

## O GAROTO INJUSTIÇADO<sup>1</sup>

Pedro Lauria<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe a categorização do principal personagem arquetípico do suburbanismo fantástico: o garoto injustiçado. O arquétipo representado por figuras icônicas como Elliott de *E.T.* e Marty McFly de *De Volta Para o Futuro* se refere aos heróis desse subgênero: jovens desacreditados pela família e pelas autoridades, que precisam realizar atos heroicos em histórias repletas de vampiros, alienígenas, viagens no tempo... O artigo também traça paralelos com outro famoso arquétipo do cinema oitocentista: a garota final do *slasher* – demonstrando como ambos são uma figura restaurativa que precisa “tornar-se homem” para ser validado socialmente. Como principal objeto de análise, o artigo se concentra na figura de Andy, protagonista da trilogia inicial de *Brinquedo Assassino*, franquia costumeiramente lida como de filmes *slasher* – e que, através dessa categorização, pode ser compreendida também como parte importante da história do suburbanismo fantástico.

**Palavras-chave:** Garoto injustiçado, suburbanismo fantástico, *slasher*

### The Wronged Boy

**Abstract:** This article proposes the categorization of the main archetypal character of suburban fantastic subgenre: the wronged boy. The archetype, represented by iconic figures such as Elliott from *E.T.* (USA, 1982) and Marty McFly from *Back to the Future* (USA, 1985), refers to the heroes of this subgenre: young boys discredited by their families and by authorities who must perform heroic acts in stories full of vampires, aliens, time travel... The article also draws parallels with another famous archetype of 1980s cinema: the slasher Final Girl - showing how both are restorative figures who need to "become a man" in order to be socially validated. As the main object of analysis, the article focuses on the figure of Andy, the protagonist of the *Child's Play* trilogy (USA, 1988, 1990, 1991), a franchise usually read as a slasher film - and which, through this categorization, can also be understood as an important part of the history of suburban fantastic cinema.

**Keywords:** Wronged boy, suburban fantastic, *slasher*

### Introdução

O suburbanismo fantástico foi um subgênero muito popular na década de 1980, sendo lembrado por filmes de aventura onde jovens suburbanos/de cidades pequenas são obrigados a lidar

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

<sup>2</sup> Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, com pesquisa sobre o suburbanismo fantástico. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Tem formação complementar em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Editor chefe no Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA-UFF). Diretor do pré-vestibular social PECEP.

com situações extraordinárias como *E.T. – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Jogos de Guerra* (John Badham, 1983), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985) e *Esqueceram de Mim* (Chris Columbus, 1990). São obras marcadas por um discurso restaurativo, nos quais jovens brancos e de classe média precisam salvar o mundo, sua vizinhança e/ou seus amigos após um evento fantástico ameaçar o *status quo*. Também são trabalhos fortemente influenciados pelo neoliberalismo dos anos Reagan, onde a família desestruturada, a figura do “Outro” e a ineficiência das autoridades são o que primeiro colocam o indivíduo em risco.

Depois de um descenso de sua popularidade no final da década de 1990, o subgênero ganhou novo fôlego a partir dos anos 2010, com uma série de obras nostálgicas dos anos 1980, como *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), *Stranger Things* (Irmãos Duffer, 2016-), *It – Capítulo 1* (Andy Muschietti, 2017) e *Bumblebee* (Travis Knight, 2018). Angus McFadzean, pesquisador que primeiro propôs uma categorização e nomenclatura do subgênero, chama este retorno de um “ciclo reflexivo” do suburbanismo fantástico (2017; 2019).

Uma das obras mais interessantes desse ciclo mais recente é a série *Chucky* (Don Mancini, 2021-), continuação da franquia *Brinquedo Assassino*. Normalmente lido como um dos mais famosos e influentes *slashers* da década de 1980, a franquia abraça o suburbanismo fantástico em sua nova série, em uma atmosfera que remete a uma versão mais satírica e anárquica de *Stranger Things*. Apesar de aparentar uma “mudança de gênero”, a série, na verdade, ressalta uma faceta menos discutida da franquia (mais especificamente da sua trilogia inicial) – a de que *Brinquedo Assassino* tenha surgido como um híbrido entre o suburbanismo fantástico e o *slasher* ao centrar sua narrativa no mais importante arquétipo do subgênero: o garoto injustiçado.

Este é o foco deste trabalho, que inicia como uma categorização dessa figura arquetípica, discutindo suas principais características e sua relevância para o suburbanismo fantástico enquanto subgênero. Em um segundo momento, é feito um paralelo entre o garoto injustiçado e a garota final, clássico arquétipo dos *slashers*, demonstrando suas proximidades e equivalências dentro da conjuntura Reaganista. Por fim, o artigo se aprofunda na figura de Andy – herói da trilogia *Brinquedo Assassino* – para demonstrar como a escolha do protagonista acabou por fazer com que um dos *slashers* mais famosos da década de 1980 se construísse, também, como uma obra típica do suburbanismo fantástico.

### O Garoto Injustiçado

Assim como o faroeste (De Biasio, 2015), o suburbanismo fantástico é um (sub)gênero<sup>3</sup> marcado pela branquitude e o androcentrismo (foco na perspectiva masculina) de suas narrativas (McFadzean, 2019). A epítome dessa constatação, é claro, está na figura de seu protagonista – quase sempre um garoto branco de classe média<sup>4</sup> – que demonstrará seu heroísmo salvando seus amigos/família através de atos de coragem, agilidade e inteligência. O androcentrismo vai ser responsável pela principal construção sintática do subgênero: o melodrama do herói masculino (Gleedhill, 1987; Williams, 1998 *apud* McFadzean, 2019). Como McFadzean explica, a construção do protagonista nas principais obras do suburbanismo fantástico da década de 1980/1990 é feita a partir de personagens masculinos que têm dificuldades em expressar suas emoções ou ser sinceros quanto aos seus sentimentos (2019, p.15) e que têm na ação a válvula de escape para resolver seus conflitos interpessoais. Elliott, protagonista de *E.T.*, por exemplo, só consegue fazer as pazes com a questão do divórcio de sua mãe após uma aventura que envolve salvar um alienígena de ser raptado pelo governo. Já Marty McFly, de *De Volta para o Futuro*, precisa ir ao passado ensinar seu pai a brigar para conseguir construir uma relação familiar “mais saudável”.

Da mesma forma que o faroeste, esta construção faz alusão direta ao monomito do herói estadunidense descrita por Lawrence e Jewett e que parte de uma compreensão de que as instituições/as autoridades não têm a capacidade de proteger seus cidadãos:

Uma comunidade em um paraíso harmônico é ameaçada pelo mal: instituições normais falham em conter a ameaça. Um herói altruísta emerge para renunciar as tentações e implementar sua tarefa redentora. Ajudado pelo destino, sua vitória decisiva restaura a comunidade para sua condição paradisíaca. Então, o herói retorna ao obscurecimento. (Lawrence; Jewett, 1977, p.215) (tradução do autor)<sup>5</sup>.

Como fica evidente, se trata de uma estrutura que superlativiza o indivíduo (e, conseqüentemente confere a ele condições heroicas) ao mesmo tempo que apresenta uma visão pessimista das instituições democráticas e de suas responsabilidades públicas. Em outras palavras, se o governo não fosse “sem coração”, Elliott não precisaria salvar o alienígena, do mesmo jeito que se as forças policiais fossem competentes, Billy Peltzer não precisaria lidar sozinho com a infestação de *Gremlins*. Essa perspectiva centrada no indivíduo remete diretamente à aclamação dos valores

<sup>3</sup> Termo utilizado para englobar simultaneamente gênero e subgênero.

<sup>4</sup> A partir de um levantamento de mais de 120 filmes analisados pelo autor em parceria com o pesquisador Angus McFadzean, entre as obras de 1982 e 2000, cerca de 85% são protagonizadas por personagens do gênero masculino. Mais de 95% são protagonizadas por personagens caucasianos.

<sup>5</sup> No original: “A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity.”

do individualismo robusto (*rugged individualism*), derivação da perspectiva do excepcionalismo americano<sup>6</sup>.

O individualismo robusto foi uma ideia cunhada em 1922 por Herbert Hoover (que viria a se tornar presidente do país) ainda sobre o nome de “*American Individualism*” (ou Individualismo Estadunidense). É um conceito que se coloca como uma característica do indivíduo nacional daquele país que o colocaria em distinção ao resto do mundo e justificaria a falta de certas políticas sociais (principalmente quando comparado a certas democracias europeias). Em seu manifesto de 1922, Hoover define que

[o individualismo estadunidense] difere de todos os outros porque abraça grandes ideais: enquanto construímos nossa sociedade sobre a realização do indivíduo, devemos salvaguardar para cada indivíduo uma igualdade de oportunidade de assumir esta posição na comunidade para a qual sua inteligência, caráter, habilidade e ambição dão-lhe o direito; que mantivemos a solução social livre de camadas de classes congeladas; que devemos estimular o esforço de cada indivíduo para a realização; que, por meio de um senso crescente de responsabilidade e compreensão, devemos auxiliá-lo nessa conquista; enquanto ele, por sua vez, deve enfrentar a roda da competição. (Hoover, 1922, p.3) (tradução do autor)<sup>7</sup>.

Segundo a crença no individualismo robusto, a força social de cada cidadão dos Estados Unidos seria impulsionada pelo estímulo intrínseco de cada indivíduo em desenvolver aquilo que está em seu coração e mente. Em outras palavras, seus cidadãos seriam mais aptos do que os habitantes de outros países pois não precisariam de interferência externa (entenda-se, políticas públicas e sociais) para “florescer”. Não à toa, a figura emblemática do país seriam os caubóis – homens que se lançam as fronteiras sem lei (ou seja, sem Estado), superando, sem pestanejar, as dificuldades do território. Essa perspectiva, além de colonizatória, se trata de uma leitura extremamente romântica e equivocada do período da Marcha para o Oeste. Como Stephanie Coontz explica em *The Way We Never Were* (2000), este foi um dos períodos de maior assistência governamental e intra-comunitário que os Estados Unidos já tiveram. Uma época de subsídios públicos, cessão de terras, construção de ferrovias, proteção militar, além do apoio providenciado por associações e igrejas (Heiman, 2015, p.31).

<sup>6</sup> Uma variante da doutrina no destino manifesto. Expressão comumente vinculada a Alexis de Tocqueville, que teria sido o primeiro a escrever sobre esse fenômeno. O excepcionalismo americano é ligado à crença de que os Estados Unidos e os seus habitantes são essencialmente distintos de todos os outros povos e que, por isso, teria a missão divina de transformar o mundo.

<sup>7</sup> No original: “*Our individualism differs from all others because it embraces these great ideals: that while we build our society upon the attainment of the individual, we shall safeguard to every individual an equality of opportunity to take that position in the community to which his intelligence, character, ability, and ambition entitle him; that we keep the social solution free from frozen strata of classes; that we shall stimulate effort of each individual to achievement; that through an enlarging sense of responsibility and understanding we shall assist him to this attainment; while he in turn must stand up to the emery wheel of competition.*”

Para além da verdade dos fatos, esta perspectiva romântica acabou consolidando o caubói mítico do gênero faroeste como esta figura que “vira as costas para a sociedade, mas mantém sua moral íntegra e intacta” (Lawrence *apud* Gregory, 1972, p.4). Um homem que se mostra necessário quando o Estado (na figura de oficiais e xerifes) não consegue dar conta da criminalidade. Porém, também um homem que, ao final da trama, deixa a civilização (normalmente em direção ao pôr do sol), compreendendo que seus “predicados robustos” não serão aceitos por aquela mesma sociedade que defendeu. Um herói que amarga as injustiças de uma sociedade hipócrita: que precisa dele, mas não o reconhece. É uma premissa bastante similar à do herói do suburbanismo fantástico, embora com uma diferença crucial: a assimilação social ao final da trama. Em outras palavras, enquanto o caubói vai embora, o garoto injustiçado se reconcilia com família e governo.

Se debruçando sobre o caráter heróico desse personagem, Eric Lars Olson vai escrever sua tese sobre as “grandes expectativas” que recaem sobre os protagonistas de *E.T. – O Extraterrestre*, *Os Goonies* e *Conta Comigo*, e que lhes conferiria o papel mítico de “heróis” (2011). Essas tais expectativas se dariam por conta da perspectiva de que nesses filmes a sociedade colocaria sobre os jovens (e, conseqüentemente, a nova geração) a responsabilidade de resolver os problemas que as autoridades não conseguiriam solucionar. Olson sublinha como esses valores estão articulados aos discursos propagados por Ronald Reagan<sup>8</sup>, cuja retórica anti-Estado confiava no indivíduo e na competição para o crescimento econômico do país e a manutenção do espírito do “*American Dream*”.

Ashley Carranza explica que os protagonistas do suburbanismo fantástico passam por processos de amadurecimento forçados, pela necessidade de assegurar a própria preservação de sua vida cotidiana – colocada em risco por um evento disruptivo o qual todo o seu redor é incapaz de resolver. Para isso, ela importa a teoria da autodeterminação da psicologia que, segundo ela,

descreve o método psicológico pelo qual uma pessoa se torna dependente de si mesma e permite que os impulsos internos se concentrem no processo de tomada de decisão. Se tornar autossuficiente é parte natural da vida, mas existem inúmeras instâncias em que esta independência é garantida muito cedo. Este rito antecipado não se dá porque a criança está pronta ou é merecedora, mas é resultado de seus pais serem incapazes de providenciar a estabilidade esperada para elas. (...) explica o rápido amadurecimento dos personagens, bem como a disposição para formar laços fortes, criando o coletivo de crianças protagonistas. Essas crianças inadvertidamente abraçam a autodeterminação como modo de defesa pela falta da proteção de seus pais (...) (Carranza in Wetmore, 2018, p.15) (Tradução do autor).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Presidente Republicano de 1981-1989. Comumente considerado o mais influente presidente estadunidense do pós-guerra, era conhecido pela retórica neoliberal, conservadora, anti-intelectualista e antiestado. Grande defensor da ideia de que os verdadeiros Estados Unidos estavam nos subúrbios e cidades pequenas.

<sup>9</sup> No original: “*Self Determination Theory describes the psychological method in which a person becomes reliant upon themselves and allows internal drives to focus on the decision-making process. Becoming self-reliant is a natural part of life,*

É John Hughes, conhecido pela direção de *coming-of-ages* jovens (narrativas de maturação) como *Clube dos Cinco* (1985) e *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), que talvez melhor sintetize o sentimento de isolamento do protagonista do suburbanismo fantástico. Falo do monólogo de Alex, protagonista de *Esqueceram de Mim 3* (Raja Gosnell, 1997), cujo roteiro foi Hughes que escreveu. O filme, que não tem vínculo com as duas primeiras obras, conta a história de um garoto que ganha, por acidente, um carrinho de controle remoto que servia de esconderijo de um *chip* de computador contendo os segredos do governo dos Estados Unidos. Sem ter ciência desse fato, Alex precisa defender sua casa de contrabandistas internacionais que tentam recuperar o *chip*. Desacreditado por seus pais e pela polícia após relatar o que estava acontecendo, Alex se prepara para o enfrentamento com um discurso revelador:

“Eles vão vir atrás de mim amanhã. Ninguém vai me ouvir. Nem meus pais, nem meus irmãos. Nem a polícia, nem a força aérea. Ninguém. Então... O que eu vou fazer? Se você acha que eu devo correr, você está errada. Se você acha que eu devo lutar, você está certa. Eles vão entender quando eu tiver acabado. Eles vão entender que eu estava falando a verdade. Eu não vou chorar, ficar assustado ou triste. Eles são crescidos, são criminosos, mas esta é minha vizinhança. Esta é minha casa. E não importa o quão velhos eles sejam, o quão grandes eles sejam, eles não podem me vencer aqui. Eles não podem me vencer em casa. (Alex em *Esqueceram de Mim 3*, 1997)

88

Como fica evidente em seu discurso, a solução física de Alex (no caso, criar armadilhas para defender sua casa), só ocorre pois – primeiro – ele passa por um descrédito social. Na obra, o jovem é tratado como mentiroso por sua mãe, por seus irmãos e pela polícia. Tratamento similar ao recebido por Elliott de *E. T.*, Billy Peltzer de *Gremlins* e Charley Brewster de *A Hora do Espanto* (Tom Holland, 1985)<sup>10</sup>. É justamente porque a sociedade ignora as palavras e relatos destes jovens personagens de que estão sendo atacados por monstros, vampiros ou espiões, que lhes resta somente agir (ou seja, ser herói). É justamente essa a “injustiça” pela qual passa o garoto injustiçado – que precisa provar que sempre esteve certo enquanto salva a vida daqueles que o desqualificam. Somente ao final da trama que este passa a ser validado socialmente como homem (lembrando do

---

*but there are many instances in which independence is granted too early. This early rite of passage is not due to a child being ready or deserving but is a result of parents being incapable of providing the expected stability for their children any longer. (...) explains the rapid maturation within the characters as well as their willingness to form strong bonds, creating the CCP. These children inadvertently grasp onto self-determination as a mode of self-defense against the lack of protection they receive from their parents”*

<sup>10</sup> Obviamente cada narrativa passa por um processo distinto de duração desse descrédito. Enquanto Elliott vai passando a contar com seus irmãos e mãe ao longo da narrativa, Charley só pode contar com o caçador de vampiros Peter Vincent até o final. Alex, no entanto, é um caso ainda mais hiperbólico pois seu isolamento é praticamente total.

viés machista e conservador dessas construções), alguém que faz o que tem que ser feito, mesmo que sozinho.

Essa validação social, por sua vez, conversa diretamente com a perspectiva de Rachel Heiman de que exista uma sensação na classe média suburbana estadunidense chamada “direito robusto” (*rugged entitlement*). Segundo a autora seria o sentimento abstrato de que essa classe média tem em “merecer” certos privilégios evocados pela sociedade neoliberal, ao mesmo tempo que se contrapõe, de forma contraditória, aos direitos garantidos pelo Estado (2015). No suburbanismo fantástico, é possível falar que este sentimento é transposto em uma ideia de “direito robusto” ao reconhecimento social (Lauria, 2022). Em outras palavras, são narrativas em que jovens acreditam ter um direito inato de serem prestigiados pela sociedade, independente de sua imaturidade ou do absurdo de suas alegações, ao mesmo tempo que contraditoriamente expõem a suposta ineficiência dessas.

Isto, no entanto, faz com que o “garoto injustiçado” se configure como um arquétipo moralmente complexo, para dizer o mínimo. Afinal, são obras que misturam a importância de ouvir as sensibilidades desses jovens, com a necessidade de acreditar piamente nos relatos esdrúxulos dos mesmos (“E.T.s existem”, “Meu vizinho é um vampiro”, “Sou um viajante do tempo”). Um exemplo bastante didático das contradições que acompanham esse arquétipo está na construção de Davey, protagonista de *Os Heróis Não tem Idade* (Richard Franklin, 1984), interpretado por Henry Thomas, o Elliott de *E.T.*

No filme, Davey é um garoto que presencia o assassinato de um agente do FBI. Porém, pela sua idade, ele é completamente desacreditado tanto pela polícia quanto pelo seu pai que chega a dizer:

“Quando eu era criança, eu era igual a você. Queria ser um herói. Por isso entrei na aeronáutica. Mas heróis não apenas atiram nos caras malvados. Eles fazem coisas chatas. Eles colocam comida na mesa, consertam bicicletas. Você vai entender, quando for um pouco mais velho.” (Hal Osborne em “*Os Heróis não tem Idade*”)

As alegações do garoto passam a ser tratadas como fantasias para escapar da realidade, justificadas pelo trauma de que o garoto estaria supostamente sofrendo por ter perdido a mãe. Vale ressaltar que filme deixa claro que o pai também está machucado pelo processo de luto, ou seja, inferindo que ele estaria refletindo suas próprias dores no filho. Nesse sentido a narrativa dá a entender que o pai teria menos maturidade emocional do que Davey, uma vez que é ele quem apresenta uma visão nublada da realidade (ao não levar em consideração o relato verdadeiro do filho sobre o assassinato). Essa injustiça, por sua vez, faz com que Davey precise agir sozinho para

resolver o crime. Ele então cria um amigo imaginário – o espião Jack Flack (interpretado por Dabney Coleman, o mesmo ator que faz o pai) – em uma clara substituição parental, que fica ainda mais explícita quando diz para Dave “Se nós vamos ser heróis – sem pai, sem policiais”. Como em uma típica obra do suburbanismo fantástico, Dave estava certo o tempo todo, restando ao seu pai lamentar de não ter acreditado no filho (Figura 1). Na sequência final de ação, a obra joga fora toda a ideia de que “heróis não apenas atiram nos caras malvados” e coloca o pai de Davey para salvá-lo de bandidos armados. O garoto, ao invés de se sentir desacolhido por ter quase morrido por conta desse descrédito, se sente feliz por seu pai e pelas autoridades finalmente o validarem socialmente.



Figura 1: “Por que eu não acreditei nele?”. O lamento do pai de Davey em *Os Heróis não tem Idade* é o exemplo da concretização do arquétipo do garoto injustiçado: quando familiares e autoridades descobrem que deveriam ter levado o relato do protagonista em consideração. Fonte: Frame do filme.

Davey, Elliott, Billy Peltzer... Todos garotos brancos de classe média, todos colocados em perigo pela ineficiência ou pela corrupção daqueles que o cercam. Ao se sentirem injustiçados, no entanto, partem da crença em si mesmo (base do individualismo robusto e uma espécie de mantra dos neoliberalismo reaganista) e recorrem à ação. No fim, tais narrativas demonstram que estavam certos o tempo todo e os recompensam com o “direito robusto” ao reconhecimento social. Porém, não eram os personagens masculinos os únicos “injustiçados” apresentados no cinema hollywoodiano da década de 1980. No próximo tópico, são apresentadas as similaridades e diferenças entre o garoto injustiçado e outro arquétipo clássico do cinema oitentista: a garota final (ou *final girl*).

**Aproximações entre Suburbanismo Fantástico e *Slasher*: Garoto Injustiçado como versão masculina da Garota Final**

Em um primeiro momento, a ideia de comparar um subgênero marcado por aventuras jovens com outro repleto de sangue e nudez pode parecer estranha. Isso, em parte, se deve ao modelo de produção associado a esses filmes e ao público-alvo que buscavam. Enquanto os filmes *slasher*, desde o primeiro momento, foram produzidos principalmente por cineastas independentes tendo em mente distribuidoras que queriam atingir um público adolescente ávido por violência e sexo (NOWELL, 2010), o suburbanismo fantástico ficou marcado por sua ligação com os chamados “filmes família”, muito vinculado em um primeiro momento à Amblin, produtora de Steven Spielberg (McFadzean, 2019).

No entanto, tais subgêneros têm relações próximas desde sua origem no suburbanismo gótico. Bernice Murphy em *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (2009) define o subgênero como obras que “levantam suspeitas de que nas mais ordinárias vizinhanças, casas e famílias, não importando o quão calmas pareçam, estão a apenas um acontecimento de um incidente dramático” (2009, p.3). Ela explica que o subgênero, que surge na literatura, parte da tradição estadunidense de dramatizar as ansiedades vinculadas ao estilo de vida suburbano (2019). Grande parte dessas ansiedades são corroboradas pelo *slasher* e pelo suburbanismo fantástico: a ineficiência das autoridades, a família desestruturada, crianças e jovens em perigo, a desconfiança dos vizinhos, paranoias com figuras exógenas... A maior diferença é que, enquanto o gótico sustenta suas principais preocupações nas questões relativas aos próprios moradores suburbanos, o *slasher* e o suburbanismo fantástico se utilizam de elementos e tropos do insólito para apontar suas principais preocupações para aquilo que vem de fora.

Além da origem em comum, tanto o *slasher* quanto o suburbanismo fantástico partem de uma mesma premissa narrativa: a restauração do *status quo* através da ação física, depois que a “normalidade” é desestabilizada por um elemento externo extraordinário – seja ele uma viagem no tempo ou um zumbi com máscara de hóquei. Também se trata de obras que operam em cima do chamado “terror recreativo” (Pinedo, 1997) – apenas divergindo quanto à intensidade. Engana-se, porém, quem resume os *slashers* como filmes “mais violentos” e o suburbanismo fantástico como obras “mais infantis”. A década de 1980 e 1990, é marcada por uma série de filmes que divergiam profundamente em seus tons.: enquanto um *slasher* como *Sexta-Feira 13 – Parte 6: Jason Vive* (Tom McLoughlin, 1986) é cheio de referências e humor pastelão<sup>11</sup>, a obra suburbanista *No Limite do Terror* (John Hess, 1988) tem mortes mais gráficas e um tom mais sério.

---

<sup>11</sup> Uma morte sempre lembrada e que exemplifica o tom do filme, é aquela em que Jason afunda o rosto de um personagem em um tronco, apenas para deixar um rostinho “Smile” cravado na madeira.

A similaridade mais interessante, no entanto, se dá pela proximidade entre o protagonista arquetípico de cada um desses subgêneros: o garoto injustiçado e a garota final. Falo especificamente do papel estrutural e narrativo relativo aos protagonistas destas obras: figuras restaurativas que se tornam simbolicamente “homens” no processo. A garota final o fazendo a partir de uma transformação de uma figura passiva para uma figura ativa, tal qual é discutido pela crítica feminista de Carol Clover (2015), e o garoto injustiçado ao cumprir as expectativas da sociedade onde está inserido, acreditando em suas capacidades individuais (Olson, 2011).

A garota final é, talvez, o arquétipo mais famoso do cinema de horror, conceituado por Carol Clover em 1992 para designar a última sobrevivente dos filmes *slashers*: geralmente uma jovem sem interesse em sexo casual, drogas ou bebidas (2015, p.48). São personagens perseguidas e aterrorizadas pelo vilão, e que passam por um ato de transformação no decorrer do filme, de onde saem de uma “passividade” para começar a lutar para garantir sua sobrevivência, até chegar ao embate final com o *serial killer*. Ou seja, ela não é salva como uma “donzela em perigo”, mas adquire “predicados masculinos” para se tornar sua própria salvadora. É esse arco dramático que Carol Clover aponta que, simbolicamente, é uma transformação da personagem em um homem. Segundo ela:

Se a experiência da infância/juventude pode ser – talvez idealmente – performada da forma feminina, a ruptura requer a suposição do falo. A criança desalentada é de gênero feminino; o adulto ou sujeito autônomo é de gênero masculino, assim a passagem da infância/juventude para a vida adulta envolve a transição do feminino para o masculino. (Clover, 2015, p.50).

Como Clover adianta, essa transformação de uma figura passiva para a figura ativa, também remete ao próprio amadurecimento de uma criança em um homem. Esta, por sua vez, é justamente a principal estrutura sintática do suburbanismo fantástico. Nas palavras de Angus McFadzean, o subgênero se pauta no melodrama do herói masculino: um personagem que não consegue expressar suas emoções se não pela ação, e que tem na sua conclusão o “trunfo da identidade masculina” (2019, p.15). Partindo dessa perspectiva, é possível afirmar que tanto o garoto injustiçado quanto a garota final são impelidos a se tornarem heróis para responderem a aspectos problemáticos de uma sociedade cujas figuras de autoridade são incapazes de resolver. Essa ação, então, é a que os que movimentam para que “se tornem homens” nesse processo, ressaltando a cultura masculinista e androcêntrica em que estes subgêneros foram consolidados. Vale ressaltar que se trata de questões ligadas a algumas das principais apreensões e ansiedades do período Reagan: a “masculinização” dos Estados Unidos. Como explicado por Suzan Jeffords, havia

uma construção dialética de duas categorias fundamentais: os “corpos macios” que invariavelmente pertenciam a mulheres e/ou pessoas não-brancas e os “corpos duros” que, como Reagan, eram masculinos e brancos – e, por isso, detentores de força, trabalho, determinação, lealdade e coragem (1994, p.24-25). Nessa leitura, tanto a garota final, quanto o garoto injustiçado simbolizavam a necessidade das novas gerações (e, portanto, dos Estados Unidos) de “endurecer seus corpos”. A diferença, é claro, se dá na forma como isto se concretiza, evidenciando o desequilíbrio do gênero de seus protagonistas: as mulheres precisando sobreviver, enquanto aos garotos bastando acreditar em si mesmos. Além disso, enquanto Eliott recebe seu “direito robusto” ao reconhecimento no final da trama, Laurie Strode de *Halloween* (John Carpenter, 1978) é dada como louca no segundo filme da franquia.

Porém, e quando estas questões são mescladas em um mesmo filme? É este o foco dos próximos tópicos que se debruçam sobre a trilogia *Brinquedo Assassino* e o protagonista Andy Barclay. Através da análise dos filmes, é demonstrado como a existência do “garoto injustiçado” é um elemento semântico e sintático forte o suficiente para fazer com que o suburbanismo fantástico se hibridize a outro (sub)gênero, ressaltando a força e centralidade do arquétipo.

### A Franquia *Brinquedo Assassino*

Em 1988 foi lançado o primeiro filme da franquia *Brinquedo Assassino*, uma época na qual o subgênero *slasher* já se encontrava em grande desgaste. Ainda assim, fez considerável sucesso de bilheteria e atingiu grande popularidade no decorrer dos anos. Pode-se presumir que parte da atenção do público tenha vindo da proposta inusitada dos filmes: trazer um boneco como grande assassino, operando em cima da representação sinistra que a cultura infantil geralmente tem nos filmes de horror (Lennard, 2012, p.133) – campo relativamente pouco explorado pelo *slasher*.

Chucky acabou por se sacramentar como um dos últimos grandes ícones do primeiro ciclo do *slasher* (PETRIDIS, 2019), trazendo um novo fôlego a um subgênero que já se afundava nas inúmeras continuações de suas principais franquias. Apenas para se ter uma ideia, nesse mesmo ano foi lançado *A Hora do Pesadelo 4: O Mestre dos Sonhos* (Renny Harlin, 1988), *Halloween 4: O Retorno de Michael Myers* (Dwight H. Little, 1988) e *Sexta-Feira 13 – Parte 7: A Matança Continua* (John Carl Buechler, 1988).

A centralidade do boneco acabou por fazer com que *Brinquedo Assassino* renunciasse à garota final como grande protagonista da trilogia original, escolha pouco usual para o *slashers* da época. No seu lugar a utilização do garoto injustiçado, Andy Barclay (figura 2), cuja existência

interfere na própria natureza sintática e genérica da obra (que passa a ser um híbrido entre *slasher* suburbanismo fantástico), como é discutido no tópico a seguir.



Figura 2: Andy Barclay e Chucky. Fonte: Frame de *Brinquedo Assassino*.

Antes, no entanto, é importante ressaltar que a franquia passou por variações genéricas durante os anos, inclusive chegando a renunciar ao garoto injustiçado em prol de uma garota final, por um período. Enquanto o primeiro filme mesclava de forma bastante equilibrada o *slasher* com o suburbanismo fantástico (inclusive com uma garota final como coprotagonista), o segundo, por sua vez, já abraçava mais os elementos do suburbanismo. *Brinquedo Assassino 3* é, discutivelmente, uma obra quase inteiramente pertencente ao suburbanismo fantástico, tendo aspectos muito liminares do *slasher*.

As sequências, *A Noiva de Chucky* (Ronny Yu, 1998) e *O Filho de Chucky* (Don Mancini, 2004) representaram uma mudança de tom da franquia e não deram continuidade a saga de Andy Barclay, renunciando ao suburbanismo fantástico como um todo. Tão pouco são *slashers* (apenas de forma liminar), apostando em um humor gótico centrado nas relações familiares de Chucky. Anos depois, *A Maldição de Chucky* (Don Mancini, 2013) e *O Culto de Chucky* (Don Mancini, 2017), voltaram a abraçar o *slasher*, trazendo a garota final, Nica, como protagonista. Mais recentemente, tanto o *requel*<sup>12</sup> *Brinquedo Assassino* (Lars Klevberg, 2019) quanto a série (que continua a franquia original)

<sup>12</sup> Sequência de legado ou continuação espiritual. Um misto de *reboot/sequência/spin-off*. No caso, o filme abre mão por completo da narrativa de Chucky, mas cria um paralelo robótico centrado no mesmo mundo.

*Chucky* (Don Mancini, 2021-) voltam a abraçar o suburbanismo fantástico com elementos de *slasher* (no caso do primeiro) e humor gótico (no caso do segundo).

### Andy Barclay: Garoto Injustiçado ou Garoto Final?

*Brinquedo Assassino* foi dirigido por Tom Holland, roteirista do já citado *Os Heróis não têm Idade* e roteirista/diretor de *A Hora do Espanto*. O filme começa com a morte de seu antagonista, Charles Lee Ray, baleado durante uma perseguição policial. Em seus últimos momentos de vida, Ray usa magia para transferir sua alma para um boneco *Good Guys*. Após esse prenúncio, somos apresentados aos dois protagonistas: Karen e seu filho Andy. Os dois moram em um apartamento em Chicago, e é explicado que Karen, viúva, tem dificuldades financeiras para cuidar do filho sozinha. Tal como ocorre em *E.T.* a ausência das figuras paternas é uma constante no suburbanismo fantástico (Olson, 2011; McFadzean, 2019).

São justamente as dificuldades financeiras de Karen que impedem que ela dê a Andy o presente de Natal desejado pelo garoto: o boneco *Good Guys*. Sentindo-se mal por não poder realizar o sonho do filho, Karen compra um boneco roubado, vendido por uma pessoa em situação de rua. É claro, trata-se justamente do exemplar possuído por Charles Lee Ray. Nesse aspecto, *Brinquedo Assassino* faz um paralelo com outras narrativas fantásticas suburbanas, como *A Hora do Espanto*, *Querida, Encolhi as Crianças* (Joe Johnston, 1989) e *Esqueceram de Mim*, onde os pais são os principais responsáveis por colocar a criança em perigo (Lauria, 2022, p.294).

Ao levar o boneco para casa, o filme consolida os dois arquétipos principais de seus subgêneros. Primeiro, ele desenvolve o garoto injustiçado, quando Andy descobre que o boneco está vivo, embora sua mãe e as autoridades duvidem de suas afirmações. Em seguida, ele desenvolve a garota final, pois Chucky precisa matar Karen para evitar que ela impeça a realização de um ritual para levar a alma de seu filho. O roteirista Don Mancini explica que o roteiro original criava dúvidas sobre a inocência de Andy. A decisão de deixar claro desde o início foi uma decisão do estúdio, pois perceberam que seria mais interessante para o marketing se as coisas fossem "preto no branco", nas palavras de Mancini<sup>13</sup>. Embora não haja como comprovar a influência, é notável que essa decisão foi essencial para que o filme seguisse a mesma estrutura de *A Hora do Espanto*, estabelecendo o heroísmo de Andy e a injustiça sofrida por ele desde o início.

A esse respeito, é interessante notar a relação ambígua do garoto com Chucky na primeira metade do filme: Andy chega a externar que o boneco é o único que acredita nele, uma construção

<sup>13</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3-uJq8zfAxl>. Acessado em: 28 mar. 2024

semelhante à de Elliot e o alienígena em *E.T. O Extraterrestre*. A esse respeito, Hans Staats aponta como Chucky se torna uma representação de como o capitalismo tardio (afinal, o boneco é um objeto de consumo) explora famílias "quebradas" com a promessa de preencher as lacunas familiares (2012, p.61). Vale notar, no entanto, que como é típico do suburbanismo fantástico, o garoto injustiçado jamais sofre perigo real, com Chucky inclusive precisando da preservação do corpo de Andy para o ritual.

Outros tropos, no entanto, sofrem variações devido à natureza genérica híbrida da narrativa. O mais chamativo deles é o fato da garota final ser mãe, e não uma adolescente "virginal". Outra mudança significativa que a hibridização com o suburbanismo fantástico traz é seu grupo de sobreviventes. Em contraste com os textos clássicos de *slasher*, nos quais, no final, há apenas a garota final, aqui, mãe e filho sobrevivem. Mas não só eles: especialmente interessante é a sobrevivência do policial Mike Norris, já que em filmes de horror as autoridades geralmente não sobrevivem. Em *Brinquedo Assassino*, no entanto, Norris também desempenha tangencialmente<sup>14</sup> um papel típico do suburbanismo fantástico: o de mentor, uma figura masculina que toma o lugar do pai do protagonista (Lauria, 2022, p.290). Exemplos desse arquétipo são Centauri, de *O Último Guerreiro das Estrelas* (Nick Castle, 1984), Dr. Brown, de *De Volta para o Futuro*, Peter Vincent, de *A Hora do Espanto*, e Dr. Matthewson, de *Jogos Fatais* (Marshall Brickman, 1986). Nesse sentido, sua preservação no final da trama decorre justamente da necessidade de reconstruir, pelo menos simbolicamente, a família nuclear (figura 3). Essa reconstrução, é claro, vem apenas após Norris e Karen validarem Andy, demonstrando que parte das matanças poderiam ter sido evitadas, caso ouvissem o garoto desde o início.



Figura 3: Mike Norris, Andy e Karen – Simbolicamente a família nuclear é completada ao final de *Brinquedo Assassino*.  
Fonte: Frame do filme.

<sup>14</sup> Norris não chega a ser um mentor clássico no sentido de "ensinar" o garoto, mas ocupa um lugar na trama de defendê-lo de Chucky.

O personagem de Norris acrescenta também uma camada de complexidade nos arquétipos do garoto injustiçado e da garota final. Se em uma trama padrão do suburbanismo fantástico seria esperado que Andy fosse desacreditado até o final da narrativa, aqui, isso é resolvido na metade do filme, quando sua mãe passa a acreditar nele. Narrativamente, isso é essencial para ela desempenhar seu papel de garota final, pois Karen precisa entender o risco que está correndo com o boneco. Assim, na segunda metade do filme, é ela quem deve convencer Mike Norris de que seu filho foi acusado injustamente dos crimes cometidos por Chucky. Em outras palavras, narrativamente, ela se torna uma *garota injustiçada* que sofre com a usurpação de seu poder como adulta (Lennard, 2012, p. 134) por não ser capaz de proteger seu filho ou mesmo de se fazer entender pelas autoridades (figura 4). Embora essa falta de confiança nas autoridades seja esperada na construção do enredo típico do *slasher* (Clover, 2015, p. 146), é menos comum que as autoridades sejam de alguma forma convencidas no final e reconheçam a injustiça que fizeram com a protagonista.



Figura 4: Dois momentos de *Brinquedo Assassino*. No primeiro, Andy é desacreditado por Karen. No segundo, ela é desacredita por Mike Norris. Fonte: *Frames* do filme.

Em *Brinquedo Assassino 2*, o filme renuncia à personagem de Karen (que vai para um manicômio) e foca sua narrativa em Andy, que se muda para um lar adotivo – retomando a discrepância de tratamento dado aos personagens de acordo com o gênero. Esse cenário permite que o filme repita a jornada de Andy como garoto injustiçado, já que, mais uma vez, ele não é ouvido pelos pais (agora, adotivos) em suas reclamações sobre Chucky. Diferente do primeiro filme, no entanto, os pais passam a desconfiar cada vez mais do garoto, ganhando certo antagonismo na obra e sendo mortos pelo boneco.

Ocupando o papel de figura mais compreensiva está Kyle, a irmã adotiva de Andy que apresenta algumas características clássicas de garota final, como ser uma adolescente com um nome unissex e um comportamento mais "infantil" (Clover, 2015, p. 40). No entanto, Kyle é rebelde e fuma cigarro, com uma atitude menos "puritana", além disso ela tão pouco é perseguida durante o filme, sendo difícil encaixá-la como uma "garota final clássica". A única vez em que é ameaçada por Chucky, ela não corre risco de vida, pois é obrigada a levá-lo até o paradeiro de Andy, para que a troca de corpos seja concretizada. Kyle até poderia ser considerada uma segunda garota injustiçada, já que ela é acusada de algumas ações cometidas pelo boneco, mas ela nunca é "reconhecida", já que com a morte de seus pais adotivos, não precisa convencer ninguém das reais intenções do boneco. Seu principal papel dentro da narrativa, no entanto, é justamente providenciar o "direito robusto" ao reconhecimento de Andy, já que ela chega a duvidar do menino durante a trama (figura 5) para depois admitir que ele sempre esteve certo. Ao final de *Brinquedo Assassino 2*, ela se junta ao irmão para ajudá-lo a derrotar Chucky, formando um CCP (Coletivo de Crianças Protagonistas), elemento típico do suburbanismo fantástico (Lauria, 2022). Nesse sentido, o paralelo com *E.T.* é bastante fácil de ser traçado, já que são os irmãos os primeiros a acreditar em Elliott e a ajudá-lo em sua jornada.

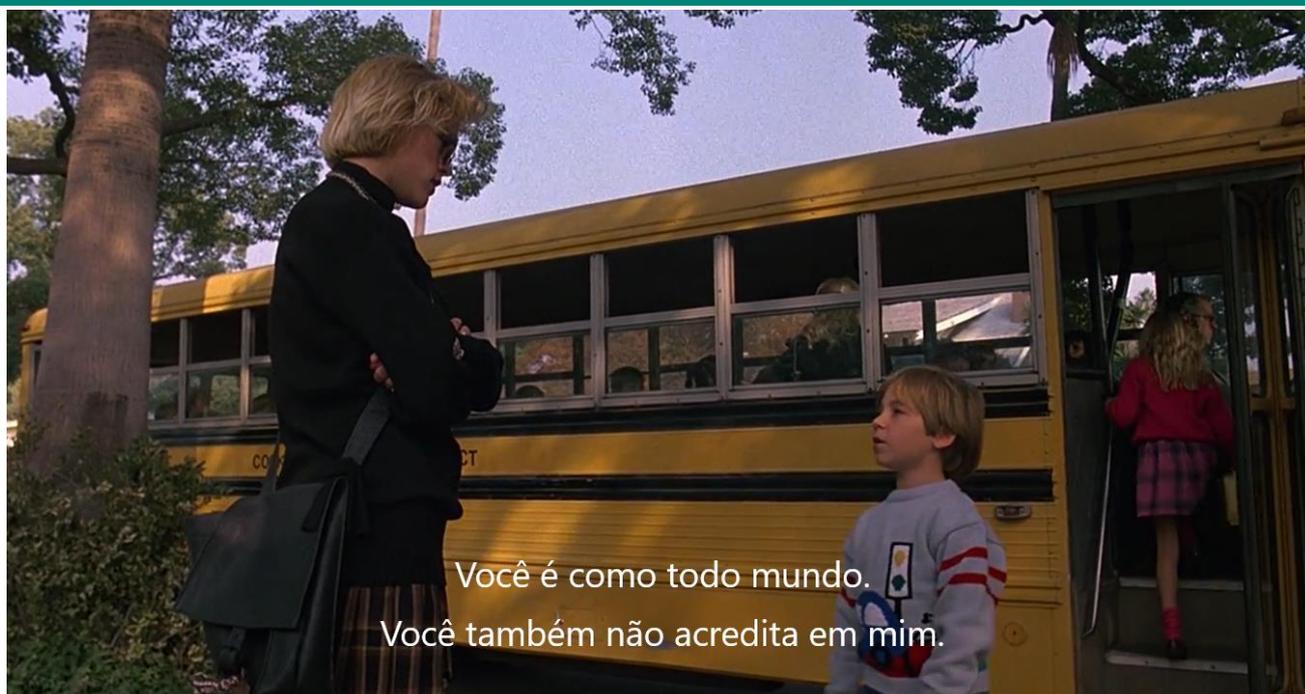


Figura 5: Andy acusa Kyle de não acreditar nele, concretizando seu papel de Garoto Injustiçado em *Brinquedo Assassino 2*.  
Fonte: Frame do filme.

Em *Brinquedo Assassino 3* Andy se encontra separado tanto de sua mãe biológica quanto de sua irmã adotiva, preso em uma escola militar sem praticamente nenhuma outra figura feminina a quem recorrer (apenas seu interesse romântico, Da Silva). Não surpreendentemente, o terceiro filme da franquia é aquele que mais abraça o suburbanismo fantástico, não apenas renunciando à garota final, quanto deixando de focar na “perseguição” dos personagens<sup>15</sup>. É marcante, por exemplo, que nenhum dos personagens jovens corram real perigo com o boneco, que volta seus assassinatos para as figuras autoritárias da escola. O roteirista Don Mancini explica que o comportamento “menos ameaçador” de Chucky foi intencional, pois o boneco já era adorado pelos fãs de horror como um anti-herói que se vingava das autoridades<sup>16</sup>. A única morte de um jovem causada por Chucky ocorre de forma indireta, com Whitehurst se sacrificando ao pular sobre uma granada para salvar seus amigos.

Apesar de colocar Andy em um papel de “mentor” para um novo personagem (o jovem Tyler), o protagonista continua reverberando o arquétipo de garoto injustiçado ao ser invalidado pelas autoridades da escola e, em um primeiro momento, até pelos seus amigos (Figura 6). Nesse sentido, a personagem Da Silva faz não apenas o papel romântico, mas também assegura seu “direito robusto” ao reconhecimento, ao beijá-lo no final do filme, logo antes dele ser preso por crimes que não cometeu. Tal qual ocorre em *E.T.*, *De Volta para o Futuro* e *Os Goonies* o beijo traz a

<sup>15</sup> Vale ressaltar que a perseguição é parte importante do *slasher* ao ponto de Vera Dika (1987) chamá-los de “*stalker films*” (filmes de perseguição).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtZZ2uSz-A8>. Acessado em: 4 abr. 2024

codificação da maturação sexual, mostrando que o personagem agora pode ser validado como adulto, sendo parte importante do arco melodramático do suburbanismo fantástico (McFadzean, 2019, p.57).



Figura 6: Whitehurst (direita) desacredita de Andy (esquerda) quando este fala sobre Chucky em *Boneco Assassino 3*.  
Fonte: Frame do filme.

### Desdobramentos e Considerações

Como demonstrado no presente artigo, o garoto injustiçado é uma figura central para o suburbanismo fantástico, ao ponto de que seu caráter é profundamente importante para a definição genérica do subgênero. Também foi demonstrado que existem profundas aproximações entre os arquétipos do garoto injustiçado e da garota final, além de refletir em como ambos são figuras complementares do período Reaganista. Como principal objeto de análise, o artigo escolheu a figura de Andy Barclay como um garoto injustiçado que protagonizou uma das franquias mais famosas dos filmes *slasher*, e discutiu como esta escolha incidiu em um interessante hibridismo com o suburbanismo fantástico. Vale ressaltar, no entanto, que *Brinquedo Assassino* não é o único filme com elementos de *slasher* que aposta na figura do garoto injustiçado e no hibridismo com o suburbanismo fantástico. Obras como *Fantasma* (Don Coscarelli, 1979) e *Bala de Prata* (Daniel Attias, 1985) já traziam o arquétipo em tramas envolvendo assassinos em série sobrenaturais. Posteriormente a *Brinquedo Assassino*, outros filmes da década de 1990 investiram nessas construções como é o caso de *It* (Tommy Lee Wallace, 1990), *As Criaturas Atrás das Paredes* (Wes Craven, 1991), *Brainscan: O Jogo Mortal* (John Flynn, 1994), *O Sorveteiro* (Paul Norman, 1995) e *Evolver* (Mark Rosman, 1995)

Tão importante quanto esse olhar histórico, porém, é trazer um olhar relativo às produções contemporâneas. Com o retorno de obras nostálgicas da década de 1980, são cada vez mais comuns trabalhos que discutem a caracterização branca e masculina do garoto injustiçado, não raramente mesclando seus atributos com a figura também controversa da garota final. Filmes como *A Morte te Dá Parabéns 2* (Christopher Landon, 2018) e *Dezesseis Facadas* (Nahnatchka Khan, 2023) trazem garotas injustiçadas em narrativas de viagem no tempo em que as protagonistas não são o alvo de perseguição de seus assassinos, como em *slashers* clássicos. Já a trilogia *Fear Street* (Leigh Janiak, 2021), traça paralelos óbvios entre os arquétipos da garota injustiçada e da garota final, colocando no centro da trama uma personagem negra e sáfica, raridade em ambos os subgêneros. Até *Stranger Things*, principal produto do ciclo reflexivo do suburbanismo fantástico contemporâneo, traz elementos típicos de *slasher* em sua -quarta temporada, focando na narrativa do arco da garota injustiçada Max.

Assim como a garota final, o garoto injustiçado é um arquétipo construído dentro de uma conjuntura conservadora que propunha que “tornar-se homem” ou, nas palavras de Jeffords, um “corpo duro” (1994), era necessário para ser validado pela sociedade ao redor. Entretanto, tais características não devem ser vistas como inerentes a esses arquétipos ou a esses subgêneros. Tal como a franquia *Brinquedo Assassino* já experimentava nos anos 1980 e 1990, as narrativas mais recentes ampliam as possibilidades que estes textos e estes personagens podem ter – dando lugar a jovens de gêneros, sexualidades e etnias mais diversificadas, e com construções mais complexas e que fujam de tropos já banalizados. Nesse sentido, reconhecer tais categorias e propor uma leitura crítica delas é um passo importante no caminho da compreensão de suas potencialidades.

## Referências

- Carranza, A. The Rebirth of King’s Children. In Wetmore JR., K. (ed.). **Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series**, McFarland Company, North Carolina. 2018
- Clover, C. **Men, Women and Chain Saws**. Gender in the Modern Horror Film. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015
- Coontz, S. **The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap**. New York: Basic Books. 2ed., 2000
- De Biasio, A. E. B. Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millenium. **European Journal of American Studies**. Reviews. 2015
- Dika, V. The Stalker Film, 1978-1981. Waller, G. (ed). **American Horrors**. University of Illinois Press, 1987.
- Gledhill, C. ‘The Melodramatic Field: An Investigation’. Gledhill, C. (ed.), **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film**, BFI, London, 1987

- Gregory, C. T. "The Pod Society Versus the Rugged Individualists." **Journal of Popular Film** 1:3-14, Winter 1972.
- Heiman, R. **Driving After Class: Anxious Times in an American Suburb**. University of California Press. Oakland, 2015
- Hoover, H. **American Individualism**. Excerpts, Canvas. 1922
- Jeffords, S. **Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era**. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.
- Jewett, R.; Lawrence, J. **The American monomyth**. New York: Anchor Press. 1977
- Lauria, P. **O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico: Mito, Reafirmação e Disputa**. Tese de Doutorado. UFF, 2022
- Lennard, D. All fun and Games...: Children's culture in the horror film, from Deep Red (1975) to Child's Play (1988). **Continuum**, 26(1), 133-142. 2012
- McFadzean, A. **Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century**. Wallflower Press. Columbia Univesity, NY. 2019
- Murphy, B. **The Suburban Gothic in American Popular Culture**. Palgrave McMillian, Uk. 2009
- Nowell, R. **Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle**. New York: Continuum, 2010
- Olson, L. **Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes**. Thesis. Blacksburg: Virginia Polytechic Institute, US. 2011
- Petridis, S. **Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis**. McFarland & Company; North Carolina. 2019
- Pinedo, I. **Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing**. Albany: Suny Press, 1997
- Staats, H. Re-envisioning The Devil-Doll: Child's Play and the Modern Horror Film. **The Iris Journal of Gothic and Horror Studies**. 2012
- Williams, L. 'Melodrama Revisited'. Browne, N. (ed.) **Refiguring American Film Genres: History and Theory**. Berkeley: University of California Press. P.42-88, 1998.