

A SÉRIE OS OUTROS COMO CRÍTICA DA VIOLÊNCIA SOCIOPOLÍTICA BRASILEIRA

The series Os Outros as a critique of Brazilian sociopolitical violence

La serie Os outros como crítica a la violencia sociopolítica brasileña

Márcio Zanetti Negrini¹
Guilherme Fumeo Almeida²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i33.15647

Resumo: O artigo analisa a primeira temporada da série *Os Outros* a partir de elementos narrativos e estéticos, visando compreender suas correspondências com a realidade política e social. A discussão aborda o medo como afeto político que articula masculinidade hegemônica, violência armamentista e individualismo na vivência das personagens. A série integra um conjunto de obras audiovisuais que apresentam perspectivas críticas sobre a violência na experiência sociopolítica brasileira nos últimos anos.

Palavras-chave: Audiovisual brasileiro. Violência. Medo. Armamentismo. Masculinidade hegemônica.

Abstract: The article analyzes the first season of the series *Os Outros* through narrative and aesthetic elements to understand its connections to political and social realities. The discussion explores fear as a political affect that shapes hegemonic masculinity, armed violence, and individualism in the characters' experiences. The series is part of a broader set of audiovisual works that offer critical perspectives on violence in Brazil's sociopolitical landscape in recent years.

Keywords: Brazilian audiovisual. Violence. Fear. Gun culture. Hegemonic masculinity.

Resumen: Este artículo analiza la primera temporada de la serie *Os Outros* desde sus elementos narrativos y estéticos para comprender su relación con la realidad política y social. A partir del miedo como afecto político, el estudio examina cómo se configura en la experiencia de los personajes. La metodología combina investigación bibliográfica y análisis cinematográfico. La serie reflexiona sobre los vínculos entre el Brasil real y el ficticio, destacando el papel de las milicias en la reciente experiencia política autoritaria del país.

Palabras-clave: Audiovisual brasileño. Violencia. Miedo. Cultura armamentista. Masculinidad hegemónica.

¹ Doutor; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, Brasil). marcioznegrini@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1274-9732>

² Doutor; Universidade Federal Fluminense, Niterói – RJ, Brasil.. almeidaguif@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-2038-6206>



Introdução

Em um país há mais de uma década imerso em processos de instabilidade política, passado e presente parecem estar sempre conectados de maneira mal resolvida. Nesse contexto, as imagens audiovisuais de produções brasileiras, marcadas pela diversidade de proposições estéticas e narrativas, assumem um papel de destaque. Sua importância reside na compreensão crítica das formas de violência, mais ou menos explicitadas, que atravessam o cotidiano e os acontecimentos extremos da realidade social e política nacional.

A série de ficção *Os Outros*, criada por Lucas Paraíso e produzida pela Conspiração Filmes em parceria com a Globoplay, estreou sua primeira temporada em 2023. A produção chama especialmente atenção para o entendimento de como a gestão social do medo intersecciona aspectos como a masculinidade hegemônica, o armamentismo e a violência coercitiva do Estado transfigurada na atuação de grupos paramilitares. Esse processo contribui para a configuração de uma sociedade onde medo e violência se retroalimentam continuamente. Na esfera política, essa dinâmica favorece a ascensão e consolidação de líderes autoritários, como o agora ex-presidente Jair Bolsonaro. Ele representa a expressão conformada das relações objetivas e subjetivas que instrumentalizam o medo como afeto basal. Esse medo, por sua vez, atua para negar a alteridade constitutiva que surge na relação com o Outro.

Este artigo visa analisar a primeira temporada da série *Os Outros*, levando em consideração elementos narrativos e estéticos das imagens em movimento, a fim de evidenciar suas correspondências com a realidade política e social. O conceito de *medo*, como traço articulador da

Dossiê Cultura Visual e Violências

subjetividade e da sociedade, é abordado sob a perspectiva de Vladimir Safatle (2025). Para a análise, propõe-se a articulação dessa abordagem com o conceito de *masculinidade hegemônica*, desenvolvido por Raewyn Connell (2013). Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica associa-se à análise fílmica dos aspectos formais da série, com foco especial em trechos dos episódios um, dois, quatro e sete, que se mostram representativos tanto da contextualização narrativa quanto dos traços audiovisuais recorrentes ao longo da temporada³.

A ficção elabora modos expressivos que reorganizam a experiência sensível, reconfigurando formas de ver, dizer e sentir. Sob essa perspectiva, Siegfried Kracauer (2001) sugere que as imagens podem revelar dimensões ocultas da realidade ao explorar aquilo que escapa à percepção imediata. Jacques Rancière (2009; 2012), por sua vez, relaciona-se com essa compreensão ao considerar que a ficção dá a ver ao mesmo tempo em que também redistribui o sensível, alterando as formas de percepção e entendimento do mundo. Dessa maneira, as imagens registram a realidade, mas a reconfiguram, instaurando novas possibilidades de leitura e experiência. Sob a perspectiva de uma visualidade crítica da história, a série *Os Outros* se articula com um conjunto de obras audiovisuais que, a partir de diferentes contextos de enunciação, expressam criticamente o social e o político.

A frustração política, observável de forma notória a partir de junho de 2013, revelou um processo crescente de desqualificação da democracia representativa brasileira. Do MPL (Movimento Passe Livre) ao MBL (Movimento Brasil Livre), as diferenças entre os movimentos que marcaram os protestos de 2013 demonstram a multiplicidade de perspectivas e narrativas que compuseram uma massa

³ Cabe destacar que, em 2024, foi lançada a segunda temporada de *Os Outros*. Nos limites deste espaço, optou-se pela análise da primeira temporada, considerando que seus episódios são emblemáticos para a compreensão dos elementos centrais discutidos neste artigo.

Dossiê Cultura Visual e Violências

contraditória de demandas e sentimentos (Ribeiro; Almeida, 2022). Aos protestos de 2013, sucedem-se o impeachment de Dilma Rousseff e as presidências conservadora e ultraconservadora de Michel Temer e Jair Bolsonaro, dentro de um panorama mundial de insatisfação social, crise econômica e tensões geopolíticas.

Esse processo complexo é representado sob diversas perspectivas audiovisuais, frequentemente associadas à insatisfação pública diante da não resolução de impasses democráticos. Ele se insere em um contexto de profunda desigualdade social e múltiplas formas de violência, que interconectam os espaços públicos e privados. A discussão sociopolítica presente no audiovisual brasileiro contemporâneo se relaciona a um cenário global de crescimento da extrema direita e de um discurso de suposta defesa da liberdade, que, na prática, reafirma a manutenção de processos de violência e exclusão (Brown, 2019). Esse cenário é marcado por uma profunda transformação social e econômica. Segundo Dardot e Laval (2014), tal transformação é impulsionada pela consolidação do neoliberalismo como estruturador das relações sociais, promovendo o crescimento do egoísmo, a concentração de renda e a rejeição à solidariedade.

Em termos subjetivos, o contexto também reflete a crise do projeto burguês colonialista e industrializador moderno (Sibília, 2023). Se, por um lado, as vozes de grupos historicamente discriminados pelas relações entre raça, gênero e classe social se ampliam e o projeto segue em disputa no campo simbólico, por outro, a hipocrisia cede espaço ao cinismo, tornando ainda mais ruidosas as visões de mundo de grupos historicamente hegemônicos. Estes grupos rejeitam consensos humanitários e equiparam democracia e liberdade à violência e à manutenção de desigualdades sociais históricas.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Especialmente a partir dos anos 2010, o Brasil vivencia uma expansão na produção audiovisual. Criar e difundir imagens sonoras deixa de ser um trabalho quase exclusivo da classe média branca, majoritariamente representada por homens cisgêneros. Novas bandeiras são erguidas e defendidas, atualizando e ampliando as potencialidades políticas do audiovisual. Produções protagonizadas e realizadas por grupos indígenas, acampados, apenados, moradores de favelas, pessoas em situação de rua, mulheres, pessoas negras e LGBTQIA+ ganham maior visibilidade no espaço público por meio do audiovisual. Se antes os realizadores brasileiros abordavam frequentemente personagens excluídos e despossuídos (Rossini, 2007), agora são esses próprios sujeitos que tomam a palavra e a imagem, criando narrativas novas e multifacetadas.

Esse audiovisual se preocupa com o Brasil e os brasileiros em seu conjunto, abordando tanto grandes problemas sociais quanto questões privadas e cotidianas, nas quais pequenos embates deixam entrever algo mais profundo na formação social do país. Muitas vezes, são nos detalhes – enquadramentos, olhares, palavras – que essa gama de mudanças, conflitos e intolerâncias se torna aparente. Comumente, essas tensões se disfarçam em falas e ações aparentemente gentis, mas que buscam colocar o outro em seu lugar. Ou, ainda, negar-lhe um lugar legítimo, relegando-o à posição da exceção, da exclusão e, por fim, da eliminação.

São exemplos desse movimento do audiovisual brasileiro contemporâneo o filme *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), que mescla gêneros diversos para mostrar marcas de resistência à violência estatal em uma Ceilândia vibrante, caótica, árida e noturna, em uma crítica contundente ao saldo da redemocratização brasileira, e a série *Sintonia* (Jhonny Araujo & Kondzilla, 2019), que apresenta os diferentes caminhos escolhidos por três amigos de infância na periferia de São Paulo,

Dossiê Cultura Visual e Violências

relacionados ao narcotráfico, à religião e à música. Sob outra perspectiva, o filme *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017) revela, de forma metafórica, o esfacelamento de uma suposta civilidade no atual contexto sociopolítico brasileiro, destacando a violência, o autoritarismo e o individualismo. Esse longa-metragem enfoca o desenlace de um assalto mal-sucedido no fim da noite, em um Brasil metamorfoseado no restaurante fictício *La Barca*, em São Paulo (Ribeiro; Almeida, 2022).

Já a primeira temporada da série *Os Outros* se destaca como uma produção audiovisual que sobrepõe diferentes aspectos da violência sociopolítica brasileira na contemporaneidade. Em doze episódios, sua narrativa se desenvolve a partir da convivência conflituosa entre duas famílias que habitam um grande condomínio de edifícios na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. O ponto de partida é uma briga entre dois adolescentes em uma quadra de futebol do condomínio, na qual um deles é brutalmente agredido pelo outro. A partir desse incidente, as famílias, até então desconhecidas, entram em conflito. A escalada das tensões entre o pai de um e a mãe do outro, que defendem as supostas razões de seus filhos, adquire contornos trágicos e impacta a dinâmica do condomínio, onde a violência e o medo se tornam cada vez mais predominantes.

O artigo está organizado em três partes, além desta introdução e das considerações finais. A próxima seção, intitulada *O medo como afeto político para pensar as imagens audiovisuais*, desenvolve um marco teórico que discute como o medo se articula enquanto afeto capaz de possibilitar a compreensão da realidade social e política (Safatle, 2015), considerando sua relação com as imagens em movimento e a ficção (Kracauer, 2001; Rancière, 2009, 2012). As duas seções seguintes, *Violência e medo em um condomínio brasileiro* e *Tensões críticas entre público e privado: masculinidade hegemônica, milícia e política*, respectivamente, analisam como os elementos estético-narrativos de *Os*

Dossiê Cultura Visual e Violências

Outros compõem um quadro de tensões que articula medo, violência e masculinidade hegemônica (Connell, 2013). Conforme será discutido, esse processo se dá por meio das inter-relações entre as personagens em suas esferas privadas e coletivas.

O medo como afeto político para pensar as imagens audiovisuais

A propósito de sua leitura do livro *O Processo*, de Kafka, Safatle (2015) descreve a cena em que Joseph K. encontra os livros da lei preenchidos com pornografia e gravuras obscenas em vez de códigos jurídicos, o que chama atenção para a ausência de fundamento transparente das leis. Para Safatle, isso simboliza a forma como o poder mantém sua autoridade ao ocultar seu funcionamento real, tornando os sujeitos suscetíveis à manipulação e ao controle.

Nesse sentido, Safatle (2015) diz que Kafka alerta sobre uma mudança histórica no início do século XX: o colapso da legitimidade das instituições de poder, momento no qual a lei deixa de ser um sistema de normas claro e coerente e passa a operar por meio de circuitos de afetos. Segundo Safatle, tais circuitos não são estruturados por princípios racionais ou universais, mas por afetos que se manifestam através de desejos e fantasias, influenciando as interações sociais e a própria constituição dos corpos políticos. Na perspectiva do autor, os corpos políticos não se limitam à esfera do indivíduo ou às instituições formais, sendo que a noção de corpos políticos introduz a concepção das coletividades formadas a partir de afetos constituintes de comportamentos e subjetividades em suas relações intrínsecas com o poder.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Diante disso, Safatle (2015) afirma que a sociedade não deve ser entendida somente como um sistema de normas e regras, mas como um circuito de afetos que estrutura e legitima o comportamento social. Estes afetos podem ser positivos, agregadores ou negativos, como aqueles que impelem os sujeitos à repulsa em relação ao Outro. É nesse sentido que o autor destaca o papel da crítica social, a fim de questionar os modos como os afetos sustentam e perpetuam formas de vida hegemônicas, considerando como os circuitos dos afetos configuram a coesão social e, ao mesmo tempo, as regressões políticas.

É sob esse ponto de vista que Safatle (2015) compreende o medo como um afeto político basal, que desempenha um papel formador na construção dos corpos políticos e na manutenção das estruturas de poder. O medo, entendido como afeto, configura modos de agir socialmente. De acordo com o autor, é isso que contribui para a criação de um corpo político paranoico, porque preso a uma lógica securitária que supõe imunizar a sociedade contra qualquer ameaça à sua coesão e estabilidade. Este medo não se limita ao risco externo, mas também inclui a violência imanente às relações entre indivíduos, o que reforça uma sensação de insegurança contínua.

Essa perspectiva nos possibilita refletir sobre as particularidades das imagens sonoras que compõem *Os Outros*, a fim de compreendê-las sob a ótica da crítica social articulada pela expressão audiovisual. Na série, o medo aparece como um afeto estruturante das personagens. Diferentes formas de violência articulam, tanto narrativamente quanto visualmente, as relações de um corpo político. Este corpo aparece por meio da convivência em um condomínio residencial e representa afetos que permeiam um grupo de indivíduos. A gestão social do medo, que decorre das violências ocorridas nesse lugar, interdita a possibilidade de configuração de uma comunidade. Essa comunidade poderia

Dossiê Cultura Visual e Violências

se constituir por afetos capazes de potencializar a imaginação de um futuro libertador e livre da violência que corrói suas relações.

Na teoria do cinema de Siegfried Kracauer (2001), os filmes possuem correspondências psicofísicas com o meio social, ou seja, as criações cinematográficas situam-se na fronteira entre experiências objetivas e subjetivas. Para Kracauer, as imagens em movimento revelam as relações sociais inscritas na espessura do mundo físico, tornando o cinema um espaço privilegiado para a observação da realidade. Na contemporaneidade, o audiovisual, em diálogo com o cinema, também se apresenta como uma forma expressiva que compõe imagens críticas relacionadas às manifestações sociais, incluindo aquelas associadas ao medo.

Kracauer sugere que o cinema reflete *fantasmas* não conjurados, que persistem diante da iminência do horror na experiência histórica. O autor evoca o mito de Perseu e Medusa, destacando que, embora Atena tenha instruído Perseu a usar o reflexo de seu escudo para se proteger do olhar mortal de Medusa durante a decapitação, isso não eliminou a presença simbólica desse monstro ctônico. A imagem de Medusa refletida no escudo continuou a assombrá-lo como um fantasma. Segundo Kracauer (2001, p. 374, nossa tradução), “[...] a tela do cinema é o reluzente escudo de Atena [...]”, e, assim, “[...] talvez o maior feito de Perseu não tenha sido cortar a cabeça de Medusa, mas superar seus medos ao encarar o reflexo no escudo [...]”⁴. Com essa analogia, Kracauer (2001) nos convida a pensar que, ao observarmos criticamente as imagens em movimento refletidas na tela, em

⁴ (No original) [...] La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. [...] Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo [...].

Dossiê Cultura Visual e Violências

relação aos medos sociais que evocam, talvez possamos, de forma coletiva, experimentar um processo libertador em relação ao futuro.

Também nesse sentido, a série *Os Outros* pode ser compreendida como uma expressão que reflete a *razão das ficções*, conforme proposta por Jacques Rancière (2009). A série configura-se como uma forma de pensar o político e o social, não por meio de uma narrativa legitimadora, mas por meio de uma ficcionalização que incorpora o banal, os modos de vida, as violências cotidianas e excessivas, tensionando a fronteira entre a realidade ficcional e o espaço vivencial das interações sociais.

A legibilidade crítica da série pode ser compreendida, assim como ocorre no cinema e na literatura para Rancière (2012), como um meio que reflete as experiências vividas enquanto constitui uma (re)apresentação crítica da história. Dessa forma, a partir das reflexões propostas por Safatle (2015), Kracauer (2001) e Rancière (2009, 2012), analisaremos, nas próximas seções, a primeira temporada de *Os Outros*, com ênfase em trechos dos episódios um, dois, quatro e sete.

Violência e medo em um condomínio brasileiro

O desencadeamento da crescente violência ao longo da primeira temporada de *Os Outros* ocorre já no episódio inicial. Em uma cena na quadra de futebol do condomínio Barra Diamond, Marcinho (Antonio Haddad) acerta propositalmente a bola no rosto de Souza (Pedro Ogata), um jovem vizinho que, assim como Rogério (Paulo Mendes), pratica bullying contra ele. Em resposta, Rogério espanca Marcinho até fraturar o seu braço e deixá-lo desacordado e com hematomas no rosto. Durante a sequência de violência, a câmera realiza um movimento circular em torno de Rogério,

Dossiê Cultura Visual e Violências

em *contra-plongée*, enquanto ele anda em círculos ao redor de sua vítima. Jovens ao redor assistem à cena com gritos e risadas, incentivando Rogério. Esse corpo coletivo, marcado pelo elogio à brutalidade, é evocado pelo ângulo da câmera projetado de baixo para cima, combinado com as telas de proteção da quadra esportiva e a dinâmica da ação, sugerindo, em certa medida, um ringue de luta.

Por outro lado, a arquitetura e a paisagem do condomínio oferecem um contraste marcante. Trata-se de um espaço cuidadosamente organizado, composto por diversos edifícios em cores similares, áreas de lazer e passagens vigiadas por câmeras de segurança que o isolam da cidade. Parece não haver construções vizinhas ao Barra Diamond, apenas um vasto vazio que se estende no horizonte. Observado em plano geral e nos planos que detalham o cotidiano de seus habitantes, o condomínio aparenta ser um lugar controlado e harmônico, com personagens que são inicialmente insuspeitas. Relativamente afastado do caos urbano, esse espaço parece protegido das violências cotidianas associadas às grandes capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro, cidade onde vivem as personagens da série.

Diante da brutalidade sofrida pelo filho, Cibele (Adriana Esteves), mãe de Marcinho, exige a responsabilização judicial de Rogério. Porém, Amâncio (Thomás Aquino), seu marido e pai do jovem agredido, tenta dissuadi-la, argumentando que tal ação poderia prejudicar a vida de um adolescente. Para ele, o diálogo entre as duas famílias seria a melhor alternativa para apaziguar o conflito. A cena da conversa entre eles se passa em um pequeno apartamento, onde os enquadramentos da câmera alternam entre primeiros planos das personagens e planos de conjunto, destacando o ambiente estreito, supostamente protegido da violência externa. O rosto de Cibele exibe expressões que sobrepõem revolta e desamparo.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Amâncio e Cibeles são um casal marcado por certa incomunicabilidade, evidenciada nas divergências sobre como lidar com o acontecimento e, especialmente, nas longas pausas entre as afirmações de Cibeles e as respostas um tanto perplexas de Amâncio. Em primeiro plano, ela expressa seu ressentimento pela incompreensão do marido. Ele, por sua vez, observa a mulher com um olhar que transmite tanto preocupação quanto um certo distanciamento, ou uma incapacidade de reconhecer as emoções violentas que dominam o temperamento de Cibeles diante da situação vivenciada pela família.

No outro apartamento, Mila (Maeve Jenkins), mãe de Rogério, tenta convencer Wando (Milhem Cortaz), pai do jovem, a acompanhar o filho em uma visita à família de Marcinho para pedir desculpas pela agressão. Até aquele dia, Wando trabalhava como vendedor em uma concessionária de automóveis. Sua personalidade é marcada por um tipo de masculinidade socialmente prevalente que enaltece a violência física, moldada por valores que perpetuam comportamentos agressivos.

Segundo Raewyn Connell (2013), as identidades de gênero são formadas e constantemente negociadas no cotidiano, sendo resultado de construções sociais performadas, e não de características exclusivamente biológicas. Assim, a masculinidade hegemônica surge como a expressão mais marcante de um campo de disputas, representando a forma socialmente dominante vinculada ao gênero masculino. Essa configuração não se restringe à tentativa de subordinação de mulheres, mas também reprime a pluralidade de modos de vivenciar a masculinidade. Nesse contexto, o temperamento violento de Wando reflete um traço que, em alguma medida, se transfere a Rogério. O jovem, praticante de artes marciais, ultrapassa os limites do esporte, utilizando sua técnica como forma

Dossiê Cultura Visual e Violências

de coerção contra outros adolescentes, como o vizinho Juca (Gabriel Lima), amigo de Marcinho, que foi vítima de lesões corporais graves.

Wando também assume o papel de provedor intransigente, impedindo Mila de trabalhar como cabeleireira. Ele manifesta sua violência contra a mulher por meio de agressões físicas e, mesmo quando adota uma postura duvidosamente carinhosa, isso ocorre com o intuito de impedir que ela trabalhe fora de casa ou de forçá-la a uma relação sexual que pode ser interpretada como estupro no âmbito do casamento. Além disso, Wando demonstra um apego inusitado pelo carro, tratando-o como um símbolo de sucesso material e atribuindo ao objeto, de forma quase personificada, uma espécie de vida própria. Após ser demitido, ele decide trabalhar como motorista de aplicativo, uma alternativa que surge como sua única possibilidade em meio à crise econômica enfrentada pelo país, enquanto lida com a incerteza de como reagir a essa situação.

No diálogo em que Mila tenta convencer Wando a visitar a família de Marcinho para se retratar, ele acaba concordando, mas argumenta que o episódio não passa de uma briga comum entre garotos, algo que, segundo ele, era corriqueiro em sua própria infância. No quarto do casal, a conversa sobre a cama é enquadrada, principalmente, por primeiros planos. Nos rostos, percebe-se a angústia de Mila diante da possibilidade de uma denúncia contra Rogério, além de expressões que revelam seu desconforto com a visão de mundo truculenta do marido.

Por sua vez, Wando apresenta feições que oscilam entre uma postura impassível, que minimiza a gravidade da violência cometida por Rogério, e momentos de introspecção, quando seu olhar se dirige para fora do quadro, sugerindo um monólogo interior. Nesse momento, ele parece lidar com o

Dossiê Cultura Visual e Violências

sofrimento envergonhado de admitir à esposa que está desempregado. Antes da conversa no quarto, ele chorou sozinho no banheiro, escondendo suas emoções da parceira.

Amâncio encarrega-se de receber Wando e Rogério à porta, com a expressão gentil de quem entende aquele encontro como uma tentativa de pacificar o mal-estar que se instalou entre as famílias vizinhas após a violência sofrida pelo filho. Por outro lado, Cibeles mostra-se irreconciliável diante da brutalidade da cena em que encontrou Marcinho desacordado na quadra de esportes. Revoltada com a violência sofrida por seu filho, Cibeles adota uma postura enfática, na qual suas palavras se tornam intoleráveis para o vizinho.

Ao classificar Rogério como um bandido, ela provoca a ira de Wando, que a ofende em sua dignidade enquanto mulher, enaltece a atitude agressora do filho e profere ameaças físicas ainda mais violentas que as de Rogério contra Marcinho. Este, então, sai do quarto, enquadrado em primeiro plano, com o rosto marcado por hematomas e visivelmente assustado ao encontrar seu agressor na sala de casa. Rogério, também capturado em primeiro plano, sorri de forma ameaçadora diante da vulnerabilidade daquele que havia espancado horas antes.

Diante da ameaça de Wando, Cibeles, acossada pelo medo e sem o conhecimento de Amâncio, decide que a melhor forma de proteger o filho é adquirindo um revólver clandestino. A arma é sugerida e vendida por Sérgio (Eduardo Sterblitch), um vizinho e ex-policia militar que, em associação com a polícia civil do Estado do Rio de Janeiro, atua como líder de uma milícia naquela região da capital. A partir do conflito entre Wando e Cibeles, Sérgio emerge como personagem central na articulação do medo em formas de violência que justapõem as relações íntimas e sociais dos demais personagens.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Não por acaso, a montagem circular, característica de todos os capítulos da primeira temporada de *Os Outros*, destaca Sérgio em uma cena da sequência de abertura do primeiro episódio. Nessa cena, suas mãos são mostradas em plano detalhe, enquanto ele apresenta o funcionamento do revólver para Cibeles. O rosto dele permanece fora de quadro, então, ouvimos suas instruções à mãe de Marcinho. Mais tarde, no fechamento do episódio, a cena se completa com ambas as personagens enquadradas em primeiro plano, momento em que já se delineou o traço principal da atuação de Sérgio na narrativa.

Atormentada pelo medo, pela sensação de desamparo que a leva a comprar uma arma, e movida pelo desejo de vingança, Cibeles também risca repetidamente o carro de Wando. O episódio ocorre quando ela observa os olhares cúmplices e alegres de pai e filho ao chegarem no condomínio à noite, após uma vitória de Rogério na aula de jiu-jitsu. Tomado pela cólera, Wando invade o apartamento de Cibeles armado com uma barra de ferro e com o objetivo de espancá-la brutalmente. No entanto, a agressão é impedida por Sérgio, a pedido de Dona Lúcia (Drica Moraes), síndica do condomínio Barra Diamond.

Já Marcinho tenta usar o revólver da mãe para vingar-se de Rogério, mas atinge acidentalmente as costas de Amâncio, que tentava dissuadir o filho junto com Cibeles. O disparo resulta em uma denúncia feita por Wando contra o jovem. Para evitar que o caso fosse investigado, Sérgio propõe a Cibeles e Amâncio o pagamento de um suborno ao Delegado Tavares (Cadu Fàvero), que também é membro da milícia. Apesar da recusa de Amâncio à proposta, Cibeles insiste em garantir que o filho não responda por tentativa de homicídio qualificado.

Dossiê Cultura Visual e Violências

No entanto, mesmo após vender o carro da família, o valor cobrado por Sérgio excede os recursos financeiros do casal. Diante disso, Sérgio começa a ameaçá-los e propõe a Cibeles que a dívida seja quitada mediante uma relação sexual entre eles. Coagida e sem que o marido saiba, Cibeles sente-se obrigada a consentir. Na cena de pouco mais de três minutos, enquanto Cibeles está no banheiro, o braço de Sérgio é mostrado em primeiro plano, enquanto ele tira o relógio do pulso e guarda-o com o restante de sua coleção. Quando Cibeles abre a porta do banheiro, o jogo de espelhos mostra, em plano de conjunto, a contraposição entre os semblantes dela e de Sérgio: ela reunindo forças para submeter-se a violência sexual para salvar o filho de um processo judicial, ele consciente do próprio poder e do medo que os outros sentem dele.

É esse medo que toma conta de Cibeles quando Sérgio se aproxima dela – primeiro de pé, tapando sua boca, e depois quando os dois estão deitados na cama, momento em que ele a beija e a penetra. Ela então fecha os olhos, enquanto os primeiros planos e o plano americano revelam sua expressão de dor e nojo. Ao final da cena, um plano americano mostra os corpos de Cibeles e Sérgio ao fundo e desfocados, com o celular de Cibeles à frente, em foco, sobre o qual está a aliança de casamento, recebendo uma chamada de Amâncio, que acaba de descobrir, por meio do delegado Tavares, que o processo contra Marcinho havia sido arquivado. Após essas sucessivas situações de violência, a retórica securitária passa a dominar as reuniões do condomínio ao longo da primeira temporada de *Os Outros*. Por indicação de Dona Lúcia, casada com um político preso por corrupção, Sérgio é promovido a vice-síndico. Ele organiza um sequestro relâmpago de Wando, enquanto este trabalha como motorista de aplicativo, seguido da invasão e assalto ao seu apartamento.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Essas ações reforçam a adesão dos moradores ao projeto de segurança privada idealizado por Sérgio, que, mediante propinas pagas à Dona Lúcia, cobra taxas e sobretaxas para a suposta proteção oferecida por milicianos. Sérgio utiliza a violência, especialmente a armada, como um elemento que integra e produz um corpo social amedrontado, violento e paranoico, que demanda ainda mais violência. Esta violência é exercida por mecanismos privados de controle que tentam emular o papel coercitivo do Estado, mas sem a legalidade que, em tese, o sustenta como pacto social destinado a inibir a violência entre concidadãos. A relação entre o Estado e as forças paramilitares, representadas principalmente pela personagem de Sérgio, mas também por um delegado de polícia e outros encarregados, promove apenas um simulacro de redenção pacificadora, incapaz de se concretizar de fato.

Nesse sentido, segundo Safatle (2015), o poder não se sustenta exclusivamente no medo, pois este está intrinsecamente ligado a outros afetos, como a esperança. O medo não age de forma isolada; ele opera em conjunto com promessas de esperança e gozo. Assim, o medo não se limita a oferecer coerção, mas também alimenta a expectativa de satisfação. É esse equilíbrio entre medo e esperança que torna as formas de dominação mais eficazes, mantendo os sujeitos constantemente em expectativa, seja diante do perigo iminente, seja em busca de uma redenção futura. Para o autor, o medo deve ser compreendido como um afeto político intrínseco às sociedades que se desenvolvem sob a afirmação da individualidade. Ou seja, a produção do sujeito social é engendrada por sistemas de fronteiras e processos de reconhecimento particulares, nos quais o Outro, com quem esse sujeito coabita o mundo, apresenta-se recorrentemente como “[...] uma espécie de invasor em potencial” (Safatle, 2005, p. 20).

Na próxima seção, seguiremos discutindo os efeitos sociais do medo como afeto político, tomando como base o entrelaçamento que a série *Os Outros* sugere entre masculinidade hegemônica, milicianos e a violência sociopolítica brasileira.

Tensões críticas entre público e privado: masculinidade hegemônica, milícia e política

Os estados emocionais excessivos, nos quais o medo se torna articulador da violência, resultam da contaminação recíproca entre os espaços públicos e privados. Na série, o condomínio Barra Diamond é apresentado como uma metáfora – um microcosmo dessa relação conflituosa – em um país onde o político e o social se organizam a partir da exacerbação do medo diante da diferença, diante do Outro.

Nesse contexto, o traço prevalente das práticas de dominação coercitiva manifesta-se por meio da masculinidade hegemônica (Connell, 2013), performada no embaralhamento entre os espaços coletivos e as configurações do domínio privado. Na série *Os Outros*, Wando é um dos personagens emblemáticos dessa relação intrínseca, e o episódio sete, em suas configurações narrativas e visuais, constitui um espaço destacado para essa observação.

A estrutura circular que caracteriza a montagem dos episódios da série permite observarmos, já nos primeiros minutos, que o episódio se desenvolverá a partir da morte de Wando. Na sequência de abertura, vemos o plano em que, desde o alto, a câmera enquadra o rosto do pai de Rogério em primeiro plano, com os olhos expressivos em seu pavor, a boca entreaberta e a cabeça envolta em sangue. Ao longo do desenvolvimento dos episódios anteriores, a construção narrativa revela que

Dossiê Cultura Visual e Violências

Wando percebe a aliança entre Dona Lúcia e Sérgio na gestão do medo que assola os moradores do condomínio, por meio de um discurso securitário que viabiliza o controle tanto da segurança quanto da insegurança, a partir da atuação do miliciano e de seus encarregados.

Exacerbado pelo medo da represália, Wando mantém Mila em cárcere privado sob a justificativa de protegê-la da iminente violência de Sérgio contra sua família. Com isso, o desejo da mulher de voltar a trabalhar é alienado pelo companheiro, que leva Rogério à escola para, em seguida, tomar providências para a fuga da família do Barra Diamond. A câmera, então, passa a acompanhar Wando, que, após deixar o filho na escola, dirige em alta velocidade por aquela que parece ser a Avenida das Américas, na Barra da Tijuca. Na cena de ação com o carro em movimento, também observamos o personagem em primeiros planos e *close-ups* que intensificam seu estado emocional, marcado pelo medo da violência iminente. No apartamento da família, os primeiros planos entrecortados evidenciam a expressividade de Mila – uma visualidade que ressalta o desespero da mulher em seu confinamento. Diante disso, ela liga para Amâncio, que, ao receber a chamada no trabalho, sai imediatamente em seu socorro.

Wando nota que está sendo perseguido por um homem em uma motocicleta. Pressentindo o risco imediato de sua morte, o personagem é surpreendido pela perda de controle do veículo por parte de seu perseguidor. O motociclista é lançado sobre o asfalto e, sob o ponto de vista subjetivo de Wando, o corpo do homem – até então com a identidade oculta pelo capacete – aparece desfalecido, metros à frente do carro. Em primeiros planos, nota-se o pânico de Wando que, no entanto, desce do automóvel e se dirige ao homem acidentado, ainda caído no chão com o capacete. O pai de Rogério

Dossiê Cultura Visual e Violências

retira a proteção e descobre a identidade daquele que seria seu assassino: um dos milicianos encarregados por Sérgio.

Em *contra-plongée* – como sob o ponto de vista do homem estendido no asfalto – vemos o rosto de Wando em primeiro plano, tomado pelo ódio. Com o capacete em punhos, o pai de família profana sistematicamente o rosto do homem já morto, de maneira brutal, enquanto o sangue é lançado sobre o seu próprio rosto. Nessa sequência, em um espaço público sob a luz do sol, medo e violência se justapõem na forma de uma espécie de carnificina, na qual os papéis de vítima e algoz são reconfigurados. A significação produzida pela ação de Wando e pela visualidade dos enquadramentos ressoará, então, no espaço privado do apartamento, quando ele reencontrará Mila.

Após a cena de brutalidade em espaço público, a narrativa desloca-se para o apartamento da família de Rogério. Wando, ao chegar em casa, não encontra Mila. No entanto, da varanda, observa o encontro amoroso entre a mulher e Amâncio pela janela do edifício vizinho. Quando ela retorna para casa, vê-se Wando parado diante da porta da varanda, com o olhar voltado para o espaço exterior, onde por uma fresta as luzes de outros apartamentos cintilam à noite em uma composição simétrica e vigiada, na qual a vida parece transcorrer sem sobressaltos. Ao voltar-se para Mila, em primeiro plano, o homem está com a roupa encharcada de sangue.

Ciente da relação íntima que se estabeleceu entre Mila e Amâncio, Wando passa a agredi-la dentro da residência do casal, ameaçando-a de morte. Na luta corporal em que a mulher é espancada pelo marido – assim como na sequência em que Wando desfigura o homem morto sobre o asfalto – observamos o ponto de vista subjetivo de Mila, em *contra-plongée*: caída no chão, ela fita o rosto do

Dossiê Cultura Visual e Violências

companheiro, em primeiro plano, tomado pela cólera. O feminicídio da mãe só não ocorre devido à intervenção do filho, que, em confronto físico com o pai, acaba por lançá-lo contra o guarda-corpo da varanda. Como na sequência inicial do episódio, vemos, então, Wando estirado sobre o passeio da área comum do condomínio.

Desenha-se, assim, na série *Os Outros*, um espaço metafórico em que o público e o privado compõem uma zona de fricção permeável, articulada pelo medo enquanto afeto político que estrutura a convivência e legitima a violência. Nesse território simbólico e vivencial, emerge o protagonismo de uma performatividade masculina que, ao exacerbar práticas de dominação, torna-se expressão das condições sociopolíticas brasileiras e, por meio da expressividade audiovisual, convoca a reflexão crítica sobre elas.

Essa crítica se intensifica à medida que a série faz emergir o fantasma social do autoritarismo brasileiro, ao colocar em cena a figura do miliciano Sérgio, cuja gestão do medo e uso da violência privada em nome da ordem ecoam práticas historicamente naturalizadas na experiência política do país. As relações entre milícias, segurança pública e conservadorismo autoritário se tornaram ainda mais evidentes com a ascensão político-eleitoral de Jair Bolsonaro em 2018, cujo discurso punitivista, militarizado e antidemocrático encontrou ressonância direta em territórios dominados por grupos paramilitares no Rio de Janeiro (Santos Júnior et al., 2023).

Nesse contexto, *Os Outros* contribui para a ficcionalização crítica de uma realidade em que a violência milicianiana, legitimada por discursos de restauração da ordem, converte-se em ferramenta de controle social, opressão de grupos marginalizados e configuração do espaço público a partir da lógica

do medo. A eleição de Sérgio como vereador, na segunda temporada da série, prolonga essa crítica, estabelecendo um paralelo inquietante com os sucessivos mandatos políticos da família Bolsonaro no Rio de Janeiro, o que evidencia como o aparato coercitivo informal se articula ao poder institucional, perpetuando formas de dominação autoritária no Brasil contemporâneo.

Considerações finais

A série *Os Outros* se insere em um contexto mais amplo de produções audiovisuais brasileiras que articulam, de forma crítica, a interseção entre medo, violência e política. Ao tensionar os limites entre realidade e ficção, a narrativa evidencia como o medo, enquanto afeto político (Safatle, 2015), estrutura relações sociais e se manifesta na busca por soluções autoritárias para conflitos coletivos. Como demonstrado ao longo deste artigo, a série retrata um microcosmo da sociedade brasileira em um condomínio fechado, enquanto possibilita refletir sobre processos sociopolíticos que marcaram o país nos últimos anos, incluindo a ascensão de lideranças políticas alinhadas a discursos securitários e punitivistas.

A análise da primeira temporada de *Os Outros* evidenciou como o medo é mobilizado pela narrativa para justificar e consolidar formas de dominação. Estas formas manifestam-se no controle familiar e de gênero, na violência cotidiana e na atuação miliciana como instância paralela de coerção e poder. A personagem Sérgio ilustra esse mecanismo ao personificar um modelo de liderança que se apoia na masculinidade hegemônica (Connell, 2013), na extorsão e na instrumentalização do medo como estratégia de controle social. A relação entre esta personagem e a realidade política brasileira

Dossiê Cultura Visual e Violências

encontra ressonância nas conexões entre milícias e o bolsonarismo, permitindo uma leitura crítica das formas contemporâneas de autoritarismo no Brasil. Por sua vez, Wando, assim como Sérgio, ressoa uma performatividade masculina marcada por uma virilidade que se exacerba no cruzamento entre os espaços públicos e privados, especialmente por meio da violência contra a mulher – dimensão simbólica que se conecta ao autoritarismo histórico que não cessa de se fazer presente.

Como inscrição criativa capaz de aguçar o olhar sobre as formas de vida e o sofrimento humano, as imagens da série ampliam a percepção da realidade, operando ao mesmo tempo como reflexo da sociedade e como legibilidade crítica da história (Kracauer, 2001). A ficção, nesse sentido, expõe as dinâmicas de poder e violência que atravessam o presente, propondo um campo de imaginação política a partir do qual é possível questionar – e, talvez, repensar – as formas de resistência e organização coletiva.

Referências

Connell, R. (2013). *Masculinidades*. EdUERJ.

Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Paidós Ibérica.

Paraizo, L. (Criador), Lima, L., & Carmo, L. (Direção). (2023). *Os Outros* [Série de TV]. Conspiração Filmes, Globoplay.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.

Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Contraponto.

Ribeiro, C. E; Almeida, G. F. *Democracia e crise no documentário brasileiro contemporâneo: política, polícia e antagonismo em Branco sai, preto fica*. *Líbero*, v.52, 2022.

Safatle, V. (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Cosac Naify.

Santos Junior, O., Corrêa, F. S., & Rodrigues, J. (2023). Conservative turn, milícias, and elections: Reflections on the case of Brazil. *Suburban: Zeitschrift für kritische Stadtforschung*, 11(3-4), 169-198. <https://doi.org/10.36900/suburban.v11i3.4.863>