

Luis Henrique Souza Cunha

Mestrando do Programa de Pós-
Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos, Unisinos.

E-mail: lh.cunha97@gmail.com

HOLDING OUT FOR A (QUEER) HERO: A jornada do herói em *Chucky* e abordagens sobre sexualidades no horror

Resumo: O objetivo central deste artigo é observar a construção do personagem Jake Wheeler na série de televisão *Chucky* (Syfy; USA Network, 2021). Para isso, tensionaliza-se a Jornada do Herói de Campbell (1949) em busca de entender suas limitações para abranger temáticas *queer*. Aborda-se, também, representações de corpos dissidentes no audiovisual, da vilanização ao protagonismo LGBTQIA+, e o gênero horror como instrumento dúbio no empoderamento de corpos *queer*.

Palavras-chaves: Teoria Queer; Jornada do herói; Heteronormatividade; Horror; *Chucky*.

HOLDING OUT FOR A (QUEER) HERO: The hero's journey in Chucky and approaches to sexualities in horror

Abstract: *The objective of this article is to observe the construction of the character Jake Wheeler in the television series Chucky (Syfy; USA Network, 2021). For this, Campbell's Hero's Journey (1949) is tensioned in order to understand its limitations to cover queer themes. It also discusses representations of dissident bodies in the audiovisual, from villainy to LGBT protagonism, and the horror genre as a dubious instrument in the empowerment of queer bodies.*

Keywords: *Queer Theory; Hero's Journey; Heteronormativity; Horror; Chucky.*

Data de submissão: 20/01/2023

Revisão: 16/10/2023

Aprovação: 28/10/2023

Publicação: 15/01/2024

1. POBRES CORAÇÕES INFELIZES: O QUEER COMO VILÃO

Em sua música *Holding Out for a Hero*, de 1984, a cantora galesa Bonnie Tyler define o herói como uma figura “forte”, “rápida”, “disposta a lutar” e como um “cavaleiro branco”. Esses atributos, que percorrem diversos imaginários relacionados às aparência e configuração do herói, são costumeiramente destinados a representações específicas de um corpo: heterossexual, branco, cisgênero.

Aqueles que contemplam tais atributos possuem passe livre para a denominação de “herói”. De maneira lógica, aqueles que se encontram de maneira inversamente proporcional, por outro lado, podem ser configurados como “vilões”. Corpos que não vão de encontro à heteronormatividade vigente são datados como contrários, pertencendo ao outro espectro. Este, normalmente, representando o mau exemplo (Wittig, 2010).

A autora (2010) constata, também, que o sexo somente se materializa nas presenças de um opressor e de um oprimido. Se não fosse um produto da opressão, nem existiria. Preciado (2014) sugere que o sexo possa ser pensado como uma “tecnologia de dominação heterossexual, a qual agiria ao reduzir o corpo a determinadas e convenientes zonas erógenas tendo sempre em vista uma assimetria de poder entre os gêneros masculino e feminino” (Machado; Gonzatti; Esmitez, 2018, p.182).

Rubin (2017) propõe uma hierarquia do sexo, que concederia virtude aos grupos dominantes e relegaria o vício aos não privilegiados. Para a autora, “uma moralidade democrática deveria julgar os atos sexuais pela forma através das quais um parceiro trata o outro, o nível de consideração mútua, a presença ou ausência de coerção, e a quantidade e qualidade dos prazeres que eles proporcionam” (p. 17). Quer os atos sexuais sejam heteros ou gays, em casal ou em grupo, nus ou com roupa íntima, estes não deveriam ser preocupações éticas (Rubin, 2017).

Por se tratar de preocupações éticas, é importante para a manutenção da dominância heterossexual manter representações dissidentes como imorais, mesmo que de maneira velada. Durante a infância, crianças se deparam com um processo de subjetivação construído por animações

que ensina modelos de feminilidade, masculinidade e padrões de comportamento representados através de princesas, heróis e vilões (Giroux, 1995). O autor (1995), afirma que essa prática é possível graças à capacidade de formação que os desenhos possuem, funcionando como “máquinas de ensino”.

À primeira vista, pode parecer estranha essa conexão, mas retomando algumas pesquisas já elaboradas, principalmente sobre as produções da Disney até a virada do milênio, podemos encontrar ligações entre a maldade e sexualidades dissidentes. Santos e Piassi (2014), por exemplo, observaram nas tramas da Disney associações entre transgressão dos padrões de gênero e vilania. Antagonistas como o tigre Shere Khan (*Mogli – O Menino Lobo*, 1967) e o leão Scar (*O Rei Leão*, 1994) performatizam seus gêneros de maneira considerada feminina, bem como a Rainha Má (*Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937) e Úrsula (*A Pequena Sereia*, 1989), ao serem hiperbolicamente femininas, se aproximam das performances das *drag queens* (Machado; Gonzatti; Esmitez, 2018, p.183). “As personagens principais, em oposição, se enquadram dentro uma lógica heterossexista e cisgenerificada”, dirão os autores (p. 184).

Mas não são apenas as animações dedicadas ao público infantil que se enquadram dentro dessa lógica. A manutenção da criação de vilões com características *queer* é, de acordo com Benshoff e Griffin (2005), um dos frutos do Código Hays, um conjunto de leis morais criado na década de 1930 que balizava a moralidade no cinema estadunidense. O Código proibia relações inter-raciais, estabelecia um limite de tempo para beijos e proibia todo tipo de *perversão sexual*. Benshoff e Griffin (2005) afirmam que, contudo, os cineastas encontraram uma exceção à regra: esses personagens que fugiam às normas da heterossexualidade poderiam ser retratados caso fossem vilões, o mal a ser combatido.

É dessa maneira que Alfred Hitchcock consegue lançar “*Festim Diabólico*”, de 1948, com dois homens gays: transformando-os em assassinos. O filme cria uma forte conexão entre homossexualidade, criminalidade e doenças mentais. Tal conexão era exaustivamente afirmada por profissionais de saúde durante esse período (Benshoff; Griffin, 2005).



César *et al* (2019), argumentam que “Festim Diabólico” pode ser um filme da década de 1940, mas que meio século depois, nos anos de 1990, ainda percebemos a mesma construção de personagens: os doentes mentais criminosos se tornam os leões que não representam bem sua própria espécie. As consequências de mantermos essas representações a personagens desviantes são danosas. Quando a personificação do mal segue o estereótipo do que seria um homem gay, isso passa uma mensagem para o público. Corpos que vão em desencontro com os padrões heteronormativos devem ser combatidos; afinal, eles são a maldade na sociedade. No contexto do desenvolvimento moral de uma criança e de seu entendimento do que é certo e errado; onde desvios são considerados errados, essas personas são erradas (Harsant, 2015).

2. SOLITÁRIOS, INCOMPREENDIDOS E MONSTRUOSOS: DIÁLOGOS ENTRE O *QUEER* E O HORROR

Desde tempos remotos, o imaginário humano é povoado pelo horror. Num primeiro momento, a literatura foi uma boa maneira de representação das criaturas presentes nesse gênero. Contudo, foi com a chegada do cinema que esses seres passaram a causar um medo sem precedentes naqueles que sempre apreciaram as histórias de horror. Para Tavares (2010), temáticas como a morte e o incerto são assuntos base do gênero e possuem diferentes representações ao longo de cada momento histórico. O horror pode ser considerado como “aquele elemento que não podemos explicar de forma satisfatória. Nós não o entendemos e isso nos deixa em uma situação periclitante, sem reação” (p.03).

Considera-se o nascimento do gênero de horror, no cinema, a década de 1920, com o lançamento do filme “O Gabinete do Dr. Caligari”, de 1921, do diretor Robert Wiene. Contudo, até o final da década de 1960, as produções do gênero não possuíam destaque, fosse de público ou crítica. Esse panorama começa a mudar com a estreia de “O Bebê de Rosemary”, em 1968. A partir dele, as telas de cinema se tornaram palco para produções como “O Exorcista”, “O Massacre da Serra Elétrica” e “Carrie, a Estranha” (Tavares, 2010).

A década de 1980 marcaria a violência gráfica e explícita nas realizações audiovisuais do gênero. Tendo nos adolescentes o público alvo, seria o início das longas sagas do horror, como “A Hora do Pesadelo”, “Sexta-Feira 13” e “*Halloween*”. Ainda nessa última leva de filmes, encaixa-se a franquia “O Brinquedo Assassino”, que teve início em 1988.

O criador da franquia, Don Mancini, abertamente homossexual, busca unir horror e questões *queer*, principalmente nos lançamentos do brinquedo assassino pós virada do milênio. Mancini possui uma interpretação sobre esses dois universos e, não raramente, a compartilha com jornalistas. Em uma entrevista ao portal *Buzzfeed*, comentou:

Eu acho que a identificação de pessoas LGBTQIA+ com os filmes de terror tem a ver com a identificação dos *outsiders*, de figuras que vão do monstro de ‘Frankenstein’ à ‘Carrie, a Estranha’. Nos filmes, há sempre este monstro solitário e incompreendido, ou ao menos o que a sociedade vê como um monstro. Mas você, como espectador, está com eles, dentro do coração deles, e sabe que são lindos, ou que foram corrompidos por um mundo maligno (Mancini, 2021).

Em um primeiro momento, a fala de Mancini pode parecer semear um debate novo acerca do *queer* e do horror. Contudo, há pesquisas unindo tais campos desde a década de 1990. Benschoff (1997), por exemplo, em seu livro “*Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*”, já trazia essa conexão entre monstros e corpos *queer*. O autor (1997) buscou estudos sobre atitudes anti-homossexuais e percebeu que os investigadores dividiram os medos dos heterossexuais em relação à sexualidade gay e lésbica em três áreas temáticas: a) Homossexualidade como uma ameaça ao indivíduo; b) Homossexualidade como uma ameaça para os outros; c) Homossexualidade como uma ameaça à comunidade e outros componentes da cultura.

Benschoff (1997) conclui que a homossexualidade era, até então, tratada como uma condição monstruosa:

Como um Sr. Hyde ou o Lobisomem, um gay ou lésbica dentro de você pode estar se esforçando para sair. Como o monstro de Frankenstein, os homossexuais podem correr desenfreadamente pelo interior, fazendo vítimas “inocentes”. Ou



piores de tudo, como cientistas loucos ou vampiros, que sonham em revolucionar o mundo por meio de alguma descoberta científica surpreendente ou poder sobrenatural, os ativistas homossexuais atacam os próprios alicerces da sociedade, buscando infectar ou destruir não apenas aqueles ao seu redor, mas os próprios conceitos do pensamento judaico-cristão ocidental sobre qual a sociedade civil é construída. Durante a maior parte do século XX, os homossexuais, tal qual os vampiros, raramente lançaram um reflexo no espelho social da cultura popular. Quando eles são vistos, eles são frequentemente filtrados através da iconografia do filme de terror: pistas sonoras sinistras, tomadas de reação chocantes ou mesmo trovões e relâmpagos (Benshoff, 1997, p.07).

Tanto os monstros do cinema quanto os homossexuais, dirá Benshoff (1997), passam grande parte da vida em armários sombrios e, quando emergem desses ambientes proibidos, causam pânico e medo. Assim como afirmaria Sedgwick (2007) em seu texto “A epistemologia do armário”, Benshoff (1997) argumenta que esses armários defendem e reforçam binarismos culturalmente construídos de gênero e sexualidade e que estes estruturam o pensamento ocidental. “Para criar uma ampla analogia, o monstro está para a ‘normalidade’ como o homossexual está para o heterossexual” (p.09).

As associações da homossexualidade a questões como abuso sexual infantil, estupro, violência e destruição da família nuclear procriadora e dos “valores familiares” são ações ostensivas da direita conservadora. Nos Estados Unidos, por exemplo, setores da sociedade se organizaram na busca de demonizar homossexuais. Um dos métodos destes grupos articulados era inferir à comunidade ações monstruosas e se utilizar de elementos visuais impactantes.

Benshoff (1997) traz como exemplo o *The Gay Agenda* (1993), vídeo de propaganda anti-gay produzido por um grupo chamado *Springs of Life Ministry*. O material usa “especialistas desacreditados para dizer a ‘verdade’ sobre as criaturas depravadas que os homossexuais realmente são” (p.10).

No final da década de 1960, o significado de “monstro” passou por uma mudança radical, dividindo-se em pelo menos duas construções

opostas: a) Uma tradicional que continuou a postular o monstro como uma ameaça para a ordem moral da sociedade; b) Outra que viu o monstro se tornando cada vez mais domesticado (Benshoff, 1997).

Esta mudança na compreensão dos monstros clássicos de uma Hollywood do passado, datada a décadas de 1920, 30, 40 e 50, traz, a partir de então, representações que regularmente confundiam a figura do monstro com a da família burguesa suburbana. De acordo com Benshoff (1997), produtos audiovisuais como “*The Munsters*” e “*The Addams Family*” contribuíram para remodelar a interpretação dada aos monstros, que passaram a ser entendidos cada vez mais como “nós” ao invés de “eles”.

Um dos pontos interessantes da pesquisa de Benshoff (1997) é nos permitir entender o impacto cultural dessas ações, não somente da então empatia da família suburbana por personagens monstruosos, mas da representatividade vista por pessoas *queer* nesses produtos. “Muitas pessoas *queer* [...] encontraram nesses programas a ‘permissão’ ou espaço social para ser diferente” (p.174).

O autor relata uma aceitação maior a partir dos anos de 1960: “Esses programas implicam que o monstro *queer* realmente não era tão ruim. Que, por baixo de seu estranho exterior, o monstro era realmente como todo mundo”, (p.175). Isso se explica pelas representações de uma “monstruosidade mais divertida” e pelo fato de a maioria desses personagens desses programas reproduzirem valores tradicionais da família. Como exemplo, Benshoff (1997) traz Gomez Addams, patriarca da família Addams e que está claramente alinhado com ideologias dominantes.

Contudo, essas representações mais “amigáveis” de personagens monstruosos pareciam restritas à televisão. Com filmes *slasher* rendendo diversas franquias e prometendo entreter jovens com a maior quantidade de sangue possível nas telas de cinema, o *queer* voltou para o armário e passou, novamente, a ser associado a práticas imorais. É o que acontece na franquia “A Hora do Pesadelo”, por exemplo.

Benshoff (1997) analisa algumas cenas do segundo filme da saga de Freddy Krueger, lançado em 1985. “Este filme, a primeira sequência da saga



blockbuster de Wes Craven, parece existir apenas para trabalhar as assustadoras conexões genéricas e sociais entre o terror e homossexualidade” (p.247). Dentre elas, a vítima do molestatador de crianças Freddy Krueger ser apresentado como um solitário garoto novo na cidade e as diversas relações abordadas com a AIDS.

A partir da década de 1990, percebeu-se a tentativa de tornar esses monstros mais simpáticos e mais parecidos com os seres humanos, principalmente com seus desejos, ainda que muitos filmes de terror da época seguissem utilizando a homossexualidade para colorir as façanhas de seus monstros. Para Benshoff (1997), o monstro *queer* é legal apenas enquanto ainda repudia a homossexualidade, negando o próprio cerne de significado que muitas vezes o define.

Vito Russo ilustra essa relação no documentário *The Celluloid Closet* (1995), ao comentar uma cena de *Teen Wolf*, de 1985. No diálogo, o melhor amigo do protagonista questiona: "Você não vai me dizer que é bicha, vai?". Ao qual é respondido com: "Não, eu sou um lobisomem". Para Russo (1995), a resposta do protagonista alivia o amigo: "Melhor um lobisomem do que uma bicha".

3. ENTRE MATAR OU SER MORTO: EM BUSCA DE UMA JORNADA DO HERÓI *QUEER*

A saga do boneco assassino Chucky teve início em 1988, com o longa-metragem "Brinquedo Assassino". As boas recepções do público e o faturamento renderam duas continuações, em 1990 e 1991. Com um hiato de sete anos, em 1998 é lançado o filme "A Noiva de Chucky", apresentando à série de filmes uma personagem bissexual: Tiffany. Em 2004, por sua vez, "O Filho do Chucky" introduz Glen/Glenda e traz ao *mainstream* o debate sobre gênero fluído.

"A Maldição de Chucky", de 2013, por outro lado, retrocede no debate de questões *queer*. Os elementos estão lá, mas voltam a ser tratados como nos filmes de décadas passadas: de maneira velada. Barb possui um relacionamento heterossexual com Ian e o casal é pai de Alice, uma criança. Contudo, Barb também mantém um relacionamento amoroso

com Jill, babá de sua filha. Ao longo do filme, suas sexualidades jamais são mencionadas e as poucas cenas dedicadas às duas remetem ao proibido, ao imoral e ao armário.

Em 2021, a saga de Chucky ganhou mais um episódio, desta vez na televisão. A série "Chucky" traz uma nova versão para o boneco assassino. Ao invés de ser apenas um *serial killer*, ele atua como "mentor" de Jake, um adolescente com problemas familiares e no ambiente escolar por conta de sua sexualidade.

Como uma espécie de "protetor", Chucky ceifa as vidas de todos aqueles que discriminam Jake por ser gay, incluindo seu pai. O boneco tenta persuadir o jovem, incentivando-o a matar. "Eu não sou um monstro, Jake. Eu te disse, estou tentando te ajudar. Olhe em volta, criança. Você, mais do ninguém, deveria saber que algumas pessoas merecem morrer".

Chucky coloca Jake em posições históricas já abordadas no texto e que relembram práticas adotadas pela Disney e pelo cinema de horror para desenvolver seus personagens: o gay como vilão e figura monstruosa. Nesse caso, não como um monstro por sua aparência, mas por seus atos imorais, que incluem não apenas sua condição de assassino, mas também sua sexualidade desviante.

O roteiro, por sua vez, concede ao personagem principal um caminho diferente: ser contrário às ações de Chucky e negar os ensinamentos do boneco. A partir desse momento, Jake passa a ser interpretado como o herói da série, abandonando o espectro de vilão. Com esse movimento, a série entrega a um personagem *queer* algo que frequentemente é negado a pessoas que fogem à heteronormatividade: protagonismo.

Pode-se buscar entender a construção da narrativa de heroísmo de Jake a partir dos estudos de Campbell (1949) e da definição de Jornada do Herói. Busca-se, a partir de agora, entender os elementos defendidos por Campbell e que podem ser encontrados no decorrer da série, bem como questões trazidas pelo objeto e que não são contempladas no texto do autor (1949).

Campbell (1949) propõe três momentos para analisarmos os mitos: a **partida**, a **iniciação** e o **retorno**. Esses campos são descritos a partir de dezessete estágios do sujeito. No primeiro



momento, a partida, podemos observar diversas inferências com a construção do personagem Jake. Sua iniciação, ou o chamado para a aventura, como propõe Campbell, pode ser entendido como o *bullying* que sofre na escola por ser gay atrelado ao falecimento de sua mãe e à figura heteronormativa de seu pai, que o agredia física e psicologicamente. Esse cenário se altera quando Jake encontra Chucky em uma venda de garagem, podendo ser compreendido pelo autor (1949) como o aparecimento de figuras que geram segurança emocional ao herói, ou o auxílio sobrenatural.

Com o final do primeiro momento proposto por Campbell, finalizam-se, também, as possíveis inferências entre a Jornada de Jake e a Jornada do Herói, proposta pelo autor em 1949. Com o começo do segundo momento, intitulado “a iniciação”, torna-se evidente quem pode carregar o manto de herói pela visão do autor: o homem heterossexual. Defende-se que, para alcançar tal alcunha, deva-se buscar aproximação e equilíbrio para com o sexo oposto, como proposto nos estágios “o encontro com a deusa” e “a mulher como tentação”.

Nota-se que, ainda que se constitua como um guia historicamente reconhecido como eficaz, a Jornada do Herói é carregada de uma linguagem masculina e de artifícios relacionados ao desempenho do homem heterossexual, em exclusivo. No caso do personagem em análise, Jake, é preciso focar em uma característica central e que muda todo a construção de seus relacionamentos e ações: ser homossexual.

Halberstam (2020), após profunda pesquisa teórica sobre a concepção de corpos *queer* e suas relações em sociedade, investiga alternativas e rotas de fuga numa sociedade fascinada por uma ideia heteronormativa de sucesso e que induz o sujeito *queer* ao fracasso: “O sujeito *queer* [...] tem sido confinado epistemologicamente na negatividade, no *nonsense*, na antiprodução e na ininteligibilidade”, dirá o autor (p. 135) citando o pensamento de Edelman. Para ele (2020), ao invés de se combater essa caracterização arrastando o ser *queer* para o reconhecimento, devemos acolher a negatividade, que, aos seus olhos, representamos estruturalmente.

Em sua obra, Halberstam (2020) também cita a figura do herói que, em sua visão, habita os “contos de fadas *queer*”. Ele afirma que essa

categoria de histórias é geralmente organizada a partir de um herói que, de alguma maneira, é diferente e cuja diferença torna-se ofensiva a uma comunidade maior. Cada um desses heróis precisa lutar ou competir contra uma outra parte que representa riqueza, saúde, sucesso e perfeição. Essas histórias poderiam, para o autor (2020), facilmente servir para apresentar uma lição de moral bem arranjada sobre aprender a se aceitar, mas cada uma delas conecta a luta do indivíduo rejeitado a lutas maiores de pessoas desprovidas.

De uma maneira antagonica, as perspectivas de Halberstam se assemelham às de Campbell em um sentido: corpos *queer* não são dignos de finais felizes. Seja na ficção ou na vida real. Essa privação do protagonismo e da felicidade é necessária para a manutenção da heteronormatividade dominante. Tomo a liberdade de trazer uma fala proferida pela Fada Madrinha para o ogro Shrek em “Shrek 2”, de 2004: “Ogros não vivem felizes para sempre”. Estruturalmente, nós, pessoas *queer*, os ogros da sociedade, não merecemos o nosso conto de fadas. Afinal, não somos os príncipes fortes e másculos que resgatarão a princesa em uma épica jornada. Pelo contrário, somos limitados, como dirá Halberstam (2020): “Enquanto a imaginação política heteronormativa impulsiona-se adiante no tempo e no espaço através da imagem indiscutivelmente positiva da criança, [...] o sujeito *queer* fica entre o otimismo heterossexual e sua realização” (p. 135).

“Chucky” alimenta esperanças de um protagonismo *queer* na televisão e, mais especificamente, no gênero de horror. Flerta com o imaginário ao desempenhar, em determinados momentos, ligações entre a evolução do personagem principal com a Jornada do Herói, de Campbell (1949). Contudo, rapidamente se afasta dessa premissa e entrega um personagem fadado ao fracasso. Mesmo com a ameaça derrotada, o que lhe restou foi a solidão gerada pelo assassinato de sua família, por um relacionamento homoafetivo tragicamente interrompido e pela repulsa dos moradores de sua cidade natal.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No campo de estudos das Relações Internacionais, mais especificadamente no âmbito

da corrente neoliberal, cunha-se o conceito de *soft power*. Nye (2001) afirma que, para garantir suas conquistas e interesses, os governos fazem uso de uma forma de poder mais branda, teoricamente menos agressiva, porém muito abrangente e devastadora.

Aqui, são trazidos diversos exemplos de apropriação do conceito, não por Estados, mas pela manutenção da hegemonia heteronormativa. Retratando corpos e sexualidades desviantes como a representação do mal, preservam-se as estruturas edificantes da sociedade (Wittig, 2010; Preciado, 2014; Rubin, 2017).

Ainda de maneira modesta, nota-se uma busca por um protagonismo *queer* nas produções audiovisuais. Neste trabalho, é possível observar a evolução da temática e suas abordagens na série de TV “Chucky”. Anteriormente, a saga do brinquedo assassino já havia inserido personagens *queer*, mas é a partir da série de televisão que o protagonismo passa a ser ocupado por um. A partir desse movimento, inverte-se a lógica heteronormativa e se coloca o gay na figura de herói. Contudo, termos pessoas *queer* nestes espaços ainda são movimentos prudentes por parte da indústria audiovisual.

Conforme constatado, essa realocação de peças no tabuleiro ainda não consegue ser compreendida em sua totalidade pela construção do herói mitológico proposta por Campbell em 1949. Por mais que estudos busquem complementar ou propor novas leituras a partir de sua teoria, como a Jornada da Heroína de Maureen Murdock ou a Jornada da *Drag Queen*, de Arthur de Oliveira Filho, Ana Paula Celso de Miranda e Hans da Nobrega Waechter, ainda há espaços para novas descobertas ao colocar pessoas *queer* no centro da narrativa.

REFERÊNCIAS

- BENSHOFF, H. **Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BENSHOFF, H; GRIFFIN, S. **Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CÉSAR, B.; MATOS, J.; ELLEN, L. De Vilões Afeminados a Finais Felizes: Representação LGBT em Desenhos Animados. *In: II Congresso TeleVisões*. Niterói: UFF, 2019.
- FILHO, A.; MIRANDA, A.; WAECHTER, H. A Jornada da Drag Queen a partir da Mitologia do Herói de Campbell. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 199 - 217, 2021.
- GIROUX, H. Animating Youth: the Disnification of Children's Culture. **Socialist Review**, n. 24, v. 3, p. 23-55, 1995.
- HALBERSTAM, J. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: Cepe, 2020.
- HARSANT, J. **The characterisation of the villains in a sample of Disney animated films and the moral messages these characters convey to children, in terms of children's moral development and judgement**. Disponível em http://www.academia.edu/13078209/The_characterisation_of_the_villains_in_a_sample_of_Disney_animated_films_and_the_moral_messages_these_characters_convey_to_children_in_terms_of_children_s_moral_development_and_judgement?auto=download. Acesso em: 16 de novembro de 2021.
- MACHADO, F.; GONZATTI, C.; ESMITIZ, F. E elxs viverão felizes para sempre? (In)visibilidades de personagens LGBT em produções da Disney como força propulsora de cibercontecimentos. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, n. 43, v. 15, p. 178-204, 2018.
- URDOCK, M. **The heroine's journey**. Boulder: Shambhala Publications, 1990.
- NYE, J.; KEOHANE, R. **Power and Interdependence**, Boston: Longman, 2001.
- PRECIADO, P. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1, 2014.
- RUBIN, G. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2017.

SANTOS, C; PIASSI, L. O vilão desviante: uma leitura sociocultural pela perspectiva de gênero de Scar em O Rei Leão. **Textura**, n. 32, p. 124-146, 2014.

SEDGWICK, E. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, v. 1, p. 19-54, 2007.

TAVARES, C. Cinema de horror: O medo é a alma do negócio. **Revista Temática**, João Pessoa, n. 5, v. 7, 2011. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/30214>>. Acesso em: 16 de novembro de 2021.

WITTIG, M. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2010.

Como citar este artigo:

CUNHA, Luis Henrique Souza. Holding out for a (queer) hero: A jornada do herói em Chucky e abordagens sobre sexualidades no horror. **Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek**, Rio Grande, v.5, n.9, jul. - dez. 2023. p. 7-14.