. Essa centralidade, longe de ser neutra, funciona como dispositivo de poder: o mesmo que denuncia a escravidão é também aquele que decide como ela será lembrada, quais personagens terão agência e quais permanecerão confinados a papéis estereotipados. Assim, a crítica à escravidão, ainda que incisiva, retorna como espetáculo sob o olhar da branquitude, reinscrevendo desigualdades no próprio ato de representá-las.

Nesse ponto, o cinema se confirma como uma arena em que o poder opera de forma difusa, como propõe Foucault (2002). As escolhas de enquadramento, a edição, a trilha sonora e até a distribuição das falas entre os personagens constituem práticas discursivas que produzem sentidos e subjetividades. *Django Livre*, por meio de um personagem como Stephen, que encarna a contradição da adesão subalterna, contribui para uma discussão sobre como o sujeito negro é discursivamente construído pelo dispositivo cinematográfico.

Por fim, as contribuições de Hall (2003) sobre identidade cultural completam esse quadro, ao propor que as identidades são formadas na articulação entre representação e poder. Stephen, enquanto figura fílmica, não representa um indivíduo isolado, mas uma posição de sujeito produzida historicamente em articulação com saberes coloniais, estereótipos e tecnologias da imagem. Sua figura carrega camadas discursivas que se tornam inteligíveis se lidas dentro do campo arqueológico proposto por Foucault, ou seja, a partir das regras de formação que tornam possível sua existência como enunciação fílmica.

Nesse contexto, podemos perceber que o discurso cinematográfico, enquanto arquivo-audio-visual, é atravessado por disputas que não se limitam aos personagens representados,

mas alcançam também os lugares de fala que organizam essas representações. Tarantino, ao assumir a posição de narrador autorizado da escravidão, reinscreve uma longa tradição de centralidade branca no controle da memória histórica. Stephen, Django, Schultz e Candie são efeitos dessa engrenagem narrativa: sujeitos inscritos num regime de visibilidade racial onde o autor-diretor desempenha papel ativo na produção dos sentidos. Assim, pensar o cinema como dispositivo implica também interrogar quem fala sobre o horror, a quem se destina essa fala e quais regimes de verdade são acionados para tornar essa denúncia legítima ou palatável.

Isto é, compreender o cinema como tecnologia discursiva, portanto, não é apenas reconhecer seu papel na reprodução do poder, mas também analisá-lo como campo estratégico, onde regimes de verdade se articulam, se tensionam e, por vezes, se reconfiguram. A figura de Stephen é efeito dessas operações múltiplas: ele emerge como sujeito racializado autorizado, mas sua presença na narrativa cinematográfica é também sintoma das contradições que estruturam o olhar branco, a estética do poder e a política da representação negra.

2.4 – Discursividade, racismo e subjetivação do negro: a enunciação como tecnologia de captura e funcionalização

A constituição da subjetividade negra, sobretudo em contextos de violência colonial e escravocrata, não pode ser compreendida fora do entrelaçamento entre regimes discursivos, poder e racismo. Como aponta Foucault (2008), o discurso não é apenas um conjunto de palavras ou representações, mas uma prática que produz sujeitos, saberes e relações de verdade. A enunciação, nesse sentido, torna-se um dispositivo estratégico de poder — um campo de disputas no qual se regula o que pode ser dito, por quem, em que condições e com quais efeitos.

No universo narrativo de *Django Livre*, a personagem Stephen materializa de forma radical os efeitos do discurso como tecnologia de poder e de racialização. Sua subjetividade não é exterior à ordem do discurso; é constituída por ela, nos termos em que a norma branca autoriza que o negro seja visível, audível e funcional. Para Foucault (2013), o sujeito não é origem do discurso, mas seu efeito. Stephen fala, vigia, denuncia e age como capataz não por livre escolha, mas porque sua existência como sujeito negro só é possível dentro de uma gramática de poder que o posiciona como exceção funcional: aquele que pode exercer autoridade, desde que o faça contra os seus.

Essa condição está profundamente articulada ao que Carneiro (2023) nomeia como dispositivo de racialidade. Para a autora, o racismo moderno opera como um regime de visibilidade e enunciação que captura o sujeito negro em posições discursivas pré-estabelecidas.

Stephen não escapa a essa lógica: ele enuncia o que a branquitude espera que um negro funcional diga — com autoridade disciplinar, com lealdade à casa-grande e com desprezo por seus semelhantes. Sua performance comunicativa não é livre; é regulada por um sistema de rarefação dos sujeitos que falam.

A esse respeito, hooks (1996) é enfática ao afirmar que o olhar branco opera como filtro da enunciação negra. Para ser ouvido, o negro precisa se moldar às expectativas da branquitude, traduzir-se em seus códigos e submeter-se a suas categorias. O regime de dizer de Stephen, performado por Samuel L. Jackson, demonstra essa submissão: trata-se de uma fala atravessada pela autoridade do senhor, moldada para estabilizar a ordem escravocrata. Stephen não fala contra o sistema; ele fala desde dentro dele, como uma voz negra autorizada a legitimar a opressão.

Essa performance também é analisada por Mills (2014) em sua teoria do contrato racial. Segundo o autor, o pacto social moderno inclui o negro apenas como funcionalidade. Stephen é sujeito do contrato não como igual, mas como engrenagem — sua prática discursiva serve à manutenção da estrutura racial. Ele é o negro que defende a supremacia branca, cumprindo o papel que o contrato racial demanda.

Fanon (2008), ao discutir a interiorização da cultura e da fala do colonizador, oferece outra chave poderosa para entender Stephen. O autor mostra como o sujeito negro aprende a "falar branco" como forma de aproximação do humano. Aqui, a dificuldade não é linguística, mas ontológica: o discurso se torna uma prisão simbólica onde falar como o outro é o preço para ser aceito. Stephen representa esse paradoxo: ele é aceito porque habita o discurso do senhor, mas nunca é plenamente um deles. Sua subjetividade é uma ficção performada, uma máscara branca que oculta a ferida da não pertença.

Essa crítica à leitura psicologizante é aprofundada por Fanon (2008), que rejeita a ideia de que a dependência do colonizado seja uma condição interior natural. Esse ponto de vista permite deslocar a análise de uma suposta "psicologia do traidor" para uma compreensão da produção social da subjetividade. No capítulo 4 de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (2008) afirma que "o complexo não é colocado na alma do negro: é o branco que o provoca". A dependência é fabricada pelo próprio sistema de dominação.

A subjetividade de Stephen é, portanto, efeito da maquinaria simbólica da escravidão. Ele não depende do senhor por fraqueza essencial, mas porque a estrutura o moldou como um corpo funcional. Sua "lealdade" a Calvin Candie não é afeto puramente psicológico, mas o resultado de um regime de poder que produz o negro como alguém que só existe na órbita da

branquitude. Fanon (2008) propõe que pensemos em uma patologia social: um sistema que fabrica a imagem do negro dependente para justificar sua própria supremacia.

Stephen é a encarnação dessa fabricação: ele representa o sujeito negro que internalizou o papel atribuído a ponto de torná-lo identidade. Sua fala disciplinada e seu ódio aos outros negros não são atributos de um caráter corrompido, mas traços de uma subjetividade moldada pela violência simbólica. Fanon (2008) nos obriga a ver que essa figura mostra o quanto o poder colonial é eficaz em transformar seres humanos em instrumentos de desumanização.

Essa alienação manifesta-se na apropriação dos códigos do opressor. Fanon demonstra como o domínio da cultura do colonizador é apresentado ao negro como via de humanização. Stephen encarna esse processo: sua enunciação precisa, cínica e performática opera como uma tecnologia de controle. Como afirma Fanon (2008): “De um homem se exigia uma conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro”. Stephen é o homem negro cumprindo exatamente o que o discurso racista espera: a função de disciplina e vigilância.

Entretanto, esse desempenho tem um custo. Ao desejar o reconhecimento do senhor, Stephen nega qualquer solidariedade racial. Esse desejo de aceitação é fruto de um regime discursivo que convence o sujeito de que há prestígio na delação. Souza (2021) identifica nessa alienação um sofrimento psíquico profundo, efeito da tentativa de negar a negritude para garantir pertencimento. Stephen é o “negro da casa-grande”, como nomeado por Malcolm X (1963): aquele que ama o senhor mais do que a si mesmo porque internalizou o lugar que lhe foi dado.

No capítulo 7 de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (2008) retoma a dialética do reconhecimento para mostrar como o negro é impedido de se afirmar como sujeito pleno. Ele é visto apenas como o “não-eu” que confirma a superioridade do branco. Stephen abdica da reciprocidade e se contenta com a funcionalidade. Sua existência gira em torno da validação hierárquica. Ele aceita ser negro, desde que o seja nos termos que o poder estabelece.

Essa captura manifesta-se no apagamento do conflito. Stephen não consegue imaginar um mundo sem a supremacia branca. Na cena em que confronta Django, mesmo diante da morte, ele reafirma a inevitabilidade do poder branco: “Você não pode matar todos os brancos, crioulo!”. Fanon (2008) explica que esse é um dos efeitos mais profundos do racismo: quando o oprimido não imagina história fora da dominação, ele se apegando a ela como destino.

Por fim, Hartman (1997) reforça essa leitura ao demonstrar como a cena da sujeição estetiza a dor negra. Stephen, construído de forma grotesca, funciona como o espetáculo da adesão absoluta. Silva (2019) e Wilderson III (2020) complementam essa visão ao propor que o negro, nesta estrutura, ocupa uma posição de não-sujeito, cuja fala é sempre em favor de

outrem. Christina Sharpe (2016) chama atenção para os rastros (*wake*) da escravidão que permanecem sobre a subjetividade contemporânea.

Stephen não é uma anomalia moral, mas um produto discursivo. Ele é audível porque sua enunciação não rasura a norma. Se Stephen representa a subjetividade capturada, Django encarna a possibilidade de ruptura. Enquanto Stephen fala para o poder, Django aprende a falar contra ele. Como propõe Hall (1996), a identidade negra é um campo de negociação e resistência. Se o discurso é uma tecnologia de captura, como propõe Foucault, ele é também um terreno de disputa onde a subjetividade negra pode, mesmo que precariamente, reinventar-se e rescrever os enunciados que tentam fixá-la.

2.5 O dispositivo cinematográfico: linguagem, discurso e regime de visibilidade

A compreensão do cinema como linguagem constitui um dos marcos fundamentais da teoria cinematográfica do século XX. Nesse horizonte, Marcel Martin (2005) afirma que o cinema organiza signos visuais e sonoros segundo uma gramática própria, capaz de produzir significados que não se reduzem à mera reprodução do real. Para o autor, “ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos” (MARTIN, 2005, p. XX), indicando que a força do cinema reside na forma como constrói e articula a experiência sensível. Ao reconhecer o cinema como linguagem, Martin desloca o debate da ideia de registro para a noção de construção, enfatizando o papel da montagem, do enquadramento e da *mise-en-scène* na produção de sentido.

Entretanto, pensar o cinema apenas como linguagem pode conduzir a uma leitura formalista que não problematiza suficientemente as condições históricas e discursivas que atravessam sua produção. É nesse ponto que a noção de dispositivo, desenvolvida por Ismail Xavier (2005), amplia o campo analítico. Em “As aventuras do dispositivo (1978–2004)”, Xavier argumenta que o cinema deve ser entendido não apenas como sistema de língua, mas como um arranjo histórico que envolve tecnologia, modos de produção, posição do espectador e regimes de visibilidade. O dispositivo cinematográfico, portanto, não é neutro: ele organiza o olhar e estrutura a experiência do espectador, produzindo efeitos ideológicos e modos específicos de subjetivação.

Ao retomar os debates da teoria do aparato, Xavier (2005) demonstra que o cinema clássico consolidou um regime de transparência que naturaliza sua própria construção, apagando as marcas da enunciação e promovendo a identificação do espectador com a narrativa.

Contudo, as transformações ocorridas a partir do final dos anos 1970 evidenciam que o dispositivo é histórico e mutável. O cinema moderno e contemporâneo passa a tensionar essa transparência, ora evidenciando sua materialidade, ora reconfigurando as estratégias de imersão. Assim, o dispositivo deixa de ser concebido como estrutura fixa e passa a ser entendido como campo de disputas estéticas e políticas.

Essa discussão dialoga diretamente com Michel Foucault (2007), para quem os discursos não são meras representações do mundo, mas práticas que produzem os próprios objetos de que falam. Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2007) demonstra que cada época histórica organiza o saber segundo determinadas condições de possibilidade, definindo o que pode ser visto, dito e pensado. Nessa perspectiva, o cinema pode ser compreendido como prática discursiva inserida em um regime de saber-poder que delimita formas de visibilidade e modos de enunciação.

Articulando essas contribuições, é possível afirmar que o cinema opera simultaneamente como linguagem e como dispositivo discursivo. Se, para Martin (2005), a emoção do espectador decorre da organização formal da representação, para Xavier (2005) essa organização está implicada em uma estrutura histórica que posiciona o sujeito e modela sua experiência. Com Foucault (2007), compreende-se que tal estrutura não é apenas técnica ou estética, mas atravessada por relações de poder que definem quais imagens circulam, quais narrativas se legitimam e quais subjetividades se tornam inteligíveis.

Desse modo, a análise do filme não pode restringir-se ao conteúdo temático ou à identificação de recursos estilísticos isolados. É necessário investigar como o dispositivo cinematográfico organiza o visível, distribui posições de fala e produz efeitos de verdade. O filme, enquanto objeto desta pesquisa, foi, portanto, analisado como prática discursiva situada historicamente, cuja forma não é separável de suas implicações políticas. Tal perspectiva permite compreender o cinema como espaço de disputa simbólica, onde linguagem, poder e experiência sensível se entrelaçam na constituição de sentidos.

A articulação entre linguagem, dispositivo e regime discursivo ganha materialidade quando observada em *Django Livre*. Se, conforme Martin (2005), o cinema organiza a emoção pela forma, e se, segundo Xavier (2005), o dispositivo estrutura a posição do espectador, então é necessário examinar como tais operações se realizam concretamente na encenação da violência racial no filme.

Em diversas sequências, especialmente nas cenas em que Django executa seus alcoses, o enquadramento e a montagem produzem uma estilização que aproxima o personagem de uma figura heroica hipervirilizada. A câmera frequentemente o posiciona em ângulos de

engrandecimento, acompanhada por trilha sonora que intensifica o efeito épico. O prazer inscrito em seu rosto após os disparos é mantido por cortes que prolongam a reação, transformando o ato de violência em espetáculo visual.

Essa construção permite um diálogo com a tipologia proposta por Donald Bogle (2001), particularmente a figura do Buck, caracterizada pela força física exacerbada, pela virilidade acentuada e pela associação com impulsividade violenta. Django parece, em determinados momentos, aproximar-se desse estereótipo. Contudo, essa aproximação não pode ser analisada apenas no nível da representação isolada do personagem; é preciso considerar o dispositivo que organiza essa visibilidade.

A partir de Xavier (2005), compreende-se que o dispositivo não apenas mostra um corpo negro armado, mas constrói um regime de olhar que estetiza a violência histórica. A escravidão, embora denunciada, é convertida em cena estilizada, marcada por excesso, ritmo e humor ácido. A violência torna-se coreografia. Nesse movimento, o filme oscila entre subversão e reinscrição: ao colocar um homem negro no centro da ação, rompe com a tradição do western clássico; ao transformar o revide em espetáculo prazeroso, reinsere o corpo negro em uma economia visual associada à força e à brutalidade.

Sob a perspectiva de Foucault (2007), o filme participa de um regime discursivo que não apenas representa, mas produz determinadas formas de inteligibilidade da negritude. O discurso cinematográfico, enquanto prática histórica, integra relações de saber-poder que delimitam quais imagens do sujeito negro circulam e sob quais códigos são reconhecidas como legítimas. Assim, não se trata apenas de perguntar se Django é empoderado, mas de investigar sob quais condições discursivas esse empoderamento é formulado.

Essa tensão exige que a autoria seja compreendida como posição situada nas estruturas raciais de poder. Ao considerar que o diretor ocupa um lugar de enunciação atravessado pela branquitude, torna-se necessário problematizar como essa posição influencia a organização do visível e a construção da narrativa. O dispositivo, nesse contexto, não é apenas formal — é racialmente marcado. A escolha do que enquadrar, como representar a violência e de que modo estetizar o sofrimento histórico participa de uma economia simbólica na qual o controle da imagem permanece vinculado a estruturas históricas de dominação. Assim, a análise desloca-se da intenção individual para as condições estruturais que moldam a produção e circulação dessas imagens.

A partir dessas considerações, a análise que segue se dedicará ao exame minucioso de sequências específicas do filme, buscando demonstrar como enquadramentos, montagem, trilha sonora e construção performática participam da produção de sentidos raciais e políticos.

Interessa compreender não apenas o que é narrado, mas como o dispositivo organiza o olhar e estrutura a experiência do espectador.

CAPÍTULO III - VIOLÊNCIA, DISCIPLINA E BRANQUITUDE: STEPHEN COMO OPERADOR DO SISTEMA ESCRAVOCRATA

Este capítulo dedica-se à análise das práticas discursivas de Stephen no filme *Django Livre*, tomando como foco os modos pelos quais sua linguagem, suas condutas e suas performances colaboram para a manutenção das relações de poder no interior do sistema escravocrata representado na narrativa fílmica. Interessa-nos compreender como Stephen se constitui como sujeito que, embora racialmente subalternizado, ocupa uma posição estratégica na engrenagem de dominação, operando como mediador entre a violência estrutural da escravidão e sua reprodução cotidiana.

Diferentemente de uma abordagem descritiva ou psicológica do personagem, a análise proposta volta-se para a materialidade do discurso, entendendo que é na fala, nos gestos e nas formas de enunciação que se produzem os efeitos de sentido que sustentam sua posição de poder. Por essa razão, torna-se fundamental apresentar ao leitor a voz de Stephen, pois é nela que se concentram as estratégias discursivas que buscamos evidenciar ao longo do capítulo. A análise que se segue não parte, portanto, de interpretações abstratas, mas da observação direta dos enunciados produzidos pelo personagem em situações específicas da narrativa.

A fim de tornar visível a materialidade discursiva que sustenta a análise, apresentamos a seguir o corpus selecionado, composto por falas de Stephen extraídas de cenas-chave do filme. A inclusão da voz do personagem constitui uma decisão analítica central, uma vez que é por meio de seus enunciados que se manifestam, de forma mais evidente, os efeitos de sentido associados às práticas de poder, à racialização e à hierarquia que organizam o universo fílmico. Ao expor diretamente essas falas, busca-se oferecer ao leitor as condições para acompanhar a análise não apenas como descrição, mas como observação concreta dos mecanismos discursivos em funcionamento.

Quadro I — A língua do senhor na boca do escravo

Seção	Cena analisada	Descrição resumida	Eixo discursivo principal	Falas retiradas do filme <i>Django Livre</i> (2012)
3.2 O guardião da ordem	Chegada de Django a cavalo em Candyland	Stephen interpela Candie, questionando a presença de um homem negro montado como igual	Discurso de vigilância e disciplina racial.	“Olá, uma ova, quem é esse crioulo aí no cavalo?” “Ah sim senhor, tantas saudades que o senhor nem imagina, que nem um bebe sentindo saudades de uma ama de leite, senti tanta falta quanto de uma pedra no meu sapato” “Eu perguntei, quem é esse crioulo no cavalo?” “Quem é que você está chamando de puxa saco seu metido? Eu arranco você desse cavalo e boto essa cara de pau na lama”. “Esse crioulo aí?” “Calvin, quem é esse crioulo e por que é que você dá tanta atenção a ele?” “Sim, senhor, o branco sim, mas eu não sei porque eu tenho que aturar o crioulo” “Ele vai ficar na casa grande?” “Vai ficar na casa grande? Pra mim problema nenhum, vai ter que queimar a cama, os travesseiros e tudo mais, depois que esse crioulo for embora” “Não acredito que vai trazer um crioulo para dormir na casa grande, seu pai deve estar se revirando no túmulo”.
3.3 O executor da disciplina	Interrogatório de Broomhilda	Stephen ameaça e humilha Broomhilda, utilizando insultos raciais e violência verbal.	Performance linguística e corporal de poder.	“Você conhece aquele negro?” “Você disse que não conhecia ele” “Conhece sim, porque cê tá mentido pra mim. Por que está mentindo para mim? Então por que está chorando? Por que tem medo de mim?”
3.4 O porta-voz do senhor	Negociação da rendição com Django	Stephen comanda os atiradores e fala em nome de Candie, ditando os termos da rendição.	Enunciação autorizada e legitimação da hierarquia senhorial.	“Para de atirar” “Parem de atirar, droga!” “Django, sua mulher está com a gente, o Billy está com a arma apontada para a cabeça dela e se você não parar com isso, ele vai estourar os miolos dela”

				“Estou falando sério, seu abusado Eu prometo uma coisa, se você se entregar e soltar a arma a gente não mata ela” “É sério, Django, eu juro por Deus, se rende e ninguém vai machucar ela” “Eu não tô nem aí, se você não sair daí em dez segundos, a gente vai estourar os miolos dessa negrinha. Pode acreditar nisso!” “Não ouvi o que você disse, crioulo!”
3.5 O arauto da morte social	Cena no celeiro – destino de Django	Stephen descreve o envio de Django para a mineradora, decretando sua morte social.	Discurso necropolítico e gestão da vida/morte.	“Você vai embora, e é só isso que vai levar” “Parece que você é o único assunto daqueles brancos lá na casa grande desde a carnificina que você fez”. “E olha aqui, esses brancos que nunca tiveram uma ideia inteligente na vida, agora estão inventando um monte de maneiras de matar você. A maioria delas tem a ver com métodos de castração.” “Então eu disse: puxa vida, os crioulos que a gente vendeu para LeQuint Dickey, tiveram um fim pior” “De repente, a senhorita Lara, veio com a ideia brilhante de te vender para a mineradora LeQuint Dickey.” “E como escravo da mineradora LeQuint Dickey, daqui pra frente, até o dia em que morrer, todos os dias, o dia inteiro, você vai segurar uma marreta e vai quebrar pedra atrás de pedra.” “Quando você chagar lá, eles vão tirar o seu nome e vão te dar um número e uma marreta. E dizer: vai trabalhar. Se der um pio eles arrancam sua língua, eles são bons nisso, você não morre de sangrar, ahhh, eles sabem fazer direitinho, vão explorar você, o dia todo, todo dia, até não aguentar mais, aí vão te dar uma marretada na cabeça e vão te enterrar numa cova e esse, esse será o seu fim.”
3.6 A voz da ideologia	Confronto final – “Candyland vai sempre existir”	Última fala de Stephen antes da destruição da casa, reafirmando a eternização da ordem escravocrata	Reprodução simbólica do poder.	“Eu contei sei tiros, negro!” “Ai caceta, desgraçado!” “Você não vai se safar dessa, Django! Vão pegar você direitinho.” “Vão achar você. E quando acharem, aí vai ver o que vão fazer com você, eles vão matar você. Não senhor, eles vão acabar com a sua raça. Você não pode matar todos os brancos. Eles vão achar você. Isso aqui é Candyland, você não pode destruir Candyland, nós sempre existimos. A Candyland vai sempre existir”

Fonte: Organizado pelo autor (2024) falas retiradas de Django Livre (2012)

3.1 O guardião da ordem: o discurso de vigilância na chegada de Django

Na primeira aparição discursivamente relevante de Stephen em *Django Livre*, sua reação à chegada de Django montado a cavalo inaugura um regime de vigilância que atravessará toda a sua atuação no filme. A pergunta — “quem é esse crioulo no cavalo?” — não se configura como simples curiosidade ou insulto isolado, mas como gesto de controle que delimita, de imediato, os limites do aceitável para um corpo negro no espaço da casa-grande. Ao interpelar seu senhor antes mesmo de qualquer pronunciamento deste, Stephen se posiciona como guardião da ordem escravocrata, antecipando a norma senhorial e operando como extensão do poder branco. Essa cena inicial permite observar como o poder colonial circula de forma capilar, delegando a sujeitos negros funções de vigilância e disciplina que contribuem para a manutenção da hierarquia racial. É a partir dessa configuração, em que discurso, corpo e olhar se articulam como dispositivos de controle, que analisamos, nesta seção, o funcionamento da vigilância no discurso de Stephen.

3.2 Vigilância, interpelação racial e disputa pelo lugar do negro

Na primeira cena em que se destaca, Stephen reage à chegada de Django a Candyland montado a cavalo. Sua fala — “quem é esse crioulo no cavalo?”, A pergunta é proferida em tom de alerta, dirigida ao senhor da fazenda, e instaura imediatamente uma situação de suspeita; funciona como dispositivo imediato de vigilância: não é apenas uma interrogação, mas um gesto de controle que marca os limites do que é aceitável para um sujeito negro no espaço escravocrata. Ao questionar seu senhor a respeito de Django, Stephen não apenas defende a hierarquia racial vigente, mas também se coloca como guardião da ordem senhorial. Seu olhar atento e sua intervenção verbal produzem uma cena de disciplina: o simples ato de ocupar uma posição corporal (estar montado) é imediatamente contestado como transgressão. O vocabulário depreciativo e racializado usado por Stephen reforça a exclusividade do privilégio branco e legitima sua função de vigilante da fazenda, trataremos disso mais adiante.

Nesse momento da cena, o personagem Stephen atua como extensão do senhor: fala em nome da norma antes mesmo de Candie se pronunciar, antecipando a punição simbólica que recairia sobre Django. A cena mostra-nos o modo como o poder circula capilarmente: não é apenas o senhor que vigia, mas também o colaborador negro que internaliza e reproduz a lógica

da branquitude. Portanto, a figura de Stephen, em sua primeira aparição discursiva relevante, condensa a ambiguidade que o acompanhará ao longo do filme: um sujeito negro que exerce poder não por escapar à disciplina, mas por personificá-la e aplicá-la aos demais.

O que vemos aqui nos permite observar que a posição ocupada por Stephen não se sustenta apenas em ações pontuais de vigilância, mas em uma forma específica de subjetivação produzida no interior do regime escravocrata. Para compreender os efeitos mais profundos dessa posição, que extrapolam o nível da conduta individual e se inscrevem em uma lógica histórica de dominação racial, torna-se necessário recorrer a uma leitura que considere os impactos subjetivos do colonialismo.

À luz de Fanon (1956), o colonialismo não apenas subjuga corpos, mas produz uma mutilação cultural profunda, capaz de reorganizar a subjetividade dos sujeitos colonizados. Tal mutilação não se manifesta apenas pela supressão de práticas culturais, mas pela internalização dos valores, da lógica e do olhar do colonizador. Nesse sentido, o personagem Stephen pode ser compreendido menos como um desvio moral individual e mais como efeito histórico-discursivo de um regime racial que desarticula vínculos coletivos e produz sujeitos funcionalmente integrados à manutenção da dominação. Sua adesão à casa-grande, sua recusa em se reconhecer nos demais negros e sua atuação vigilante evidenciam como o racismo colonial opera também pela produção de subjetividades alienadas, cuja existência se sustenta na reprodução da ordem escravocrata.

Até então, Stephen tinha sua posição legitimada pela diferença em relação aos demais escravizados: ele era o negro que disciplinava os outros negros. Diante de Django, no entanto, esse lugar é ameaçado: o cavalo, símbolo do privilégio senhorial, inscreve o corpo negro em um espaço discursivo que Stephen julgava exclusivo. Nesse instante, o discurso torna-se campo de luta. Ao nomear Django como “crioulo”, Stephen não apenas descreve, mas tenta despojá-lo da posição que ocupa, disputando o direito de definir o que pode ou não ser dito sobre um negro em posição de poder.

3.3 Práticas discursivas e legitimação da hierarquia racial

Nesta seção, mobilizamos a noção foucaultiana de discurso para compreender como determinadas práticas enunciativas racializadas participam da produção e legitimação das hierarquias coloniais presentes em *Django Livre*. Embora aspectos lexicais e formas de nomeação sejam analisados ao longo da discussão, o foco não recai sobre a língua enquanto

sistema linguístico, mas sobre os efeitos discursivos produzidos pelas formas de enunciação, pelos regimes de visibilidade e pelas posições de sujeito que atravessam as interações entre os personagens. Interessa-nos compreender como o discurso opera como tecnologia de racialização, produzindo modos específicos de reconhecimento, autoridade e subalternização no interior da ordem escravocrata.

Nesse sentido, a análise das práticas discursivas mobilizadas por Stephen permite visualizar como seus modos de enunciação operam como instrumentos de legitimação da lógica racial da casa-grande. Ao mobilizar determinados vocabulários, formas de endereçamento e modalidades enunciativas, o personagem constrói discursivamente sua posição de disciplinador autorizado, reforçando a estrutura de poder que organiza as relações sociais no universo escravocrata.

O papel de Stephen como operador interno da disciplina colonial pode ser compreendido à luz da lógica descrita por Frantz Fanon (2022), segundo a qual o mundo colonial se estrutura por meio de compartimentações rígidas, vigilância constante e distribuição desigual da humanidade. Como afirma o autor, “o mundo colonizado é um mundo compartimentado”, no qual corpos, espaços e práticas cotidianas são regulados por uma racionalidade racial que organiza permanentemente as relações entre colonizador e colonizado.

Nessa configuração, o discurso constitui um dos principais mecanismos de manutenção da ordem colonial. Não se trata apenas de comunicação ou expressão individual, mas de uma prática regulada que distribui lugares de fala, define formas legítimas de existência e produz efeitos de verdade sobre os sujeitos racializados. Fanon (2022) observa que, frequentemente, o próprio sistema colonial coopta sujeitos colonizados para exercer funções de vigilância e mediação, reproduzindo a hierarquia a partir do interior da própria população subalternizada. Stephen materializa precisamente essa função: suas práticas enunciativas, atravessadas pelos valores e racionalidades da casa-grande, operam como dispositivos de vigilância discursiva voltados à preservação da ordem racial.

Ao adotar aquilo que Fanon (2008) descreve como a “língua do senhor” — aqui entendida como a incorporação de um regime de dizer hegemônico —, Stephen não apenas assegura sua sobrevivência no interior do sistema escravocrata, mas também performa uma forma específica de adesão à racionalidade colonial. Nesse caso, a incorporação dos códigos e enunciados do dominador não produz deslocamento emancipatório; ao contrário, reforça sua funcionalidade dentro do dispositivo escravista. Sua enunciação não desestabiliza o poder branco, mas o reafirma continuamente, convertendo-o em operador interno da disciplina racial.

Essa dinâmica aproxima-se da noção de mimicry desenvolvida por Homi K. Bhabha (1998). Para o autor, a imitação colonial produz uma repetição ambivalente: quase igual, mas nunca plenamente idêntica. No caso de Stephen, essa mimetização não ameaça a ordem colonial; ela funciona como estratégia de vigilância e reafirmação da hierarquia racial. Ao reproduzir os modos de dizer e os valores do senhor branco, Stephen reinscreve os demais sujeitos negros no lugar da subalternidade, contribuindo para a manutenção da compartimentação colonial descrita por Fanon.

É a partir desse enquadramento que se torna possível analisar os recursos discursivos mobilizados pelo personagem. O discurso de Stephen constitui elemento central na construção de sua autoridade no interior da casa-grande. Seus vocabulários, formas de nomeação, modalidades enunciativas e estratégias de interação não apenas expressam sua posição funcional no sistema escravocrata, mas participam ativamente da legitimação e reprodução dessa estrutura. Trata-se de práticas discursivas que performam a hierarquia racial e encenam a adesão à racionalidade senhorial, evidenciando como o discurso opera como tecnologia de captura, diferenciação e controle no interior da ordem colonial.

Observamos esse funcionamento de maneira particularmente evidente na cena da chegada de Django à fazenda Candieland e em seu primeiro encontro com Stephen:

(01:28:17 à 1:30:25) Candie: Olá, Stephen, meu caro!
 Stephen: Olá, Stephen, uma ova, quem é esse crioulo aí no cavalo?
 Candie: Que foi dormiu mal a noite? Que mal humor é este? Estava com saudades de mim?
 Stephen: Ah sim, sim, tantas saudades que o senhor nem imagina. Que nem um bebe sentindo falta da ama de leite. Senti tanta falta quanto de uma pedra no meu sapato. Eu perguntei, quem é esse crioulo no cavalo?
 Django: Ou puxa saco, quer saber o meu nome ou do meu cavalo? Pergunta pra mim.
 Stephen: Quem é que você está chamando de puxa saco seu metido? Eu arranco você desse cavalo e boto essa cara de pau na lama.
 Candie: Ou, ou, Stephen, não engrossa. Django é um homem livre. Deixe-me apresentar vocês dois.
 Stephen: Esse crioulo aí?
 Candie: Esse crioulo aí. Django, este aqui é outro negro orgulhoso igual a você Stephen. Stephen, este é o Django, vocês dois vão se odiar.
 Stephen: Calvin, quem é esse crioulo e por que é que você dá tanta atenção a ele?
 Candie: O Django e o amigo dele ali, o Dr. Schultz, são clientes. E eles são nossos hóspedes, Stephen. E você, seu velho rabugento, vê se trata eles direitinho. Você entendeu?
 Stephen: Sim, senhor, o branco sim, mas eu não sei por que eu tenho que aturar o crioulo?
 Candie: Você não tem que saber o porquê. Você entendeu?
 Stephen: Sim, senhor!
 Candie: Eles vão passar a noite aqui, vá lá em cima e prepara os quartos para ele.
 Stephen: Ele vai ficar na casa grande?
 Candie: Ele é comerciante, é diferente.
 Stephen: Vai ficar na casa grande?
 Candie: Algum problema?

Stephen: Oh não, pra mim não tem problema nenhum. Vai ter que queimar a cama, os lençóis, os travesseiros e tudo mais depois que esse crioulo...

Candie: Isso aí é problema meu e eu queimo se eu quiser. O seu problema agora é começar a causar uma boa impressão, começa a resolver esse problema já. Vai arrumar os quartos para eles.

Stephen: Sim, senhor Candie. Não acredito que vai trazer um crioulo para a casa grande, seu pai deve estar se revirando no tumulto. (Tarantino, 2012).

Frantz Fanon (1952) permite compreender essa cena como um dispositivo de regulação das subjetividades raciais no interior da ordem escravocrata. Candie ocupa a posição do sujeito branco soberano, cuja autoridade se sustenta menos pela violência explícita do que pela naturalização de seu lugar como instância de nomeação, reconhecimento e distribuição das posições sociais possíveis. É ele quem autoriza, interdita e organiza as formas de inteligibilidade disponíveis, inclusive entre os próprios sujeitos negros.

Stephen, por sua vez, materializa aquilo que Fanon identifica como um dos efeitos centrais da alienação colonial: a interiorização da hierarquia racial e a hostilidade dirigida ao outro negro como forma precária de manutenção de uma posição diferencial. A repetição insistente do termo “crioulo” não funciona apenas como insulto individual, mas como prática discursiva que reinscreve Django no lugar da subalternidade racial, reafirmando simultaneamente a adesão de Stephen à racionalidade branca dominante.

Já Django emerge como presença dissonante no interior da economia simbólica colonial. Sua condição de homem negro livre desestabiliza o regime de visibilidade que organiza a inteligibilidade do sujeito negro apenas como corpo subordinado. Assim, a tensão entre Candie, Stephen e Django ultrapassa o plano psicológico ou individual: ela evidencia o funcionamento de uma formação discursiva racial que produz sujeitos negros diferenciados e funcionalizados segundo os interesses da ordem colonial.

A mobilização do léxico racial por Stephen também torna visível a permanência histórica de práticas discursivas de desumanização. Expressões como “crioulo” e “negrinha”, utilizadas pelo personagem para se referir a outros sujeitos negros, não operam apenas como ofensas isoladas, mas como formas de nomeação historicamente vinculadas às racionalidades coloniais da escravidão atlântica.

Stuart Hall (2003) argumenta que o racismo moderno funciona como prática cultural de fixação de sentidos, atribuindo significados hierarquizantes aos sujeitos racializados. De modo semelhante, Fanon (1952) demonstra que a violência racial se inscreve na própria constituição subjetiva do negro colonizado, produzindo formas duradouras de alienação.

Nessa mesma direção, Grada Kilomba (2008) interpreta os insultos raciais como “traumas enunciativos”, na medida em que sua repetição reinscreve continuamente a violência colonial no presente. No contexto brasileiro, Sueli Carneiro (2005) demonstra que o racismo estrutura-se pela produção discursiva do negro como “não-ser”, sustentada por formas históricas de nomeação que negam humanidade aos sujeitos negros. Já Kabengele Munanga (2004) evidencia a historicidade de termos como “crioulo”, profundamente marcados pela lógica classificatória do colonialismo racial.

No contexto estadunidense, expressões como *nigger* e suas derivações participaram ativamente da constituição de um regime discursivo que reduzia sujeitos negros à condição de mercadorias. Assim, o léxico mobilizado por Stephen deve ser compreendido não apenas como reprodução individual do preconceito, mas como parte de um dispositivo racial mais amplo que organiza quem pode falar, quem pode ser ouvido e quais sujeitos permanecem aprisionados à condição de objeto do discurso. Como argumenta Achille Mbembe (2014), o racismo colonial institui um regime de inteligibilidade no qual o negro aparece constantemente como o outro do humano.

3.4 Corpo, silêncio e vigilância como tecnologia disciplinar

Durante todo o filme, também encontramos vasão à análise de Stephen como o vigilante. Exemplo disso, a cena do jantar em Candyland, que reforça o papel de Stephen como vigilante constante. Quando Candie sugere que Schultz poderia se apaixonar por Broomhilda, descrevendo o “amor de preto” como algo pegajoso e indesejável, Stephen intervém com uma breve concordância: “Sim, gruda”, acompanhada de uma risada alta. Essa fala curta, aparentemente banal, cumpre uma função decisiva: legitima o discurso racista de Candie, reiterando-o em tom jocoso. O riso, nesse contexto, não é neutro, constituindo-se como ato de poder, confirmando e naturalizando a hierarquia racial.

O que torna, todavia, essa cena ainda mais significativa é a maneira como Stephen se comporta corporalmente. Seus olhares incessantes em direção a Django e Broomhilda, a inclinação do corpo em direção aos dois e a atenção cuidadosa às trocas de gestos e olhares revelam que sua vigilância não depende exclusivamente da palavra. O corpo de Stephen, nessa cena, enuncia: vigia, denuncia e antecipa. Como lembra Fanon (2022), no espaço colonial, o corpo negro é saturado de sentidos. Aqui, no entanto, o corpo de Stephen não é apenas regulado: ele próprio regula, funcionando como dispositivo de vigilância silenciosa.

Esse papel torna-se visível quando a irmã de Candie comenta que Broomhilda “só tem olhos para Django”. Stephen não reage verbalmente, mas seu corpo já havia inscrito essa percepção: sua vigilância corporal antecipou a suspeita, reforçando sua posição de guardião da ordem. Como sugere Maingueneau (2008), o discurso não se limita ao verbal, mas envolve a construção de uma cena enunciativa em que ethos, cenografia e gestualidade atuam conjuntamente. O ethos corresponde à imagem de si que o sujeito constrói no ato de enunciar; a cenografia diz respeito à cena discursiva que o discurso instaura para se tornar legítimo; e a gestualidade reforça a performatividade dessa cena.

A cena em que Candy expõe as marcas no corpo de Broomhilda ocorre no instante exato em que Stephen começa a desconfiar da relação entre Django e a jovem. O gesto de arrancar a blusa não é apenas punitivo, mas funciona como procedimento de revelação: revela o corpo ferido, revela a história da punição e, sobretudo, revela o alcance do sistema. O corpo de Broomhilda é convocado como prova. As cicatrizes falam antes dela e falam por ela. A vigilância que antes se dava pelo olhar de Stephen materializa-se agora na superfície do corpo, confirmando a suspeita que ele silenciosamente construía.

No caso de Stephen, o ethos de guardião da ordem não se manifesta apenas em suas falas agressivas, mas também em seu corpo vigilante, no olhar desconfiado, no gesto de denúncia silenciosa. Essa cenografia da vigilância — que antecipa e legitima a fala da irmã de Candie — projeta Stephen como um sujeito que encena, em cada movimento, a autoridade senhorial que lhe foi delegada. Assim, a teoria das cenas de enunciação permite compreender que, mesmo em silêncio, Stephen está discursivamente “falando” e reiterando o regime de poder colonial.

Portanto, essa cena mostra que Stephen não é apenas o negro que fala como senhor, mas também o corpo que vigia como senhor. A combinação entre o riso cúmplice e o olhar disciplinador demonstra a complexidade de seu papel: ele é simultaneamente eco e antecipação da ordem senhorial. Nesse sentido, podemos recorrer à noção de panoptismo formulada por Foucault (2008). O panóptico, enquanto modelo de poder, não se restringe a uma arquitetura prisional, mas descreve um regime de vigilância em que o olhar disciplinador se torna permanente e internalizado. A casa-grande, nesse contexto, não é um panóptico em sentido literal, mas se organiza discursivamente como tal: um espaço em que a ordem escravocrata se mantém pela vigilância difusa, onde cada gesto pode ser observado, avaliado e punido. Stephen encarna essa função panóptica ao vigiar silenciosamente os corpos negros, antecipando suspeitas e reforçando a hierarquia racial mesmo antes da intervenção verbal do senhor. Seu

discurso, verbal e corporal, performa essa lógica disciplinar, reafirmando a vigilância constante como condição de manutenção da supremacia branca.

Vimos a partir desta análise que Stephen constitui-se discursivamente como guardião da ordem, não se limitando a intervenções verbais. Todo o seu corpo, gestos e afeto estão colocados à disposição da vigilância. Isto é, linguagem e corporalidade se encontram num processo de construção do lugar do sujeito. Ele não apenas reproduz o discurso senhorial: ele o encarna, convertendo a própria presença em dispositivo de controle.

As cenas analisadas, onde Candie, Stephen e Django aparecem de forma centrais nesta seção, não apenas apresenta os personagens, mas antecipa a gramática de poder. Candie, afirma-se, desde o primeiro momento, como o centro soberano da situação, não pelo excesso de fala ou pela violência imediata, mas pelo controle absoluto dos ritmos, dos silêncios e das permissões. É ele quem autoriza a presença de Django na casa grande, quem redefine o estatuto do corpo negro livre como “comerciante” e quem, sobretudo, regula os limites da intervenção de Stephen. À luz de Fanon (1952), trata-se de uma soberania que não precisa se justificar, pois opera como evidência: Candie não discute a ordem racial, ele a administra. Stephen, nesse arranjo, funciona como guardião interno do sistema, antecipando perigos, policiando fronteiras e vocalizando a ansiedade racial que o branco não precisa mais enunciar diretamente. No entanto, essa vigilância só é eficaz porque permanece subordinada ao gesto último de Candie, que interrompe, silencia ou permite conforme seus próprios interesses

Essa vigilância, contudo, é apenas a primeira face de sua atuação discursiva. Se nas cenas analisadas Stephen delimita o que pode ou não ser feito e dito no espaço da casa-grande, na cena seguinte sua função se intensifica: ele deixa de apenas vigiar e passa a executar a disciplina diretamente sobre os corpos, em especial no interrogatório de Broomhilda. É a essa dimensão performativa da disciplina (verbal e física) que debruçamos na próxima seção.

3.5 O executor da disciplina: a performance do poder no interrogatório de Broomhilda

Aqui empreendemos um exercício analítico de Stephen como o executor da disciplina. Tendo como ponto alto dentro do universo diegético do filme o momento que o personagem interroga Broomhilda sobre sua relação com Django. Logo, após a chegada de Django a cavalo e o primeiro confronto do dois, Candie ordena que o criado prepare a mulher e a encaminhe para o quarto do doutor Schultz. Neste momento, Stephen conta que a escravizada fugiu e está no “forno”, quando é ordenado que a libere, ele se revolta e questiona: “Tirar ela de lá, por quê?

Senhor Candy, ela fugiu”. Essa fala inaugura sua posição de disciplinador autorizado, pois não apenas relata um fato, mas reivindica e justifica a correção, inscrevendo-se na lógica da punição como dispositivo pedagógico e de controle. Isto é, em contextos de escravidão, a punição cumpre uma dupla função: por um lado, castigar o corpo que transgride, e, por outro, ensinar, pelo exemplo, a todos os demais, qual conduta é aceitável e qual será reprimida. Como aponta Foucault (1975), o suplício e a punição não operam apenas como respostas a um crime ou desobediência, mas constituem tecnologias de poder voltadas à produção de sujeitos dóceis e úteis, funcionando, assim, como pedagogia do medo e da obediência.

Se até aqui vimos Stephen atuando como guardião da ordem, vigilante permanente das transgressões no espaço da casa-grande, a cena do interrogatório de Broomhilda marca um deslocamento significativo: ele deixa de apenas vigiar e passa a executar diretamente a disciplina. Trata-se de uma intensificação de sua função discursiva, em que a linguagem não só denuncia a irregularidade, mas também impõe sobre o corpo negro a autoridade da ordem senhorial.

Essa transição é central para compreender o papel de Stephen no universo de *Django Livre*. A vigilância constante, que antes se manifestava em nomeações depreciativas ou em olhares desconfiados, agora se transforma em ato disciplinador explícito. Na cena do interrogatório, a violência verbal, marcada por tom ríspido, insultos e ameaças, não é apenas expressão de hostilidade, mas performance de poder. É pela fala que Stephen encarna a figura do disciplinador autorizado, antecipando a punição física ao inscrever o corpo de Broomhilda em um regime de medo e subordinação.

Foucault (2013) defende que o poder disciplinar não opera apenas na punição visível, mas sobretudo na interiorização do medo e na regulação dos gestos. Nesse sentido, as falas de Stephen funcionam como tecnologias de sujeição: seu discurso violento não precisa produzir imediatamente a dor física para ser eficaz; basta projetar a possibilidade da punição para instaurar a submissão. Assim, o interrogatório não é apenas uma cena de opressão verbal, mas a atualização do panoptismo colonial, em que o corpo negro é constantemente lembrado de seu lugar.

É nesse contexto que se situam as falas de Stephen a Broomhilda, nas quais a linguagem se faz instrumento de intimidação e de inscrição do corpo feminino negro na ordem da casa-grande. Observemos o discurso de Stephen ao interrogar a personagem:

(01:44:54 à 1:50:55) Stephen: “Você conhece aquele negro?”
 “Você disse que não conhecia ele”
 Broomhilda: “Não conheço, senhor Stephen”!

Stephen: “Conhece sim, porque cê tá mentido pra mim. Por que está mentindo para mim? Então por que está chorando?”
 Brhomilda: Porque tenho medo do senhor.
 Por que tem medo de mim? (Tarantino, 2012).

É nesse ponto que a leitura fanoniana aprofunda a compreensão da cena. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon demonstra que o colonialismo não se sustenta apenas pela coerção exercida diretamente pelo branco, mas pela produção de sujeitos negros que incorporam e executam a lógica da dominação. O medo de Broomhilda diante de Stephen não é psicológico nem circunstancial: ele é efeito de um sistema que autoriza determinados corpos negros a operarem como mediadores da disciplina colonial. Quando Stephen pergunta “Por que tem medo de mim?”, a interrogação não busca esclarecimento, mas afirma sua posição como executor legítimo da ordem. Seu corpo negro, investido de autoridade disciplinar, encarna a violência do sistema e produz um curto-circuito afetivo: o temor emerge não apesar de sua negritude, mas justamente porque ela foi capturada pela racionalidade colonial. Trata-se, portanto, de uma performance direta do poder, na qual a disciplina se materializa na linguagem, no tom acusatório e na proximidade corporal, confirmando que, no mundo colonial descrito por Fanon, a violência já não precisa ser exercida para ser eficaz — basta ser encarnada.

As falas de Stephen durante o interrogatório de Broomhilda torna visível que a disciplina se realiza não apenas pela imposição física, mas pela captura da subjetividade. Quando pergunta: “Você conhece aquele negro?”, ele não busca informação, mas instala uma cena de suspeita. A repetição imediata — “Você disse que não conhecia ele” — reforça que a palavra da escravizada é sempre desautorizada, colocada sob o signo da mentira. O enunciado “Conhece sim, porque cê tá mentindo pra mim” marca a passagem do inquérito à sentença: Stephen não indaga para descobrir, mas para confirmar a ordem racial que já supõe a desonestidade da mulher negra.

A sequência se intensifica quando Stephen insiste: “Por que está mentindo para mim? Então por que está chorando? Por que tem medo de mim?”. O deslocamento é revelador: o medo não está apenas relacionado ao senhor branco ou ao castigo físico, mas ao próprio Stephen, o negro autorizado a encarnar a disciplina. Essa inversão ilustra o que Foucault (1979) denomina *tecnologia política do corpo*. Para o autor, o corpo é o primeiro lugar de inscrição do poder, sendo submetido a técnicas que o tornam simultaneamente dócil e útil. A disciplina, nesse sentido, não age apenas de fora para dentro, mas infiltra-se no corpo, de modo que ele mesmo passa a ser instrumento de sujeição de outros corpos. É justamente esse movimento que a cena revela: o medo já não se dirige apenas ao senhor branco ou ao castigo físico, mas ao

próprio Stephen, corpo negro autorizado a encarnar a disciplina e a falar em nome do poder. Seu gesto, mais do que individual, mostra como o poder atravessa corpos e se reproduz através deles, instaurando uma pedagogia da obediência que faz do escravo também guardião da escravidão. O tom acusatório desloca a linguagem da função de indagar para a função de dominar. O medo, nessa cena, não é produzido apenas pela ameaça física imediata, mas pela própria dinâmica discursiva que converte a pergunta em mecanismo de acusação e vigilância. A interação entre Stephen e Broomhilda evidencia uma relação profundamente assimétrica, em que a personagem negra já ocupa previamente o lugar da suspeita e da culpa.

Para compreender esse funcionamento, mobilizamos as contribuições de Teun A. van Dijk (2008), especialmente suas reflexões sobre discurso, racismo e poder. O autor demonstra como a dominação racial não se sustenta apenas por mecanismos institucionais explícitos, mas também pela organização desigual das interações discursivas, pela imposição de sentidos e pela distribuição hierárquica da legitimidade enunciativa.

Nessa perspectiva, o interrogatório conduzido por Stephen evidencia como a suspeição sobre o corpo negro feminino é discursivamente naturalizada antes mesmo de qualquer resposta. A cena produz uma estrutura interacional em que Broomhilda já aparece capturada pela lógica da culpa, enquanto Stephen ocupa momentaneamente a posição de operador autorizado da vigilância racial.

Ainda assim, é fundamental sublinhar que essa performance disciplinar não equivale à posse da soberania da violência. Stephen executa a disciplina, mas não decide o destino último dos corpos. Sua autoridade é operacional e delegada, nunca originária. Como demonstra Fanon em *Os condenados da terra*, a violência soberana permanece concentrada nas mãos do colonizador, mesmo quando sua administração é descentralizada e mediada por sujeitos colonizados. No interrogatório de Broomhilda, Stephen pode produzir medo, impor silêncio e antecipar a punição, mas não é ele quem determina se o castigo será consumado ou suspenso. Sua ação se inscreve, portanto, num regime de poder em que o negro autorizado vigia, interroga e disciplina, enquanto a decisão final — ferir, mutilar ou matar — permanece como prerrogativa branca. Essa assimetria impede qualquer leitura de Stephen como detentor pleno do poder: ele encarna a violência, mas não a governa.

O efeito disciplinar não se limita ao verbal. A corporalidade de Stephen, inclinando-se sobre ela, modulando a voz em tom agressivo, intensifica a cena e cria um ambiente saturado de violência afetiva. Como lembra Ahmed (2015), a ameaça não precisa se concretizar para operar: basta sua presença no campo da sensação. O choro de Broomhilda é, assim, efeito de

uma pressão discursiva e corporal que transforma o interrogatório em dispositivo de captura emocional.

Essa violência, no entanto, não é neutra. Ao recair sobre uma mulher negra, ela é possível identificar a intersecção entre racismo e sexismo. Como aponta bell hooks (1981), a opressão das mulheres negras é resultado da sobreposição de sistemas de dominação que as tornam alvo preferencial do controle senhorial. A fala de Stephen reinscreve esse duplo disciplinamento: ele não apenas reforça a ordem racial (racismo), mas também submete o corpo feminino ao olhar acusatório e à suspeita permanente (machismo).

Nesse ponto, a leitura de Sueli Carneiro (2023) é fundamental: o discurso de Stephen atualiza o “dispositivo de racialidade”, que se manifesta aqui na desconfiança e na negação da palavra da mulher negra. O interrogatório não é diálogo, mas encenação da posição da mulher negra como corpo suspeito, sempre interpelado e vigiado.

Finalmente, ao trazermos bell hooks (1992), podemos ler a cena como espetáculo. A montagem e o enquadramento da câmera transformam a dor de Broomhilda em objeto de exposição, estetizando a violência da subordinação. Contudo, a própria necessidade de Stephen reiterar a mentira revela a fragilidade da disciplina: se ele insiste, é porque a verdade da escravizada ainda ameaça, ainda resiste. Assim, a cena mostra tanto a força quanto a instabilidade do poder disciplinador. Além disso, observamos a forma como o personagem se dirige à mulher, o léxico escolhido, como já apontado em análise anterior.

Ao se referir a Broomhilda como “negrinha”. Esse diminutivo, aparentemente banal, carrega a violência simbólica da infantilização e da desumanização do corpo negro feminino. Ao diminuir Broomhilda pela linguagem, Stephen não apenas a desautoriza como sujeito de fala, mas também a rebaixa à condição de objeto passível de disciplina e controle. A escolha da palavra, nesse contexto, não é neutra: ela encena o poder patriarcal e escravocrata, articulando racismo e sexismo na tentativa de reduzir a personagem à submissão absoluta

Spillers (1987), ao analisar o estatuto da mulher negra escravizada, mostra como o vocabulário da escravidão fabricava corpos cativos, corpos cujo nome era sempre dado pelo outro, corpos cujo destino era a captura, a exposição e a disciplina. Ao adotar esse vocabulário, Stephen reinscreve seus interlocutores negros dentro dessa gramática da desumanização, operando como agente da repetição de um discurso cuja função é apagar subjetividades.

Assim, o interrogatório de Broomhilda explicita como Stephen não apenas executa a disciplina, mas a encarna em sua forma mais cruel: o poder de produzir medo pela palavra, de transformar a suspeita em condenação e de deslocar a violência física para a violência discursiva. A cena demonstra a função ambígua de Stephen: sendo um sujeito negro, ele opera

como instrumento de sujeição de outros corpos negros, reafirmando o caráter difuso e cotidiano do poder escravocrata. Sua fala não busca a verdade, mas a impõe; não interroga, sentencia.

Nesse sentido, compreendemos que o personagem funciona como engrenagem de uma tecnologia de controle que combina corpo e linguagem, gesto e palavra, autoridade e medo. Ao mesmo tempo, o interrogatório mostra a dimensão afetiva da disciplina: não se trata apenas de vigiar ou punir, mas de capturar subjetividades, reduzindo-as à condição de suspeição permanente.

Essa atuação de Stephen como executor da disciplina abre caminho para uma outra faceta igualmente importante: a de porta-voz autorizado do senhor. Se até aqui sua função consistiu em interrogar, vigiar e impor o medo, veremos na cena seguinte como sua enunciação assume contornos de comando direto, em que ele não apenas ecoa o poder senhorial, mas fala em seu lugar, negociando rendições e determinando os rumos da ação.

3.6 O porta-voz do senhor: a enunciação do poder na negociação da rendição

Se no interrogatório de Broomhilda Stephen aparece como executor da disciplina, impondo medo pela palavra e pela presença corporal, na cena da negociação da rendição ele revela outra faceta: a de porta-voz autorizado do senhor. É nesse momento que sua enunciação ultrapassa a função de vigilância e passa a assumir o lugar do próprio comando senhorial.

Quando Django, encurralado, se vê cercado pelos homens armados, é Stephen quem toma a dianteira e conduz a negociação. Suas falas não dependem da mediação de Candie ou de qualquer outro branco: ele ordena, define condições, estabelece os termos do acordo. Trata-se de um deslocamento significativo, pois o personagem não fala apenas como um intermediário, mas como aquele que, na prática, vocaliza o poder da casa-grande.

Esse gesto discursivo deixa entrever o funcionamento do poder no universo escravocrata: não se trata apenas da imposição direta do senhor, mas de um regime em que sujeitos negros são mobilizados para encenar a voz da branquitude. Ao ordenar os atiradores e negociar em nome da ordem, Stephen performa uma posição de autoridade que não é sua por direito, mas que lhe é autorizada enquanto ele se mantém funcional ao sistema.

A cena é exemplar para compreendermos o que Spivak (1988) chamou de impossibilidade da fala subalterna: quando Stephen fala, não o faz como sujeito autônomo, mas como porta-voz do senhor. Sua enunciação é colonizada, autorizada e delimitada por uma lógica

que o excede. Ainda assim, essa fala tem eficácia, pois produz efeitos concretos: suspende a violência imediata, reorganiza a cena e redefine os papéis.

Portanto, ao assumir a enunciação do poder senhorial, Stephen condensa a contradição que marca sua personagem: fala como quem detém autoridade, mas sua voz é apenas o eco de um poder que o utiliza e o descarta. Essa função, contudo, não o diminui; ao contrário, torna visível a sofisticação de uma ordem que se sustenta justamente por delegar ao oprimido a tarefa de legitimar sua própria opressão. Vejamos as falas:

(02:14:39 à 02:16:29) Stephen: “Para de atirar”
 “Parem de atirar, droga!”
 “Django, sua mulher está com a gente, o Billy está com a arma apontada para a cabeça dela e se você não parar com isso, ele vai estourar os miolos dela”
 “Estou falando sério, seu abusado Eu prometo uma coisa, se você se entregar e soltar a arma a gente não mata ela”
 “É sério, Django, eu juro por Deus, se rende e ninguém vai machucar ela”
 Django: “Eu não acredito em você seu velho!”
 “Eu não tô nem aí, se você não sair daí em dez segundos, a gente vai estourar os miolos dessa negrinha. Pode acreditar nisso!”
 Django: Ok, eu me rendo”
 “Não ouvi o que você disse, crioulo!” (Tarantino, 2012).

Observamos que Stephen mobiliza modalidades discursivas que reforçam seu papel como porta-voz autorizado do senhor. Uma das mais demonstrativas é a condicionalidade manipulativa, presente em falas como “Se você se entregar, a gente não mata ela”. Essa formulação cria a aparência de uma escolha, mas, na prática, reforça a assimetria de poder: não há verdadeira negociação, apenas a imposição de uma ordem travestida de possibilidade. Ao articular o discurso dessa forma, Stephen transforma a ameaça em condição, manipulando o interlocutor a aceitar a única saída disponível.

Esse recurso não se limita ao uso da condicional. As falas de Stephen durante a negociação também assumem caráter performativo, isto é, não descrevem um estado de coisas, mas o produzem no próprio ato de enunciar. Como lembra Foucault (2013), o discurso participa da constituição de regimes de verdade que organizam e naturalizam as relações sociais. Quando Stephen afirma, com segurança inquestionável, quais serão as consequências da não rendição de Django, não fala como um indivíduo qualquer, mas como aquele cuja voz encarna a própria autoridade senhorial. Trata-se de uma enunciação autoritativa: não se propõe, não se sugere, mas se decreta. Nessa cena, a fala de Stephen materializa sua função de porta-voz do senhor, alguém que, mesmo subalterno, produz efeitos de verdade e de comando como se fosse o próprio senhor a falar.

Neste ponto podemos observar mais uma vez, como Stephen utiliza estratégias de produção do medo, que são aprofundadas em momentos de confronto armado, quando ele utiliza um repertório discursivo que combina promessa e ameaça. Frases como “Se você se entregar, a gente não mata ela” ou “se você não sair daí em dez segundos, a gente vai estourar os miolos dessa negrinha” exemplificam uma modalidade de manipulação afetiva baseada na chantagem e na destruição da segurança emocional do outro. O efeito de sentido aqui não é apenas o medo da morte física, mas o terror da impotência total. Como discute Mbembe (2014), a necropolítica funciona também como teatro: ela encena o poder sobre a vida e a morte como forma de controle sobre os corpos negros. Isto é, o efeito material é a produção sistemática do medo como dispositivo de controle. O autor afirma que esse é o poder de decidir quem vive, quem sofre e quem pode ser destruído. Stephen opera, nesse contexto, como executor discursivo dessa lógica: ele transforma a palavra em instrumento de desestabilização emocional e corporal.

Essa encenação do poder, no entanto, não se dá apenas por meio de práticas físicas de coerção ou de dispositivos simbólicos de dominação. Ela opera também no plano dos afetos, mobilizando sensações que circulam entre os corpos e organizam as formas de pertencimento ou exclusão. Como aponta Ahmed (2004), os afetos não são internos nem privados, mas efeitos de orientação social que moldam os corpos em direção a certos objetos e contra outros. O medo, a vergonha e o desprezo, que atravessam as falas e os gestos de Stephen, são aqui compreendidos como emoções públicas — tecnologias afetivas que reforçam a hierarquia racial e mantêm os sujeitos racializados dentro dos limites do aceitável.

A linguagem de Stephen não apenas comunica ameaça: ela produz afetos que regulam o comportamento alheio. Do mesmo modo, bell hooks (2013) discute como a performance da subserviência negra é, muitas vezes, sustentada por afetos contraditórios, seja do medo da punição, do desejo de aprovação, do ressentimento não verbalizado, que complexificam a figura do colaborador. Assim, o discurso de Stephen não apenas enuncia o poder, mas o faz sentir: sua voz, sua presença e seu corpo são veículos de um regime afetivo racializado que atravessa a cena diegética e reverbera no espectador. Ou seja, o discurso de Stephen não apenas comunica ideias ou ordens; ele produz efeitos. Esses efeitos não se limitam ao campo da linguagem, mas atravessam o corpo, os afetos e a percepção dos sujeitos envolvidos na cena discursiva.

Ao observar a negociação de Stephen diante dos atiradores, identificamos que sua autoridade não deriva de um estatuto legal, mas de uma autorização discursiva: é sua voz que regula a ação, define o momento do ataque e, sobretudo, encena a sobrevivência da ordem senhorial após a morte de Candie. Essa performance confirma que Stephen não é apenas um colaborador circunstancial, mas um operador central da lógica escravocrata. Sua fala,

atravessada por ameaças e estratégias de dissuasão, demonstra como o discurso pode substituir a força armada, funcionando como comando e como legitimação. Essa análise permite compreender que a linguagem de Stephen não se limita a vigiar ou disciplinar: ela se projeta também como mediadora do pacto final entre vida e morte. É justamente nessa passagem que se abre caminho para a próxima cena, em que Stephen já não fala apenas do controle imediato dos corpos, mas da própria administração da morte e da sobrevivência degradada, aquilo que Mbembe (2018) define como necropolítica.

3.7 O arauto da morte social: o discurso necropolítico no celeiro

A cena do celeiro marca uma virada fundamental na narrativa de *Django Livre*. Após a morte de Candie, seria possível imaginar um desmonte da ordem senhorial. No entanto, é Stephen quem assume a palavra e, com ela, reinscreve o poder. É ele quem anuncia o destino de Django: a condenação à mineradora. Esse momento não é apenas uma continuidade do disciplinamento ou da vigilância; trata-se da enunciação de uma política da morte. Stephen fala como arauto de uma ordem que sobrevive ao próprio senhor, projetando sobre o corpo negro de Django não a vida, mas a sobrevivência degradada — aquilo que Mbembe (2018) conceitua como necropolítica.

A necropolítica não se limita a matar fisicamente; ela opera também pelo esvaziamento da vida, pela redução da existência à mera sobrevivência em condições de não-vida. É exatamente isso que Stephen encena: sua fala não ameaça apenas o corpo imediato de Django, mas o condena a uma morte social, a uma vida sequestrada pela exploração sem retorno. A mineradora aparece, assim, como o espaço emblemático dessa lógica, um lugar onde o trabalho forçado, a exaustão e a degradação substituem qualquer possibilidade de futuro.

É importante destacar que, diferentemente das estratégias analisadas nas seções anteriores, aqui não se trata de vigiar nem de disciplinar. O que está em jogo é a inscrição do corpo negro em um horizonte sem saída, no qual a vida se converte em instrumento da própria destruição. Stephen, nesse sentido, não apenas fala em nome do senhor ausente; ele encarna a ideologia de uma ordem que sobrevive à morte do senhor. Ao enunciar o destino de Django, ele afirma que o poder da casa-grande não se resume a Candie, mas se perpetua no regime necropolítico que atravessa corpos, espaços e tempos.

Para compreender como essa necropolítica se materializa discursivamente, é preciso atentar para as palavras de Stephen no celeiro. É por meio delas que a cena encena o destino de

Django e reinscreve a ordem racial para além da morte de Candie. As falas, aparentemente simples, condensam um projeto de eliminação que não precisa do tiro imediato ou do castigo físico: elas anunciam uma vida sequestrada, condenada ao trabalho forçado e à exaustão. É nesse ponto que a linguagem opera como sentença de morte social. Vejamos, portanto, os enunciados de Stephen que compõem o corpus desta análise:

(0217:38 à 02:22:35) Stephen: Você vai embora, e é só isso que vai levar. Parece que você é o único assunto daqueles brancos lá na casa grande desde a carnificina que você fez. E olha aqui, esses brancos que nunca tiveram uma ideia inteligente na vida, agora estão inventando um monte de maneiras de matar você. A maioria delas tem a ver com métodos de castração. Então eu disse: puxa vida, os crioulos que a gente vendeu para LeQuint Dickey, tiveram um fim pior. De repente, a senhorita Lara, veio com a ideia brilhante de te vender para a mineradora LeQuint Dickey. E como escravo da mineradora LeQuint Dickey, daqui pra frente, até o dia em que morrer, todos os dias, o dia inteiro, você vai segurar uma marreta e vai quebrar pedra atrás de pedra. Quando você chagar lá, eles vão tirar o seu nome e vão te dar um número e uma marreta. E dizer: vai trabalhar. Se der um pio eles arrancam sua língua, eles são bons nisso, você não morre de sangrar, ahhh, eles sabem fazer direitinho, vão explorar você, o dia todo, todo dia, até não aguentar mais, aí vão te dar uma marretada na cabeça e vão te enterrar numa cova e esse, esse será o seu fim (Tarantino, 2012).

Quando Stephen anuncia que Django será enviado à mineradora, sua fala não apenas descreve um destino, mas o institui como inevitabilidade. O enunciado é performativo: ao proferi-lo, Stephen não informa, sentencia. A mineradora surge como metáfora da morte social, um espaço em que o sujeito negro permanece vivo apenas para ser explorado até a exaustão, sem retorno possível. Aqui, a linguagem já não busca disciplinar condutas nem vigiar comportamentos: ela produz o horizonte de não-vida, aquilo que Mbembe (2018) conceitua como necropolítica.

Essa cena se articula com outros enunciados de Stephen que compartilham o mesmo efeito de inevitabilidade. Essa lógica aparece de forma ainda mais clara em enunciados como “Eles vão tirar o seu nome e te dar uma marreta”. Aqui, Stephen mobiliza uma modalidade que reflete seu papel ambíguo como negro disciplinador: a assertividade absoluta. Não se trata de opinião ou conjectura, mas de uma sentença apresentada como verdade. Esses enunciados operam performativamente, produzindo efeitos de realidade que naturalizam a ordem racial. Como observa Foucault (2013), é por meio dessas enunciações que se organizam regimes de saber que definem o que é possível pensar e viver. Ao afirmar o destino de Django ou a permanência da fazenda, Stephen se posiciona como porta-voz da autoridade branca, mesmo sendo por ela racialmente excluído.

Além disso, esse ponto se distingue do que vimos na seção 3.2, quando Stephen confrontava Candie sobre Django a cavalo, operando como vigilante, e do interrogatório de Broomhilda em 3.3, no qual o foco era a disciplina pela intimidação. No celeiro, não há nem vigilância nem correção: há a decretação de uma existência reduzida à condição de ferramenta. A fala de Stephen sintetiza a lógica racial do escravismo moderno: o negro é mantido vivo apenas na medida em que sua morte é administrada como projeto.

A análise também se conecta ao conceito de dispositivo de racialidade de Carneiro (2023). O que se vê na cena é a atualização de um mecanismo histórico: o negro é produzido como corpo descartável, mas útil, funcional apenas na medida em que serve à economia de morte que sustenta a casa-grande. Ao anunciar a condenação de Django, Stephen não fala em nome próprio, mas como operador da ideologia branca, corporificando a permanência de uma ordem que sobrevive mesmo sem o senhor.

Por isso, o discurso de Stephen no celeiro pode ser lido como um enunciado necropolítico exemplar. Ele encarna o papel de arauto da morte social, reiterando que o poder da plantation não termina com o fim de Candie, mas se prolonga na materialidade das falas que condenam e naturalizam a sobrevivência degradada dos corpos negros. A mineradora, nesse sentido, não é apenas um espaço geográfico, mas o signo de uma ordem social que reduz a vida à condição de resto administrado: a prova de que o racismo não apenas vigia ou disciplina, mas mata, lentamente, de forma planejada.

Por fim, na cena do celeiro, ao narrar detalhadamente o destino de Django na mineradora, Stephen mobiliza não apenas o discurso da morte, mas o do aniquilamento afetivo. Ao dizer que Django será reduzido a um número e terá sua língua arrancada “se der um pio”, Stephen retira dele não apenas a identidade, mas o direito ao afeto, ao protesto, à subjetividade. A linguagem utilizada performa um discurso de extinção emocional, reiterando o controle absoluto da sensibilidade negra.

Além do medo, o discurso de Stephen também contribui para a construção de um ethos de autoridade. Esse ethos não é conferido por status legal ou reconhecimento explícito dos brancos; ele é performado, repetido e encenado através da linguagem. Frases como “Eles vão tirar o seu nome e te dar uma marreta” exemplificam esse processo: Stephen assume a posição de porta-voz da ordem e fala com a certeza de quem conhece os destinos, de quem tem acesso à lógica interna do sistema. Esse tipo de enunciado opera como profecia e como ameaça: enuncia um futuro inevitável e reforça, por isso mesmo, a posição de autoridade do enunciador.

Como argumenta Bourdieu (1996), o poder da palavra depende de quem a profere, mas também da estrutura social que autoriza ou não esse ato de fala. Stephen, embora negro e

escravizado, é investido, discursivamente, da função de mediador autorizado. Seu ethos é o da exceção funcional que, ao adotar a voz do senhor, autoriza-se a disciplinar, vigiar e prever o destino dos outros. Nesse sentido, a mineradora não deve ser lida apenas como espaço de exploração, mas também como metáfora da branquitude como polo de poder: um lugar que existe para esgotar vidas negras e, com isso, reforçar a supremacia branca.

Portanto, o discurso de Stephen no celeiro torna visível que a necropolítica não atua apenas na dimensão física da morte, mas também no esvaziamento subjetivo e afetivo dos sujeitos negros. Ao enunciar a mineradora como destino, ele projeta um horizonte de não-vida que é, ao mesmo tempo, sentença e metáfora da supremacia branca. Nesse espaço, a sobrevivência é programada como exploração infinita: um corpo sem nome, sem voz e sem afeto.

Essa lógica necropolítica, centrada na sobrevivência degradada, prepara o terreno para a última modalidade de enunciação de Stephen: aquela que não apenas condena, mas eterniza a ordem senhorial

3.8 O porta-voz do senhor: a enunciação do poder na negociação da rendição

Se até o celeiro Stephen havia funcionado como arauto da morte social, é em sua fala derradeira que ele assume plenamente o papel de porta-voz do senhor. Ao afirmar que “Candyland vai sempre existir”, Stephen não anuncia apenas um destino imediato, mas formula uma profecia ideológica. Aqui, a assertividade absoluta, tão presente em suas falas anteriores, se converte em discurso de eternização: a casa-grande é apresentada como algo natural, inquestionável, fora do tempo histórico.

Essa fala sintetiza, portanto, a passagem da violência necropolítica explícita para formas mais sofisticadas de naturalização discursiva da supremacia branca. Se a mineradora representava a degradação direta do corpo negro, Candyland passa a operar pela produção de uma racionalidade escravista apresentada como permanente, legítima e inevitável. Não se trata apenas de intimidar ou sentenciar, mas de produzir um regime de verdade no qual a própria ordem racial aparece como natural e indestrutível.

A seguir, apresento as falas centrais que serão objeto desta análise, enunciados em que Stephen concentra sua assertividade, sua capacidade de ameaça e a operação ideológica que naturaliza a ordem de Candyland:

(02:35:51) Django: “Todos vocês vão poder se reencontrar com Calvin, muito antes do que imagina. Billie, da ultima vez que te vi, você segurava o meu...”
 Billie: “Dijango seu crioulo filho da puta”
 Django: “O “D” é mudo seu caipira. Agora, aos meus irmãos negros, eu sugiro que vão embora e deixem esses brancos. Você não, Stephen. O seu lugar é aqui.
 Django: Antes de ir Cora, diga: adeus a senhorita Lara.”
 Cora: “Diga o quê?”
 Django: “Diga adeus à senhorita Lara.”
 Cora: “Adeus!”
 Django: Stephen, gostou das minhas roupas novas? Eu não sabia que eu ficava tão bem de bordo.
 Stephen: “Eu contei sei tiros, negro!”
 Django: “Eu contei duas armas, negro!”
 Django: Você disse que em 76 anos viu fazer de tudo com os pretos aqui. Mas não falou nada de tiros no joelho.
 Ai caceta, desgraçado!
 Django: “Em 76 anos, Stephen, quantos pretos passara por aqui em? 7 mil, 8 mil, 9 mil, 9999? Tudo aquilo que o seu senhor Calvin Candie falava era bobagem, mas numa coisa ele estava certo. Eu sou o preto número 10 mil.”
 Stephen: Seu filho da puta, seu preto desgraçado. Ai meu Deus, deixa eu matar este crioulo. Você não vai se safar dessa, Django! Vão pegar você direitinho.
 Stephen: Vão achar você. E quando acharem, ai vai ver o que vão fazer com você, eles vão matar você. Não senhor, eles vão acabar com a sua raça. Você não pode matar todos os brancos. Eles vão achar você. Isso aqui é Candyland, você não pode destruir Candyland, nós sempre existimos. A Candyland vai sempre existir. Um preto sozinho não vai matar todos os brancos. Eles vão achar você crioulo” (Tarantino, 2012).

Esses enunciados não são apenas expressões de raiva ou ameaça pontual: condensam a articulação entre violência imediata e discurso ideológico — a conjunção entre a profecia punitiva (a morte física e o extermínio de um povo) e a naturalização histórica da casa-grande. Nas linhas que seguem, farei uma leitura frase a frase, mostrando como cada segmento performa autoridade, produz efeitos de verdade e articula necropolítica e ideologia, ligando essa micro enunciação ao regime discursivo maior que sustenta a figura de Stephen.

Em sua forma mais brutal, o discurso de Stephen produz o apagamento simbólico e a destruição subjetiva de Django. No monólogo que anuncia o destino na mineradora, há uma ritualização da morte social: “vão tirar seu nome e te dar um número”, “vão te dar uma marretada na cabeça e te enterrar numa cova”. O que está em jogo aqui é a decretação da inexistência, não apenas física, como simbólica. Stephen não apenas reproduz a lógica da casa-grande: ele reinscreve o outro negro como corpo descartável, animalizado, número.

Entretanto, para compreender a potência dessa fala final, é necessário observar a forma como Stephen oscila entre diferentes posições discursivas ao longo da narrativa. Sua enunciação é marcada por incoerências que não são acidentais, mas reveladoras: ora se distancia dos brancos, ora se confunde com eles; ora interpela outros escravizados como inimigos, ora os inclui em um “nós” que naturaliza a ordem. Essa oscilação se manifesta, sobretudo, no uso dos pronomes pessoais, que funcionam como marcadores de pertencimento e exclusão, revelando a condição liminar de Stephen como sujeito em “entre-lugar”.

Quando Stephen se dirige a Django ou a outros escravizados usando a segunda pessoa — “você não pode matar todos os brancos” — assume o papel de vigia interno da ordem escravista. Esse “você” não é apenas interpelação individual, mas dispositivo de disciplinamento. Foucault (2008) nos lembra que o poder circula na forma de micropráticas, e aqui a língua se converte em instrumento de vigilância: ao dizer “você”, Stephen separa-se dos demais, posicionando-se acima deles, como aquele que aplica a norma em nome da casa-grande. Essa estratégia revela que a violência da escravidão não dependia apenas da presença do senhor branco, mas era também exercida de dentro, por meio de sujeitos negros cooptados para vigiar outros negros.

Em outros momentos, Stephen fala dos brancos como “eles”, deslocando-se discursivamente do grupo ao qual deseja pertencer. Essa oscilação evidencia o cálculo que marca sua posição: ora se coloca como aliado do senhor, ora distancia-se para resguardar sua própria sobrevivência. Essa ambivalência aproxima-se do conceito de *mimicry* em Bhabha (1998), no qual a cópia nunca é perfeita e carrega sempre uma fissura. Ao mesmo tempo em que tenta falar como branco, Stephen explicita, no uso de “eles”, que jamais será plenamente aceito. O pronome revela, portanto, a fragilidade de sua exceção: ele é tolerado enquanto útil, mas sempre lembrado de sua não-branquitude.

A primeira pessoa surge raramente, mas quando aparece, expõe o sujeito em limbo. O “eu” de Stephen é um “eu” vulnerável, que fala a partir do medo e do cálculo estratégico. Butler (2015) ajuda a pensar esse processo: o sujeito se constitui nas tramas do poder, e o “eu” nunca é livre, mas resultado de repetições discursivas que normatizam corpos e identidades. Quando Stephen afirma sua posição individual, não o faz para reivindicar agência coletiva, mas para justificar seu lugar funcional dentro do sistema — um “eu” que sobrevive porque coopera, um “eu” marcado pela captura.

Esse movimento pronominal evidencia que Stephen não é apenas um personagem contraditório, mas uma figura enunciativa que encarna as ambiguidades do poder colonial. Sua voz é atravessada pela duplicidade: ao mesmo tempo que reforça a ordem, expõe suas fissuras. É justamente essa ambivalência que a montagem de *Django Livre* explora — enquadrando o corpo de Stephen em posições de destaque, prolongando o tempo de sua fala e construindo-o como mediador entre mundos que não o reconhecem plenamente. Assim, a política da linguagem se converte em política da imagem, como se a câmera amplificasse, na superfície visual, as tensões inscritas nos seus enunciados.

Isto é, aqui, a sentença necropolítica encontra suas formas mais sofisticadas de naturalização. O que antes era a condenação de um indivíduo agora se transforma na eternização

de uma ordem. O discurso atua como testemunho da resiliência do sistema — e da sua crueldade —, naturalizando a supremacia branca como destino histórico e inescapável.

Outro momento demonstrativo é a fala: “Então eu disse: puxa vida, os crioulos que a gente vendeu para LeQuint Dickey, tiveram um fim pior”. Aqui, Stephen não apenas narra um evento; ele compara e hierarquiza sofrimentos, como se houvesse uma métrica interna da violência aceitável. Há uma naturalização do castigo como destino. Essa comparação, carregada de cinismo, indica que Stephen internalizou plenamente a função de executor do sistema. Bhabha (1998) descreve esse fenômeno como mimetismo colonial: não uma simples cópia, mas uma repetição “quase igual” da voz do colonizador, sempre marcada pela diferença. Discursivamente, isso significa que Stephen passa a enunciar a partir da linguagem do outro, assumindo termos, entonações e justificativas que não lhe pertencem, mas que, ao serem proferidas por ele, reforçam a ordem estabelecida.

O filme oferece outras passagens que evidenciam esse processo. Quando Stephen repreende Django à mesa, seu tom não é o de um escravizado, mas o de um proprietário zelando pela etiqueta da casa-grande. Da mesma forma, quando ele alerta Calvin Candie sobre a relação entre Django e Broomhilda, Stephen não apenas transmite informação: ele mobiliza o mesmo raciocínio utilitarista do senhor, preocupado com a ameaça à propriedade e ao controle. Em ambos os casos, a imitação discursiva não é neutra — ela reinscreve a voz senhorial em um corpo negro, deslocando o lugar de fala e naturalizando a contradição.

Essa é a potência e o perigo do mimetismo: a fala de Stephen soa como a do senhor, mas seu corpo denuncia a diferença que nunca se apaga. O discurso, entretanto, atua para mascarar essa fissura, transformando contradição em normalidade. Assim, a imitação não é apenas um gesto de assimilação cultural, mas um dispositivo discursivo de poder: ao repetir a voz do colonizador, Stephen reforça a lógica da dominação e converte a obediência em prática socialmente aceitável, ainda que atravessada pela violência da diferença.

A fala mais brutal talvez seja: “Quando você chegar lá, eles vão tirar o seu nome e te dar um número e uma marreta [...] esse será o seu fim”. O enunciado não vem isolado: ele é pronunciado no celeiro, quando Django está capturado, suspenso de cabeça para baixo, sangrando e completamente vulnerável. O corpo pendurado animaliza o sujeito, expondo-o ao olhar e à palavra do outro, transformando a cena em espetáculo disciplinar. Stephen caminha lentamente, assume a posição de orador e, em tom frio e calculado, descreve com precisão quase administrativa o destino de Django: a perda do nome, a redução ao número, o trabalho até a morte. É um discurso que performa a necropolítica — a transformação do corpo negro em ferramenta e sua organização em torno de uma morte certa e lenta. O poder aqui não se limita

ao castigo físico: ele se antecipa no discurso, que obriga Django a experimentar simbolicamente sua própria aniquilação. Jacques Rancière (1996) lembra que a política é sempre disputa sobre a voz, sobre quem pode falar e com quais efeitos. No entanto, a fala de Stephen não redistribui o sensível; ao contrário, ela disciplina, opera como sentença. É uma fala que humilha e subjuga, convertendo-se em instrumento de morte simbólica e biológica, ao reinscrever no corpo negro o destino colonial da exploração até a exaustão total.

Esse processo culmina na declaração: “Você não pode destruir Candyland, nós sempre existimos. A Candyland vai sempre existir”. Aqui, Stephen projeta o sistema senhorial como ontologia: não mais como casa ou fazenda, mas como estrutura permanente, imbatível. Trata-se da naturalização grau máximo, aquilo que Hall (2003) define como o momento em que o sistema passa a parecer natural. O discurso de Stephen, neste ponto, é metonímico: ele é a própria Candyland falando, sobrevivendo, perpetuando-se.

Reverberando autores como Spivak, Bhabha e Rancière, percebemos que Stephen não é apenas um personagem funcional: é um nó discursivo no qual se cruzam mimetismo, silenciamento e violência colonial. Seu discurso reflete as relações de poder não como espelho, mas como intensificação. Ele é a instituição que fala, o cativo que ganha voz, a ordem racial que sobrevive ao senhor. É nesse ponto que sua fala se torna, de fato, a língua do senhor na boca do escravo.

A figura do negro colaborador, tal como encarnada por Stephen, não é uma exceção ficcional, mas o resultado de um longo processo histórico de formação de sujeitos racializados funcionalizados à ordem colonial. Como propõe Patterson (1982), a escravidão não anula apenas a liberdade do sujeito negro — ela instaura uma “morte social”, um regime de existência em que o escravizado perde seu nome, sua agência e sua posição simbólica no mundo. Nesse contexto, qualquer possibilidade de reconhecimento ou de exceção depende da adesão estratégica ao sistema que o desumaniza. Stephen, portanto, é o efeito de um dispositivo de sobrevivência dentro da máquina escravocrata: sua colaboração é o preço pago pela manutenção de uma existência funcional.

A partir de Hartman (1997) podemos ampliar essa compreensão ao demonstrar que, na plantação e nos regimes de escravidão moderna, a performatividade da submissão era exigida não apenas como obediência, mas como espetáculo de servilidade. O sujeito negro não só devia obedecer; devia parecer feliz por fazê-lo. Hartman chama atenção para os “rituais de prazer e dor” que sustentavam o poder senhorial, em que o corpo do escravizado era capturado também pelo afeto, pelo gozo forçado da servidão. Nesse sentido, Stephen não apenas serve: ele encena

a sua lealdade com teatralidade excessiva, transformando sua colaboração em um espetáculo de adesão que reafirma a centralidade do senhor mesmo na sua ausência.

Douglass (1845), em suas narrativas autobiográficas, registra com lucidez a presença do negro disciplinador, aquele que, autorizado pelo branco, punia os seus semelhantes com mais crueldade do que os próprios senhores. Essa figura não era apenas instrumento do castigo, mas também símbolo de advertência para os demais escravizados: colaborando, tornava-se exceção; resistindo, voltava à condição de alvo. Douglass oferece um testemunho que ilumina o lugar de Stephen: não se trata de um vilão moral, mas de uma função historicamente produzida para assegurar a continuidade da dominação a partir de dentro.

Nesse sentido, o colaboracionismo de Stephen deve ser compreendido como produto de uma racionalidade colonial que transforma a ambivalência em ferramenta de controle. Como argumenta Brown (2008), os sujeitos escravizados elaboravam estratégias de sobrevivência e negociação em meio às estruturas de poder, e muitas vezes a colaboração era uma dessas formas — nem sempre como adesão ideológica, mas como tática de autopreservação. Brown (2008) destaca que a obediência podia esconder cálculo, e a delação, medo. Esse jogo ambíguo entre funcionalidade e cálculo está inscrito na linguagem de Stephen, que ora performa subserviência absoluta, ora assume a posição de estrategista frio, como se já não houvesse distância entre o colaborador e o senhor.

Ao incorporar essas dimensões históricas e afetivas da colaboração negra, torna-se evidente que a figura de Stephen não pode ser lida apenas como caricatura do traidor ou como símbolo do auto-ódio racializado. Ele é, antes, o produto de várias formações discursivas que atravessa séculos de dominação colonial, e cuja força reside justamente na internalização do poder como condição de existência. A genealogia do colaborador é, nesse caso, também a genealogia do poder que sobrevive à própria ausência do senhor, e que fala, ameaça e vigia pela voz daqueles que foram moldados para perpetuá-lo.

3.9 Síntese das estratégias discursivas de Stephen

Conforme discutido no Capítulo II, o cinema opera como tecnologia discursiva que, além de entreter, produz e organiza sentidos historicamente localizados sobre raça, poder e identidade. Nesse horizonte, Stephen não pode ser lido apenas como personagem isolado ou como criação estilística de Tarantino; ele condensa imagens, gestos e arquétipos que integram um regime visual racial consolidado historicamente. Como aponta Hall (1996), a representação

não reflete a realidade: ela produz sentidos, institui lugares sociais e organiza o visível. bell hooks (1996) complementa ao lembrar que, no cinema, corpos negros são performados para o olhar branco, inscrevendo-se em gramáticas de domesticidade, obediência ou ameaça. Stephen atualiza esse imaginário, não como ruptura, mas como duplicação estratégica da figura do negro colaborador, estetizando a ordem senhorial.

A análise arqueogenealógica proposta por Foucault (2013) permite compreender que o discurso não é unidade estável, mas campo de forças marcado por falhas e discontinuidades. Aplicada a Stephen, essa perspectiva revela que sua servidão é performada, negociada e instrumentalizada. Embora funcional ao sistema, seu discurso não é unívoco: há momentos de suspensão da deferência, de ironia ou de reposicionamento estratégico que tensionam a imagem do escravo leal. Essas rupturas não configuram resistência, mas são parte constitutiva da gramática de poder que o atravessa — a teatralização da subserviência é, ao mesmo tempo, instrumento de sobrevivência e mecanismo de legitimação de sua autoridade.

Outro eixo fundamental é o modo como Stephen mobiliza modalidades enunciativas que instauram posições de poder. A cena também evidencia que a enunciação de Stephen não se organiza de forma homogênea ou estável. Para compreender essa dinâmica, mobilizamos as contribuições de Jacqueline Authier-Revuz (1990), especialmente sua reflexão sobre a heterogeneidade enunciativa. A autora argumenta que todo discurso é atravessado por vozes, memórias discursivas e formas de dizer que excedem a intenção individual do sujeito, tornando a enunciação um espaço marcado por tensões e deslocamentos.

Em Stephen, essa heterogeneidade manifesta-se de maneira particularmente significativa. Quando intimida Broomhilda ou Django, sua enunciação incorpora os modos de dizer e a autoridade da racionalidade senhorial, ainda que pronunciada por um sujeito negro submetido à própria ordem escravista. Já ao responder a Calvin Candie com o reiterado “Sim, senhor”, reinscreve-se discursivamente na posição da subserviência racializada. Essas posições enunciativas não se anulam; coexistem como efeito da própria lógica colonial, que produz sujeitos negros funcionalmente atravessados pelos discursos da dominação.

Como observa van Dijk (2008), a interrogativa agressiva não visa à informação, mas ao controle; e, como aponta hooks (2013), a resposta submissa repete a performance da servidão. Ao oscilar entre ameaça e deferência, Stephen corporifica a heterogeneidade enunciativa: sua voz não é apenas dele, mas atravessada pela língua do senhor, simulando inferioridade para legitimar seu poder sobre os demais escravizados. É nesse ponto que sua enunciação se revela paradoxal, produzindo um ethos de autoridade que só existe porque está sustentado pela contradição.

Essas fissuras se tornam visíveis, por exemplo, quando Stephen abandona o tom cerimonioso e assume a condução da conversa com Candie, ou quando introduz o cinismo em relação à “inteligência dos brancos”. O que parecia servidão absoluta revela-se performance estratégica: ele sabe quando teatralizar a submissão e quando ocupar o espaço da autoridade. Inspirados em Michel de Certeau (1994), podemos compreender essas práticas como táticas de manobra no interior da ordem: microdescontinuidades que não desestabilizam o sistema, mas garantem sua funcionalidade e consolidam a posição singular de Stephen. E é justamente aí que reside sua complexidade: Stephen não é apenas o escravo submisso nem o traidor absoluto, mas o sujeito que explora brechas discursivas para ampliar sua margem de poder. Suas táticas, longe de romperem a lógica escravocrata, a reforçam, mostrando como o sistema se sustenta não só pela violência do senhor, mas também pela colaboração ativa de quem, em troca de pequenas parcelas de autoridade, ajuda a perpetuar a ordem colonial.

A corporalidade reforça esse funcionamento discursivo. Como defendem Butler (1993), hooks (1992) e Spillers (1987), o corpo não é mero suporte da fala, mas discurso encarnado que reproduz, legitima e dramatiza a norma. O corpo de Stephen enuncia antes da palavra: a rigidez silenciosa diante da frenologia, o abraço desesperado em Candie, a teatralidade punitiva ao expor Brhomilda. Gestos, olhares e silêncios performam lealdade, afeto ou violência como dispositivos de regulação. Em momentos de intimidade com Candie, contudo, a mesma corporalidade se reconfigura: charuto, pernas cruzadas, tom de igualdade, tornando visível uma plasticidade tática. Assim, o corpo de Stephen é simultaneamente instrumento de sujeição e veículo de cálculo estratégico.

Sua construção retoma e condensa estereótipos já identificados por Bogle (2001) — Mammy, Tom, Buck, o negro astuto —, mas com uma complexidade cínica que os reconfigura. Stephen herda da Mammy o zelo pela casa branca, do Tom a devoção, do Buck a força contra os seus, e do astuto a malícia. No entanto, diferentemente desses tipos clássicos, sua crueldade não é apenas reativa: ela é prazerosa e performada, deslocando para o corpo negro a racionalidade violenta que preserva o branco em posição de civilidade. Como apontam Hartman (1997) e Carneiro (2023), essa operação é recorrente nos regimes de racialidade: deslocar a face do mal para o negro colaborador, preservando o branco como tolerante ou infantilizado.

Essas imagens não operam apenas no plano narrativo, mas também no da recepção. O prazer estético suscitado pela figura grotesca e ambígua de Stephen ilustra o que hooks (1992) chama de terreno racializado do prazer, no qual a dor e a violência contra corpos negros podem ser consumidas como ironia ou espetáculo. Carneiro (2023) conceitua tais construções como “dispositivos de racialidade”: imagens de controle que organizam a percepção pública e

reforçam hierarquias. Richard Dyer (1997) lembra que imagens nunca são neutras, mas carregadas de ideologia. Assim, a estetização da violência em Stephen pode tanto provocar desconforto crítico quanto reforçar estereótipos, dependendo do olhar que a consome.

Ao integrar esses diferentes níveis de análise — recursos linguísticos, efeitos de sentido, corporalidades, estereótipos históricos e recepção estética — compreendemos Stephen como mais que uma categoria isolada do negro colaborador. Ele é efeito e operador de múltiplos discursos, condensando regimes visuais e enunciativos que produzem e reafirmam a supremacia branca. Sua presença em *Django Livre* não é apenas narrativa: é arquivo visual-discursivo do racismo, que encena, em chave grotesca e espetacular, a persistência histórica de uma gramática de poder que atravessa corpos negros para sustentar o imaginário senhorial.

FECHO ANALÍTICO: A MÁSCARA DO PODER E A DISPUTA DOS SENTIDOS

Chego ao fim desta dissertação retomando a pergunta que orientou esta investigação: quais as estratégias discursivas utilizadas por Stephen para legitimar seu lugar de poder e justificar sua colaboração com o sistema escravocrata?

Mas há também uma inquietação que atravessa esta pesquisa desde o seu nascedouro e que, agora, pode ser enunciada com mais clareza: que preto é este que faz o discurso do opressor? Que corpo é esse que, situado historicamente na posição de subalternidade, assume e reproduz a linguagem da dominação?

Ao longo do percurso analítico, foi possível demonstrar que tais estratégias não se reduzem a traços psicológicos ou morais do personagem, mas se constituem como práticas discursivas atravessadas por relações históricas de poder e racialidade.

O objetivo geral — analisar os efeitos de sentido produzidos pelas práticas discursivas de Stephen, observando a articulação entre poder, representação e racialidade — foi alcançado na medida em que se evidenciou como sua linguagem, seus gestos, seus silêncios e sua performance operam como tecnologias de legitimação da ordem senhorial. A análise mostrou que Stephen constrói sua autoridade por meio de recursos linguísticos específicos, alternâncias de registro, estratégias de posicionamento e uma vigilância discursiva constante que reforça hierarquias raciais no interior da narrativa fílmica.

No que diz respeito aos objetivos específicos, foi possível identificar e categorizar os elementos linguístico-discursivos mobilizados pelo personagem; demonstrar como sua enunciação contribui para a manutenção das relações de poder no espaço escravocrata representado; examinar a constituição de sua identidade discursiva como efeito de formações racializadas; e articular essas observações aos fundamentos da Análise do Discurso de orientação foucaultiana. Stephen emerge, assim, não como exceção narrativa, mas como operador de um dispositivo de racialidade que fabrica sujeitos funcionalizados no interior do sistema colonial.

Os resultados indicam que a colaboração de Stephen não se sustenta apenas pela violência explícita, mas por uma adesão discursivamente construída. Sua estratégia não é apenas obedecer: é produzir sentidos que naturalizam a hierarquia, que transformam vigilância em lealdade, que convertem subalternização em exercício delegado de poder. Ao fazê-lo, o personagem revela como o racismo opera também pela internalização e pela circulação capilar das tecnologias de sujeição.

Dessa forma, a pergunta de pesquisa foi respondida ao demonstrar que as estratégias discursivas de Stephen se organizam em torno da legitimação simbólica da ordem escravocrata, operando por meio de efeitos de sentido que produzem disciplina, vigilância e adesão. A análise confirma que o cinema, compreendido como prática discursiva e arquivo audiovisual, não apenas representa o passado, mas reinscreve e reorganiza regimes de verdade sobre raça, poder e colaboração.

Importa ainda sublinhar um aspecto fundamental evidenciado pelo corpus: embora Stephen administre, vigie e atue como articulador das engrenagens do sistema escravocrata, ele não é o agente direto da violência física. Nos momentos de punição, tortura ou execução, o gesto de ferir, de marcar o corpo, de exercer a violência material permanece nas mãos dos personagens brancos. Ainda que Stephen organize, denuncie, observe e legitime, o poder soberano de punir e matar não lhe pertence.

Essa distinção não é secundária. Ela revela que sua atuação se inscreve numa lógica de mediação e sobrevivência dentro de uma estrutura cuja centralidade do poder é racialmente marcada. Stephen ocupa um lugar ambíguo: é operador do sistema, mas não seu detentor último. Sua autoridade é delegada, condicionada e permanentemente dependente da autorização branca. Assim, mesmo quando parece exercer poder, esse poder é sempre derivado, nunca originário.

Contudo, essa ambivalência não o transforma em centro da estrutura. Ao contrário: evidencia que o sujeito não antecede o sistema que o produz. Stephen não é um indivíduo que simplesmente escolheu colaborar; ele é constituído por uma engrenagem histórica que fabrica lugares possíveis para corpos negros no interior da ordem racializada. Ele ocupa uma posição prevista pela lógica do racismo moderno: a do negro autorizado a exercer autoridade desde que essa autoridade sirva à manutenção da hierarquia que o subordina.

Essa constatação permite complexificar a análise das estratégias discursivas identificadas ao longo do trabalho. Se, por um lado, o personagem adere ao regime escravocrata e produz sentidos que reforçam sua hierarquia, por outro, sua atuação pode ser compreendida como estratégia de sobrevivência em um sistema que produz cisões profundas na subjetividade negra. O colonialismo não apenas impõe dominação externa; ele fragmenta, reorganiza e atravessa o sujeito por dentro. A adesão de Stephen não é simples escolha individual, mas efeito de um regime histórico que produz formas específicas de subjetivação marcadas pela violência estrutural.

Nesse ponto, a reflexão ultrapassa os limites da narrativa fílmica e toca o presente. Quando figuras públicas negras assumem discursos que relativizam ou negam o racismo estrutural, ou quando performam simbolicamente lugares historicamente associados à repressão

de seus próprios pares, não estamos apenas diante de posicionamentos individuais. Estamos diante da atualização de uma engrenagem antiga que fabrica exceções funcionais e as transforma em instrumentos de estabilização da hierarquia racial.

O que se apresenta como autonomia pode ser, muitas vezes, autorização condicionada. O que parece ascensão pode operar como funcionalização. A exceção negra investida de autoridade não rompe a estrutura — pode, ao contrário, contribuir para sua reprodução.

Ainda assim, permanece um dado incontornável: o poder decisório, o poder de vida e morte, o poder de ferir e de legitimar a violência permanece branco. A estrutura racial que organiza o filme reafirma que a soberania última não é compartilhada. Stephen pode administrar, pode vigiar, pode articular — mas a violência fundadora e a autoridade final continuam concentradas nas mãos da branquitude.

Essa observação não absolve o personagem de sua colaboração discursiva, mas desloca a análise da moralização para a compreensão estrutural. Ao revelar que o poder é racialmente localizado, o filme, e a análise aqui desenvolvida, expõe como o sistema escravocrata se sustenta tanto pela força direta quanto pela produção de sujeitos funcionalizados à sua manutenção.

Além disso, destaco que esta investigação não encerra as possibilidades de análise do filme *Django Livre*. Outros elementos — como a dimensão sonora, a construção imagética da violência, a figura de Django em contraste com Stephen, ou ainda as implicações da autoria e da branquitude na organização do visível — podem ser aprofundados a partir da mesma perspectiva aqui mobilizada. O arquivo cinematográfico permanece aberto, e novas leituras poderão tensionar ainda mais seus regimes de enunciação.

Por fim, considerando que nossa formação é também licenciatura, é fundamental sublinhar a relevância deste debate para a educação básica. A análise crítica de produções audiovisuais pode contribuir para práticas pedagógicas comprometidas com a educação para as relações étnico-raciais, permitindo que estudantes desenvolvam ferramentas para compreender como discursos midiáticos produzem hierarquias, identidades e formas de subjetivação. Levar essa discussão para a escola é ampliar o alcance da pesquisa, transformando-a em instrumento de leitura crítica do mundo.

Se Stephen foi a máscara discursiva forjada pelo poder, esta pesquisa buscou descrever os fios que a sustentam. E, ao fazê-lo, reafirma que compreender os mecanismos da dominação é também passo fundamental para desestabilizá-los. A máscara, afinal, não é apenas adereço de um personagem: é estrutura histórica que fabrica sujeitos e os posiciona como peças de uma engrenagem maior.

REFERÊNCIAS

Ahmed, Sara. **Affective economies**. Social Text, v. 22, n. 2, p. 117-139, 2004.

_____. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh University Press. Edinburgh -UK 2004.

Alves, Carolina Assunção. **Dimensões argumentativas do discurso fílmico: projeções retóricas na tela do cinema**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

Alves, Cecília Noronha Braz. **A constituição do “sujeito infame” negro no cinema brasileiro, ou uma arqueogenealogia do silenciamento**. 2017. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

Authier-Revuz, Jacqueline. **Heterogeneidade(s) enunciativa(s)**. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, p. 25-42, jul./dez. Campinas – SP, 1990.

_____. **Heterogeneidade enunciativa**. Editora 34. São Paulo 2004.

Beckman, Frida. **Between desire and pleasure: a Deleuzian theory of sexuality**. Edinburgh: Edinburgh University Press. Edinburgh -UK, 2013.

Berlin, Ira. **Generations of captivity: a history of African-American slaves**. Harvard University Press, 2003.

Bhabha, Homi K. **O local da cultura**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 1998.

Bogle, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: an interpretive history of Blacks in American films**. Bloomsbury Publishing, 2001.

Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

Brown, Vincent. **The reaper’s garden: death and power in the world of Atlantic slavery**. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Butler, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.

Caputo, John D.; Giaccaria, Paolo. **Foucault at the movies**. New York: Columbia University Press. New York-USA 2017.

Carneiro, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Companhia das Letras. São Paulo 2023.

Charaudeau, Patrick. **Discurso político**. Contexto. São Paulo, 2024.

Cól, Rafael Marcurio da. **Análise do discurso fílmico pela lente foucaultiana: uma arqueogenealogia da homossexualidade em filmes do cinema brasileiro**. 2018. Dissertação

(Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara, 2018.

Collins, Patricia Hill. **Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. New York: Routledge, 2000.

Davis, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial. São Paulo, 2016.

De Certeau, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Editora Vozes. Petrópolis 1994.

Deleuze, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

Douglass, Frederick. **Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave**. Anti-Slavery Office. Boston - USA, 1845.

Dyer, Richard. **White: essays on race and culture**. London; New York: Routledge, 1997.

Fairclough, Norman. **A análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades**. In: MAGALHÃES, C. M. (Org.). Reflexões sobre a análise crítica do discurso. Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2001. p. 31-81.

Fanon, Frantz. **Os condenados da terra**. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2022.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. EDUFBA. Salvador, 2008.

Foucault, Michel. **Microfísica do poder**. Editora Graal. Rio de Janeiro, 1979.

_____. **Em defesa da sociedade**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2000.

_____. **O que é um autor? Veja/Passagens**, Lisboa, 2002a.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Editora Vozes. Petrópolis, 2002b.

_____. **A arqueologia do saber**. Forense Universitária, 7ª Edição . Rio de Janeiro, 2008a.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: Microfísica do poder. Editora Graal. Rio de Janeiro, 2008b.

_____. **A ordem do discurso**. Editora Loyola, 24ª edição. São Paulo, 2013.

Gregolin, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. Editora Claraluz. São Carlos, 2004.

Green, James Naylor. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Editora Unesp. São Paulo, 2000.

Grosz, Elizabeth. **Space, time and perversion: essays on the politics of bodies**. New York: Routledge, 2018.

Halberstam, Judith. **Masculinidad femenina**. Barcelona; Madrid: Egales Editorial, 2008.

Hall, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Revista Educação & Realidade, v. 22, n. 2. Porto Alegre - RS, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A, 11ª edição. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Cultural identity and cinematic representation**. Framework, n. 36, p. 68-82, 1989.

_____. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.). **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. Columbia University Press. New York - USA, 1996. p. 392-403.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

Hartman, Saidiya. **Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America**. Oxford University Press. New York - USA, 1997.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 1992.

Holmes, David G. **Breaking the chains of science: the rhetoric of empirical racism in Django Unchained**. **Black Camera: An International Film Journal**, v. 7, n. 2, p. 73-78, 2016.

Hooks, bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.

_____. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo**. Plataforma Gueto. Lisboa - PT, 2013.

Maingueneau, Dominique. **A propósito do ethos**. In: Motta, A. R.; Salgado, L. (Orgs.). **Ethos discursivo**. Editora Contexto. São Paulo, 2008.

Malcolm, X. **Malcolm X fala: os discursos do último ano de vida de Malcolm X**. Ubu Editora. São Paulo, 2021.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Mbembe, Achille. **Crítica da razão negra**. N-1 Edições. São Paulo, 2014.

_____. **Necropolítica**. Periódicos Arte & Ensaios, n. 32, p. 122-151. Rio de Janeiro, 2016.

Mesquita, Marcus Vinicius Azevedo de. **Corpos negros fora do armário: potencialidades pedagógicas dos filmes Negrum3 e O Arco do Tempo**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília. Brasília, 2021.

Mills, Charles W. **The racial contract**. Ithaca: Cornell University Press, 2014.

Mulvey, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. Screen, v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975. _____. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). O cinema no século XX. Imago. São Paulo, 2006.

Orlandi, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Editora Pontes, 8ª edição. Campinas - SP, 2009.

_____. **Discurso e leitura**. Editora Cortez. São Paulo, 2012.

_____. **Espaços linguísticos e seus desafios: convergências e divergências**. Revista Rua, v. 18, n. 2, p. 6-18. Campinas - SP, 2012.

Patterson, Orlando. **Slavery and social death: a comparative study**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Possenti, Sírio. **Os sentidos do discurso: estudos de linguística**. Mercado de Letras. Campinas - SP, 2002.

Porto, Beatriz de Mattos. **As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. Assis - SP, 2020.

Rancière, Jacques. **O desacordo: política e filosofia**. Editora 34. São Paulo, 1996.

_____. **O destino das imagens**. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2006.

Sevcenko, Nicolau. **Introdução**. In: Sevcenko, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil: República, da Belle Époque à Era do Rádio. Companhia das Letras. São Paulo, 1998.

Sharpe, Christina. **In the wake: on blackness and being**. Durham: Duke University Press, 2016.

Silva, Caio Ramos da. **Corpos (trans)formados no cinema**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

Silva, Denise Ferreira da. **A dívida impagável: pensando a partir do legado da raça**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2019.

Souza, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Companhia das Letras. São Paulo, 2021.

Spillers, Hortense J. **Mama's baby, papa's maybe: an American grammar book**. Diacritics, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG. Belo Horizonte, 2010.

Tarantino, Quentin (Dir.). **Django Livre [filme]**. EUA: Columbia Pictures, 2012.

Trevisan, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Editora Objetiva. Rio de Janeiro, 2018.

Van Dijk, Teun A. **Discurso e poder**. Editora Contexto. São Paulo, 2008.

Vieira, Diogo da Silva. **A luta de classes no cinema: uma análise do discurso das relações de classe no filme “Que horas ela volta?”**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2022.

Wilderson III, Frank B. **Afropessimism**. New York: Liveright Publishing Corporation, 2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.