

# Os monstros somos nós

## O horror contemporâneo na ficção seriada

### *Os Outros*

**SIMONE MARIA ROCHA**

*Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*

**MARCOS VINICIUS MEIGRE E SILVA**

*Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*

**LARISSA RIBEIRO BEZERRA**

*Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*

**MILLENA OHANA SANTOS DA SILVA**

*Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*

**ID 3095**

Recebido em

**25.06.2024**

Aceito em

**11.05.2025**

Analizamos a série *Os Outros*, do Globoplay, a fim de identificar como a narrativa aborda a temática do medo a partir das convenções do *horror social*. Na base teórica, os conceitos de *gênero artístico*, de *horror* e de *horror social* foram adotados para derivar o objeto formal da emoção nesse gênero: o medo. Metodologicamente, operamos uma análise dramatúrgica e estilística para averiguar as convenções genéricas aplicadas na série. Em síntese, diálogos, iluminação e trilhas conformam os sentidos do horror social que, na narrativa, destaca tensões entre masculinidades frágeis, violência urbana e embates entre classe e gênero, como expressões da atualização desse horror social.

**Palavras-chave:** Horror social. Hibridismo de gênero. *Os Outros*. Globoplay.

## **The Monsters are Us: Contemporary Horror in the Serial Fiction *Os Outros***

We analyzed the Globoplay series *The Others* in order to identify how the narrative addresses the theme of fear based on the conventions of *social horror*. In the theoretical basis, the concepts of *artistic genre*, *horror* and *social horror* were adopted to derive the formal object of emotion in this genre: fear. Methodologically, we performed a dramaturgical and stylistic analysis to investigate the generic conventions applied in the series. In short, dialogues, lighting and soundtracks shape the meanings of social horror that, in the narrative, highlights tensions between fragile masculinities, urban violence, and clashes between class and gender, as expressions of the updating of social horror.

**Palavras-chave:** Social horror. Genre hybridity. *The Others*. Globoplay.

## **Los monstruos somos nosotros: el horror contemporáneo en la serie de ficción *Os Outros***

Analizamos la serie *Os Outros*, de Globoplay, con el objetivo de identificar cómo la narrativa aborda el tema del miedo a partir de las convenciones del *horror social*. Sobre una base teórica se adoptó los conceptos de *gênero artístico*, *horror* y *horror social* para derivar el objeto formal de la emoción en este género: el miedo. Metodológicamente, realizamos un análisis dramatúrgico y estilístico para indagar en las convenciones genéricas aplicadas en la serie. En resumen, diálogos, iluminación y bandas sonoras configuran los significados del horror social que, en la narrativa, resalta las tensiones entre masculinidades frágiles, la violencia urbana, los choques entre clase y género, como expresiones de la actualización del horror social.

**Palabras clave:** Horror social. Hibridismo de género. *Os Outros*. Globoplay.



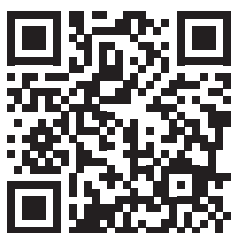
ORCID

## Simone Maria **ROCHA**

Professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT-UFMG.

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**E-mail:** [simonerochaufmg@gmail.com](mailto:simonerochaufmg@gmail.com)



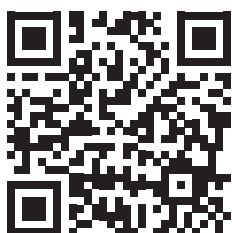
ORCID

## Marcos Vinicius Meigre e **SILVA**

Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), no curso de Jornalismo. Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Realizou estágio pós-doutoral no PPGCOM UFMG, com bolsa FAPEMIG (2023-2025). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT-UFMG.

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**E-mail:** [marcosmeigre@gmail.com](mailto:marcosmeigre@gmail.com)



ORCID

## Larissa Ribeiro **BEZERRA**

Roteirista, diretora e produtora de cinema e TV. Especialista em Cinema e TV pela EICTV, Cuba. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT-UFMG.

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

**E-mail:** [larissarb.mestrado@gmail.com](mailto:larissarb.mestrado@gmail.com)

---

---



**ORCID**

## Millena Ohana Santos da **SILVA**

Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) durante o Mestrado. Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT-UFMG.

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**E-mail:** mell.ohana4@gmail.com

---

---

## Introdução

O campo televisivo viveu alterações substanciais que despertaram, desde as últimas décadas, o empenho por compreender os novos movimentos que começaram no contexto da “pós-televisão” (Piscitelli, 1998) ou “terceira era de ouro da televisão” (Martin, 2014). De lá pra cá, para além das mudanças percebidas no âmbito das tecnologias, é possível congregiar fatores narrativos, dramatúrgicos e estilísticos capazes de explicar a consolidação de uma “nova televisão” (Wolff, 2014), que também tem sido acompanhada das novas delimitações para o setor, em tempos de “televisão distribuída por internet” (Lotz, 2023) ou “televisão online” (Johnson, 2020).

No caso da produção brasileira de ficção seriada para *streaming*, um dos elementos dessa nova era que despertou nossa atenção foi a produção das obras classificadas como drama seriado contemporâneo (Dunleavy, 2009; Silva, 2015; Nelson, 2007). A presença de tal categoria se mostra expressiva em todas as plataformas atuantes no país (Rocha *et al.*, 2025), e tivemos a oportunidade de explorar algumas características do gênero em outros artigos, tais como mudanças na estrutura narrativa (Rocha *et al.*, 2021) e no modelo dramatúrgico capitaneado pela construção de personagens mais complexas e com perfis moralmente ambíguos (Rocha; Ferreira; Vieira, 2024). Neste texto, temos como objetivo nos aprofundar em um dos elementos proeminentes desse universo de obras, que diz respeito a um novo hibridismo de gêneros, conferindo às narrativas mais ritmo e densidade, além de exigir um espectador narratologicamente mais instruído (MacDonald, 2013).

Em síntese, queremos evidenciar como, da mescla de gêneros estabelecidos, surge um subgênero chamado de horror social, ressaltando, por um lado, o pacote de emoções provocadas no espectador, bem como uma engrenagem de caracterização de temas a partir de novas vertentes – como no caso da exploração dos temores da violência urbana, dos medos e ansiedades contemporâneos. Para dar concretude às nossas reflexões, exploraremos como tais aspectos se tornam visíveis na série *Os Outros* (Globoplay, 2023–), obra escolhida como campo de provas.

## A televisão brasileira na era do *streaming*

A configuração de um “novo ecossistema midiático” (Lobato, 2019, p. 13) mostra que o panorama dos serviços de *streaming* remodelou diversos aspectos das lógicas produtivas, afetando não só as dimensões narrativas e estilísticas, como também os esquemas de distribuição e consumo. Desde 2011, com a chegada da Netflix ao Brasil, uma reorganização se instaurou no setor, principalmente quando a empresa passou a investir em produções originais para estabelecer laços de identificação com mercados locais e nichos específicos. De lá pra cá, outros serviços também passaram a marcar presença no cenário brasileiro, tais como Prime Vídeo, HBO Max e a nativa Globoplay. Em todos os casos, a oferta de vídeo sob demanda pretende consolidar catálogos com um crescente número de produções originais, no empenho por audiências locais sem distanciar-se de preceitos que também atendam ao consumo global. Para se ter dimensão do que estamos referindo em termos de inovação, quando se trata de compreender a ficção seriada produzida para *streaming* como primeira janela de exibição, é preciso levar em consideração o histórico de décadas marcado pela presença hegemônica da televisão linear, com destaque para a TV Globo na popularização de telenovelas.

O formato de telenovela começou no Brasil a partir de um modelo que toma por base o melodrama como gênero e o folhetim como regime serializado. Com enredos que buscavam despertar temor, piedade e admiração na audiência (Carroll, 1999b; Williams, 1998), a TV Globo, a partir do final dos anos 1960, começou a lançar obras que mesclavam o melodrama com a estética do realismo e, no final dos anos 1970, com

o naturalismo, marcando a produção à medida que o formato foi se consolidando. Para entender esses movimentos estéticos, fazemos menção à compreensão feita por Trisha Dunleavy (2018), que os equivale a graus de estilo por considerar que se referem às mesmas condições estéticas e de produção que marcam os contextos de realização dessas obras. Assim, temos o naturalismo equiparado ao estilo de grau zero, caracterizado pelo privilégio do diálogo em detrimento da ação pela atenção ao tempo natural, o que significa que a edição simplesmente segue os personagens em vez de expressar uma visão a respeito deles.

O estilo de grau zero passou a ser considerado a estética padrão das principais obras de ficção televisiva, como telenovelas, *soap operas* e *sitcom* (Butler, 2010). Já a estética do realismo pode ser considerada estilo de primeiro grau, marcada pela pretensão das obras em criar um “mundo autocontido e internamente consistente que parece real”<sup>01</sup> (Fiske, 1987, p. 130, tradução nossa). Em suma, esses movimentos, tal como são adotados na teledramaturgia, buscam tornar natural uma perspectiva específica ou expressão do real. Essa mescla entre melodrama e naturalismo e realismo adquiriu tamanha importância, sendo até mesmo reconhecida como o modelo que construiu relatos de nação, noções de identidade e apresentou questões sociais emergentes no Brasil (Lopes, 2003).

Como já mencionado, a ascensão e consolidação dos serviços de *streaming* abriu no mercado uma nova janela de produção, com investidas em novos formatos, inovações narrativas e dramatúrgicas que distam do modelo consolidado até então<sup>02</sup>. O conjunto de inovações a que fazemos referência diz respeito à emergência do drama seriado contemporâneo (Dunleavy, 2009; Nelson, 2007; Silva, 2015). Dunleavy (2018) entende o drama contemporâneo enquanto um metagênero que denota toda a categoria de drama televisivo, como aquele que compreende subgêneros distintos (crime, médico, melodrama familiar, ficção científica, suspense, horror), juntamente com suas principais formas narrativas (séries, ficção seriada, antologia, minisséries e novelas). Nessa medida, esse metagênero é mais bem identificado quando sua categorização já expressa o hibridismo que ele comporta, gerando classificações como drama policial, drama político, drama social, drama distópico, drama criminal, drama médico. O drama contemporâneo deve sua distinção à utilização de seis dimensões criativas já desenvolvidas desde início dos anos de 1980, dentre elas, a mistura de gêneros, com consequências no ritmo narrativo, no desenvolvimento da história e na evolução dos personagens (Dunleavy, 2018).

Com nossa atenção voltada para a característica híbrida dos gêneros das ficções seriadas contemporâneas, buscaremos nas próximas seções abordar aspectos que sustentarão nossa análise, com base na hipótese de que *Os Outros* é um exemplar do subgênero horror social mesclado ao drama. Queremos explorar como as convenções genéricas foram adotadas para suscitar determinadas emoções, especificamente a partir das relações entre personagens que não se mostram agressivos desde o início, mas evoluem dramaticamente e escalam em atos e graus de violência até que se instaura, de maneira inequívoca, um universo que funciona como um microcosmo de uma sociedade intolerante, violenta, raivosa e amedrontada.

## Os Outros e o contexto de produção do Globoplay

*Os Outros* é uma produção ficcional seriada que recebe o título de “original Globoplay”, identificação dada aos produtos elaborados para integrar primeiramente o catálogo do *streaming* do Grupo Globo, lançado em 2015. A obra é uma criação de Lucas Paraizo, tendo Luisa Lima na direção artística e o roteiro elaborado por Flávio Araújo, Pedro Riguetti, Bárbara Duvivier, Thiago Dottori e Bruno Ribeiro. Classificada como “drama” pela plataforma do Grupo Globo, a primeira temporada de *Os Outros* conta com 12 episódios,

<sup>01</sup> No original: “a self-contained, internally consistent world which is real-seeming”.

<sup>02</sup> Não desconhecemos alguns exemplos pontuais, como é o caso da série *Força Tarefa* (2010), que não chegaram a marcar uma era de mudanças propriamente.

cada um deles com uma média de 48 minutos de duração. A obra teve boa repercussão e aceitação, seja em termos de crítica especializada, seja em níveis de engajamento de consumo e debate nas redes sociais (Redação Observatório do Cinema, 2023). O bom desempenho garantiu a continuidade da série, com a segunda temporada lançada em agosto de 2024, no Globoplay, além da previsão de estreia da terceira temporada para 2026 (CCXP..., 2023; Bailone, 2023).

A narrativa de *Os Outros* tem início com a agressão de Rogério (Paulo Mendes) a Marcinho (Antonio Haddad), dois adolescentes que vivem com suas famílias em um mesmo condomínio fechado, o Barra Diamond, e, a partir de então, veem se desenrolar uma escalada de conflitos entre os dois núcleos familiares. Traumatizado após a violência sofrida, Marcinho começa a ter comportamentos erráticos e irritadiços, passa pelo ostracismo do grupo jovem do condomínio e é perseguido pelos agressores da vizinhança. Enquanto isso, sua mãe, Cibeles (Adriana Esteves), esforça-se para proteger a integridade da família e a vida do filho, mesmo que para isso tenha que tomar atitudes desesperadas, como arranhar o carro de Wando (Milhem Cortaz), pai de Rogério, e comprar uma pistola do vizinho Sérgio (Eduardo Sterblitch), um miliciano.

Enquanto as ações desse arco dramático se desenrolam, há também um movimento de aproximação de Amâncio (Thomás Aquino), pai de Marcinho e esposo de Cibeles, em relação a Mila (Maeve Jinkings), mãe de Rogério, e ambos passam a manter um romance adúltero. Wando, cheio de frustrações e raiva, tem de lidar com várias deposições ao mesmo tempo que sua vida familiar, profissional e social está em declínio. Influenciado por todos esses sentimentos, ele invade o edifício em que Cibeles mora, após a vizinha propositalmente arranhar seu carro, e esse ato estabelece de vez o clima de oposição e medo entre as duas famílias, sobretudo entre as duplas Cibeles-Wando e Marcinho-Rogério. Desempregado, traído e furioso, Wando se torna um perigo iminente.

As duas famílias se digladiam a partir desses vários desentendimentos até que, de formas escusas, Sérgio engatilha um esquema de desvio de dinheiro, sequestro e agiotagem dentro do condomínio, ameaçando a vida de todos ao seu redor. O entrelaçamento dos arcos dramáticos das famílias e a relação com o miliciano Sérgio compõem o universo narrativo da série e sintetizam o panorama de *Os Outros*. Com estas informações, seguimos para uma explanação do gênero narrativo que emerge na narrativa, a fim de avaliar como ele se operacionaliza em *Os Outros*.

## Gênero, horror e hibridismo

Segundo Marília Rezende (2018, p. 12), “a história dos gêneros remonta da *Poética* de Aristóteles no século IV a.C. e suas teorias se complementam ou se contrapõem”. Para o filósofo, são gêneros aqueles que contêm efeitos próprios ou emoções próprias que o poeta deve buscar alcançar quando realiza uma obra, pois “de cada gênero não há que se solicitar ou se fruir toda espécie de prazer, mas somente o prazer que lhe é próprio. Toda a destreza do poeta, por isso mesmo, deve consistir em provocar tal efeito” (Gomes, 2004, p. 30). Segundo Wilson Gomes (2004), a poética estudaria as estratégias de estruturação dos componentes que antevêm e solicitam certos efeitos emocionais de uma determinada obra.

Ainda que em sua *Poética* (1987) Aristóteles tenha considerado o drama como uma imitação da ação, como uma representação de ações, se levamos em consideração uma abordagem pragmatista sobre a origem de um gênero, como o fazem estudiosos do tema ao pesquisar sobre os gêneros cinematográficos (Altman, 1999; Feuer, 1992; Carroll, 1999b), cremos ser possível acreditar que um gênero nasce por força de revisões e atualizações da crítica e da literatura – ou, como afirma Marcel Silva (2015, p. 129), das “mesclas deliberadas de gêneros e espécies, e de acordo com os usos que o senso comum dele estabelece”. Segundo a perspectiva histórica de Rick Altman (1999), não é nada surpreendente que uma cultura em expansão contemple o nascimento de um novo gênero, sendo até mesmo interessante que esse novo gênero nasça da fusão de dois gêneros até então considerados opostos.

Em seu estudo sobre cinema, gênero e emoção, Noël Carroll (1999b) afirma que há certas dimensões de articulação cinematográfica, notadamente filmes de variados gêneros, que parecem transitar por certas emoções específicas. Ou seja, certos gêneros parecem ter como ponto permanente provocar estados emocionais específicos no público. Por exemplo, Aristóteles pensava que o despertar da piedade e do medo era uma característica essencial da tragédia grega. Nesses casos, os gêneros em questão visam à produção de uma emoção particular, cuja textura envolve o filme como um todo. Por vezes, esses gêneros são nomeados pela própria emoção que buscam despertar, tais como o suspense e o horror.

Em sua discussão filosófica sobre o gênero do horror na ficção e suas representações literárias e cinematográficas, Carroll (1999a) contextualiza o objeto como um gênero artístico moderno, produto da literatura gótica inglesa, cujos temas e interpretações foram transpostos sistematicamente para todas as belas artes. O uso do *horror artístico* já havia sido notado nas artes plásticas, com Francisco de Goya; na literatura, com Mary Shelley; no teatro, com as adaptações de *Drácula*, de Bram Stoker, e de obras de Victor Hugo; e logo chegou ao cinema no pós-Primeira Guerra, junto ao Expressionismo Alemão. “O horror floresceu como fonte importante de estímulo estético de massa” (Carroll, 1999a, p. 12) e sempre foi marcado por produções baratas e, por isso, tecnicamente inventivas. Suas temáticas costumavam ser populares, e sua estrutura, em geral, bastante simples na medida em que preservava um certo apelo comercial de pastiche, que se apropria e reproduz industrialmente narrativas que tiveram sucesso comercial e de crítica.

Tomando a proposta de Aristóteles como um paradigma do que poderia ser a filosofia de um gênero artístico, Carroll (1999a) apresenta uma descrição do horror artístico em virtude dos efeitos emocionais que o gênero pretende causar no público. Para tanto, ele empreende a caracterização da natureza desse efeito emocional, bem como uma revisão e uma análise das figuras recorrentes e das estruturas de enredo empregadas pelo horror para suscitar os efeitos emocionais que lhe são próprios. Os monstros são fundamentais para o horror, no entanto, eles habitam todos os tipos de histórias – como contos de fadas, mitos e odisseias – que não estamos inclinados a identificar como horror. Partindo da *filosofia do horror*, de Noël Carroll, é importante entender o lugar da figura “monstro” no gênero em questão.

Se quisermos explorar de modo proveitoso a sugestão de que monstros são centrais no horror, teremos de encontrar uma maneira de distinguir a história de monstros das meras histórias com monstros, como os contos de fadas. O que parece servir de demarcação entre as histórias de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros que deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros parecem fazer parte do mobiliário cotidiano do universo (Carroll, 1999a, p. 31).

O gênero horror está essencialmente ligado a um afeto particular – especificamente, aquele que lhe dá o nome. Na verdade, em obras de horror, supõe-se que as respostas do público convirjam com as dos personagens, o que significa dizer que, assim como os personagens, avaliamos o monstro como um tipo de ser horrível – embora, diferentemente dos personagens, não acreditemos em sua existência. Esse espelhamento é uma característica fundamental do gênero. Como as criaturas horríveis são fisicamente repulsivas, muitas vezes provocam náuseas nos personagens que as descobrem. Por meio dos exemplos que menciona, Carroll (1999a) esclarece que eles indicam que a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é apenas uma questão de medo, ou seja, de se assustar com algo que ameaça. Em vez disso, a ameaça é agravada por náusea e repulsa.

Na análise de objetos audiovisuais contemporâneos, nos deparamos com um fenômeno já previsto por Carroll (1999a): a constante renovação do gênero horror e seus desdobramentos. Neste ponto, é importante destacar que essa atualização não ocorre de forma isolada, mas parece conversar e espelhar-se na sociedade atual. Luiz Salviano e Erick Felinto (2024, p. 100) asseguram que, nas narrativas de horror, os temores

podem se manifestar de diferentes formas, mas todas as histórias de horror (não apenas as góticas) trabalham, de algum modo, com os medos e as ansiedades de uma época, muitas vezes explorando temas de morte, loucura e o sobrenatural. Portanto, uma narrativa de horror sempre irá, de maneiras diferentes, buscar elementos que correspondam a fontes de temor na sociedade em que está inserida.

Escritos mais recentes sobre o tema (Delumeau, 2007; Cánepa, 2008; França, 2017) nos ajudam a entender como o medo do outro repercute no imaginário social e plasma, em formas simbólicas, nossos temores mais profundos. Jean Delumeau (2007), por exemplo, ressalta que o medo do outro tem potência para invadir e fragilizar sujeitos e coletividades. Salviano e Felinto (2024, p. 102), por sua vez, afirmam que histórias de horror cumprem uma importante função “na compreensão do medo do outro. Elas oferecem uma plataforma para explorarmos nossos próprios preconceitos e inseguranças, confrontando-nos com os monstros que criamos em nossas mentes”. Além disso, esse medo do outro emerge “como uma força na construção de narrativas que moldam nossa percepção do mundo e de quem o habita” (Salviano; Felinto, 2024, p. 102).

Desse modo, cabe-nos indagar: quando não há monstros que perseguem, espíritos em casas mal-assombradas, loucuras provocadas por forças de outros mundos, e outras convenções historicamente determinadas pelo desenvolvimento do gênero, é ainda assim possível haver uma narrativa cinematográfica e/ou televisiva de horror?

Carroll (1999a) menciona o filme *Psicose* (1960) para argumentar que, embora Norman Bates não seja um monstro, é sua psicose o que o torna semelhante aos seres impuros que estão no cerne do conceito de *horror artístico*. Em *Os Outros*, a perturbação da “ordem natural” acontece por meio das ações e reações de seus protagonistas. É justamente a criação de tensão e as expectativas geradas pelas consequências dadas a partir dessas ações/reações que estruturam as bases do medo no espectador.

Como sugere o próprio título da série, é o medo do “outro” como um inimigo que precisa ser enfrentado. Logo, o problema dos personagens, segundo eles mesmos, nunca estará em si próprio, mas nos vizinhos, na esposa, no marido etc. Assim, moradores aparentemente pacatos de um condomínio de classe média são levados a atitudes extremas, tais como romper a porta do prédio com uma barra de ferro e ir atrás da vizinha em seu apartamento para agredi-la, apontar uma arma carregada para o vizinho adolescente, matar um cachorro para mostrar poder e controle, entre outras. São personagens que vão seguindo, cada um à sua própria maneira, jornadas particulares rumo à monstruosidade, aqui vista como característica daquele que é cruel. Ainda assim, vez ou outra podem retomar sua humanidade ao, por exemplo, cuidar do filho adolescente da vizinha quando ela é acusada de matar o marido que a violentava e passa alguns dias na prisão. Dessa forma, considerando os aspectos apresentados, *Os Outros* pode ser encarada tanto como uma obra dramática, tal qual apontam seus criadores, mas também como um exemplar do horror social.

Segundo Torben Grodal (1997, p. 172, tradução nossa), “As ficções de terror são narrativas nas quais o espectador se identifica com um objeto fictício relativamente ‘passivo’, que, no entanto, tem uma relação de aversão ou ambivalência em relação às forças estranhas da narrativa”<sup>03</sup>. Em *Os Outros*, o cenário-personagem Barra Diamond, condomínio no qual a maior parte da narrativa ocorre, é apresentado como um local de realização de sonhos – aspecto representado por *flashbacks* da família de Cibele e Amâncio e sua chegada ao apartamento com o filho ainda pequeno – e como um espaço de grande segurança, através de suas grades, das câmeras e da portaria – elementos que isolariam os moradores da violência do mundo externo. No entanto, o que vai provocar medo, as forças que serão estranhas à suposta vida pacata surgirão dentro do próprio condomínio, numa tensão constante na relação espectador-obra, ao mesmo tempo que potencialmente podem gerar identificação em um telespectador contemporâneo sujeito ao caos urbano.

**03** No original: “Fictions of horror are narratives in which the viewer identifies with a relatively ‘passive’ fictive object, who nevertheless has a relation of aversion or ambivalence to the alien enactive forces of the narrative”.

*Os Outros* obviamente não está sozinha ao sacudir e atualizar o gênero. Elementos desse horror social também são muito bem utilizados no cinema de Gabriela Amaral Almeida, em filmes como *O Animal Cordial* (2017), no qual bandidos fazem clientes e funcionários de um restaurante reféns. O gênero é, ainda, marca de criadores como Jordan Peele, que utiliza o racismo como elemento principal de seus filmes de terror, tal qual no premiado *Corra* (2017).

Nessa atualização do gênero horror, nós, espectadores, ficamos diante de medos pulsantes que já não são os monstros no armário ou outras criaturas sobrenaturais, mas a própria realidade assustadora e, no caso da série analisada, violenta em diversos aspectos. Assumindo que cada gênero é construído dramaticamente a partir de convenções estabelecidas e códigos manejados por quem o produz, pode-se ponderar que, no caso do horror social, a consciência ficcional da obra é atravessada por ameaças e repulsas advindas da vida cotidiana e dos medos concretos da contemporaneidade. Assim, entendemos que o objeto formal da emoção no horror social é a consagração do chamado *terror urbano*, tal como proposto por Jesús Martín-Barbero (2015, p. 186): “[...] da violência brutal que povoa a cidade [...]. Um misto de medo, ressentimento e vício que responde a uma cotidianidade insuportável”. Para aprofundar a forma como o horror social pode ser visto na série, apresentamos no próximo item análises de sequências específicas da produção.

## **Os Outros somos nós: entre a ficção e o drama social**

Como apresentado na seção anterior, *Os Outros* mostra um microcosmo social a partir da representação do condomínio Barra Diamond e de seus habitantes. Os condomínios são uma marca das sociedades contemporâneas, sendo exemplos destacados dos modos de viver, sobretudo, da classe média e seu anseio por demarcar um limite explícito entre si e os outros. A partir da ideia de que quanto maiores os muros, o número de câmeras e de demais métodos de segurança, mais seguros contra os terrores urbanos estarão os moradores, a série evidencia que nenhum desses métodos é realmente efetivo quando os monstros se encontram dentro dos próprios prédios que compõem esse microcosmo.

A sequência inicial de *Os Outros*, que traz o espancamento de Marcinho por Rogério e funciona como o incidente violento incitante da narrativa, estabelece o primeiro trauma da produção ficcional e, a partir desse acontecimento, o medo é semeado em diferentes instâncias e em praticamente todos os protagonistas. Quando o sangue da agressão mancha a quadra daquele condomínio, o *status quo* é destruído, e a realidade dos personagens é transformada ao expor os altos níveis de violência, corrupção e intolerância presentes nos cidadãos que habitam o Barra Diamond. Os monstros no horror social se apresentam para, ao mesmo tempo, mascarar e evidenciar os problemas sociais. “Por trás do lobisomem, do vampiro, do canibal, do fantasma e do zumbi, os verdadeiros monstros nacionais mostram suas garras: a fome, o desemprego, a desigualdade social, a corrupção, a desbalanceada relação de classes e o cinismo da elite conservadora” (Barreto, 2022, p. 5).

A cada ação dos personagens, fica mais evidente que o condomínio não consegue cumprir uma de suas funções primordiais, a de manter a segurança interna, porque os moradores já são ou vão se tornando os monstros uns dos outros, de modo que o medo passa a mediar as relações presentes, e os níveis de horror e terrorismo vão escalonando. A sequência do primeiro episódio, em que Wando invade o apartamento de Cibele e a ataca, instala de vez a relação antagonica entre os personagens, coloca Marcinho em um constante estado de medo e abre margem para que esquemas de corrupção interna passem a acontecer dentro do condomínio, com a desculpa de reforçar as defesas do local.

Com base na hipótese deste artigo de que a série é um exemplo do subgênero horror social, marcado pela presença dos “monstros urbanos” que espelham as sociedades contemporâneas e seus temores, serão analisadas três sequências distintas, intimamente conectadas entre si. Elas foram escolhidas porque

exemplificam o horror que é estabelecido no cotidiano dos protagonistas da série, mesmo em situações corriqueiras, como o ato de pegar o elevador. Por mais que tentem se agarrar às responsabilidades da vida real, como se aquele estado de paranoia pudesse ser superado pela continuidade da rotina, o medo se torna impeditivo para os personagens. Em atividades supostamente comuns, como encontrar um emprego ou levar o filho à escola, há sempre uma forma de incômodo imputado, desequilibrando a situação o suficiente para que ela se torne desagradável.

O horror está destilado no cotidiano dessas personagens. Os monstros tomam ônibus para entrevistas de emprego, a tensão surge nos corredores de um condomínio imenso, nas reuniões escolares, na rua, no trabalho ou mesmo dentro de casa. No horror social, não há espaço que não possa se tornar horrífico, e não há circunstância ou sequência, por menor que seja, que esteja livre do medo. Na série, os monstros são os próprios personagens que antagonizam entre si, mas também se espelham a partir de seus altos níveis de preconceito, normalização da violência e medo. Nos termos de Laura Cãnepa (2008, p. 38),

O horror, elevado à escala industrial, não estaria imune a tal fenômeno. O século XX veria, por uma série de razões, uma massificação do horror, incorporando novos conceitos além do “sobrenatural”. A realidade – após várias guerras, eventos de destruição em massa e manifestações de barbárie social – passaria a incluir também a violência inesperada, o estranhamento do outro, a pressão crescente pelo consumismo e pelas novas relações de produção, transformando a vida diária num potencial pesadelo.

É nessa perspectiva de abordagem que seguimos à análise das sequências, tomando o horror social a partir de sua cotidianização na vida das personagens de *Os Outros*.

## Sequência 1: Wando e Cibeles se encontram no trânsito

A sequência em análise neste tópico acontece no segundo episódio da série. O medo já fora semeado, e o que acompanhamos são várias tentativas de manutenção da rotina que existia antes das violências. Apesar dos traumas, a ordem social determina que os personagens continuem, prossigam. Mais cômodo seria, como diz Amâncio, voltar ao normal, como antes. Mas o normal já não existe: o estrago foi feito, e a nova realidade é de um temor crescente.

Cibeles representa bem essa visão, obcecada com a segurança do filho após a agressão de Rogério e também de Wando. Para a personagem, não há como abrir margem para que o filho ou sua família sejam mais uma vez vítimas de violência, afinal seu marido está longe de exercer o papel de protetor masculino e está claro que não é possível esperar nenhuma atitude definitiva de Amâncio. “Sua solução é sempre essa. Você pensa muito e não faz nada” – diz ela quando o marido nega a existência de uma guerra entre as famílias. Proteger Márcio é imperativo para Cibeles e não é uma condição que possa ser negociada, mesmo que signifique sublinhar atritos em seu casamento e minar a pouca independência do filho. Por já estar crescendo, o pai diz que ele pode tranquilamente tomar o ônibus para a escola, como já fazia antes do trauma. E mesmo que o menino concorde com o pai, Cibeles é veemente em se opor a essa independência: ela acompanhará Marcinho em cada um de seus passos.

Sua preocupação principal é encontrar Wando, recém-saído da detenção após sua esposa, Mila, pagar a fiança. O monstro está à solta no condomínio, e, como ficou evidente no primeiro episódio, ele é assustador e perigoso. Recém-demitido, buscando um emprego em uma empresa de carona por aplicativos, Wando está com o moral baixo. Frustrado, mas orgulhoso, ele não aceita diminuir o padrão de vida da família.

Na cena, Wando está em um ponto de ônibus, esperando como todos os outros. Cibeles e Marcinho param o carro no sinal de trânsito, a pouquíssimos metros de Wando, que a encara com raiva (Figura 1). A trilha sonora dita a tensão ao remover qualquer ambiência naturalista da rua, destacando a respiração ofegante de Cibeles e temas angustiantes. Instintivamente, ela fecha o vidro do carro, erguendo uma fina e

transparente barreira entre o monstro e seu filho, que mimetiza as ações da mãe e se assusta com o vizinho. O tempo passa demoradamente, o silêncio cresce, todos se encaram. Nós, como público, prendemos a respiração e nos perguntamos “O que vai acontecer?”, pois a ambiência estilística indica um perigo iminente. O desespero silencioso, o olhar arregalado e a postura congelada mostram o quanto Cíbele está apavorada. Se retomarmos o que nos diz Carroll (1999a) sobre as respostas do público aos monstros em obras de horror serem idealmente concebidas como paralelas e frequentemente orientadas pelas respostas emocionais dos personagens, o espectador também sente medo e agonia. Mesmo que ficcionais, logo, inventados, tememos pelos personagens, pois nos relacionamos com as estruturas de pensamento narrativas e genéricas e respondemos a elas emocionalmente.

O objeto particular do horror artístico é um monstro. E os leitores de *Drácula* não creem que o conde vampiro exista. Entretanto, pode-se ter o pensamento de *Drácula* como um ser impuro e perigoso sem acreditar que *Drácula* exista. [...] E parece que não há razão para negar que um pensamento – como o pensamento da coleção de propriedades que recebem o rótulo de “*Drácula*” no romance – possa tocar-nos emocionalmente; ele pode, de fato, horrorizar-nos (Carroll, 1999a, p. 123).

**Figura 1:** De longe, o monstro encara as vítimas, isoladas pelo medo e pelo engarrafamento



**Fonte:** Reprodução Globoplay (2024, on-line).

Essa reação de pavor e tensão dura até o instante em que o trânsito volta a fluir. Apavorada, Cíbele não consegue avançar com o carro, e motoristas buzina irritados com a mulher que trava o trânsito, retornando à cena, assim, uma atmosfera sonora naturalista. Nas proporções dramáticas que a série alcança rapidamente, entendemos que uma cena como essa possa parecer irrelevante ou mesmo esquecível entre tantas trágicas. Mas escolhemos destacá-la justamente por ser tão isolada no cotidiano de cada um desses personagens. Tencioná-los a partir do medo cotidiano ao longo dos episódios evidencia a presença do horror social na história.

## Sequência 2: Marcinho é encurralado no elevador

O personagem Marcinho é uma das peças centrais para a construção da sensação de medo crescente na narrativa. A violência que o personagem sofreu de Rogério e as consequências que essa ação gerou em seu cotidiano transformam momentos de aparente tranquilidade em situações de pura tensão, como quando Marcinho se dirige ao prédio ao lado para visitar o amigo Juca (Gabriel Lima). A caminhada curta de um prédio para o outro vira um momento de tensão para o personagem, que fica ansioso assim que coloca os pés na parte externa do condomínio, preocupado se seu monstro pessoal, Rogério, poderia vir a atacá-lo. E, para a infelicidade de Marcinho, os monstros já estão à solta ao fim da tarde. Ao entrar no elevador do prédio do amigo, o que deveria ser um processo corriqueiro se transforma em puro terror para o adolescente.

A sequência se inicia com Marcinho caminhando até o prédio vizinho. A câmera foca na parte de trás do corpo do personagem, enquadrando a parte inferior até o momento em que ele olha ao seu redor pela primeira vez. Simultaneamente, uma trilha de suspense se inicia. Marcinho para e olha por um tempo em direção a seu prédio, se vira lentamente, atento a qualquer possível ameaça. A música se intensifica, e o enquadramento agora é no rosto do adolescente, que parece querer voltar para casa. Porém, segue em direção ao prédio do amigo. As costas do personagem são, então, colocadas em destaque, em um movimento sutil de aproximação e distanciamento da câmera, como se o próprio monstro estivesse filmando Marcinho e pudesse atacá-lo a qualquer momento.

Ao entrar no elevador, os temores do personagem se concretizam, e ele se vê preso a Rogério e Souza (Pedro Ogata). A música de tensão para no momento em que o antagonista segura a porta do elevador, acabando com a rápida sensação de segurança de Marcinho. A trilha de suspense cede lugar a barulhos de respiração e de saliva, que acompanham as rápidas mudanças de expressão no rosto do filho de Cibele. Os “monstros” param o elevador e desligam a luz. Em seguida, cercam Marcinho, intimidando-o ainda mais. O foco recai sobre seu rosto, agora marcado por puro horror pelo que está vivendo. Rogério empurra Marcinho no chão do elevador, e o ataque continua enquanto a vítima pede para que o seu algoz pare.

Após ser encurralado por Rogério e Souza, o horror presente na sequência ganha outras nuances, visto que o temor de Marcinho se tornou realidade, e uma atividade cotidiana se torna um pesadelo. O ambiente agora é escuro, sem iluminação natural, apertado, e o personagem se encontra cercado por seus dois algozes, que não parecem dispostos a parar. Na verdade, a iluminação é sugestiva de um filme de horror. A concretização do medo de Marcinho reforça o sentimento de insegurança que ele passou a sentir com a primeira violência sofrida e que se intensificou após o ataque de Wando a sua casa. No horror social, os medos comuns ganham destaque, e a partir deles a forma de agir dos sujeitos é moldada. No caso de Marcinho, à medida que os sentimentos de medo e insegurança continuam a escalar no personagem, suas ações futuras passam a ser moldadas por essas sensações.

Ao longo dos primeiros episódios da obra, Rogério é apresentado como um reflexo direto de seu pai Wando, que, durante a primeira metade da série, personifica características semelhantes aos monstros das histórias de horror tradicionais. Na sequência analisada, Rogério prende, intimida e agride Marcinho dentro do elevador, aproveitando-se do poder que possui nesse microcosmo social para encurralar sua vítima e reafirmar sua força em meio às pessoas de sua idade. De um lado, há Rogério e Souza, que ficam atentos a cada movimento de sua presa; já do outro, há Marcinho, que muda de expressão diversas vezes em poucos segundos, como uma forma de evitar que seus monstros consigam farejar o medo que está sentindo. Após serem encontrados pelo porteiro, pela síndica e por um morador miliciano, Rogério mantém a postura de onipotente, sem apresentar sinais de remorso, sendo diretamente associado a um demônio pelo composto imagem/texto (Figura 2). Contudo, o personagem ainda é um adolescente que convive com um pai não apenas violento, mas encorajador de posturas e reações violentas. Logo, a partir dessa sequência, é possível

identificar Rogério como um monstro em construção, que vem sendo moldado diretamente por uma personificação da violência e monstruosidade urbana.

Desse modo, essa sequência ajuda a evidenciar que, no microcosmo apresentado ao espectador, a relação antagonica entre Marcinho e Rogério remete diretamente a situações de agressão cotidiana e constante, que são deixadas de lado por razões como a idade dos envolvidos e pela normalização da violência. Esse tipo de contexto permite que vítima e agressor continuem a ocupar os mesmos ambientes, de forma recorrente.

**Figura 2:** Rogério se diverte com o pânico que causou



**Fonte:** Reprodução Globoplay (2024, on-line).

### **Sequência 3: Marcinho ameaça Rogério com a arma de Cibebe**

Ao final do terceiro episódio, temos Marcinho ao lado do amigo Juca voltando para casa após a escola, portando uma arma de fogo. A arma que Cibebe mantinha escondida em casa foi encontrada pelo garoto, que decide usá-la para se vingar de Rogério. Juca, por sua vez, não concorda com a ideia e deixa Marcinho sozinho pela área externa do condomínio. O garoto vai até a quadra, onde está o rival a quem ele pretende atingir, e o contra-*plongée* exalta Marcinho como quem detém o controle da situação.

Em casa, ao procurarem pelo filho, Cibebe e Amâncio ouvem de Juca que Marcinho “tá com uma arma [...], ele vai matar o Rogério”. Na cena seguinte, a arma ocupa o quadro visual e assume protagonismo (Figura 3). Em primeiro plano, ela é o único objeto em cena, numa metáfora que lhe confere a responsabilidade (o gatilho) sobre as cenas subsequentes. Marcinho está visivelmente transtornado, enquanto Rogério, com braços elevados, pede para o garoto abaixar a arma. Enquanto as falas de Rogério são firmes, em tom seguro e não demonstram instabilidade nem titubeios, as de Marcinho aparentam desequilíbrio, com sua voz estridente e seus tremores, o que se agrava quando ele dispara um tiro após ouvir as falas de Rogério. O tiro não atinge ninguém, mas serve para reposicionar Rogério dentro da sequência – agora acuado, encurvado e retido pelo medo, implorando de cabeça baixa: “Não me mata, por favor”.

**Figura 3:** A arma de fogo empostada por Marcinho, no centro do quadro visual



**Fonte:** Reprodução Globoplay (2024, on-line).

Numa espécie de revide, Marcinho busca satisfação com o ato cometido, ainda que sua fisionomia em nada indique o gozo por uma conquista. Em ambos os fragmentos de cena, é possível observar que os garotos continuam sozinhos na quadra à noite, o que funciona como uma forma de internalização do horror no condomínio, uma espécie de domesticação do horror social, com os perigos à espreita por espaços onde não deveriam vigorar. Amâncio e Cibele chegam à quadra, e, na tentativa desarmar o filho, Amâncio é atingido por um tiro, cujas reais consequências servem como mote para o encerramento do episódio em tom de suspense, já que, como considera Carroll (1999a, p. 185), “o suspense é um integrante de grande parte do horror, se não de todo ele. Ou seja, a relação entre o horror e o suspense é contingente, mas também inevitavelmente difusa”. Enquanto mãe e filho esperam por socorro, o quadro visual destaca a arma em primeiro plano, ao chão, e a bola ao fundo da quadra, desfocada – os dois objetos cênicos que conduziram a gestão do horror.

Nesta sequência, a motivação narrativa é o sentimento de vingança de Marcinho contra Rogério, sendo este o drama real que mobiliza o garoto no arco dramático. Para Marcinho, Rogério é o “monstro” cognoscível que lhe ataca e ameaça, ao mesmo tempo que, para Rogério, o oposto se torna verdadeiro nesse instante: é Marcinho quem se configura como “monstro” capaz de amedrontar. Carroll (1999a, p. 260) defende que “As histórias de horror, num número significativo de casos, são dramas da prova da existência do monstro e da revelação (na maioria dos casos gradual) da origem, da identidade, dos objetivos e dos poderes do monstro”. Em *Os Outros*, os monstros do horror são reconhecíveis, fazem-se revelados e apresentam suas características quando diante do inimigo, esse outro que se revela como fonte de perigo, medo e pavor. É o que Zygmunt Bauman (1998) teorizou ao abordar que o outro das sociedades pós-modernas é a “sujeira” contra a qual os muros “protegem”.

“Vizinhos do lado” inteiramente familiares e sem nenhum problema podem da noite para o dia converter-se em estranhos aterrorizantes, desde que uma nova ordem se idealiza; inventa-se um novo jogo no qual é improvável os vizinhos de ontem competirem placidamente, pela simples razão de que a nova ordem está prestes a transformá-los em estranhos e o novo jogo está prestes a eliminá-los — “purificando o local”. [...] Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária — preenche todo fragmento e toda ranhura da condição humana (Bauman, 1998, p. 24).

Bauman (1998, p. 27) afirma, ainda, que “Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável”. Os estranhos, os outros, os horrores da contemporaneidade se constroem, portanto, a partir dessa existência e sua emergência no cotidiano, na banalidade da rotina que se explode em perigo justamente dentro dos espaços supostamente protegidos.

## Considerações finais

Está evidente para nós que *Os Outros* se configura como uma série que tem em sua arquitetura o horror social como subgênero emulsificante de seus núcleos dramáticos. Na produção, vemos que os elementos de drama ao longo da trama são tensionados e propostos a partir de dinâmicas do horror social, que além de denúncia propõe, como apontamos, esse microcosmo de uma sociedade cuja brutalidade está inerte, mas na qual é necessário apenas um breve e explosivo ato de violência para desencadear uma cascata de infelicidades, traumas e horrores.

Foi identificado que a forma como o horror está imputado em *Os Outros* – operado nos diálogos, tensões de gênero, classe, violência urbana, estratificação e masculinidades problemáticas – constitui-se como uma vertente emergente da teledramaturgia do horror. Essa nova maneira de se trabalhar o horror surge como uma forma de renovação temática e linguística que se apropria de conceitos visuais clássicos do horror enquanto gênero – como a iluminação dura nos momentos de violência mais direta de Wando, por exemplo – e os subverte para tratar de monstros muito mais sutis dos que os estudados por Carroll (1999a).

E Carroll (1999a) defende que, em sua progressiva expansão, o gênero do horror funciona em uma lógica cíclica em que, a cada ciclo, novos temas (monstros, inovações tecnológicas, trópos narrativos etc.) são explorados exaustivamente pela indústria. Esses ciclos operam uma natureza renovadora do gênero, uma condição inesgotável que faz com que ele se adapte, até a contemporaneidade, a qualquer período histórico, social e artístico. É, inclusive, a partir dessa lógica que sustentamos a hipótese de que o horror social despertou a partir de uma renovação cíclica contemporânea do gênero. É claro que, como subgênero, o horror social, como cunhado por Cãnepa (2008), preserva evidências de existência em muitas obras, não necessariamente contemporâneas. Entretanto, mesmo assim notamos que obras de horror em que os signos horroríficos são apropriados por realizadoras e ressignificados – a partir de lentes críticas e por uma necessidade pungente de comentar, discutir e expor artisticamente terrores sociais como racismo, homofobia, desigualdade social e outros – saltam em uma correnteza bastante contemporânea.

O horror social aparece, então, como um suplemento a essa necessidade. Também se mostra um artifício bastante perspicaz quando pensamos em narrativas nacionais do gênero, que além de terem premissas “horroríficas”, de causarem o efeito do horror artístico na audiência, também possuem viés decolonial, de crítica, herança de um cinema nacional que sempre operou em uma lógica de apropriação dos gêneros estrangeiros para refletir questões próprias de nosso país (Barreto, 2022). Assim, *Os Outros* é um representante de como narrativa, linguagem e estrutura características do horror social cumprem seu papel com maestria, ao mesmo tempo que o olhar para objetos audiovisuais contemporâneos a partir das atualizações do gênero horror nos suscita questionamentos para futuras análises: quais serão nossos próximos medos contados em histórias futuras?

## Referências

- ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BAILONE, E. Adriana Esteves confirmada na terceira temporada de *Os Outros*: atriz estará na trama que sai da ambientação urbana e será situada em cidade do interior. **Observatório da TV Uol**, on-line, 11 dez. 2023. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/series/adriana-esteves-confirmada-na-terceira-temporada-de-os-outros>. Acesso em: 7 mar. de 2024.
- BARRETO, L. G. **Horror Social**: o novíssimo cinema brasileiro que se apropria das convenções do gênero para cutucar feridas nacionais: uma análise de “Canto dos Ossos” (2020) e “Cemitério das Almas Perdidas” (2020). 37 f. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama e revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BUONANNO, M. Seriality: Development and Disruption in the Contemporary Medial and Cultural Environment. **Critical Studies in Television**, United Kingdom, v. 14, n. 2, p. 187-203, 2019.
- BUTLER, J. **Television Style**. Nova York: Routledge, 2010.
- CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999a.
- CARROLL, N. Film, Emotion and Genre. In: PLATINGA C.; SMITH G. M. (ed.). **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999b.
- CÂNEPA, L. L. **Medo de quê?**: uma história do horror nos filmes brasileiros. 498 f. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CCXP 2023: SEGUNDA temporada de *Os Outros* ganha teaser; assista!. **Gshow**, on-line, 3 dez. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/pop/noticia/ccxp-2023-segunda-temporada-de-os-outros-ganha-teaser-assista.ghhtml>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- DELUMEAU, J. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, A. (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC SP/ SESC SP, 2007. p. 39-52.
- DUNLEAVY, T. **Television drama**: Form, Agency, Innovation. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- DUNLEAVY, T. **Complex Serial Drama and Multiplatform Television**. Nova York: Routledge, 2018.
- FEUER, J. Genre Study and Television. In: ALLEN, R. C. (ed.). **Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992. p. 139-159.
- FISKE, J. **Television Culture**. Londres: Routledge, 1987.
- FRANÇA, J. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491403232.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf). Acesso em: 23 fev. 2025.

FRANÇA, J. Medo e literatura. In: FRANÇA, J.; AUGUSTO, D. (org.). **Poéticas do mal**: a literatura de medo no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 53-72.

GOMES, W. S. **Estratégias de produção de encanto**: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. In: LABORATÓRIO DE ANÁLISE FÍLMICA UFBA. **The Mwga's Book**. Salvador: UFBA, 2004. p. 20-37. Disponível em: <https://ateve.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/10/wilson-artigos.pdf>. Acesso em: 12 maio 2025.

GRODAL, T. **Moving Pictures**: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1997.

JOHNSON, C. Da radiodifusão à TV online. In: MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. (org.). **Produção de conteúdo**: audiovisual multiplataforma. São Paulo: Soul, 2020. p. 10-32.

JOHNSON, C. **Online TV**. Nova York: Routledge, 2019.

LOBATO, R. **Netflix Nations**: The Geography of Digital Distribution. Nova York: New York University Press, 2019.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17-34, 2003. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>. Acesso em: 20 nov. 2024.

LOTZ, A. D.; LOBATO, R. (ed.). **Streaming Video**: Storytelling Across Borders. Nova York: NYU Press, 2023.

MACDONALD, I. **Screenwriting Poetics and the Screen Idea**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 5. ed. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MARTIN, B. **Difficult Men**: Behind the Scenes of a Creative Revolution – From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. Nova York: Penguin Group, 2014.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MITTELL, J. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. Nova York: University Press, 2015.

MOINE, R. **Cinema Genre**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2015.

NELSON, R. **State of play Contemporary “High-End” TV Drama**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

OS OUTROS. Direção de Luisa Lima e Lara Carmo. Produção de Luciana Monteiro. Brasil, 2023. Digital (570 min).

PISCITELLI, A. **Post/televisión**: ecología de los medios en la era de internet. Buenos Aires: Paidós, 1998.

REDAÇÃO OBSERVATÓRIO DO CINEMA. Série do Globoplay desbanca novelas e sucesso e até Law & Order: Os Outros garante ótimos números de audiência para o Globoplay. **O Tempo**, on-line, 20 jun. 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/filmes-e-series/serie-do-globoplay-desbanca-novelas-de-sucesso-e-ate-law-order-1.2894919>. Acesso em: 5 mar. 2024.

REZENDE, M. A. **O mistério no cinema**: questões de gênero, hibridação e escrita de roteiros. 200 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

ROCHA, S. M.; SILVA, M. V. M.; ANCHIETA, W.; FERREIRA, M. A.; ARANTES, L. M. C. Expansões do modelo clássico de *storytelling* e a conquista atencional em produções da Netflix no Brasil: 3%, *Coisa Mais Linda* e *Boca a Boca*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas: Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/expansoes-do-modelo-classico-de-storytelling-e-a-conquista-atencional-em-producoes-da-netflix-no-brasil-3---coisa-mais-#>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A.; VIEIRA, G. A. A estética do drama seriado complexo e a emergência da anti-heroína: uma análise estilística de *Irmandade* (Netflix, 2019–). **Galáxia**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 1-24, 2024.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A.; SILVA, M. O. S.; VIEIRA, G. A.; SILVA, M. V. M.; AVILA, M. A.; BEZERRA, L. R. Mercado e produção de ficção seriada para *streaming* no Brasil: desafios para a regulação, a diversidade e a construção de políticas públicas. **Eptic**, on-line, v. 27, n. 1, p. 85-107, 2025.

SALVIANO, L. F.; FELINTO E. O Imaginário do medo do outro entre a realidade e a ficção: um estudo de caso sobre os esmagados, de Junji Ito. **Revista Insólita**, São Paulo, ano 4, v. 4, n. 2, jul./dez. 2024.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. 2015.

WILLIAMS, L. Melodrama Revised. In: BROWNE, N. (ed.). **Refiguring American Film Genres: Theory and History**. Berkeley: University of California, 1998. p. 42-88.

WOLFF, M. **Television is the New Television: The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age**. Nova York: Portfolio/Penguin, 2014.

## Informações do artigo

### Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é um dos resultados de dois projetos de pesquisa: “Projeto Selo América Latina de exportação da Ficção Televisiva II: estratégias de mercado e desenvolvimento de uma teoria do roteiro e da narrativa audiovisual no contexto da televisão na era do *streaming*”; e o projeto “EnRedo – Rede de Assessoramento e Tutoria de Projetos de Dramaturgia e Narrativa em Formatos de Ficção Seriada Televisiva”, ambos desenvolvidos na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

### Fontes de financiamento

Este artigo é resultado de projetos de pesquisa executados com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). O presente trabalho foi também realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

### Apresentação anterior

ASA 2024 – Latin American Studies Association (Bogotá/Colômbia).

### Agradecimentos/Contribuições adicionais

Agradecemos a Gabriel Souto Araújo Barcelos, graduado em Jornalismo e mestrando pela UFMG, que contribuiu valorosamente em diferentes estágios da produção deste artigo.

## Informações para textos em coautoria

### Concepção e desenho da pesquisa

Simone Maria Rocha

### Coleta de dados

Marcos Vinicius Meigre e Silva, Larissa Ribeiro Bezerra e Millena Ohana Santos da Silva

### Análise e/ou interpretação dos dados

Marcos Vinicius Meigre e Silva, Larissa Ribeiro Bezerra e Millena Ohana Santos da Silva

### Escrita e redação do artigo

Simone Maria Rocha, Marcos Vinicius Meigre e Silva, Larissa Ribeiro Bezerra e Millena Ohana Santos da Silva

### Revisão crítica do conteúdo intelectual

Simone Maria Rocha

### Formatação e adequação do texto ao template da E-Compós

Marcos Vinicius Meigre e Silva

## Informações sobre cuidados éticos e integridade científica

**A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?**

Sim.

**Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?**

Não.

**Liste os financiadores da pesquisa:**

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não se aplica.

**Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?**

Não.

**Descreva o vínculo apontado na questão anterior:**

Não há vínculos deste tipo.

**Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?** Não.

**Que interferências foram detectadas?**

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

**Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:**

Não há conflitos de interesse.

**A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?**

Não.

**Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?**

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

**Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:**

Não se aplica.