

High school cinematográfica

juventude, consumo e popularidade nos filmes de John Hughes

César Cundari da Rocha Santos
Lennita Oliveira Ruggi
Marcelo Francisco

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, CCR., RUGGI, LO., and FRANCISCO, M. *High school cinematográfica: juventude, consumo e popularidade nos filmes de John Hughes*. In: TRAVANCAS, I., and NOGUEIRA, SG., orgs. *Antropologia da comunicação de massa* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Paradigmas da Comunicação collection, pp. 161-190. ISBN 978-85-7879-332-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

***High school* cinematográfica: juventude, consumo e popularidade nos filmes de John Hughes**

César Cundari da Rocha Santos

Lennita Oliveira Ruggi

Marcelo Francisco

“É infantil e estúpido, mas a escola também é”: cinema high school nos anos 80:

(3'12) Ferris Bueller: “Como poderia suportar a escola num dia como este? É meu 9º dia doente este semestre. É duro inventar doenças novas. Se houver o 10º terei de vomitar, ou não dará mais certo. Para enganar os pais basta umedecer as mãos. Não é um sintoma específico. Creio muito nisso. Dizem que a melhor saída é a falsa febre, mas... se tiver mãe nervosa, pode ir parar num consultório médico. Isso é pior que escola. Finja dor de estômago e quando curvar-se, chore e lamba as mãos. É infantil e estúpido, mas a escola também é. A vida passa muito depressa. Se não

pararmos para curti-la, podemos perdê-la. Tenho mesmo uma prova hoje. Não era conversa fiada. Sobre Socialismo Europeu. Quer dizer: para quê isso? Não sou europeu, nem pretendo ser. Então, quem liga se são socialistas? Podiam ser anarquistas, fascistas, isto não muda o fato de eu não ter um carro” (*Curtindo a vida adoidado*, Hughes, EUA, 1986. - grifos do autor).

Tal como anunciado pela previsão do tempo no rádio-despertador, “um dia como esse” significa temperaturas acima de 21º em Chicago. Após convencer seus pais de um pretenso mal-estar para não ir à aula, o protagonista do filme *Curtindo a vida adoidado*, Ferris Bueller, explica diretamente ao público as melhores formas para aplicar um golpe bem sucedido. Nada tão dramático que implique uma visita médica, mas grave o suficiente para evitar uma avaliação sobre socialismo europeu. Se a vida passa depressa, algo infantil e estúpido como a escola é perda de tempo. O interesse de Ferris está voltado para questões muito mais importantes, como o carro que almeja ganhar de presente.

Sendo o processo de escolarização retratado como algo desinteressante, faz sentido que o cinema *high school* tenha se pautado preferencialmente nos relacionamentos, nas amizades e na curtição: onde a vida de verdade acontece. Tal como caricaturada nos filmes *mainstream* do gênero, a sociabilidade juvenil sedimenta representações sobre alunos e alunas, professores e professoras, mães e pais – sinalizando a existência de um processo de enunciação compartilhado que privilegia as relações pessoais no ambiente escolar e tem implicações relevantes para o imaginário contemporâneo sobre educação. A proposta deste artigo é investigar tal imaginário, mapeando questões relativas à classe social e gênero em algumas das principais produções dos anos 1980. Serão foco de

análise: relações com a escola e relações na escola, padrões de consumo, confrontos geracionais e sexualidade.

Parte de um projeto mais amplo que pesquisa as representações sobre educação na mídia de entretenimento⁶⁰, nossa intenção é indicar chaves de leitura para seis filmes escritos, dirigidos e/ou produzidos por John Hughes na década de 1980: *Gatinhas e gatos* (1984), *Clube dos cinco* (1985), *Mulher nota mil* (1985), *Curtindo a vida adoidado* (1986), *Garota de rosa-shocking* (1986) e *Alguém muito especial* (1987).

Em meio a uma reinvenção do cinema norte-americano, contrapondo-se ao sucesso dos concorrentes europeus (BISKIND, 2009), Hughes pode ser enquadrado como um visionário cujos filmes tinham um público-alvo bem específico: os/as adolescentes. As películas por ele produzidas jamais davam prejuízo, tinham um custo extremamente baixo e, até por isto, eram feitas quase sem pressão por parte dos estúdios. Este contexto converteu Hughes de roteirista do grupo *National Lampoon*⁶¹ em um dos mais prestigiados diretores da década de 80 nos EUA.

Com uma fórmula simplificada de fazer fílmico, Hughes emplacou *hits* cinematográficos que ainda hoje têm grande apelo

60 A maioria dos argumentos levantados nesse trabalho foram desenvolvidos coletivamente em debates do Grupo de Pesquisa *Olhares sobre a escola: a educação nos discursos de entretenimento*, vinculado ao Setor de Educação da UFPR e financiado pela PRAE/UFPR. Agradecemos a Andressa Fontana Pires, Débora Tamires Porcel, Marilene Noriko Treider Otani, Roberto Jardim e Vanessa Raianna Gelbecke por seu engajamento no grupo durante o segundo semestre de 2011 e pelas ideias compartilhadas.

61 Um dos mais cultuados grupos de comédia dos anos 70 nos Estados Unidos, a *National Lampoon*, começou como uma revista mensal produzida por estudantes de Harvard. Após um grande sucesso, o grupo passou a incorporar atores, roteiristas e diretores em seus quadros. Alguns dos principais filmes da marca são *Férias frustradas* (1983) e *Clube dos cafajestes* (1978).

e influência. Não por acaso, é referenciado em Hollywood como pai do gênero *high school*. Ele (re)elaborou uma narrativa cinematográfica pautada nas relações de sociabilidades juvenis, retratando o contexto dos anos 80. Sua obra pode ser caracterizada como um dos maiores sucessos numa década que viu explodir o mercado juvenil. Segundo Susannah Gora:

[...] creating smart entertainment for young people wasn't just the sensitive thing to do; it also made great business sense, because teenagers had indeed become an increasingly powerful demographic around this time. Spurred on by the rise of two-income families and the fact that many kids held after-school jobs, teens spending [in US] skyrocketed between 1975 and 1985, even though the teen population shrank in those years⁶² (GORA, 2010, p.66-67).

Ainda que não fosse nova, a representação da juventude no cinema sofreu alterações relevantes na década de 80, dando ensejo a um significativo *corpus* cinematográfico com características próprias, como a preferência pela encenação do contemporâneo, a contestação da sociabilidade escolar e do mundo adulto e a difusão de padrões estéticos e de consumo. Paulatinamente, os filmes *high school* passaram a ser reconhecidos como um gênero próprio, com

62 “[...] criar programas de entretenimento astutos para jovens não era apenas uma questão de sensibilidade; também fazia muito sentido empresarial, pois os jovens tinham de fato se tornado um grupo demográfico relevante durante esse período. Estimulados pelo aumento das famílias com dois rendimentos e pelo fato de muitos/as jovens terem empregos de meio período após a escola, o poder de gasto dos jovens [nos EUA] elevou-se assustadoramente entre 1975 e 1985, mesmo que o número total de jovens tenha diminuído ao longo dos mesmos anos” (GORA, 2010, p. 66-67, tradução livre).

características facilmente identificáveis e estratégias de enunciação recorrentes.

Em *Hollywood goes to school*, Robert Bulman (2005) propõe classe social como um critério de análise para as produções sobre *high school*, identificando duas categorias de filmes. A primeira delas retrata comunidades urbanas pobres com alta incidência de afro-americanos/as e/ou latinos, nas quais o enredo está focado em uma figura institucional (quase sempre um/a professor/a) de classe média que supera a hostilidade inicial de estudantes pobres, revoltados e “sem futuro” em favor da plena integração escolar. Em tais filmes os/as estudantes são transformados em função da atuação catalisadora e apaixonada de um/a adulto/a que lhes oferece oportunidades de desenvolvimento através do saber escolar, do ingresso na faculdade, etc. Em larga medida favoráveis à manutenção do *status quo*, tais narrativas representam negativamente as estratégias de subversão e contestação juvenis. Enfatizam um tipo específico de futuro ideal ou ação salvadora: a da classe média – capaz de sanar conflitos através do crescimento individual, prescindindo de transformações sociais de maior envergadura. São representativas dessa espécie de filmes obras como *Lutando contra o destino* (EUA, 2005) e *O triunfo* (EUA, 2006).

Saindo dos bairros pobres concentrados nas grandes metrópoles, uma segunda categoria catalogada por Bulman dá preferência à representação de adolescentes pertencentes à classe média moradores dos subúrbios. Em tais produções o/a protagonista geralmente não é um/a adulto/a, mas um/a jovem em busca de seu “verdadeiro eu”. Tal busca implica questionar os padrões estabelecidos, seja pela família, pela instituição escolar ou pelo grupo de amigos/as – padrões que impõem limitações e exigem uma superação corajosa para “ser você mesmo”. Longe de valorizar a educação formal, o cinema de *high school* que retrata a classe média privilegia saberes

não escolares, especialmente aqueles ligados a relacionamentos humanos, autodescoberta e expressão pessoal.

Na tipologia elaborada por Bulman⁶³, os filmes de Hughes são facilmente identificados com a segunda categoria, relacionada aos colégios de subúrbio frequentados por adolescentes de classe média. A questão de classe não está completamente ausente dos enredos de Hughes, mas as escolas representadas estão bem distantes do estereótipo pichação/violência/reprovação característico dos filmes sobre jovens pobres. Os cenários privilegiados por Hughes são tipicamente classe média. Mesmo personagens retratados como pobres não vivem dinâmicas de superação como as preconizadas nos filmes da primeira categoria. Em contraste com a negligência e ausência características dos estereótipos das famílias de baixa renda, na vida dos heróis e heroínas de Hughes, há certa estabilidade domiciliar e o cotidiano não é violento – exceção feita ao personagem Bender, de *Clube dos cinco*. De forma simplificada, podemos dizer que em Hughes o “lado errado do trilho”, não é tão cruel nem tão violento quanto nos filmes que retratam escolas em áreas urbanas pobres.

Em relação ao saber escolar, as obras de Hughes corroboram plenamente a tipologia formulada por Bulman. Cenário secundário para dramas infinitamente mais importantes, as salas de aula não são o espaço preferencial para a ação da câmera. Tal como retratado pelo cinema hollywoodiano, a trama escolar está relativamente distante dos conteúdos disciplinares e as funções educacionais da instituição são secundárias. O contraste mais significativo traçado por Hughes entre o currículo obrigatório e os interesses juvenis

63 A análise de Bulman inclui ainda filmes que retratam escolas particulares na qual convivem jovens ricos e “filmes estrangeiros” (categoria esta duvidosamente colonialista), ambos com menor expressividade (quantitativa) na produção cinematográfica analisada pelo autor e que não serão debatidos aqui.

se revela em *Curtindo a vida adoidado*. Ferris demonstra profundo desinteresse pelo programa de história econômica (o tal socialismo europeu) e Hughes utiliza diversos artifícios de linguagem fílmica para acentuar o contraste entre a escola e a “vida”. Enquanto Ferris conversa com o público, canta no chuveiro, ouve música, dança, prova um coquetel e toma banho de sol, cortes alternados mostram na escola o professor fazendo vagarosamente a chamada. Não apenas as cores e a iluminação, mas a trilha sonora, a movimentação de câmera e a montagem reforçam a representação da sala de aula como espaço de monotonia e tédio, enfatizado pela expressão facial dos/as estudantes. Enquanto a “vida” fora da escola segue uma estética vídeo-clipe, os estudantes dormem e babam sob a luz fria e a voz repetitiva do professor em enquadramento estático.

O papel desempenhado pelos educadores em amplo sentido (os adultos, sejam professores/as, pais, mães ou diretores) é retratado por Hughes costumeiramente de modo jocoso. Diferentemente dos filmes que delineiam um adulto-salvador para a juventude pobre, em Hughes, o adulto é ou repressor da liberdade adolescente e/ou alienado da sociabilidade juvenil, incapaz de diálogo e compreensão. O distanciamento do mundo adulto é, com efeito, um dos maiores articuladores da vivência comum adolescente, algo capaz de amenizar as diferenças entre um esportista, um *nerd*, um *loser*, uma princesa e uma louca – tal como descrito em *O clube dos cinco*. Allison, a louca, resume o consenso do grupo e sua separação do universo adulto com uma frase: “Quando você cresce, seu coração morre”.

Jornada do herói adolescente: como deixar de ser ninguém

Seria, entretanto, desrespeitoso e limitador imaginar que a rejeição ao currículo escolar e ao mundo adulto implica a recusa ao processo educacional como um todo. Ponto comum aos filmes de

Hughes, fiel ao esquema da jornada do herói, é o percurso de aprendizado preconizado pelos protagonistas e/ou coadjuvantes. Na maioria das vezes, os personagens estão em uma posição desprivilegiada no universo escolar, quando determinada situação e/ou sua própria coragem os fazem entrar em uma peregrinação por “terras estranhas” (mesmo dentro da sociabilidade escolar), onde passarão por momentos de dificuldade, de reflexão e mudarão sua forma de pensar. Por fim, os heróis e heroínas evidenciarão quão mesquinha é a vida dos/as populares, quão desrespeitados são os sentimentos dos desprivilegiados/as na escola e/ou quão viciadas são as concepções de mundo que permeiam as relações adultas – comparando com o seu círculo de convivência (e com o público que assiste ao filme) os aprendizados alcançados ao longo do percurso. Essa forma narrativa tem óbvias conexões com a lógica estrutural da *jornada do herói*, difundida em Hollywood por Christopher Vogler com base na obra de Joseph Campbell⁶⁴.

As relações com colegas e a superação das dificuldades enfrentadas (ainda que distantes das avaliações escolares) são as verdadeiras lições preconizadas pelas produções de Hughes. Se as relações com a escola são amplamente desinteressantes, as relações na escola (entre estudantes e de estudantes com os poderes institucionais) são o alvo principal de reflexão, tanto para revelar como para criticar o sistema social reinante nas *high schools estadunidenses*.

64 De acordo com tal estrutura narrativa, o/a protagonista atravessa as seguintes etapas: mundo comum; chamado à aventura; recusa do chamado; encontro com o mentor; travessia do primeiro limiar; realização de testes e provações, encontro com aliados e com inimigos; aproximação da caverna oculta; provação suprema; recompensa; caminho de volta; ressurreição; retorno com elixir (VOGLER, 2006, p. 27). Trata-se de um percurso de aprendizado clássico, identificável de alguma forma em todos os filmes aqui debatidos.

Sherry B. Ortner argumenta que há, nas *high school estadounidenses*, um sistema social específico cujo *habitus* apresenta extraordinária duração histórica e abrangência geográfica. A vida social entre estudantes da *high school* envolve ser ininterruptamente julgada e avaliada, num processo de rotulação que atribui a cada pessoa um “tipo” hierárquico. A despeito das mudanças de nomenclatura ao longo do tempo, Ortner defende que os tipos permanecem relativamente constantes:

(i) populares: representantes de turma, esportistas, *cheerleaders*, *promqueens* (topo da pirâmide escolar);

(ii) *losers: nerds, geeks, eggheads* (bizarros e estranhos, mesmo que muito inteligentes);

(iii) *outsiders: hoods, druggies, burnouts, greasers, hempies, sluts* (drogados, revoltados e subversivos em geral, com forte estigma desfavorável à população de baixa renda) e, finalmente;

(iv) *nobodies*: “ninguéns” (pessoas que não se encaixam em nenhuma das outras denominações e são ignoradas pelos que estão acima na escala hierárquica).

Os tipos sociais estruturam o universo simbólico escolar no qual todos devem operar. Para a maioria dos/as estudantes, independente da categoria, ser popular é a meta principal, o que explica o esforço de manutenção do *status quo* por parte daqueles que estão no topo da hierarquia de prestígio.

Para Ortner, há uma lógica subjacente ao sistema social escolar que se baseia em dois eixos: classe social e personalidade/caráter. Apesar das diferenças de classe geralmente não serem expressas em léxico político ou com referências ao mundo do trabalho, a desigualdade opera de maneira evidente na linguagem da distinção (em sentido *bourdieusiano*). Para alguém engajado no vocabulário cotidiano, roupas, acessórios, vizinhança, ascendência e disponibilidade

de dinheiro são códigos precisos de alocação na tipologia que separa “os que têm” dos que “não têm”.

A origem de classe, todavia, não tem exclusividade na determinação da categoria de pertencimento de alguém. Ser inteligente, atraente, talentoso e envolvente são igualmente importantes e se relacionam com uma dimensão de personalidade ou caráter individual, sendo possível que alguém cuja família é pobre circule entre os/as populares⁶⁵. A origem de classe se articula com o eixo personalidade/caráter, já que está diretamente relacionada ao desenvolvimento da autoestima, da extroversão e do carisma – características cruciais para a popularidade. Ortner salienta que as categorias são definidas e atribuídas a partir da perspectiva de quem está no topo. Aparência e charme não são atributos intrínsecos, mas construídos e valorizados em contexto: utilizados ativamente para assegurar a estrutura de poder vigente.

Apesar da questão do prestígio ser problematizada em todas as obras de Hughes aqui debatidas, *Clube dos cinco* se destaca tanto pela extrema estereotipização dos personagens quanto pela densidade da trama explicitamente crítica aos limites impostos pelos grupos de convivência. O cenário quase exclusivo do filme é a biblioteca da Shermer High School, onde cinco estudantes cumprem nove horas de detenção em um sábado. O fato de passarem o dia juntos de pessoas com as quais não conviveriam no cotidiano “normal” é o gerador de conflito.

Ao longo da trama, os cinco estereótipos (o esportista, a princesa, o *outsider*, o *nerd* e a louca) se veem obrigados, não sem dificuldades, a retirarem as máscaras e revelarem suas similaridades.

65 Nos filmes de Hughes, essa é precisamente a posição de Amanda Jones em *Alguém muito especial*. Sua beleza e o relacionamento com um dos garotos ricos (Hardy) são os principais capitais de que dispõe no mercado escolar.

Como expressa Brian Johnson, o *nerd*, após um dia de convívio forçado: “os termos mais simples e as definições mais convenientes” não são suficientes para descrever o que cada uma das pessoas envolvida é. A conclusão do filme atesta claramente que todos são a junção dos diferentes estereótipos. Para que o final redentor se enuncie, todavia, é necessário que cada estereótipo seja elaborado, confrontado e desconstruído. Claire, a princesa, por exemplo, deve responder por seus privilégios de classe (cujo emblema são os brincos de brilhante, a BMW de seu pai e o sushi para o almoço), por sua conduta “popular” e decorrente menosprezo que reserva aos “ninguéns”. Depois que a amizade entre o grupo é selada com o “fumo da paz” – numa representação hiperbólica do uso de maconha – Claire afronta o outro membro popular presente, o esportista Andrew:

(1h20'48) “Se o Brian chegar para falar com você na segunda-feira, o que você vai fazer? Imagine isso. Você com todos os seus amigos esportistas. Você sabe exatamente o que vai fazer. Vai falar ‘oi’, e quando ele sair... vai zoá-lo e todos os seus amigos vão achar que você realmente não gosta dele”. (Clube dos Cinco, Hughes, EUA, 1985).

A lucidez e a sinceridade de Claire testemunham a pressão do grupo de influência, que constrange as relações de amizade em conformidade com a necessidade de manutenção do sistema hierárquico vigente, tal como elaborado por Ortner. Um dos problemas com Brian, enunciado já nos primeiros diálogos do filme, é não acessar as sutis diferenciações entre os clubes de matemática, física ou latim, dos quais faz parte, e o conselho estudantil, no qual Claire está engajada. Brian é, neste sentido, o estereótipo do *nerd*, alguém incapaz de compreender e articular os códigos de conduta vigentes

e perceber a diferença entre os clubes acadêmicos (dos *nerds*) e os sociais (dos populares).

A declaração franca feita por Claire, todavia, é simultaneamente possibilidade de redenção para Brian, pois permite enfatizar sua superioridade moral em relação à falsidade dos populares, já que ele cumprimentaria qualquer um/a na segunda-feira, incluindo Claire. Assim como acontece com estes dois personagens, que passam por uma jornada de superação pessoal, todos os outros adolescentes retratados no filme atravessam jornada similar. Segundo Vogler (2006), a complexidade do roteiro é diretamente proporcional à dificuldade em enquadrar (analiticamente) os personagens apresentados na chamada jornada do herói. Ao invés de apenas um, são cinco os heróis retratados no filme e todos são também simultaneamente mentores e vilões uns para os outros.

Anthony Michael Hall⁶⁶, ator que interpreta Brian, é a imagem do *geek* nos filmes de Hughes. Além de *Clube dos cinco*, Hall está presente em *Gatinhas e gatos* (como Farmer Ted) e *Mulher nota mil* (como Gary) – personagens que inspiram simpatia e pena. Ligeiramente ruivo e desengonçado, com a boca constantemente aberta numa cabeça desproporcional ao corpo franzino, Hall incorporou durante os anos 80 uma figura recorrente na sociabilidade escolar *estadunidense*: aquele que tenta, mas é incapaz de ser (positivamente) popular. O *geek* é com frequência cronicamente apaixonado por uma garota popular, alguém além de seu estatuto que o rejeita reiteradas vezes.

Cada uma das jornadas percorridas por Hall nos roteiros de Hughes estabelece críticas ao estatuto da popularidade, ironizando

66 Alguns críticos argumentam que Hall encarna o *alter ego* de Hughes, predicado reforçado pelo diretor ter interpretado o pai de Brian em *Clube dos cinco*, ainda que numa aparição de poucos segundos e sem diálogo.

as expectativas de comportamento ao exagerar o estereótipo e insinuar outras possibilidades de vivência, outras estratégias de reconhecimento social. Os personagens de Hall são também reencarnações da figura do bobo, que tem a prerrogativa de contestar através do humor a seriedade do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2001) – sem abandonar seu papel de “bobo”, alvo para o riso alheio. Não é sem importância que ao final de *Clube dos cinco*, Claire encarregue Brian de fazer a redação a ser entregue ao diretor, trabalho que deveria ter sido feito por todos – e ele cumpre a missão.

O filme no qual os *nerds* não fazem apenas papel coadjuvante, mas estão no centro da trama é *Mulher nota mil*, misto de ficção científica e humor exorbitante. Gary e Wyatt são dois pobres coitados na escola. Na cena de abertura, suas fantasias megalomaniacas de popularidade são interrompidas por dois esportistas que abaixam seus shorts e cuecas para todo o ginásio. O desespero dos amigos por se fazerem respeitáveis só é concretizado quando reencenam *Frankstein* (aliás, transmitido pela TV ao fundo do quadro) ao criarem no computador uma “mulher nota mil”, Lisa, que se materializa em carne e osso como uma Barbie gigante com cérebro de Einstein. São os poderes mágicos de Lisa que garantem a Gary e Wyatt alcançar notoriedade e ela atua como mentora ao ensinar aos jovens as estratégias de distinção escolar.

“Possuir” uma mulher é sem dúvida o principal marcador de prestígio – ainda mais uma que seja ao mesmo tempo propriedade e criatura. Mas a construção da popularidade masculina passa também por desfilar carros de luxo, promover festas arrasadoras em casa e demonstrar coragem publicamente ao enfrentar um grupo de motoqueiros assassinos para proteger moças indefesas (muito apropriadamente, as moças protegidas tornam-se depois as namoradas de Gary e Wyatt).

Mulher nota mil é significativamente diferente dos demais filmes produzidos por Hughes sobre o contexto escolar por trabalhar com a fantasia típica da ficção científica. Não é sem importância que *nerds* tenham espaço para alcançar a popularidade apenas em um mundo imaginário no qual mulheres podem ser criadas no computador e pianos voam pelas chaminés. Os *nerds* apaixonados da vida “real” dos outros filmes não conquistam o objeto de seu desejo. Tanto Farmer Ted, em *Gatinhas e gatos*; quanto Duckie, em *Garota de rosa shocking*, assistem a protagonista pela qual são apaixonados consolidar um romance com um rapaz popular. O bobo pode questionar e fazer graça, mas sua coroa existe apenas no carnaval.

Assim como Hall foi um par constante de Hughes nos filmes de *high school* da década de 80, Molly Ringwald alcançou enorme popularidade nos EUA a partir de suas parcerias com o diretor. Ringwald foi Claire em *Clube dos cinco*, Samantha em *Gatinhas e gatos* e Andie em *Garota de rosa shocking*, protagonista em cada um dos respectivos filmes. A presença marcante tanto de Hall quanto de Ringwald nos filmes de Hughes pode ser facilmente explicada seja pela preferência do diretor, publicamente declarada, seja pela influência determinante do estrelato autorreprodutor – certamente ambos os aspectos estão presentes na repetição do *casting*. Menosprezar, todavia, o potencial de identificação alçado por tais escolhas recorrentes seria diminuir a importância do processo de enunciação vigente (cf. MORIN, 1989). Ao contrário de Hall, destinado ao papel de *geek*, Ringwald representou quase toda a gradação hierárquica escolar. Foi “princesa” com Claire, “ninguém” com Samantha e “*outsider-pobre*” com Andie. Menos baseadas no humor, as personagens de Ringwald expressam experiências e denúncias de outros matizes, apesar de suas jornadas ecoarem de forma repetitiva as expectativas de feminilidade vigentes (especialmente relacionadas à beleza e amor).

Gatinhas e gatões, por exemplo, desenrola-se no dia em que Samantha (a versão “ninguém” de Ringwald) completa dezesseis anos. Seus pais, preocupados com o casamento da filha mais velha no dia seguinte, esquecem-se do aniversário e emprestam seu quarto para os antipáticos avós-hóspedes, aumentando a miséria de uma adolescente obsessivamente preocupada com seu corpo. Na escola, Sam responde a um conjunto de questões sigilosas feitas pelas amigas: *Você já fez... [sexo]? Não. Com quem faria? Jake Ryan.* O papel com as respostas deveria ir para a mesa da colega de trás, mas cai acidentalmente e é coletado por ninguém menos que Jake Ryan, amor platônico de Samantha – com quem um namoro seria pouco provável em virtude da hierarquia de prestígio. De acordo com a melhor amiga de Sam: “Ele nem sabe que você existe!”

Jake Ryan namora Caroline, a *cheerleader* loira, linda e rica. As dinâmicas de feminilidade expressas em *Gatinhas e gatões* revelam processos de competição baseados no corpo e indicam a importância de abnegação feminina (implícita na menção no irmão surdo de Caroline), dando sinais das diferenças de gênero nos parâmetros de popularidade. Ao ler o papel com seu nome, Jake Ryan “vê” Samantha, investiga sobre ela junto ao *geek* Farmer Ted (interpretado por Hall) e, insatisfeito com a namorada Caroline, aparece como um príncipe encantado para a aniversariante, com um bolo de dezesseis velas. Jake resgata Samantha no final da festa de casamento, onde ela tinha sido esquecida outra vez pela família. O novo príncipe não monta mais num cavalo branco, mas num conversível vermelho de preço elevado. Através do amor, a barreira de popularidade é rompida – todos podem ser felizes a despeito dos estereótipos reinantes (basta ser bonita o suficiente).

É também o amor o grande catalisador para o processo de superação em *Garota de rosa shocking*. Ringwald interpreta Andie, uma adolescente cujo pai desempregado, alcoólatra e abandonado

pela esposa não garante à filha as marcas de distinção essenciais ao convívio escolar. A escola de Andie é segmentada por classe, barreiras geográficas nítidas marcam a separação entre “os-que-têm” e os outros, para usar a terminologia de Ortner. O pátio interno é o reino dos ricos. O pátio externo é o local de convivência dos menos privilegiados. Atravessar essas barreiras equivale a sair do “mundo comum”. As colegas ricas estigmatizam Andie por suas roupas e acessórios, que ela seleciona com muito apreço estético por preços módicos pagos por seu emprego *part-time* em uma loja de discos. Os amigos e amigas de Andie também menosprezam os ricos, dando representatividade à classe como critério de segmentação social.

A despeito de seu *status*, Andie chama a atenção de Blane, rico, popular e veterano, com quem inicia uma controversa relação desaprovada pelos amigos/as de ambos. Assim como em *Gatinhas e gatões*, são as últimas cenas, no baile do colégio (quando Andie estreia seu vestido rosa *shocking* customizado), que selam o “viveram felizes para sempre”. Uma versão bastante tradicional de romance está presente nos dois filmes, nos quais a concorrência com outros rivais alimenta a iniciativa tipicamente masculina e os conflitos pessoais das personagens femininas são sanados automaticamente com as juras de amor.

O lado errado dos trilhos: dinheiro e glamour na popularidade escolar

O exemplo dado por *Garota de rosa shocking* já seria suficiente para questionar a tipologia de Bulman, segundo a qual, as relações de classe não são enfatizadas nos filmes que retratam escolas de subúrbio. Mas *Alguém muito especial*, ao reencenar o drama de Andie pelo viés masculino, acentua os conflitos econômicos presentes na sociabilidade escolar. Keith é um rapaz que “vive do lado errado

dos trilhos”, local que a câmera explora já nos momentos iniciais do filme. Para grande contrariedade de sua melhor amiga (Watts), ele se apaixona por Amanda que, apesar de morar na mesma vizinhança, transita entre a elite do colégio em razão de sua beleza, carisma e relacionamento com Hardy, rico, popular e mau caráter. Em *Alguém muito especial*, há relativa sintonia entre a posição social (capital econômico) de cada personagem e sua respectiva categoria de pertencimento e/ou status do ambiente escolar.

Segundo Vogler (2006), a narrativa clássica do herói exige apresentá-lo em seu *mundo comum* para em seguida mostrar, com nitidez, o contraste de seu ambiente costumeiro com o *mundo especial* no qual irá empreender a aventura. Na volta do trabalho, Keith encara fixamente Hardy e Amanda na frente da casa dela. Hardy vai embora em seu carro luxuoso. Keith abaixa a cabeça e olha para as mãos sujas de graxa. O conjunto de signos que diferenciam Hardy e Keith são enunciados de modo enfático: a distinção social expressa no carro (bem de consumo por excelência da masculinidade hegemônica) em contraste com o trabalho manual de Keith, que conserta carros alheios.

Em cena posterior, Hardy e Amanda vão ao posto de gasolina/oficina onde Keith trabalha. É visível a expressão de superioridade de Hardy desmerecendo o emprego de Keith, colocando-o em uma posição de submissão calcada no poder econômico. Observa-se que as posições de prestígio perpetuam seu significado para além dos muros da escola, fazendo com que Hardy seja “superior” mesmo num espaço social distinto do colégio. Numa clara tática de sabotagem, Keith se vinga ao retirar o medidor de óleo do carro e jogá-lo no lixo, promovendo a contestação da ordem social estabelecida dentro de seus limites de ação.

Em casa, seu pai (Cliff) lhe cobra interesse por entrar numa faculdade, entendendo-a como uma possibilidade para melhores

condições de vida – revelando o principal conflito geracional do filme: o drama clássico vocação artística juvenil x pragmatismo econômico adulto. Em mais de uma cena, o amor de Keith pelo desenho e pela pintura se expressa nas representações que ele faz de Amanda. Cliff, por sua vez, imagina para o filho uma carreira em administração – e não artes – na expectativa que Keith tenha um bom emprego, isto é, angarie retorno a médio prazo com investimento em formação acadêmica. Por isso, incentiva a manter sua poupança, acreditando que por intermédio da escolarização, Keith poderá ser o primeiro membro da família “que não irá precisar lavar as mãos depois de um dia de trabalho”.

Watts, a melhor amiga de Keith, desaprova seu amor por Amanda (afirmando que se trata de mero desejo sexual) e expressa sua aversão pelos ricos, os populares da escola, que “pisam” nas outras pessoas. Amanda, mesmo não sendo rica, é digna de desprezo por andar com os populares e fazer parte desse grupo por associação. Os populares retratados em *Alguém muito especial* são, em sua maioria, oriundos da classe média alta – como Hardy e Shayne (melhor “amiga” de Amanda). As possibilidades de destino para as férias, a diferença na qualidade de automóveis, roupas, acessórios e etc. são recorrentes marcações de superioridade econômica empregadas ao longo da narrativa. Como em *O clube dos cinco*, brincos de brilhante são utilizados como acessórios enunciando distinção, acessórios a que Amanda tem acesso por meio de empréstimos de Shayne.

A posição de Amanda entre os populares se sustenta a partir de sua beleza, salientada pela câmera em uma cena no vestiário, na qual Watts compara dolorosamente seu corpo magro, infantil e masculinizado à seminudez panorâmica e sensualizada de Amanda. Em perfeito acordo com o esquema voyeurístico de objetificação do corpo feminino descrito por Laura Mulvey (2004), Watts observa atentamente o corpo de Amanda e compara ao seu próprio, numa

enunciação muito semelhante à da cena em que Samantha julga a si mesma em frente ao espelho em *Gatinhas e gatões*. O olhar hipnotizado de Watts só é interrompido quando outra garota presente no vestiário pergunta, com ar de deboche, se ela por acaso estaria usando uma cueca – enfatizando ainda mais a feminilidade “mal sucedida” de Watts. Parte da “inveja” suscitada pelo capital corporal de Amanda se deve à possibilidade que tem de alcançar o que deseja por meio da beleza. É com um jogo de sedução que Amanda persuade o orientador a liberá-la da detenção, é mediante o seu relacionamento com Hardy que se insere no grupo dos populares, é ainda a beleza de Amanda que faz com que Keith se apaixone por ela – mesmo não a conhecendo – enquanto Watts, que está sempre junto com Keith, ama-o secretamente e não é notada. Amanda é personificação da *musa* – reforçada pelo fato de ser a principal inspiração de Keith em seus desenhos.

Apesar de sua beleza invejável, o prestígio de Amanda depende diretamente do namoro com Hardy, o que se evidencia pelo fato de sua posição ser ameaçada quando termina a relação. Nota-se que o princípio de diferenciação dos populares em sua posição de “superioridade” está pautado tanto no capital econômico, como no *habitus* relacionado ao espaço social a que estes agentes pertencem, em conformidade com a teoria de Bourdieu (1992). A conjugação dos signos de distinção e das predisposições estabelece o lugar ocupado pelos agentes na escala hierárquica. O que está em jogo é o estabelecimento de uma diferenciação a partir da *noção de espaço* que, segundo Bourdieu (1992), é produto de um conjunto de posições distintas definidas em uma relação de exterioridade mútua; ou seja, por relações de proximidade e/ou distanciamento configurando um ordenamento. Essa diferenciação social estabelecida a partir da não interação entre os populares e os/as “ninguém” está relacionada à perpetuação da hierarquia de prestígio. Cada estudante é rotulado

e isto designa o espaço de convívio. Numa configuração de relações sociais em que os agentes são dotados de categorias de percepção e classificação compartilhadas, a “diferença só se torna signo de distinção (ou vulgarização) se lhe aplicarmos um princípio de visão e de divisão” (BOURDIEU, 1992, p. 23).

A preocupação dos populares de que um “dos seus” se relacione com um integrante de um grupo tido como inferior está diretamente relacionada à necessidade de manutenção de seu prestígio. Esta lógica converge com a ideia de Berger sobre o *glamour*: “ser invejado é uma forma solitária de confiança. Depende de não compartilhar sua experiência com aqueles que o invejam. Você é observado com interesse, mas não observa – se o fizer, tornar-se-á menos invejável” (BERGER, 2001, p. 135). A recusa de amizade, e mesmo atenção por parte dos populares em relação ao outro cuja posição é desfavorável na escala de status, equivale a uma estratégia de diferenciação social. A superioridade dos/das populares é sustentada e legitimada pela “inveja” dos demais, visto que detêm bens e privilégios desejados (carros, joias, roupas, viagens, etc.) e uma posição almejada por “todos” no quadro de relações sociais desiguais.

Conforme Berger, uma pessoa *glamourosa* é digna de inveja: está além do conflito e responde com desinteresse os olhares que lhe são dirigidos. Isso pode ser visualizado com maior clareza no filme *Clube dos cinco*, especialmente no diálogo já citado sobre não cumprimentar os novos amigos no colégio segunda-feira (*O mundo comum*). Claire, a tipificação da popular, afirma que o *nerd* Brian não teria vergonha de cumprimentá-la segunda, pois os amigos de Brian a admiram. Se ela, em contrapartida, conversasse com um *nerd*, isso significaria um rebaixamento no status de popularidade, ou seja, a quebra do *glamour*.

Em *Alguém muito especial*, a exclusão de Amanda do círculo dos populares está relacionada tanto com o rompimento do namoro com Hardy como com a anuência ao convite de Keith (um *nobody*) para um encontro. Pela lógica *campbelliana*, ela é *chamada à aventura* e, ao aceitar, atravessa o *limiar*. Trata-se de um fato inesperado: uma quebra da hierarquia de status. É significativo, porém, que Amanda tenha aceitado o convite logo após ter presenciado uma traição de seu namorado⁶⁷. Na construção narrativa do filme, assim como nas demais obras de Hughes, o que está em jogo é a contestação da escala hierárquica escolar.

Tanto é que alguns colegas homens parabenizam Keith por sua “conquista”. Duncan, o assustador colega de detenção, comenta que toda a vez que um “pobretão” rouba a namorada de um cara como Hardy é motivo para comemorar. Por outro lado, o grupo em que Amanda está inserida espera que ela fique novamente com Hardy. Shayne ironiza a possibilidade de Amanda estar realmente interessada em Keith e formula planos para que Amanda possa “dar um fora” nele e, dessa forma, colocá-lo em seu devido “lugar”. Frente a sua negativa, responde com o menosprezo típico que caracteriza o *glamour*. As relações estabelecidas entre os/as estudantes evidenciam sua lógica interna, pautando a mesquinhez e os vícios dos populares que estão preocupados na manutenção de sua posição de prestígio no ambiente escolar. Em conformidade com a estrutura

67 Hardy aparece em diversos momentos seduzindo outras garotas. Mesmo namorando uma das mais “cobiçadas” da escola, o mau-caráter Hardy sente a necessidade “ter” outras mulheres. O fato de ele ser “popular, bonito e rico” contribui para que “conquiste” as meninas. Na medida em que “possui” várias meninas bonitas, reforça sua popularidade ao mostrar o quão “poderoso/másculo” é. A sedução masculina é valorizada enquanto um signo de distinção que produz “inveja” aos demais meninos do ambiente escolar, mas nesse caso negativo em contraposição ao personagem íntegro e verdadeiramente apaixonado encarnado por Keith.

do melodrama e sua recorrente deslegitimação das figuras de poder e importância (MARTÍN-BARBERO, 2001), os/as populares nos filmes de Hughes são frequentemente personagens falsos, mentirosos, pouco confiáveis e interesseiros⁶⁸.

É significativo que a narrativa do filme ao mesmo tempo conteste e reforce o poder do dinheiro. Para organizar um encontro perfeito com Amanda, Keith não apenas mobiliza toda sua comunidade de amigos como utiliza a poupança destinada à faculdade, para enorme desespero de seu pai. Quando Cliff descobre o saque, resolve confrontar o filho – dando vazão aos conflitos geracionais. A conversa se transforma em um *não-dialogo*: Keith expressa o sentimento de não ser escutado, já que o pai impõe arbitrariamente o ingresso na faculdade visando à ascensão social. É ainda, no momento de conflito, que o protagonista pode expressar sua frustração por ser encarado como *um ninguém* – ao relatar que seu desprestígio advém do fato dele gostar de artes, trabalhar numa oficina e ser amigo de uma pretensa lésbica. Evidenciam-se, nesse momento, os signos de distinção que estão sendo julgados e que o rotulam negativamente. Keith está disposto a gastar suas economias, com o intuito de *mostrar* a Amanda (e a todos/as na escola) que ele é capaz – que é tão *bom* como qualquer outro. Que mesmo um “*ninguém*” merece atenção.

Todo o encontro com Amanda é meticulosamente planejado para mostrar o quanto ele poderia ser interessante – arranja um carro elegante, leva Amada a um restaurante luxuoso para comer o caviar mais caro do cardápio e a presenteia com um par de brincos de brilhante. É em larga medida no poder do dinheiro que reside

68 Hardy é um dos principais exemplos, mas não o único. Em *A garota de rosa shocking*, Steff representa o antagonista em um personagem cuja moral decadente reforça a imagem negativa dos garotos ricos e inconsequentes.

a possibilidade de mostrar publicamente que não é um “ninguém”. Por outro lado, os melhores momentos do encontro ocorrem quando Keith mobiliza recursos que não necessitam do capital econômico ou do *status* representado pelo dinheiro. O pai de seu colega Duncan é segurança de um museu e possibilita a entrada do casal durante a noite para ver a exposição – na qual foi incluído um desenho da própria Amanda feito por Keith.

Evidencia-se o quanto o julgamento dos demais interfere na construção da autoimagem, aos poucos, o herói desnuda as amálgamas de suas relações sociais e sua insatisfação com o lugar de desprestígio que lhe foi destinado. Aos olhos dos outros, ele não é nada, ou melhor, (utilizando a designação de Ortner), ele é um *ninguém*. Numa das cenas iniciais, Keith permanece em cima do trilho do trem numa postura semissuicida, aguardando-o até o último momento para se movimentar. Isso pode ser lido como a expressão de sua sensação de inexistência, tamanha inexistência que seria possível deixar de existir sem que sua ausência fosse notada⁶⁹. A narrativa do filme é um esforço para provar o contrário, Keith enfrenta os limites/poderes estabelecidos, tanto a imposição do mundo adulto representada por seu pai e a obrigação de seguir uma carreira sem interesse quanto o ódio aos populares representado pela dinâmica de sociabilidade escolar.

Da mesma maneira que Gary e Wyatt, em *Mulher nota mil*, passam a ser notados quando são vistos junto a uma mulher sexualmente desejada, Keith alcança notoriedade a partir do

69 De forma semelhante, em *Clube dos cinco*, Andrew (o esportista) fala para Bender (o *outsider*) que sua existência não é significativa, que se Bender “desaparecesse para sempre, nem faria diferença”. Em *Curtindo a vida adoidado*, Cameron encara uma obra de arte no museu de forma tão insistente que o trabalho de câmera aproxima a imagem a ponto dela desfocar e a criança retratada na pintura se tornar apenas um borrado de tinta, perdendo assim seu status de pessoa, passa a ser *ninguém*.

relacionamento com Amanda. O capital corporal da beleza nessas representações cinematográficas se traduz em prestígio tanto para a mulher, objetificada enquanto corpo, como para o homem que a “conquista”. Ao longo da trama de *Alguém muito especial*, a própria Amanda demonstra possuir a percepção da unidimensionalidade com que as pessoas a observam: exclusivamente por sua beleza. Ela reconhece que mobilizou sua beleza para angariar dividendos ao aceitar o papel superficial de “linda” e não ficar sozinha, mesmo que nisso estivessem envolvidos os “motivos errados”. Ao conversar com Keith, declara ter vergonha de sua origem social e ódio de ver seus “amigos” (populares) terem tudo que desejam. Keith também é acusado de *usar* Amanda como objeto de prestígio. O confronto dos dois produz reflexões que modificam a forma deles pensarem. Ao final da cena, eles se beijam, denotando mais uma vez o poder transformador do amor.

Depois dessa reflexão, ambos dirigem-se para casa de Hardy, a despeito da discordância de Amanda. Esse é o momento da *provação suprema* em que, segundo Vogler (2006), o herói enfrenta o seu maior medo ao combater as forças inimigas. Keith confronta a figura dos populares/ricos, personificada por Hardy, e põe em destaque toda a mesquinhez e arrogância dos populares. Contando com a ajuda dos *aliados* que conquistou ao longo da trama – Duncan e outros garotos da detenção – vence a batalha e humilha Hardy na frente de grande parte da escola (ou seja, em público). Assim, a concepção de que os populares/ricos podem tudo é desmistificada. Ao sair da casa de Hardy, o casal expressa sua vitória com uma demonstração de cumplicidade e, nesse momento, presenciaram Watts chorando. Finalmente Keith percebe que Watts o ama em segredo, relembra várias cenas em que ela demonstrou seu amor, descobrindo que a pessoa amada estava todo esse tempo ao seu lado. Tendo como base os aprendizados que obteve ao longo

da *jornada do herói*, decide correr atrás dela. Ele não termina com a garota *popular*, o que difere este filme de outros onde o amor é ver-tente principal da mudança. Amanda, feita a jornada, decide ficar sozinha pelos “motivos certos”, devolvendo os brincos de brilhante que foram dados à pessoa errada. É dessa forma que Keith retorna ao seu *mundo comum* com o *elixir*: os ensinamentos que a jornada lhe proporcionou e, junto a isso, “alguém muito especial” – sua amada.

Diversão e subversão na jornada juvenil

Em seu mais famoso filme, *Curtindo a vida adoidado*, Hughes elabora os motivos que levam alguém à popularidade, salientando a dimensão de personalidade. Ferris Bueller é o sujeito mais popular do colégio. Amado por todos, menos por seu diretor, que o persegue durante todo o filme na busca vã por desmascarar sua falsa doença. Apesar de todos os artifícios de obtenção de popularidade destacados acima, ele não é um exemplo de “popular” no sentido clássico. Não é rico, tampouco é alto, atlético ou excepcionalmente belo. Ele é popular por sua atenção aos outros, e seu lugar na hierarquia escolar vem mais de sua conduta em relação à vida do que suas poses. Sua extrema popularidade talvez advenha do fato dele subverter completamente os poderes estabelecidos (seja menosprezando o currículo escolar, enganando seus pais ou driblando o diretor). Ele é por excelência uma encarnação dionisíaca da vida adolescente e do bem viver característico do conceito pós-moderno da época da feitura do filme. Representação viva do que é o comportamento jovem esperado: completamente avesso à disciplina. Não por acaso Ferris é espelho, tanto para os demais personagens quanto para nós – o que se evidencia com o diálogo que estabelece conosco ao quebrar a quarta parede e falar diretamente com a câmera.

No início do filme, quando Ferris consegue enganar seus pais e ficar em casa, ele começa a planejar seu *day off*, e para tanto conta com o auxílio (compulsório) de seu melhor amigo, Cameron. É esse personagem que nos chama a atenção, pois apesar de não ser o protagonista do filme, é quem vive a jornada do herói preconizada por Vogler. Na cena que nos apresenta Cameron, podemos ver um sujeito depressivo, hipocondríaco e extremamente submisso – que constantemente cede às vontades dos outros, seja dos pais, seja a de Ferris. Deitado na cama, Cameron canta “*When Cameron was in Egypt’s land... let my Cameron go!*” Apesar de parecer pouco importante, essa cena traz consigo uma pista de como se estabelece sua relação com seu amigo popular, já que a música é uma versão de “*Go Down Moses*”, de Louis Armstrong, uma famosa canção *estadunidense* cantada por afro-americanos remetendo a sua condição de ex-escravos. Na versão original, a letra parafraseada por Cameron diz “*When Israel was in Egypt’s land: Let my people go*”. A passagem bíblica na qual Moisés liberta a população judia escravizada no Egito Antigo é uma alusão à escravidão negra. É interessante notar que Cameron se coloca na frase no lugar ocupado originalmente por populações escravas, judeus ou afro-americanos. Fica evidente que ele vê a si mesmo como alguém sem vontade própria e paradoxalmente, tal qual Moisés na Bíblia, é libertado ao longo do filme pela pessoa que anteriormente ocupa o status de escravizador, Ferris.

Como seu melhor amigo, possivelmente seu único amigo, Bueller pressiona Cameron constantemente a fazer algo que ele foge durante todo o filme: divertir-se. Essa diversão pressupõe uma confrontação com os poderes adultos estabelecidos, especialmente seus pais. Apesar de sua relutância, Cameron demonstra grandes picos de felicidade com as picardias elaboradas por Ferris, e são precisamente estas brincadeiras do amigo que levam Cameron à confrontação compulsória com os adultos repressores. Ele não

pode mais fugir da responsabilidade de falar com os pais sobre seu dia e sobre o uso do carro de estimação do pai. E é isso que o liberta. Durante todo o filme Cameron conserva uma fisionomia preocupada e só é feliz quando está com Ferris, participando da vida próspera do amigo. Quando o carro de seu pai fica irremediavelmente danificado, vemos em Cameron um semblante quase aliviado. É daí que vem sua libertação, somente assim ele completa sua *jornada do herói*. Segundo a construção de outros filmes e pelos padrões de sociabilidade tradicionais, Cameron poderia ser enquadrado como popular. Diferentemente de Ferris, é rico, alto, bonito e tem carro próprio. Em seu caso, entretanto, todos estes artifícios não fazem dele alguém especial, provavelmente em função da forma de conduzir sua vida e de sua submissão aos outros.

Cameron não é o único a passar por uma jornada. Assim como ele, Jeannie, a irmã de Ferris, é uma personagem que desde o início se mostra rancorosa e invejosa do *status* e da vida do irmão. Durante sua incessante cruzada por desmascará-lo, ela vai aos poucos vivendo com mais intensidade, mata aulas, desacata policiais, “briga” com Rooney (o diretor), é levada para a delegacia e se apaixona por um delinquente juvenil. No final do filme, Jeannie tem a oportunidade de finalmente mostrar aos pais, objeto de disputa de afeto, as mentiras de seu irmão, mas ao contrário do que se poderia esperar, ela demonstra seu “amadurecimento” e o amadurecimento de sua relação com Ferris, quando o auxilia a enganar Rooney. É pertinente frisar que a jornada de aprendizado preconizada por Jeannie seja consolidar a cumplicidade juvenil frente ao mundo adulto.

Curtindo a vida adoidado contesta com muito mais ênfase do que os outros filmes analisados os tipos clássicos padronizados. Isso vale para os estereótipos elaborados por Vogler, já que os personagens vivem jornadas paralelas, simultâneas e nas quais

a complexificação do roteiro exige olhar para o “herói errado” – Ferris não passa pela *jornada*, ele já está pronto. Acima de tudo, o filme contesta os tipos destacados por Ortner, já que Ferris não possui os signos necessários para se enquadrar no tipo “popular”: ele gosta de arte, tal qual Keith, gosta de música clássica e antiga, não é atlético nem rico, tal qual Duckie, mas mesmo assim ele é “O popular”. O filme traz a perspectiva de que alguém pode ser popular sendo “apenas” ele mesmo, ainda que de forma excêntrica e manipuladora. Na sua vida perfeita, só faltava mesmo um carro. (O socialismo europeu não é menosprezado apenas como conteúdo de disciplina escolar).

O consumo, o amor e a amizade são referenciais essenciais para a distinção social e para a construção da identidade juvenil. Um dos principais marcadores de popularidade masculina, em conformidade com o imaginário *estadunidense* mais amplo, são os carros. Para as garotas, o repetido brinco de brilhante é indicativo de como a popularidade feminina está calcada na beleza – a qualidade do panorama que oferecem. Como narrativas multifacetadas que permitem simultaneamente contestar e reforçar padrões, os filmes de Hughes oferecem exemplos de rapazes populares que não têm carro (sendo Ferris um dos principais exemplos) e garotas pobres, belas e com senso estético aguçado (como Andie em *Garota de rosa shocking*). As reiteradas contestações aos limites das hierarquias de prestígio são, possivelmente, parte do motivo para o enorme sucesso alcançado pelas obras de Hughes, indicando forte sensibilidade para as vivências juvenis. Ainda mais significativo do que contestar a sociabilidade adolescente, talvez seja dar vazão ficcional para a sua existência, reconhecendo o universo *high school* como legítimo e profundo o suficiente para encenar jornadas de heróis e heroínas, fazendo da própria juventude uma estrela de cinema.

Referências

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. In: **Espaço social e espaço simbólico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BULMAN, Robert C. **Hollywood goes to High School**: cinema, schools, and American culture. New York: Worth Publishers, 2005.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CHRISTIE, Thomas A. **John Hughes and eighties cinema**: teenage hopes and American dreams. Kent: Crescent Moon, 2009.

CLARCKE, Jaime (ed.). **Don't you forget about me**: contemporary writers on the films of John Hughes. New York: London: Toronto: Sydney: Simon Spotlight Entertainment, 2007.

GORA, Susannah. **You couldn't ignore me if you tried**: the Brat Pack, John Hughes, and their impact on a generation. New York: Three Rivers Press, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY. Visual Pleasures in Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. (eds.). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford UP, p.837-848. 2004.

ORTNER, Sherry B. Burned like a tatoo: high school social categories and American culture. **Ethnography**, London: New Delhi: Sage Publications, p.115-148, mar., 2002.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.