



**Monstruosidade e ressignificação na ficção seriada:
o horror como vetor pedagógico em *Desalma***

**Monstruosidad y resignificación en la ficción serializada:
el horror como vector pedagógico en *Desalma***

**Monstrosity and resignification in Serial Fiction:
horror as a pedagogical vector in *Desalma***

Gustavo Furtuoso ^I

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Juiz de Fora, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6634-2925>

Gabriela Borges ^{II}

Universidade do Algarve, Faro, Portugal
<https://orcid.org/0000-0002-0612-9732>

Resumo: O objetivo deste trabalho é investigar a inserção do horror no contexto da ficção seriada contemporânea brasileira a partir da série *Desalma* (Globoplay, 2020-2022). Com os conceitos de Wood (1979) e Hart (2020) articulados à abordagem de Borges e Sigiliano (2021) para o estudo da qualidade de séries ficcionais, será analisado o arco narrativo da personagem Haia, bruxa que ocupa um lugar de protagonismo na trama. Sua monstruosidade categórica é relativizada a partir de imbricamentos narrativos que demandam uma reflexão por parte do espectador com relação a estereótipos consolidados pelo gênero. A partir do sobrenatural, a série cria um microcosmo ficcional para evidenciar sintomas do machismo na sociedade brasileira contemporânea, utilizando o dispositivo do monstro para denunciar opressões e injustiças na ordem vigente (Creed, 2022). Além de ressaltar a pertinência da ficção seriada nos estudos do horror audiovisual, o trabalho discute como o gênero pode ser um vetor que insere na produção e no consumo populares recursos estéticos e narrativos que ampliam o horizonte do público e fomentam o desenvolvimento e exercício de sensibilidades fundamentais na contemporaneidade atravessada pela midiatização.

Palavras-chave: Ficção seriada; Horror; *Globoplay*; *Desalma*.



Resumen: El objetivo de este trabajo es investigar la inserción del horror en el contexto de la ficción serial brasileña contemporánea, partiendo de la serie *Desalma* (Globoplay, 2020-2022). A partir de los conceptos de Wood (1979) y Hart (2020), articulados con el enfoque de Borges y Sigiliano (2021) para el estudio de la calidad de las series de ficción, se analizará el arco narrativo del personaje Haia, una bruja que ocupa un papel protagónico en la trama. Su monstruosidad categórica se relativiza mediante tramas narrativas que exigen la reflexión del espectador sobre los estereotipos consolidados por el género. A través de lo sobrenatural, la serie crea un microcosmos ficticio para visibilizar los síntomas del sexismo en la sociedad brasileña contemporánea, utilizando el monstruo como recurso para denunciar las opresiones e injusticias del orden actual (Creed, 2022). Además de destacar la relevancia de la ficción serializada en los estudios audiovisuales de terror, este trabajo analiza cómo el género puede ser un vector que introduce recursos estéticos y narrativos en la producción y el consumo popular, ampliando los horizontes del público y fomentando el desarrollo y el ejercicio de sensibilidades fundamentales en una época contemporánea permeada por la mediatización.

Palabras clave: Ficción serializada; Horror; *Globoplay*; *Desalma*.

Abstract: The aim of this work is to investigate the insertion of horror into the context of contemporary Brazilian serial fiction, using the series *Desalma* (Globoplay, 2020-2022) as a starting point. By articulating the concepts of Wood (1979) and Hart (2020) with Borges & Sigiliano's (2021) approach to studying the quality of fictional series, this study analyzes the narrative arc of the character Haia, a witch who occupies a leading role in the plot. Her categorical monstrosity is relativized through narrative interweavings that demand reflection from the viewer regarding stereotypes consolidated by the genre. Through the supernatural, the series creates a fictional microcosm that highlights symptoms of sexism in contemporary Brazilian society, using the monster device to denounce oppressions and injustices in the current order (Creed, 2022). In addition to highlighting the relevance of serialized fiction in audiovisual horror studies, this work discusses how the genre can serve as a vector that introduces aesthetic and narrative resources into popular production and consumption, thereby broadening the audience's horizons and fostering the development and exercise of fundamental sensibilities in contemporary era permeated by mediatization.

Keywords: Serial fiction; Horror; *Globoplay*; *Desalma*.

Introdução

Na era do *broadcasting*, marcada pela busca de uma programação mais palatável e que pudesse ser aceita por audiências amplas, a televisão foi encarada como um meio incompatível com o horror. Os temas e imagens provocativos consolidados pelo gênero no cinema supostamente não seriam adequados para a programação televisiva. Alguns fatores, porém, favoreceram a mudança desse cenário (Jowett; Abbott, 2013; Wells-Lassagne, 2017). O surgimento, primeiro dos canais por cabo e, em seguida, das plataformas de *streaming*, permitiram maior ousadia e experimentação nas produções, visto que tais modelos de negócio poderiam ser sustentados por nichos de mercado específicos. Além disso, alguns tabus relacionados ao horror passaram a ser mais aceitos pelo público, como abordagens gráficas e explícitas que passaram inclusive a permear outros gêneros. Assim, transformações tecnológicas, mercadológicas e criativas que se deram no contexto da ficção televisiva (Mittell, 2015; Pucci Jr., 2016) permitiram o desenvolvimento do horror no meio, até o ponto de algumas das séries de maior sucesso nas últimas décadas estarem vinculadas ao gênero.

Apesar de passar por uma era de ouro na ficção televisiva contemporânea em níveis globais (Abbott, 2018), o gênero é marcado por certas barreiras no contexto brasileiro. Como pontuado por Cánepa (2008), houve uma invisibilização histórica decorrente, em grande parte, de erros de classificação que perduram até hoje. Um relatório feito pela ANCINE, por exemplo, indica uma fraca presença do horror nacional nas bilheterias quando comparado a outros gêneros ou com filmes estrangeiros (OCA, 2018). Porém, estudos como os de Gonçalves (2022) evidenciam como erros classificatórios simples impactam nas estatísticas e resultam num apagamento do horror no audiovisual do país.

Embora nunca tenha constituído uma indústria perene que tenha consolidados gêneros e ciclos cinematográficos nos moldes hollywoodianos, o Brasil sempre teve, ao longo de sua história, filmes que articulavam o horror, em maior ou menor medida, a suas narrativas e estéticas. Acompanhando uma tendência mundial, o gênero tem se tornado mais popular no país em diversos contextos, desde pesquisas acadêmicas e publicações até a realização de mostras e festivais (Carreiro; Cánepa, 2025). Este contexto de maior visibilidade e legitimação do horror nacional contribuiu, retrospectivamente, para uma valorização e crescimento do interesse por obras de cineastas como José Mojica Marins, Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen, assim como também contribuiu, na atualidade, para que diferentes estúdios e desenvolvedoras investissem na produção de filmes e séries televisivas vinculadas ao gênero.

No entanto, o mesmo problema identificado no campo do cinema se reflete na ficção seriada contemporânea. De 115 séries brasileiras originais para *streaming*, lançadas entre 2016 e 2024, o uso do horror enquanto elemento central foi constatado em apenas nove obras, menos de 8% do total (Furtuoso, 2026). A desenvolvedora com o maior número de produções é a *Netflix*, com cinco séries, enquanto as demais possuem apenas uma ou nenhuma. Das nove obras que se relacionam ao gênero, apenas três foram renovadas para uma 2ª temporada e nenhuma chegou à terceira. A partir dessa discussão, este artigo tem como objetivo discutir relações entre gêneros audiovisuais, espetatorialidade e competência midiática, analisando como o horror contemporâneo pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento do pensamento crítico e da literacia midiática.

Para isso, iremos identificar como o gênero foi utilizado pelo *Globoplay* na criação de *Desalma* (2020-2022), primeiro produto original que se aproxima do horror de forma direta. Esta é a sinopse da série: “Mistérios e espíritos possesores assombram

a fictícia Brígida. Graças a um ritual, Haia reencontra a filha Halyna, que volta no corpo de Melissa para acertar pendências do passado” (Globoplay, 2020a). Apesar das menções nítidas ao sobrenatural, a série utiliza tais elementos para alcançar reflexões de cunho social, ressignificando estereótipos do gênero e utilizando o microcosmo ficcional para evidenciar sintomas do machismo na sociedade brasileira contemporânea, seja em ambientes de intimidade ou de forma institucionalizada. Baseado em metodologia de Borges e Sigiliano (2021) para análise da qualidade da ficção seriada, este trabalho investiga o uso do horror na série a partir do arco narrativo da personagem Haia (Cássia Kis), cuja monstruosidade categórica é complexificada a partir de aspectos morais.

A ressignificação da monstruosidade

Uma importante e influente conceituação sobre o horror e seus monstros partiu de Carroll (1999), para quem a monstruosidade estaria intrinsecamente relacionada à ideia de transgressão categórica. Para ele, um ser deveria unir duas categorias opostas em um corpo que, a partir disso, poderia ser considerado monstruoso. Este ser representaria uma ameaça à ordem social, de modo que todos os recursos empregados nas tentativas de aniquilá-lo seriam justificáveis. Tal proposição foi feita no fim do século XX, tendo como base as obras lançadas até aquela época, numa era em que o horror audiovisual era majoritariamente representado pelo cinema (Rendell, 2023).

Para Carroll (1999), o monstro sempre é mau, perigoso e uma ameaça contra a sociedade. Além da transgressão categórica, o autor aponta que este também costuma ter atitudes transgressivas. Há uma associação entre serem algo desconhecido e inexplicável com realizarem o proibido – o monstro mata, mente, destrói. Esta noção de monstruosidade, portanto, enxerga o monstro como algo negativo, uma ameaça à ordem – que, neste caso, deve ser preservada. Por basear-se de forma tão contundente em violações racionais de entendimento do mundo – vivo/morto, único/múltiplo – quando Carroll (1999) contrapõe o monstro à ordem, ele trata menos de uma ordem social relacionada à cultura e mais de uma ordem racional ligada à ciência e à filosofia – aquelas leis e certezas que não devem ser demolidas pois sustentam toda a base de compreensão do universo e da existência humana.

Porém, atualmente, essa noção de monstrosidade já foi problematizada e ampliada, uma vez que não dá conta de boa parte do espectro do horror contemporâneo. Os monstros com os quais Carroll (1999) se preocupava eram, majoritariamente, oriundos de filmes produzidos por uma indústria restrita e dominada por homens brancos estadunidenses e europeus. Tais obras utilizavam o monstro para reunir características e comportamentos indesejáveis na sociedade capitalista patriarcal e, com isso, justificavam a exclusão e a violência a ele direcionadas. Entretanto, movimentos de transformação cultural, mudanças estruturais na indústria e o acesso de grupos minoritários a posições criativas fez surgir uma vertente de filmes que subverte e reposiciona a figura do monstro dentro do gênero.

A partir da década de 1960 e filmes como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) e *O massacre da serra elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), “[...] a pretensão de que as forças liberadas podem ser efetivamente dominadas ou destruídas, e a ordem tradicional restaurada, foi em grande parte abandonada¹” (Wood, 1979, p. 59-60, tradução nossa). Tais narrativas apresentam um desfecho pessimista ou desfavorável à sociedade, sugerindo que “[...] as normas pelas quais vivemos devem ser destruídas e uma forma de organização radicalmente nova (política, social, ideológica, sexual) deve ser construída²” (Wood, 1979, p. 62, tradução nossa). Assim, surge uma perspectiva política com relação às obras de horror e seus monstros em que tais figuras representam o retorno do oprimido diante de uma sociedade repressora e excludente. Apesar de ameaçadores ou repulsivos, há certa simpatia na violência que executam. Por isso, também ocupam uma posição de poder, com meios para atacar o sistema opressor que tenta marginalizar e invisibilizar uma série de minorias que podem, neste sentido, ver-se representadas nos monstros.

Numa outra perspectiva, Creed (2022) identifica uma Nova Onda Feminista no cinema contemporâneo que conta histórias de revolta contra a opressão masculina e valores como misoginia, racismo, homofobia e antropocentrismo. Tais filmes usam o horror como forma estética para traduzir a realidade da luta humana. Entretanto, não utilizam a chave clássica do gênero, mas exploram o horrífico a partir de uma mistura intergenérica. O conceito de horrífico, usado pela autora, é um modo particular de horror que evoca abjeção por borrar as fronteiras do corpo e/ou da identidade. Nesse sentido,

¹ Do original: “[...] the pretense that the released forces can be effectively overpowered or destroyed, and the traditional order restored, has been largely dropped.

² Do original: “[...] the norms by which we have lived must be destroyed and a radically new form of organization (political, social, ideological, sexual) be constructed.

a abjeção é reconfigurada para tornar-se uma forma de agência política nas esferas de gênero, classe, raça e/ou sexualidade.

Diretores do cinema de horror que alcançaram grande prestígio na contemporaneidade, como Jordan Peele e Coralie Fargeat, tiveram sucesso de crítica e público em usar o imaginário do gênero para representar questões como racismo e machismo. Seus filmes exploram a abjeção não somente a partir da narrativa, mas criando experiências sensoriais que mesclam aspectos cognitivos, afetivos e ideológicos numa trama complexa e potente. A ordem ameaçada por esses monstros tem um caráter diferente da ordem discutida por Carroll (1999). Não se trata da culminação do conhecimento humano com relação ao mundo – científico, racional –, mas dos valores, leis e instituições que, sendo historicamente construídos, estão abertos a mudanças. É sobre essa perspectiva que Creed (2022) revisita seu conceito de feminino monstruoso a partir da Nova Onda do Cinema Feminista, o que nos permite ampliar o entendimento da monstrosidade e contrapô-lo às noções de Carroll (1999).

Numa ordem patriarcal, são justamente seus representantes que ameaçam a individualidade e a liberdade dos grupos sociais diversos:

[...] a ordem simbólica patriarcal se vê como incapaz de funcionar sem endossar a marginalização e a opressão da alteridade [...]. É o sujeito excludente da ordem simbólica masculina — o sujeito racional, unificado e antropocêntrico — que é, por essência, destrutivo em sua exclusão da heterogeneidade, da diferença e da diversidade [...]³ (Creed, 2022, p.11, tradução nossa).

Esses “outros”, excluídos pela ordem simbólica, frequentemente são descritos como não completamente humanos, figuras impróprias ou limítrofes que, em relação ao sistema patriarcal, são considerados abjetos. Neste contexto, as figuras monstruosas propostas neste cinema rebelam-se para transformar uma ordem social que anseia por transformação.

³ Do original: [...] *the patriarchal symbolic order in that it sees itself as unable to function without endorsing the marginalisation and oppression of alterity. [...] It is the exclusionary subject of the male symbolic order — the rational, unified, anthropocentric subject — who is inherently destructive in his exclusion of heterogeneity, difference, and diversity.*

Assim, a partir de uma articulação teórica desenvolvida por Hart (2020), podemos propor a monstruosidade no horror a partir de dois polos. O primeiro – polo negativo – deriva da noção de Carroll (1999) de que o monstro depende de uma transgressão categórica que viola as leis pelas quais entendemos o mundo. Aqui, quando falamos de ordem, estamos falando principalmente dos pilares filosóficos, racionais e científicos a partir dos quais compreendemos a natureza e o mundo ao nosso redor. Nesse sentido, a monstruosidade é negativa e o monstro é algo que ameaça não só por ser fisicamente perigoso, mas porque abala estruturas de inteligibilidade. Já o segundo – polo positivo – deriva da proposta de Creed (2022), que vê no monstro uma força de transformação, de ruptura. Aqui, a monstruosidade não se dá meramente a partir da transgressão categórica, mas pela noção de revolta. Quando falamos de ordem, neste caso, estamos falando principalmente da ordem social, das leis que regulam as interações interpessoais e as instituições. Neste sentido, a monstruosidade é positiva, pois liberta uma figura oprimida da violência que sofre e, ao fazer isso, promove alteridade e inclusão.

Nuances do horror audiovisual contemporâneo na ficção seriada

Embora o cinema tenha sido o principal expoente do horror ao longo do século XX, na contemporaneidade o gênero já alcança números mais expressivos em meios como a televisão e os videogames (Rendell, 2023). Assim, é pertinente olhar com mais atenção para as séries ficcionais de horror e como estas replicam ou ressignificam suas convenções. Produções como *The Walking Dead* (AMC, 2010-2022), *Supernatural* (Warner Bros., 2005-2020), *American Horror Story* (FX, 2011-atual) e *Stranger Things* (Netflix, 2016-2025) tornaram-se fenômenos mundiais, sendo renovadas por muitas temporadas, rendendo *spin-offs* e outros produtos derivados. A ficção seriada contemporânea parece cada vez mais se aproximar do universo do horror, seja ao contar histórias sobre monstros ou em apropriações estilísticas e temáticas, no que pode ser considerado uma “nova era de ouro” para o gênero (Abbott, 2018, p.120).

A fragmentação tecnológica e as transformações de mercado que se deram sobre a televisão resultaram no meio sendo posicionado como campo central que media nossa experiência de assistir TV, independente da tecnologia utilizada (Johnson, 2019). É comum que a televisão online tente se distinguir da televisão tradicional, mas ela propicia uma experiência que ainda guarda muitas semelhanças com o *broadcasting*

(Jenner, 2016): um *gatekeeping* de conteúdo altamente regulado e editorialmente selecionado, uma adesão a unidades temporais tradicionais de 30 ou 60 minutos e o uso de ganchos narrativos (Lima *et al*, 2015; Johnson, 2019). Além disso, com dificuldades para uma sustentabilidade financeira, diversas plataformas de *streaming* passaram a trazer interrupções publicitárias e uma lógica de lançamentos semanais, características da televisão tradicional, o que aponta mais para uma ideia de hibridização de práticas do que uma suposta evolução linear do meio (Meimaridis; Campanella, 2025).

Fischer (2017) discute que a televisão apresenta um potencial pedagógico⁴ por permitir o exercício de sensibilidades e o fomento ao pensamento crítico com sua variedade de programas, gêneros e formatos. Do jornalismo à ficção, a TV torna-se um elo do indivíduo com o mundo, informando, moldando imaginários e uma compreensão sobre a realidade e sobre si mesmo. A fruição dessas obras e a interpretação de suas diferentes camadas colaboram com o desenvolvimento de competências midiáticas e a percepção de como a mídia atua na criação, e não apenas mediação, da realidade (Becker; Pinheiro Filho, 2011). A ficção seriada, ao atualizar-se para suas manifestações contemporâneas num horizonte midiático (Sodré, 2014), demanda consigo uma atualização nas habilidades fruitivas do público para as novas sensibilidades estéticas e desafios éticos advindos da popularização da cultura digital.

Assim como na televisão, entende-se que há um caráter pedagógico relacionado ao consumo de obras de horror. Por ter um aspecto intrínseco de transgressão e por buscar continuamente novas formas de chocar a audiência, o gênero costuma ser o primeiro campo a interrogar novas tecnologias e as oportunidades expressivas trazidas por elas (Daniel, 2020). Isso é evidente em obras de *found footage* ou *desktop horror*, subgêneros do horror que utilizam a ascensão do vídeo digital doméstico e da navegabilidade em rede como elementos geradores de medo em suas narrativas. Este esforço do gênero cria uma dinâmica de constante renovação e atualização das formas de se produzir horror, exigindo do público também um acompanhamento e assimilação dessas transformações, o que ocorre a partir do próprio consumo de obras do tipo.

Diferente de outros gêneros, o horror consegue abrir mão mais facilmente da hegemonia da narrativa sobre a forma para estimular diretamente o espectador com reações corpóreas (Hart, 2020). Ao mesmo tempo, consegue manter um senso narrativo

⁴ Como pontua Libâneo (2001, p. 7) “seja formal ou informal a pedagogia [...] se ocupa do estudo sistemático da educação – do ato educativo, da prática educativa como componente integrante da atividade humana, como fato da vida social, inerente ao conjunto dos processos sociais”.

que integra todas as experimentações implementadas na tentativa de afetar sua audiência. Isso cria um contexto similar ao apontado por Mittell (2015) com relação à complexidade narrativa na ficção seriada, de inserir estratégias que desnaturalizam o olhar e demandam uma fruição mais ativa do espectador, como já fazia o cinema de arte, porém em contextos populares e massivos. Assim, nesse equilíbrio entre previsibilidade e experimentação, o horror consegue trazer reflexões e construções elaboradas para um público que pode não ser tão inserido no universo do audiovisual e busca apenas uma forma de entretenimento. Ou seja, o gênero torna-se um vetor que insere na produção e no consumo populares alguns recursos estéticos e narrativos que ampliam o horizonte do público e fomentam o desenvolvimento de um olhar mais atento e crítico para os produtos midiáticos.

Deste modo, obras de horror nos convidam a uma espectralidade ativa, pois, de antemão, aceitamos que a narrativa pode nos oferecer momentos de ruptura que propõem outras construções para além da gramática cinematográfica clássica e imersiva. Ficamos abertos à possibilidade de novas lógicas de construção do universo ficcional que, por sua vez, nos abrem a consciência para a contemplação de outras lógicas que regem a realidade, desde um entendimento científico e racional do mundo até uma noção de construção social da ordem vigente. Por rejeitar ou subverter normas clássicas de construção narrativa e audiovisual, o horror é um gênero que demanda uma chave de leitura específica, que leve em conta a maneira com a qual busca produzir sentido. Tal maneira está centrada na provocação direta do espectador, intenção que pode se sobrepor a coerência narrativa ou espaço-temporal do cinema clássico.

Essa provocação do espectador representa uma vertente do horror audiovisual contemporâneo, mas que não é, entretanto, a única. Por sua grande diversidade, é útil compreender o gênero a partir de duas nuances distintas, mas complementares: a sensacional e a integrada (Hart, 2020). A nuance sensacional foca justamente em afetar o público a partir de valores como o choque, o susto e a imprevisibilidade. É a partir desta nuance que novas possibilidades expressivas, oriundas de avanços tecnológicos e científicos, são reivindicadas pelos criadores para chocar a audiência. Por outro lado, o horror integrado, ao invés de suscitar respostas corporais imediatas, oferece um convite à reflexão, imersão e investimento empático. Como Hart (2020) aponta, se o horror sensacional é uma tentativa de despertar sentimentos de choque, medo e repulsa, o horror integrado seria uma discussão sobre esses sentimentos. O termo integrado remete ao início do cinema, caracterizado por tomadas da vida cotidiana ou breves esquetes com truques práticos (Gunning, 1993).

Com o tempo, tais trucagens foram sendo organizadas em estruturas maiores, no que foi chamado de cinema de integração narrativa. De forma similar, histórias audiovisuais de horror passaram a desenvolver diversas inovações formais a fim de assustar seu público. Esse caráter experimental acompanha o gênero, uma vez que a cada ciclo de filmes, um aspecto que ora foi original torna-se clichê conforme é reutilizado.

	Horror integrado	Horror sensacional
Objeto central	Monstruosidade	Abjeção
Chave de construção	Previsibilidade / Transparência	Experimentação / Descontinuidades
Orientação do texto	Imersão / Diegese	Choque / Espectador

Quadro 1: Síntese das diferenças entre horror integrado e sensacional. Fonte: Adaptado de Hart (2020).

A diferenciação entre histórias com maior ênfase no apelo sensacional ou na construção narrativa é útil para identificar objetivos da obra com relação ao espectador, o que possibilita uma compreensão das habilidades e conhecimentos ativados por sua fruição. É válido reiterar que uma obra de horror integrado pode ter momentos com maior apelo sensacional, e vice-versa. O que não pode sair de vista é o fato de que ambas tentam trabalhar sentimentos como medo, repulsa e abjeção e afetar o espectador de formas que outros gêneros não fazem, ainda que também trabalhem com monstros ou vilões.

Abordagem teórico-metodológica

Esta proposta teórico-metodológica faz parte de estudos desenvolvidos no âmbito do *Observatório da Qualidade no Audiovisual* (Furtuoso, 2026). Como contribuição ao campo, busca-se debater como obras de horror podem criar dinâmicas de fruição específicas que trazem oportunidades para um engajamento mais ativo do espectador e o desenvolvimento da competência midiática. Numa tentativa de definição, uma obra pode ser classificada no gênero do horror quando apresenta (1) uma intenção

de suscitar emoções como o medo, o choque ou a repulsa a partir de (2) uma força ameaçadora, inconcebível ou desconhecida que simboliza (3) uma teia complexa de medos/ansiedades presentes na sociedade (Lovecraft, 1979; Carroll, 1999; Cherry, 2009; Puppo, 2009; Hart, 2020, Carreiro; Cánepa, 2025). Para operacionalizar o estudo de obras audiovisuais de horror, foram reunidos conceitos que se relacionam a cada um dos três âmbitos de funcionamento do gênero. Eles foram articulados à proposta teórico-metodológica de Borges e Sigiliano (2021) para análise da qualidade na ficção seriada que, no âmbito da criação audiovisual, abrange os planos do conteúdo (narrativa e personagens), da expressão (escolhas estéticas) e a mensagem audiovisual.

Os conceitos relacionados ao gênero do horror acionados foram: no âmbito narrativo (1), a *função de monstro* (Hart, 2020), no âmbito expressivo ou estético (2), o *apelo sensacional* (Hart, 2020), e, no âmbito simbólico ou ideológico (3), a *política do horror* (Wood, 1979). Propõe-se que os três conceitos estão relacionados entre si e são traços definidores do gênero. A organização triádica, com base semiótica, está em consonância com a proposição de Cánepa (2008) sobre os três níveis nos quais o horror opera: o cognitivo, o sensorial e o simbólico (Figura 1).

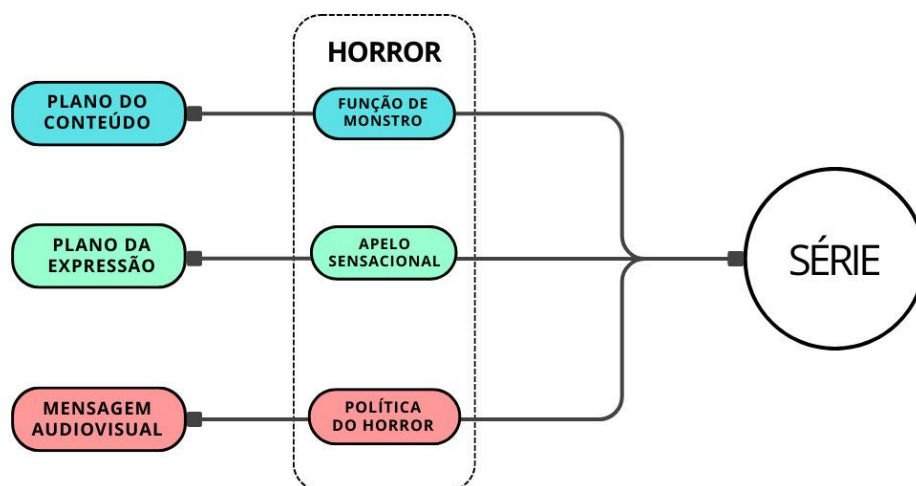


Figura 1: Aplicação dos parâmetros do horror à criação audiovisual. Fonte: Articulado a partir de Borges; Sigiliano (2021), Hart (2020) e Wood (1979).

A função de monstro (Hart, 2020) é uma ampliação da noção tradicional de monstro que abrange as nuances de monstruosidade, como proposta por Carroll (1999),

e abjeção, segundo Kristeva (1982). Esta ampliação é necessária para dar conta de todo o espectro do horror, desde histórias que trazem monstros corporificados até aquelas que trabalham emoções e sensações no espectador a partir de uma atmosfera ou ameaça menos concreta. A função de monstro numa história de horror define-se em dois níveis: primeiro, traduz um medo difuso em um elemento narrativo concreto, materializando a ameaça; e, segundo, ao fazer isso, permite limitar e estabilizar este medo (Hart, 2020).

Para acessar a função de monstro, parte-se dos parâmetros relacionados ao plano do conteúdo (Borges; Sigiliano, 2021) que focam na construção de personagens e no desenrolar narrativo. Como primeiro passo, identifica-se os protagonistas e antagonistas na história e, em seguida, quem ou o quê os ameaça – um monstro, um assassino, a natureza, um contexto social. Então, é possível delimitar qual medo é representado simbolicamente a partir da narrativa. Ressalta-se que, mesmo havendo um monstro na história, este não equivale ao medo que origina o sentimento de horror da trama. Nas adaptações de *Nosferatu* ou *Frankenstein*, por exemplo, tais monstros simbolizam preocupações próprias da sociedade que os criou – com relação ao progresso, à ciência, à família. São monstros, mas não cumprem sozinhos a função de monstro, que abarca a relação entre eles, os demais núcleos narrativos e o espectador.

Já o apelo sensacional (Hart, 2020) é uma forma específica de engajamento que localiza seu sentido na maneira com que a obra se dirige ao corpo do espectador. Ele pode ser caracterizado por qualquer momento da narrativa em que a resposta emocional do público é privilegiada sobre a noção de coerência clássica. Williams (2000) propõe que, em gêneros corporais, como o horror e o melodrama, o excesso pode ser visto como um sistema, algo estruturante, e não uma exceção ou desvio em relação à narração previsível e de objetivos claros do cinema clássico.

Se no cinema clássico a decupagem das cenas era feita de modo a preservar a previsibilidade das mesmas, com o filme nos dando todas as informações necessárias para acompanhar a narrativa, algumas obras de horror passaram a apostar no apelo sensacional como forma de experimentar novas maneiras de interpelar o público. O *gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), obra do expressionismo alemão que ajudou a fundar o que entendemos hoje como cinema de horror, abriu mão de uma estética realista para criar cenários tortuosos, sombras deformadas e maquiagens carregadas. A partir da década de 1950, filmes como *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) passaram a usar os recursos cinematográficos para atacar não somente os personagens dos filmes, mas também seus espectadores, na

tentativa de manter a surpresa e o choque como parte da experiência fílmica. Ao estruturar-se em torno das reações do público, o horror se desvinculou das formas do cinema narrativo clássico e permitiu a inclusão de experimentações e inovações que reconfiguram a experiência dentro de um contexto massivo e popular.

Com isso posto, temos que a monstrosidade segundo Carroll (1999) pode ser contida no pró-fílmico, enquanto a noção de abjeção, derivada de Kristeva (1982) e aplicada ao horror audiovisual, demanda uma construção de sentido que envolve a montagem e a articulação de pontos de vista que extrapolam o olhar impessoal e objetivo da câmera. Assim, para dotar figuras humanas ou banais de poderes extraordinários, recorre-se ao excesso estilístico do apelo sensacional para traduzir formalmente a monstrosidade do vilão. Um exemplo é o ponto de vista do assassino (Hart, 2020), em que uma câmera em primeira pessoa observa a vítima sem que saibamos qual a natureza daquele olhar – um homem, um lobo, uma entidade sobrenatural – o que permite materializar a ameaça, porém sem defini-la completamente. Tal artifício também desestabiliza a relação entre espectador e obra, ao romper com a suposta objetividade do olhar da câmera e instalar no público, assim como na vítima, uma sensação de paranoia por não saber onde está o perigo. Uma vez que a ideia de abjeção rejeita a objetificação, os realizadores do horror tiveram que desenvolver artifícios formais para traduzir a ideia de ameaça sem eliminar seu caráter abjeto. Em outras palavras, para representação da monstrosidade, cabe o emprego de uma gramática audiovisual da narrativa clássica, enquanto uma abordagem que persegue a abjeção tende ao uso do apelo sensacional.

Para identificar o apelo sensacional numa obra de horror, usamos os parâmetros analíticos do plano da expressão (Borges; Sigiliano, 2021). Inicialmente, deve-se mapear as cenas do objeto de análise, a fim de identificar aquelas marcadas por um excesso estilístico, ou seja, por um desvio das convenções tradicionais de coerência e continuidade da narrativa clássica. Com as cenas isoladas, deve-se decompor os elementos técnico-expressivos usados e identificar aqueles relevantes para entender o uso do excesso, como opções de enquadramentos, edição e trilha sonora. Assim, é possível perceber o efeito que criam no público e compreender a alternativa de sentido proposta a partir da chave do gênero.

Por fim, para caracterizar a política do horror (Wood, 1979) em uma obra, articulamos as pistas levantadas através dos parâmetros relacionados à mensagem audiovisual (Borges; Sigiliano, 2021). Retomando a discussão no início deste trabalho, podemos sintetizar a ideia de monstro, do ponto de vista simbólico e ideológico,

enquanto um dispositivo que se opõe à ordem – seja no sentido metafísico, seja no sentido cultural. Podemos ter uma monstrosidade negativa, como proposta por Carroll (1999) ou positiva, como discutida por Creed (2022). O interessante é notar como a relação entre monstro e ordem social é antagônica: em um dos casos, a ordem social deve ser protegida, enquanto, no outro, ela precisa ser transformada. Propomos, com isso, uma espécie de ciclo do monstro (Figura 2) para entender a política de horror de uma obra, ou seja, a partir de que perspectiva ideológica a relação entre monstro e sociedade é construída.

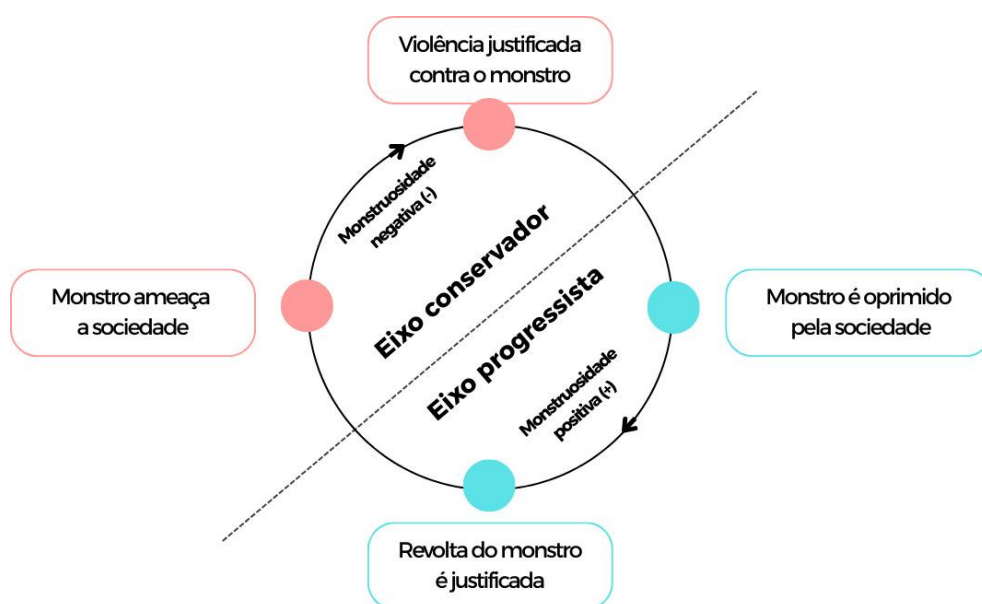


Figura 2: Ciclo do monstro. Fonte: Elaboração própria (2026).

No primeiro caso – monstrosidade negativa – seguimos o seguinte percurso: um monstro, que representa uma ameaça à sociedade, tem em sua diferença um caráter que justifica a violência a ele dirigida. Após diversos embates, o monstro é vencido, excluído ou aniquilado, reafirmando a opressão sobre ele. No segundo caso – monstrosidade positiva – este é o ponto de partida: uma figura monstruosa, já percebida como diferente e excluída, é humanizada a partir da percepção que é a própria sociedade que está sendo injusta. Nesta perspectiva, a diferença é algo positivo, que deve despertar empatia e alteridade. O horror, neste sentido, funciona como mecanismo

para denunciar as incoerências e violências perpetuadas pelos valores hegemônicos. Ao humanizar o monstro, sua violência e revolta contra a sociedade são justificadas e aquilo que o torna diferente, na verdade, é o que lhe confere poder.

Assim, podemos propor a relação entre monstrosidade e ordem como um ciclo que se divide em dois eixos: um conservador (no qual o monstro é mau e deve ser combatido) e um progressista (no qual o monstro é oprimido e deve ser humanizado). Além de colaborar no entendimento do uso do monstro em uma narrativa específica, o ciclo também permite pensar sobre as ressignificações históricas que determinadas figuras monstruosas, como bruxas e vampiros, tiveram ao longo de ciclos do gênero em contextos sociais específicos.

Para identificar a política do horror a partir da mensagem audiovisual de uma obra, deve-se inicialmente identificar qual percurso a obra em questão delimita no ciclo do monstro a partir do ponto inicial e final da trama. Com isso, é possível analisar se a ameaça é apresentada a partir de uma perspectiva progressista ou conservadora. Em sequência, caracteriza-se a ordem social representada e se esta deve ser preservada ou transformada. Enfim, verifica-se os personagens positivos e negativos com relação à representação simbólica – tanto em sua caracterização quanto seus valores e atitudes. Se o enredo contar com um monstro, é possível identificar se a monstrosidade proposta é positiva ou negativa.

Eixos de análise da criação audiovisual	Conceitos norteadores do uso do horror	Parâmetros de análise	Etapas
Plano do Conteúdo	Função de monstro	Construção de personagens; elementos de enredo.	Identificar: protagonistas e antagonistas; fonte da ameaça; medo/ansiedade representados.
Plano da Expressão	Apelo sensacional	Fotografia; cor; trilha sonora; montagem; grafismos.	Identificar: cenas/sequências com excesso estilístico; recursos técnico-expressivos preponderantes; efeito gerado.
Mensagem audiovisual	Política do horror	Oportunidade; diversidade; estereótipos; ampliação de horizontes; originalidade.	Identificar: caracterização da ordem social; percurso no ciclo do monstro; tipo de monstrosidade.

Quadro 3: Sistematização da análise do uso do horror na criação audiovisual. Fonte: Articulado a partir de Wood (1979), Hart (2020) e Borges, Sigiliano (2021).

Uso do horror em *Desalma*

Desalma conta a história de bruxas ucranianas que vivem na cidade fictícia de Brígida, no sul do Brasil, sendo anunciada como uma das produções originais que trariam um salto em qualidade para originais *Globoplay* (Brêtas, 2019). Ao mesmo tempo que trata da formação da população brasileira enquanto diversa e heterogênea, sua ambientação reforça clichês do horror com maior palatabilidade para possíveis espectadores estrangeiros, num esforço de transnacionalização dos conteúdos que utilizou ambientações tradicionais do horror europeu, como as florestas do gótico alemão, e figuras da mitologia eslava. Ao mesmo tempo, o uso de rostos conhecidos das telenovelas e a estrutura dos melodramas acena para um público nacional, num exemplo de como a popularização do gênero na produção televisiva contemporânea tem se dado a partir da apropriação de determinados elementos em obras híbridas.

A presença do melodrama pode ser explicada a partir do contexto de produção da série, que tenta atrair o público que já acompanha a dramaturgia da *TV Globo* para seu serviço de *streaming*. Tanto é que as três protagonistas são interpretadas por atrizes solidificadas no imaginário brasileiro a partir das telenovelas – Cássia Kis, Cláudia Abreu e Maria Ribeiro (Figura 3). Além disso, no momento de seu lançamento, houve um cuidado por parte do *Globoplay* em classificá-la enquanto um drama sobrenatural, muito provavelmente para apelar à audiência das telenovelas que poderia recusar uma série classificada diretamente enquanto horror (Gshow, 2019).



Figura 3: Imagem promocional da série com as três protagonistas. Fonte: Gshow (2020).

Obras de ficção seriada sempre configuram certo desafio analítico devido à sua extensão. Neste sentido, para sintetizar os principais pontos que a tornam um objeto pertinente de análise, iremos focar no arco narrativo da personagem Haia (Cássia Kis), bruxa que tem sua filha assassinada por membros da comunidade local. Apesar da série ter um protagonismo nitidamente feminino, há uma presença impositiva de homens em seus núcleos familiares, ambientes de trabalho e instituições, como a delegacia da cidade e a paróquia da igreja local, que evidencia a forma como estruturas de controle do patriarcado se estabelecem em distintas esferas da vida. Quando traçamos a origem dos acontecimentos relevantes para a trama da série, temos que toda a cadeia de eventos iniciada com o assassinato de Halyna – um crime de feminicídio – se deu a partir de homens que se beneficiaram da situação em favor próprio, em especial Roman – que, após morrer e voltar como um fantasma, consolida-se como principal antagonista da série.

Na primeira fase da história, Haia é representada como uma mãe dedicada, que busca viver em contato com a natureza e distante da comunidade local. Depois da morte de Halyna, a bruxa busca uma forma de corrigir as injustiças que lhe aconteceram. Pacientemente, esperou 20 anos para que pudesse realizar um ritual que trouxesse a filha de volta à vida. Embora seja apresentada de forma positiva e suas ações sejam justificadas, Haia torna-se uma figura ameaçadora e monstruosa para Giovana, pois o

ritual usa Melissa – sua filha com Roman – como corpo hospedeiro para Halyna. Esse entrelaçamento de personagens e de intenções amplia a dicotomia clássica do horror baseada em um monstro ou ameaça única.

Desalma complexifica o entendimento sobre monstrosidade a partir de discussões morais levantadas pela trama. O trio de protagonistas tenderá a ser lido como as personagens positivas pelo espectador, uma vez que nosso alinhamento, e o vínculo com o universo ficcional, de forma geral, se dá a partir delas. As três são mulheres e mães que lutam com forças externas para proteger seus filhos. Esse amor incondicional é relevante para entender como a balança moral dessas mulheres oscila, porém sem nunca romper a aliança com o público, visto que o aspecto da maternidade justifica algumas de suas escolhas controversas, o que não ocorre para os personagens masculinos, cujas ações são guiadas principalmente por questões individualistas. Assim, Haia apresenta uma monstrosidade categórica, porém esta é minimizada frente à monstrosidade moral de personagens como Roman, que embora sejam humanos, são capazes de atos perversos.

Mesmo com essas figuras monstruosas típicas – bruxas e fantasmas –, elas não equivalem totalmente à função de monstro representa na série. Retomando a definição de Hart (2020), o conceito refere-se à medos e ansiedades difusos na sociedade, e que são materializados e limitados em algum personagem ou elemento narrativo. Com relação às bruxas, temos que as ansiedades que representam estão relacionadas com uma perda de controle da sociedade com relação à mulher e ao empoderamento feminino. Sendo um elo com o plano sobrenatural e tendo agência sobre forças desconhecidas, as bruxas tornam-se ameaças à ordem cultural instituída e, por isso, são relativamente excluídas da comunidade. Embora a teia de eventos complexifique a moralidade de alguns personagens, a série ainda fornece uma polarização clara entre feminino e masculino que se traduz em elementos simbólicos como vida/morte, luz/sombra. Ocupando espaços opostos, a presença dos dois tipos de monstros na trama faz com que o espectador revise a expectativa que o gênero cria sobre tais figuras. Ao invés de serem imediatamente horripilantes, demandam interpretação e avaliação.

Essa posição de dúvida ou abertura reverbera também no plano da expressão que, ao materializar elementos de fantasia, abre possibilidades para desnaturalização do olhar do espectador com relação à gramática audiovisual hegemônica. Ainda que o imaginário do horror seja comumente identificado a partir de elementos temáticos e narrativos, o principal ponto de consenso entre os autores do campo é sua intenção de

provocar reações no espectador. De acordo com Ana Paula Maia, a ideia de *Desalma* sempre se baseou na tentativa de apresentar uma trama que dialoga com o sobrenatural, porém a partir de uma construção realista (Globoplay, 2020b). De fato, a série adere, na maior parte do tempo, às convenções consolidadas pelo cinema hollywoodiano clássico (Metz, 1989). Porém, é atravessada por momentos de excesso estilístico onde o apelo sensacional pode ser identificado.

O horror busca incorporar os sentimentos de incerteza e desconfiança não só a partir do tema e da narrativa, mas também a partir de recursos técnico-expressivos que integram na própria experiência fílmica o sentimento que a trama trabalha a partir de seus personagens. Em *Desalma*, isso pode ser notado em diversas cenas que trazem um excesso estilístico e um desvio com relação às convenções da narrativa audiovisual clássica. Um exemplo notório é o uso que a série faz dos reflexos. Quando Halyna possui o corpo de Melissa, sua irmã Emily consegue acessar sua verdadeira identidade a partir do espelho, que deixa de trazer o reflexo direto do ambiente, mas funciona como um portal para o plano sobrenatural (Figura 4).



Figura 4: Uso do reflexo na 2ª temporada. Fonte: Captura de tela de *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

Ao abalar a percepção de espaço a partir de noções que tomamos como verdadeiras e absolutas – como os princípios da óptica geométrica dos espelhos e a convenção do plano e contraplano no cinema – a série direciona o público ao questionamento mais amplo que o gênero busca. As leis da física e os consensos científicos, quando atacados pelas escolhas estéticas da série, também se tornam símbolos de outros pilares básicos de compreensão do mundo que são abordados narrativamente. Da mesma forma que a série nos convida a rejeitar a ideia pré-concebida sobre as bruxas, fazendo-nos questionar aquilo que conhecemos sobre elas, o uso criativo dos reflexos utiliza o apelo sensacional para criar uma imagem distorcida da realidade, chamando atenção para o caráter de construção tanto do discurso audiovisual, quanto das ideias e valores que assumimos como certezas no cotidiano.

Já no episódio *Ritual* (2ª temporada), Haia aciona seus poderes mágicos para trazer Halyna de volta à vida no corpo de Melissa (Figura 5). A cena se estende por quase três minutos, intercalando quatro ambientes a partir da montagem paralela: a casa de Haia, a floresta, o hospital onde Melissa está internada e a casa de Giovana. Apesar da descontinuidade espacial, a série faz uso de drones graves e contínuos na trilha sonora, que indicam uma força sobrenatural no decorrer da sequência.

Geralmente, ao fruir sequências como essa, estamos imersos na narrativa e não racionalizamos como a construção de sentido entre cada plano é construída. Porém, há uma série de transições que, não fosse pela chave da fantasia, configurariam descontinuidades. A sequência se inicia com Haia, em casa, pegando um baralho e acendendo um cigarro. Conforme dá os primeiros tragos, vemos velas se acendendo sozinhas na floresta e as chamas formando o símbolo do deus Veles. Ao mesmo tempo, Melissa, que estava internada após ficar desaparecida na floresta, acorda com falta de ar. Após alguns segundos, se recompõe com um semblante distinto, mais severo. Paralelamente, em sua casa, Giovana tem um pressentimento com relação à filha e abraça um porta-retrato com sua foto. O uso da montagem paralela, somado à mitologia construída na série, indica algo além da mera simultaneidade dos acontecimentos. A decupagem dos planos, com as sucessivas idas e vindas, materializa uma força sobrenatural à qual a bruxa recorre para interceder em favor de sua filha. O círculo de fogo que se acende sozinho na floresta indica a ação dessas forças divinas e o despertar de Melissa confirma que a súplica foi atendida.

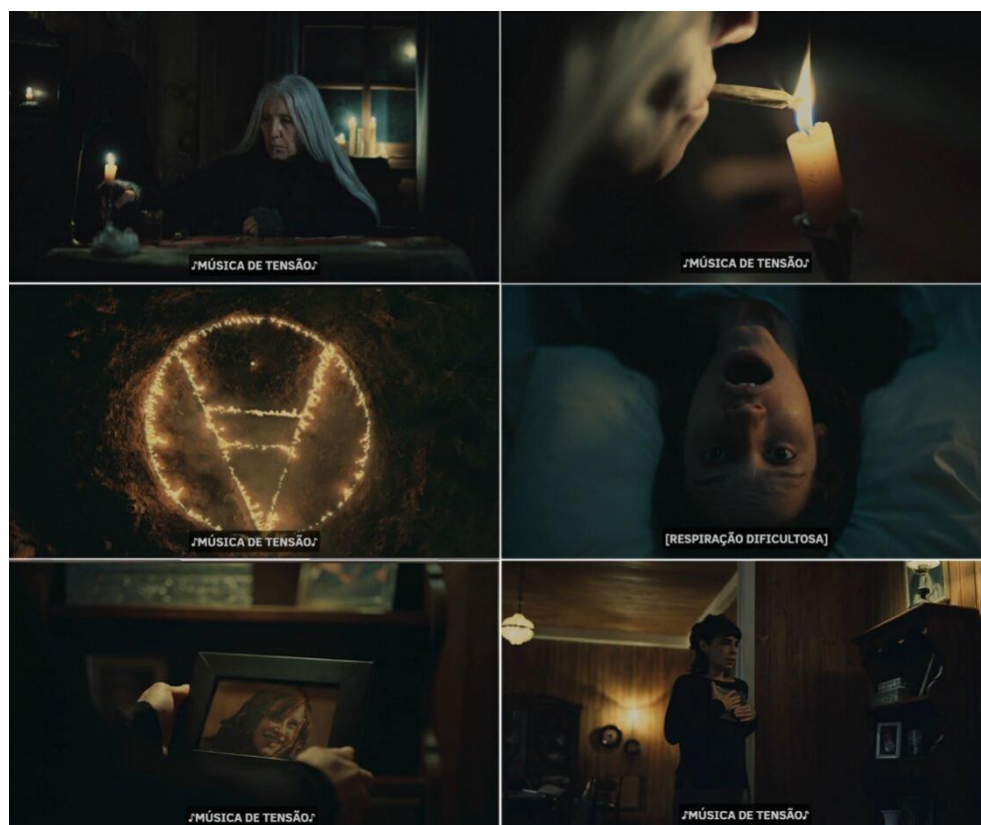


Figura 5: Forças sobrenaturais justificam continuidade da cena.
Fonte: Captura de tela de *Desalma* (Globoplay, 2020-2022).

Por distanciar-se da representação tradicional do tempo e espaço, e por utilizar recursos com intenções criativas, séries como essa lançam um desafio ao público. Este jogo de tentar adivinhar o que está, de fato, acontecendo é característico da espectralidade do horror, uma vez que o apelo sensacional ajuda a costurar a desestabilização formal empregada aos elementos sobrenaturais articulados pelo enredo. Em conjunto, os âmbitos estético e narrativo nos afetam sensorial e cognitivamente numa experiência que sabemos ser ficcional, mas que dialoga com eventos, contextos e grupos sociais reais.

Como mencionado, o horror cria um dispositivo que colabora na validação ou questionamento de determinada ordem social. No caso de *Desalma*, podemos fazer a caracterização desta ordem a partir dos pontos iniciais e finais de seus monstros. Cronologicamente, a história se inicia com o arco narrativo de 1988. Nesta época, as

bruxas de Brígida já sofriam exclusão. Assim, podemos situar o ponto inicial no ciclo do monstro como um período no qual as bruxas estão sendo oprimidas na comunidade (Figura 6). Nesse sentido, a obra estabelece uma oportunidade para sua humanização, uma vez que somos introduzidos no universo ficcional já testemunhando as injustiças que sofrem.

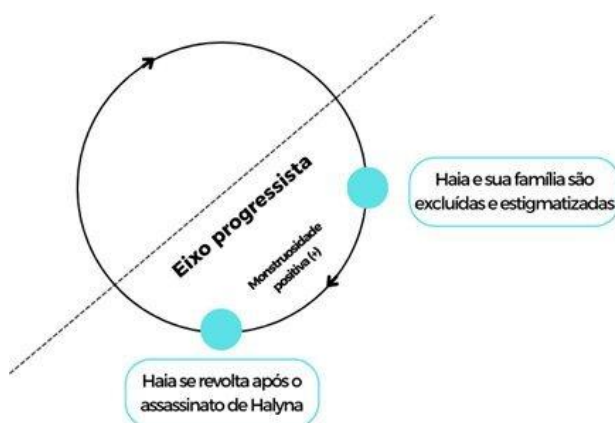


Figura 6: Ciclo do monstro para as bruxas de *Desalma*. Fonte: elaboração própria (2026).

A virada para o próximo trecho no ciclo do monstro acontece com o assassinato de Halyna. A partir disso, Haia se revolta e se torna uma figura ameaçadora ao tentar vingar a morte da filha. Sua violência, no entanto, é parcialmente justificada, uma vez que foi apresentada enquanto uma figura pacífica e cuja ação monstruosa se deu em vista de uma injustiça. Usa-se parcialmente porque, apesar de humanizar a figura das bruxas, *Desalma* evita a trama maniqueísta do bem contra o mal. Quando a vingança de Haia passa a envolver a vida de Giovana e Melissa, por exemplo, que não são culpadas pelos crimes de Roman, traz junto a necessidade de o espectador reavaliar sua aliança com a feiticeira, uma vez que sua monstruosidade deixa de ser apenas categórica e torna-se também moral.

A representação das bruxas na série engloba o trecho progressista do ciclo do monstro, começando como figuras oprimidas e marginalizadas e evoluindo para uma força que ameaça a estabilidade da comunidade. Para compreender sua monstruosidade, é necessário caracterizar a ordem social representada, uma vez que não são estabelecidas como intrinsecamente malignas na narrativa. No seio de uma

sociedade patriarcal e machista, bruxas são monstruosas por reunirem a força e a capacidade para transformar uma ordem que precisa de transformação. O horror, inserido no campo da fantasia, herda sua característica fundamentalmente subversiva: violar noções hegemônicas sobre o que é o real, permitindo imaginar o inimaginável ou realizar o impossível (Jackson, 1998). Assim, as bruxas surgem como resistência simbólica à repressão do feminino dentro de uma ordem social patriarcal, denunciando estruturas de controle masculino a partir do microcosmo ficcional.

Tais estruturas, ao longo dos séculos, consolidaram discursos e forças institucionalizadas. Muitas justificativas já foram apontadas para que mulheres fossem mais tendenciosas à magia que homens, como sua capacidade reprodutiva e desenvolvimento inicial dos conhecimentos de medicina herbal (Campbell, 1976). No passado, tais associações foram oficializadas em documentos e utilizadas como razão para perseguir, violentar e assassinar mulheres acusadas de feitiçaria (Creed, 1993). Na 2ª temporada, isso é representado com a história de Aninka, bruxa do clã de Haia que também era freira no convento da cidade. Ela descobre que o padre Andrev, líder da paróquia, havia engravidado uma de suas colegas e tramado para que esta tivesse um aborto involuntário. Isso acontece na mesma época em que sua associação com Haia vem à tona e se inicia uma caça às bruxas (Figura 7). A cena é significativa pois, para além de sua função narrativa, referencia a perseguição histórica da igreja contra bruxas, ao mesmo tempo que salienta a desigualdade de gêneros dentro da própria hierarquia católica. O caso de Andrev, assim como o assassinato de Halyna, ilustram a institucionalização e a impunidade de casos de feminicídio, cuja violência sofrida pelas vítimas é sistematicamente escondida para que seja esquecida.



Figura 7: Freira associada com bruxaria é perseguida em *Brígida*.
Fonte: captura de tela (*Desalma*, 2022).

Kristeva (1982) esclarece que a ideia de mal ou pecado não é algo natural, mas uma forma de abjeção culturalmente estabelecida. Controlar os discursos sobre o que é representado como diferente, perigoso ou repulsivo – seja em doutrinas religiosas, seja em séries de horror – é uma forma muito sutil de legitimar bases para uma série de violências e exclusões. Tais exemplos evidenciam como a representação da mulher enquanto ameaçadora ou monstruosa impacta na perpetuação de uma série de equívocos e estereótipos que colaboram para a manutenção da sociedade patriarcal e da opressão feminina. Creed (1993) comenta sobre como a mulher abjeta de ciclos anteriores do horror podia ser lida como uma *femme fatale* ou uma esposa irritada pelo público masculino, mas como uma figura empoderadora ou de inspiração para uma audiência de mulheres. Os acontecimentos históricos e políticos, portanto, podem impactar não somente na configuração de ciclos a partir de obras semelhantes, mas também nas chaves acionadas pelos diferentes públicos em sua interpretação.

A noção da mulher enquanto monstruosa no imaginário do horror de uma sociedade dominada pelo masculino tinha como base questões biológicas, como a capacidade de seu corpo gerar vida (Campbell, 1976). Com as mudanças culturais que levaram novas vozes à criação de obras de horror contemporâneo, podemos perceber uma diferença na representação do homem abjeto (Creed, 2022). Sua abjeção não se localiza em sua diferença biológica para a mulher, mas em suas atitudes, violências e comportamentos, como casos de estupro e feminicídio – ilustrados pelos personagens de Roman e Andrev.

Diferentemente das bruxas, o arco percorrido pelos fantasmas e seus duplos no ciclo do monstro – em especial, Roman – situa-se no eixo conservador, uma vez que, desde sua primeira aparição, é visto como uma aberração. Ao fim da narrativa, são exorcizados ou expulsos dos corpos que ocupam, retornando para o local de onde vieram. Sua mera existência desestabiliza a sociedade baseada na racionalidade em seus pilares mais fundamentais, como a oposição vida e morte. Assim, sua monstruosidade é negativa, uma vez que não simboliza a luta de grupos oprimidos na sociedade, mas a manifestação sobrenatural de um incidente traumático que demanda resolução.

A oposição entre monstruosidade e ordem, portanto, acontece de duas formas distintas na série. As bruxas são monstruosas com relação à ordem patriarcal, representando uma ameaça à sua manutenção através de uma figura de poder que não pode ser controlada. Já os fantasmas e duplos ameaçam a ordem racional e científica, invertendo o fluxo do tempo e desestabilizando a coerência tanto de identidades

individuais quanto a estabilidade da comunidade ao materializar memórias, traumas e violências que foram recalçadas.

Considerações finais

A aplicação da abordagem teórico-metodológica apresentada traz evidências de como as características e convenções do horror impactam a criação de suas obras. Com a análise dos três eixos – conteúdo, expressão e mensagem audiovisual –, é possível salientar como o uso do gênero estimula uma leitura atenta do público, visto que demanda do espectador determinado grau de abertura ao novo, ao estranho e ao impossível. Ao ter contato com um mundo diferente, atravessado por forças sobrenaturais, tais histórias chamam atenção do espectador para o caráter de construção social da realidade cotidiana, evidenciando como cultura, costumes, identidades e discursos são continuamente elaborados, difundidos e perpetuados através da ação humana e da tecnologia.

No caso de *Desalma*, para além de promover um olhar empático com relação à opressão da mulher numa sociedade patriarcal, esse ímpeto de familiarização com o inconcebível também cumpre uma função estratégica do *Globoplay*. Ao estabelecer um discurso de distinção entre as séries ficcionais do *streaming* e da televisão aberta, o horror foi uma adição estratégica que permitiu um maior grau de experimentação sem perder de vista o aprofundamento narrativo, evidenciando como o gênero é uma força importante no desenvolvimento e evolução da estética televisiva contemporânea. As inserções de apelo sensacional potencializaram tais discussões, cravando na própria materialidade da obra o caráter contra-hegemônico que rejeita representações e noções de um suposto realismo objetivo e imparcial.

O horror integrado em *Desalma*, mais que apenas nos aproximar de bruxas e promover sua humanização, faz sua audiência refletir sobre os próprios conceitos definidores do gênero, redefinindo o que significa ser monstruoso a partir de fatores morais e da canalização do sentimento de abjeção em formatos audiovisuais. Notamos que tal esforço continua sendo aplicado em outras obras da desenvolvedora que incorporam o horror sobrenatural, como *Reencarne* (2025) e *Vermelho sangue* (2025), mas não se limitam a elas. Séries como *Os outros* (2023 -) evidenciam como o *Globoplay* tem utilizado a potência do horror em tratar questões sociais em universos ficcionais

diversos a partir de microcosmos que, mesmo não se vinculando ao sobrenatural, evidenciam ansiedades da sociedade brasileira contemporânea (Rocha *et al.*, 2025).

Entender a transformação da noção de monstrosidade ao longo de ciclos de horror significa entender como evolui a disputa de complexos sistemas de forças sobre discursos que legitimam – ou deslegitimam – grupos sociais, culturas e identidades. O gênero, por ter grande longevidade e variabilidade, não somente consolida formas de representação, mas permite sua subversão e ressignificação ao longo dos anos, numa espécie de registro da forma como valores se transformam em distintos contextos históricos e sociais. De acordo com o ciclo do monstro, ao salientar a opressão vivida por Haia e seu clã desde o início da trama, *Desalma* utiliza a figura da bruxa, um arquétipo de maldade consolidado no mundo todo, para questionar as próprias regras que definem o que é bom ou mau, assim como a ideologia por trás da elaboração de tais classificações. Ao trabalhar sua humanização, subvertem expectativas do público e fomentam um olhar de alteridade para grupos sociais historicamente marginalizados. Ter uma visão crítica no consumo de séries ficcionais, portanto, garante ao indivíduo uma participação ativa nas discussões que consolidam características dos gêneros audiovisuais e nas representações que estes institucionalizam a partir da repetição.

Referências

ABBOTT, Stacey. Masters of Mise-En-Scène: The Stylistic Excess of Hannibal. In: BELAU, Linda; JACKSON, Kimberly (eds.). **Horror television in the age of consumption: binging on fear**. Londres: Routledge, 2018.

BECKER, Beatriz; PINHEIRO FILHO, Carlos Douglas Martins. No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação. **Revista Famecos**, v.18. n.2, p. 490-506, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.2.9471>. Acesso em: 03 jul. 2026.

BORGES, Gabriela; SIGILIANO, Daiana. Qualidade audiovisual e competência midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. In: 30º Encontro Anual da Compós, 30, 2021, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo: PUC-SP, 2021, p.1-26. Disponível em: <https://tinyurl.com/y8aw2pzt>. Acesso em: 03 jul. 2026.

BRÊTAS, Erick. O futuro do streaming e a experiência Globoplay: assista ao Globo no Campus com Erick Brêtas. **Globo Universidade**, 27 jul. 2020. 1 vídeo (1h04m18s). Disponível em: <https://tinyurl.com/mryajnuh>. Acesso em: 03 jul. 2026.

CAMPBELL, Joseph. **The masks of God: primitive mythology**. Harmondsworth: Penguin, 1976.

CÂNEPA, Laura. **Medo de quê?:** uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/430757>. Acesso em: 09 jan. 2026.

CARREIRO, Rodrigo; CÂNEPA, Laura. **Cinema de horror:** uma introdução. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus, 1999.

CHERRY, Brigid. **Horror.** Londres: Routledge, 2009.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine:** film, feminism, psychoanalysis. Londres: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. **Return of the monstrous feminine:** feminist new wave cinema. Londres: Routledge, 2022.

DANIEL, Adam. **Affective intensities and evolving horror forms:** from found footage to virtual reality. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & educação:** fruir e pensar a TV. São Paulo: Autêntica, 2017.

FURTUOSO, Gustavo. **Como tomar um susto:** qualidade audiovisual e competência midiática na ficção seriada de horror contemporânea. 2026. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2026.

GONÇALVES, Juliano Ferreira. **A situação do terror no cinema nacional (2009-2019):** uma análise do estudo sobre “gêneros cinematográficos” (2018) da Ancine. 2022. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/234791>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GLOBOPLAY. **Desalma.** Sinopse da série. Globoplay, 2020a. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/desalma>. Acesso em: 10 jan. 2026.

GLOBOPLAY. **Entrevista com Ana Paula Maia | Desalma | Original Globoplay.** YouTube, 24 nov. 2020b. 1 vídeo (4min32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XfgBZMhjaNw>. Acesso em: 18 jan. 2026.

GSHOW. ‘Desalma’: série original do Globoplay envolve rituais e fenômenos sobrenaturais; veja fotos! **Gshow**, 02 out. 2019. Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/desalma/noticia>. Acesso em: 30 jan. 2026.

GUNNING, Tom. **D. W. Griffith and the origins of American narrative film:** the early years at biograph. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

HART, Adam Charles. **Monstrous forms:** moving image horror across media. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy:** The literature of subversion. Londres e Nova York: Routledge, 1998.

JENNER, Mareike. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. **New Media and Society**, v. 18, n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444814541523>. Acesso em: 03 jul. 2026.

JOHNSON, Catherine. **Online TV**. Londres: Routledge, 2019.

JOWETT, Lorna; ABBOTT, Stacey. **TV Horror**: investigating the dark side of the small screen. Londres: I. B. Tauris, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Traduzido por Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. **Educar em Revista**, v. 17, n. 17, p. 153-176, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/2074>. Acesso em: 11 jun. 2026.

LIMA, Cecilia Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia; CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **Matrizes**, v. 9, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i2p237-256>. Acesso em: 03 jul. 2026.

LOVECRAFT, H.P. **Supernatural Horror in Literature**. Nova Iorque: Dover Publications, 1979.

MEIMARIDIS, Melina; CAMPANELLA, Bruno. “A TV voltando a ser TV”: a convergência do streaming de vídeo com práticas televisivas. **Revista Famecos**, v. 32, n. 1, p. e46764, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46764>. Acesso em: 03 jul. 2026.

METZ, Christian. **The imaginary signifier**: psychoanalysis and the cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.

OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Apresentação Resultados de Bilheteria por Gênero Cinematográfico 2009-2017**. 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/4r6vfn3v>. Acesso em: 20 jan. 2026.

PUCCI JR, Renato Luiz. Possibilidades de aprendizado por meio de séries televisivas: critical thinking em Dr. House. **Contemporânea**, v.14, n.3, p.334-353, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/18072>. Acesso em: 11 jun. 2026.

PUPPO, Eugênio. Notas do editor. In: PUPPO, Eugênio (ed.). **Horror no cinema brasileiro**. [Catálogo]. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Distrito Federal e Rio de Janeiro, 2009. São Paulo: Heco Produções, 2009. Disponível em: https://www.heco.com.br/_files/ugd/eb2c1e_db6d4e43420e49209821672922847914.pdf. Acesso em: 09 jan. 2026.

RENDELL, James. **Transmedia terrors in post-TV Horror**: digital distribution, abject spectrums and participatory culture. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2023.

ROCHA, Simone Maria; MEIGRE E SILVA, Marcos Vinícius; RIBEIRO BEZERRA, Larissa; SANTOS DA SILVA, Milena Ohana. Os monstros somos nós: o horror contemporâneo na ficção seriada Os Outros. **E-Compós**, v. 29, 2025. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/3095>. Acesso em: 03 jul. 2026.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.

WELLS-LASSAGNE, Shannon. **Television and serial adaptation**. Londres: Routledge, 2017.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. *In*: STAM, Robert; MILLER, Toby (orgs.). **Film and theory**: an anthology. Oxford: Blackwell, 2000.

WOOD, Robin. An introduction to the American Horror Film. *In*: WOOD, Robin; LIPPE, Richard (eds.). **American nightmare**: essays on the Horror Film. Toronto: Festival of Festivals, 1979.

^I Gustavo Furtuoso

Doutorando em Comunicação no PPGCom/UFJF. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática, do Observatório da Qualidade no Audiovisual, da Rede Alfamed Jovem e do Obitel Brasil. Bolsista FAPEMIG.

E-mail: gfurtuoso@gmail.com.

^{II} Gabriela Borges

Professora Adjunta da Universidade do Algarve, professora do PPGCom/UFJF. Coordenadora da Rede Alfamed Brasil, do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: gaborges@ualg.pt.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Este trabalho também é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UID/04019/2025 – CIAC» DOI: 10.54499/UID/04019/2025 e «UID/PRR/04019/2025» DOI: 10.54499/UID/PRR/04019/2025.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Gustavo Furtuoso e Gabriela Borges.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Gustavo Furtuoso.

Redação do manuscrito:

Gustavo Furtuoso e Gabriela Borges.

Artigo recebido em: 26/02/2026. Aprovado em 12/06/2026.