

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO**

**THIAGO BADIA PICCININI**

**JOHN HUGHES E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE ADOLESCENTE NO  
CINEMA AMERICANO DOS ANOS 80**

**Niterói  
2013**

THIAGO BADIA PICCININI

**JOHN HUGHES E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE ADOLESCENTE NO  
CINEMA AMERICANO DOS ANOS 80**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientador: Prof. Dr. Tunico Amâncio**  
**Co-orientador: Prof. Pedro Curi**

**Niterói**  
**2013**

THIAGO BADIA PICCININI

**JOHN HUGHES E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE ADOLESCENTE NO  
CINEMA AMERICANO DOS ANOS 80**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio - Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Elianne Ivo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Fabían Núñez  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2013

## AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, agradeço primeiramente aos meus pais por todo apoio e força que sempre me deram em todos os momentos. Com certeza eles são a minha maior motivação para qualquer novo passo.

À minha avó Dorinha, que me levava ao cinema desde pequeno e lia as legendas para mim, mesmo que as outras pessoas da sala não fossem tão simpáticas à tal atitude.

À minha avó Regina, por sempre alegrar meus dias com seu bom humor ímpar.

Ao meu irmão, por ser um exemplo e um amigo.

Aos meus amigos, porque eu gosto muito deles e é isso aí.

À Deborah, pela paciência e apoio durante os cansativos meses de elaboração desta monografia.

Ao Tunico, um grande professor e uma grande pessoa, que me deu a primeira oportunidade dentro da faculdade, ao me escolher para uma bolsa de estágio, além de me orientar na realização deste trabalho com muita dedicação.

Ao Pedro Curi, por também ter me orientado e por ter me ajudado tanto com bibliografia e reflexões acerca das questões aqui desenvolvidas.

A todos os professores que, de certa forma, me auxiliaram ao longo desses quatro anos de faculdade.

Ao John Hughes, por ter partilhado com o mundo a sensibilidade enorme que possuía em lidar com o universo adolescente.

O resto dos agradecimentos eu faço depois que receber meu primeiro prêmio em *Sundance* das mãos da Sofia Coppola.

## RESUMO

O século XX, que testemunhou o estabelecimento do cinema como um meio de entretenimento de massas, também assistiu à ascensão e afirmação de identidade de uma faixa etária conhecida como adolescência. O presente trabalho busca mapear a relação determinada entre o universo cinematográfico de John Hughes, em especial, e a construção e representação do perfil dos adolescentes da década de 1980. Para tal, será realizada uma análise dos principais mecanismos de criação de identidade jovem utilizados pelo diretor, seguida pelo estudo de caso do filme *Curtindo a Vida Adoidado* (1986).

Palavras-chaves: Cinema, adolescência, John Hughes

## SUMÁRIO

Introdução .....	7
1 Abordagem Histórica .....	9
1.1 <i>Exploitation</i> , Sam Katzman e “Seja o Primeiro, Não o Melhor” .....	12
1.2 <i>Rock And Roll Teenpics</i> .....	16
1.3 Ciclo <i>Drag-Strip</i> e <i>Dangerous Youth Teenpics</i> .....	18
1.4 <i>Clean Teenpics</i> .....	20
1.5 Geração <i>Multiplex</i> e os Novos Subgêneros .....	22
2 John Hughes e Suas Particularidades .....	25
2.1 Aprofundamento em Questões do Universo Adolescente .....	26
2.1.1 Sexo .....	27
2.1.2 Futuro .....	30
2.1.3 Amizade .....	33
2.1.4 Família .....	34
2.2 Vilanização da Vida Adulta e de Seus Representantes .....	36
2.3 Estereótipos e Sua Desconstrução .....	43
3 Curtindo a Vida Adoidado - Um Estudo de Caso .....	53
3.1 Ficha Técnica Simplificada .....	53
3.2 Sinopse do Filme .....	54
3.3 Contexto do Lançamento .....	54
3.4 Análise .....	54
Conclusão .....	64
Bibliografia .....	66

## INTRODUÇÃO

A percepção de uma nova faixa etária, compreendida entre a infância e a maturidade e batizada como adolescência, ganhou força à mesma época em que o cinema foi criado e iniciou o seu desenvolvimento, na virada do século XIX para o século XX.

É evidente que a juventude sempre ocupou um lugar social na história da humanidade, porém a sua afirmação como um fenômeno particular deu-se através do início de estudos que levavam em conta, inicialmente, o desenvolvimento de características sexuais e, posteriormente, manifestações comportamentais e culturais. Se antes o período entre a infância e a vida adulta era encurtado por diversos motivos, como casamentos precoces na idade média, ou então necessidade de mão de obra durante a revolução industrial, agora, na pós-modernidade, uma série de fatores contribuiu para que esse intervalo sofresse uma elasticidade. Pode-se destacar a demanda por uma força de trabalho cada vez mais técnica, o que aumentou tanto o tempo que os jovens permanecem na escola, quanto o tempo de tutela dos pais sobre eles.

A construção da identidade adolescente encontrou respaldo na cultura individualista de uma sociedade que flertava cada vez mais com a idéia de busca de próprias referências. É interessante perceber como essas referências relacionavam-se com o contexto histórico da época. Enquanto na década de 50, o pós-guerra, aliando uma prosperidade econômica à demanda por novos trabalhadores, serviu para monetizar os jovens, que transformaram o seu consumo em representação identitária, e levou o cinema a investir nesse segmento etário; os efeitos da Guerra Fria, como a Guerra do Vietnã e a difusão de novos ideais alternativos aos estabelecidos por gerações anteriores, fez com que os novos adolescentes se identificassem com uma contracultura emergente. O mesmo pode ser visto na onda conservadora dos anos 80, associada à ameaça de uma guerra nuclear.

Este trabalho, portanto, divide-se em duas principais frentes que se complementam. A primeira tem a intenção de mostrar como se deu a representação dos adolescentes ao longo do século XX pelo cinema. Já na segunda parte, o foco fixa-se no maior expoente e mais influente realizador do cinema adolescente da década de 80, John Hughes.

Através da análise de três elementos chaves de seus filmes, buscarei demonstrar como a sua produção foi de suma importância para o entendimento da juventude de tal época, bem como de que modo esses elementos podem ser considerados uma marca de sua cinematografia adolescente, uma vez que encontram-se presentes em todas as suas realizações com essa temática.

Por fim, visando abordar aspectos não aprofundados no segundo capítulo, será apresentada uma análise mais detalhada de uma de suas principais obras: *Curtindo a Vida Adoidado* (1986).

## 1 ABORDAGEM HISTÓRICA

Para entender o fenômeno do surgimento de filmes com temática adolescente, é preciso antes revisitar o processo de decadência da chamada *Era de ouro* do cinema de Hollywood, ocorrida em meados do século XX. Essa decadência trouxe mudanças com relação ao modo pelo qual os filmes eram produzidos e refletiu na reformulação de um segmento antes complementar às superproduções, o chamado “Filme B”.

Muitos fatores contribuíram para a mudança na maneira que a indústria cinematográfica estadunidense se articulava, porém podemos destacar dois como os principais: o desfecho, em 1948, do famoso imbróglio jurídico “USA x Paramount”, e a chegada e popularização da televisão nos lares americanos a partir da década de 1950.

Até o ano de 1948, cinco principais grandes estúdios, conhecidos como “Big Five” (MGM, RKO, 20th Century-Fox, Paramount e Warner Bros.), dominavam a estrutura verticalizada da indústria cinematográfica norte-americana, composta por produção, distribuição e exibição. Suspeitas de estarem violando leis antitrustes já estabelecidas anteriormente, os estúdios sofreram sanções que os obrigaram a desfazerem-se de seus braços exibidores. A decisão da Suprema Corte Americana causou intenso abalo na indústria e fortaleceu os produtores independentes, como podemos observar em análise feita por Alex Patez Galvão:

Em 1944 os cinco maiores estúdios norte-americanos possuíam ou tinham participação em 4424 salas de exibição nos Estados Unidos, incluindo 70% das salas de maior bilheteria em 92 cidades com população maior do que 100 mil habitantes – essas mesmas salas arrecadavam mais do que 50% das receitas com ingressos no país (STORPER, 1995). Como consequência direta do desfecho do caso *US vs Paramount*, os estúdios foram obrigados a venderem seus filmes em bases individuais (filme por filme) e a se desverticalizarem, desfazendo-se de suas cadeias de cinemas. (GALVÃO, 2004, p. 5)

A ascensão da televisão, por sua vez, fez com que um novo meio de entretenimento familiar viesse para competir com o cinema. Além disso, ela passou a absorver gêneros e formatos antes explorados pelos produtores de “filmes B” que, assim, readequaram-se à nova situação do mercado e absorveram uma parcela de espectadores antes fiéis às produções dos grandes estúdios.

A autora Zuleika Bueno assim nos revela a função dos “filmes B”, bem como sua mudança após transformações na indústria:

Enquanto dominaram os grandes estúdios, os Bs, normalmente westerns, melodramas policiais ou produções seriadas, tiveram como principal função econômica manter a indústria cinematográfica ativa entre a realização de uma e outra superprodução (Mattos, 2003). Contudo, a transformação nas condições de produção dos estúdios e a ascensão da televisão – que absorveu os gêneros e formatos até então explorados pelas produções mais baratas – alterou significativamente as “funções” do cinema de segundo escalão. Tolerados, quando realizados dentro das convenções, os Bs passaram a ser, enfaticamente, condenados pelo mainstream ao radicalizar seus princípios. A radicalização da “tradição B” representou uma verdadeira “revolução cultural” no interior do cinema norte-americano. Ao invés de apenas complementar a produção principal, os Bs passaram, então, a explorar as “brechas” do cinema de primeiro escalão e a se fixar como produções autônomas realizadas para atrair um público pré-determinado. Assim, associou-se o filme B à definição de *exploitation*. (BUENO, 2005, p. 25)

Antes de adentrar na discussão sobre *exploitation*, faz-se necessário apresentar um breve retrospecto da abordagem do jovem no cinema norte-americano, desde o seu nascimento, no começo do século XX, até o colapso dos estúdios, na década de 1950. Também é impossível tratar da recepção e representação da juventude no cinema sem inseri-la no seu respectivo contexto histórico.

Na primeira década do século passado, a juventude se restringia ao período em que a criança geralmente deixava a escola, por volta dos 14 anos, e durava até os 18, quando formava família sendo, conseqüentemente, introduzido na vida adulta. (SHARY, 2007) Nessa época ainda não havia a preocupação de produzir filmes para os jovens. O que havia, em grande parte da sociedade, era o temor de que os dramas voltados para os adultos causassem uma influência negativa na juventude.

Já na década de 1920, pode-se observar a emergência de alguns filmes estrelados por jovens atores, como Lillian Gish em *Lírio partido* (1919), Mary Pickford em *Pollyanna* (1920), Jackie Coogan em *O Garoto* (1921) e Baby Peggy em *Captain January* (1924).

Após a grande depressão de 1929 a indústria cinematográfica passou a tratar o jovem de duas maneiras distintas, ou eram pré-adolescentes (tais como os diversos papéis vividos por Shirley Temple, ou as crianças na série de filmes curtos

*Our Gang*), ou jovens adultos (como na série de filmes *Dead end kids*). Vale ressaltar que grande parte dos filmes produzidos nessa época tendia a ser otimista e não discutia assuntos inerentes à juventude, como sexualidade, drogas, álcool ou problemas familiares, uma vez que eram realizados por adultos e para adultos (em alguns casos para famílias, constituídas pelos pais, adultos, e filhos). Hollywood aproveitou essa época, ainda, para promover seu ideal de juventude através de figuras como Frankie Darro, Bonita Granville, Freddie Bartholomew, Dickie Moore e Joyce Reynolds. É importante, ainda, destacar a criação do *Motion Picture Production Code*, em 1930, que ficou conhecido como *Hays Code*, em homenagem a William Harrison Hays, censor da época de grande influência. O código estabelecia determinações sobre o conteúdo que poderia ser veiculado nos filmes.

A representação do jovem no cinema só viria a ser modificada com o término da segunda grande guerra e, entre outros fatores, início da prosperidade que se seguiu a ela, quando uma nova faixa etária pôde ser identificada, a dos adolescentes. O intervalo de idade entre a infância e a vida adulta aumentou e passou a ser mais estudada e debatida. Vários fatores contribuíram para que isso acontecesse, tais como mais adolescentes frequentando o colégio (por um tempo maior do que anteriormente) e ingressando na universidade. Também pode-se destacar a grande disponibilidade e facilidade de adquirir automóveis, o que conferiu independência aos jovens; o dinheiro acumulado por eles e gastos com entretenimento, consequência da maior oferta de empregos devido à recuperação da economia, e a influência da televisão, que mantinha os adultos em casa, dando mais liberdade aos adolescentes.

Em 1952, um novo marco legal decretado pela Suprema Corte dos EUA intensificou a ida dos jovens ao cinema. Através dessa medida, o cinema passou a ser classificado como uma forma de expressão protegida pela Primeira Emenda da Constituição, logo não poderia mais sofrer certas sanções da *New York Education Law*, que colocava a censura em prática. Dessa forma, mais dramas adultos chegavam às telas dos cinemas do que às da televisão.

Dois filmes lançados na década de 1950, *Sementes da Violência* (1955) e *Juventude Transviada* (1955) deram ao cinema jovem a força que faltava para que se lançasse como gênero. Embora não fossem filmes voltados para a juventude, mas sim filmes sobre a juventude, eles caíram no gosto dos adolescentes da época. Segundo uma pesquisa feita por *Gilbert Youth Research Reports* (DOHERTY, 2002),

*Sementes da Violência* era o filme preferido dos estudantes de *high school* e James Dean, protagonista de *Juventude Transviada*, era o ator favorito.

A recepção de *Sementes da Violência* por parte do público adulto, entretanto, gerou algumas polêmicas. Uma que ficou famosa e que ajudou a alavancar a carreira do filme no exterior foi a retirada do filme do Festival de Veneza, forçada pela embaixadora dos Estados Unidos na Itália, Claire Booth Luce. Além disso, também aconteceram reações dentro dos EUA contra o filme que somaram-se à publicidade ocasionada pelo episódio ocorrido na Itália.

É interessante perceber que muitas das controvérsias a respeito de *Sementes da Violência* indicam a mudança na maneira como a juventude foi retratada em relação a obras anteriores. Enquanto nos filmes que precederam *Sementes da Violência* os problemas dos jovens retratados eram banais e irrelevantes, como no já citado *Dead End Kids*, ou então em *Com os braços abertos* (1938), em *Sementes da Violência* temos um jovem protagonista sociopata e violento, um fato não muito comum em Hollywood. Fica claro, portanto, o choque de valores entre duas gerações diferentes. É a primeira vez que um filme promove esse confronto e, para isso, utiliza-se de um recurso muito inteligente: a representação da autoridade e dos valores morais na figura do professor, um ícone de bastante expressão na sociedade americana, e a transgressão na do aluno, que só se rende ao uso da força física, não mais respeitando a hierarquia.

A afirmação dos filmes adolescentes como gênero veio com o interesse que o sucesso dos dois filmes, *Sementes da Violência* e *Juventude Transviada*, aliado ao potencial de mercado de um novo público jovem, causou em produtores conhecidos por práticas chamadas de *exploitation*, com destaque para Sam Katzman. Os *teenpics* ganharam, assim, identidade e recortes específicos a partir das décadas de 1950 e 1960, dos quais vou me ater a três especificamente: *Rock And Roll Teenpics*, *Clean Teenpics* e *Dangerous Youth Teenpics*.

### **1.1 *Exploitation*, Sam Katzman e “Seja o Primeiro, Não o Melhor”**

O termo “*exploitation*” surgiu quase junto com o cinema clássico norte-americano. O seu significado, entretanto, foi sendo modificado ao longo dos anos.

O primeiro significado associado ao termo é o de publicidade em cima dos lançamentos e tem suas origens na década de 20, como atestado por John Cohn,

vice-presidente da Columbia Pictures em 1933: “quanto melhor o filme, melhor deve ser a campanha de exploração (*exploitation*)” e “Bons filmes não se vendem sozinhos. Nós nunca teremos um fenomenal sucesso de bilheteria sem a combinação de grande filme e exploração (*exploitation*) adequada” (DOHERTY, 2002, tradução do autor).

Para sustentar essa idéia, os estúdios costumavam manter um departamento de “exploração”, ou até mesmo contratavam empresas especializadas para promoverem seus filmes através de anúncios chamativos e outros recursos publicitários. Uma dessas campanhas de publicidade, elaborada por Hal Horne, diretor do departamento de propaganda e relações públicas da United Artists, para o filme *Zumbi Branco* (1932) ilustra de maneira clara os recursos utilizados para atrair o público.

Quando o filme foi anunciado no *Rivoli Theater* em Nova Iorque, uma ação inesperada causou espanto no público. Nove bonecos vestidos e maquiados tais como os personagens do filme foram erguidos em cima da marquise do cinema. Além disso, sons característicos do filme eram executados como mais uma forma de chamar a atenção do público.

A segunda interpretação do termo *exploitation* diz respeito à substituição da ênfase na propaganda pela ênfase no conteúdo. Os defensores dessa prática apostavam que o diálogo promovido entre o filme e os espectadores, reafirmando seus costumes e valores, era o que definia o seu sucesso. Ou seja, era necessário que se explorasse o conteúdo através de um estudo do público receptor. Tal fato pode ser observado na absorção de alguns códigos estabelecidos pela literatura consumida pela classe média americana do século XIX, na linguagem fílmica desenvolvida por realizadores como D.W. Griffith. e Edwin Porter. Também é válido ressaltar a importância do *Production Code* (1930) que estabeleceu uma porção de diretrizes para as tramas, onde os personagens de boas atitudes eram recompensados, e as maldades punidas. Essas eram as expectativas do público que os produtores deveriam satisfazer em seus lançamentos.

A última e mais recente significação do termo tem conotação pejorativa. Lançada em 1946 pela reconhecida revista *Variety*, a expressão tinha por objetivo classificar os filmes lançados em épocas oportunas, como *Espírito Indomável* (1945), que teve sua estréia quase simultaneamente com o retorno das forças

armadas americanas às Filipinas. Na década de 1950, entretanto, o termo recebeu a sua carga negativa definitiva, como mostra Zuleika Bueno:

A expressão, que passou a ser empregada de forma pejorativa a partir dos anos 50, pode ser associada a três diferentes significados: o primeiro se refere à divulgação e promoção que acompanha o lançamento de um filme; nesse sentido, diz-se que o filme é “explorado” pela publicidade, isto é, ele é um objeto de exploração. A segunda definição está associada à maneira pela qual o filme se direciona à sua audiência; dessa forma, o filme é um agente ativo que “explora” um determinado segmento do público, tais como mulheres, crianças, adolescentes, ou qualquer outro grupo. A definição pejorativa aparece no terceiro e último significado da expressão, associada a um tipo particular de filme realizado em torno de um assunto qualquer considerado oportunista, bizarro, libidinoso ou sensacionalista. (BUENO, 2005, p. 26)

A autora também explicita como os *teenpictures* (ou, de maneira abreviada, *teenpics*) se enquadram nessa definição de *exploitation*.

Segundo Thomas Doherty, os *teenpics* podem ser considerados filmes *exploitation* em todos os sentidos: eles eram intensamente explorados pelos esquemas publicitários, exploravam diretamente o segmento juvenil do público cinematográfico e abordavam exaustivamente o sexo, atrocidades, monstrosidades, bem como assuntos oportunos e controversos envolvendo a juventude dos anos 50 e 60. Embora se promovessem a partir de elementos que os caracterizavam como novidade e atualidade, os filmes juvenis causaram grande impacto no mercado norte-americano combinando formas e conteúdos já largamente experimentados pela indústria de cinema, transitando entre os mais variados formatos, de musicais de big bands a filmes de horror, sempre articulados em torno de personagens adolescentes e jovens. Afinal, como afirma Doherty, “(...) realizadores *exploitation* são cuidadosos homens de negócio, geralmente muito cuidadosos para arriscar uma radical fórmula nova”. (BUENO, 2005, p. 26)

Um dos produtores que viu essa vantagem na exploração dos *teenpics* e se destacou ao aproveitar-se dela, foi Sam Katzman.

Nascido em 1901, começou a trabalhar ainda adolescente, na extinta *Fox Film Corporation*, exercendo trabalhos diversos, como transportador de latas de filme e mensageiro. Pouco antes de a empresa se fundir à *20th Century Pictures*, no início da década de 1930, Katzman foi liberado para se tornar um produtor independente e lançou seu primeiro filme, *His Private Secretary* (1933), estrelando John Wayne. Katzman escreveu o roteiro além de ser o produtor executivo do longa,

que foi filmado em apenas seis dias e custou treze mil dólares, embora não apareça creditado na obra.

Cerca de vinte anos após lançar *His Private Secretary*, Sam Katzman já possuía mais de 350 filmes em sua carreira, que, no seu auge, chegou à marca de dezessete filmes e três séries por ano, sendo que nenhuma causou prejuízo ou custou mais de 500 mil dólares. (DOHERTY, 2002)

Para se ter uma idéia das práticas realizadas por Katzman, pode-se pegar o exemplo do grande número de filmes bíblicos produzido por ele em 1953, aproveitando-se da popularidade de *blockbusters* de mesma temática lançados na mesma época. São eles: *A Vênus de Bagdá*, *A Serpente do Nilo*, *Escravos da Babilônia*, *Flame of Calcutta* e *Prisioneiros de Casbah*.

A aproximação de Katzman com o público jovem, entretanto, aconteceu mais cedo, quando o produtor trabalhava na Monogram, na década de 1940 (e posteriormente na Columbia Pictures). Estimulado pelas pesquisas que apontavam um novo perfil de espectador, Katzman passou a focar nesse nicho específico de público, como revela Zuleika Bueno:

Motivado pelas pesquisas de opinião desenvolvidas por sociólogos e comunicólogos norte-americanos em meados do século XX, amplamente difundidas como importante instrumento estratégico da produção industrial, Sam Katzman investiu na produção de filmes realizados rapidamente e exclusivamente direcionados para o público de 15 a 25 anos, apontado pelas pesquisas como o principal freqüentador das salas de cinema. (...) Dessa forma, os filmes eram elaborados como produtos diretamente dirigidos ao consumo juvenil. (BUENO, 2005, p. 27)

Adepto da política “seja o primeiro, não o melhor”, Katzman lançou uma porção de filmes *exploitation* voltados para o público adolescente. Utilizava-se de diversos elementos apelativos, como atrizes atraentes, locações exóticas e seres monstruosos. São exemplos dessas produções: *Junior Prom*, *Freddie Steps*, *High School Hero* e *Betty Co-ed*, todas de 1946.

Como os elementos desses filmes eram parecidos, e a produção precisava ser rápida, fazia-se necessária a existência de uma fonte criativa que fornecesse histórias na velocidade necessária. A saída encontrada por Katzman foi a de transformar manchetes jornalísticas em títulos de filmes.

Sempre atento aos acontecimentos da época para manter a fluidez da sua produção, Katzman lançou filmes como *A Yank in Korea* (1951), realizado em seis semanas e dois dias, com o intuito de se aproveitar do apelo que a recém iniciada Guerra da Coréia possuía. Foi também atento a outro acontecimento que Katzman ajudou a difundir os *teenpics*.

O já citado bem sucedido *Sementes da Violência* possuía uma trilha sonora inovadora e que caiu rapidamente no gosto dos jovens ao lançar uma nova vertente musical, o Rock And Roll. Apostando nessa inovação, Katzman lança em 1956 o filme *Rock Around The Clock* (nome da canção de Bill Halley & The Comets, que é executada durante os créditos de *Semestres da violência*) – no Brasil lançado sob o título de *Ao Balanço das Horas* - e dá início ao subgênero *Rock And Roll Teenpics*.

## 1.2 Rock And Roll Teenpics

Apesar da inovação temática do filme *Ao Balanço das Horas*, ele carregava vários elementos característicos às produções de Sam Katzman: baixo orçamento (menos de 300 mil dólares), rápida conclusão (o filme começou a ser filmado em meados de janeiro e ficou pronto ao fim do mês), utilização oportuna de um tema em alta no momento, e adequação a um nicho específico de público, no caso os adolescentes.

Mais do que insistir em uma fórmula já comprovadamente de sucesso, Katzman possuía um outro alicerce para suas certezas. No ano anterior, 1955, sua produtora havia lançado o filme *Teenage Crime Wave*, que utilizou-se do Rock And Roll em sua propaganda, apesar de o ritmo não estar presente no filme, demonstrando, assim, que ele funcionava como uma forma de atrair jovens ao cinema. Um forte exemplo disso foram os *kits* de publicidade direcionados ao exibidores, que lhes indicavam a melhor maneira de explorar a divulgação do filme utilizando o apelo do Rock And Roll. Muitos traziam frases como: “ROCK AND ROLL BALLY! A última tendência de música entre adolescentes é o Rock And Roll. Use Rock And Roll para chamar a atenção dos adolescentes para o seu filme”. (DOHERTY, 2002, p. 61, tradução do autor)

Uma outra característica dos filmes *exploitation*, portanto dos *Rock And Roll Teenpics*, era a de apostar em títulos fortes, que despertassem a atenção dos adolescentes. Katzman confirmou essa particularidade na seguinte declaração: “Nós

não pegamos histórias. Nós pegamos títulos e fazemos histórias sobre eles, ou que se adequem a eles” (DOHERTY, 2002, p 62, tradução do autor).

Quanto à repercussão na mídia, os filmes do gênero, de início, não chamaram a atenção das tradicionais publicações, como descreve Thomas Doherty com relação ao filme *Ao Balanço das Horas*:

Críticos dos periódicos tradicionais ignoraram o lançamento inicial do filme, mas a imprensa especializada percebeu o potencial desde o começo. *Billboard* expressou o consenso: '[*Ao Balanço das Horas*] irá certamente encontrar recepção acima da média entre os adolescentes e a legião de fãs que cultua o *Rock And Roll*. Apesar de possivelmente não vir a concorrer ao Oscar no próximo dezembro, seu valor como entretenimento, sozinho, irá aumentar esse culto ainda mais'. (DOHERTY, 2002, p. 62, tradução do autor)

O sucesso verificado por *Ao Balanço das horas* foi tanto, que a sua arrecadação ultrapassou a marca de oito vezes o custo de produção, colocando o filme ao lado dos maiores sucessos do ano como um dos mais rentáveis. Esse sucesso, entretanto, não o tornou isento de algumas questões levantadas à época acerca da associação do *Rock And Roll* à delinquência juvenil. Embora muito do que se diga sobre esse aspecto seja superestimado, segundo Tomas Doherty (DOHERTY, 2002), houve episódios de violência durante *shows* de *Rock And Roll* e durante a sequência em que a música *Rock Around The Clock* é executada em *Sementes da Violência*. É inegável, entretanto, que o *Rock And Roll* tenha se tornado o assunto de muitas discussões e pesquisas na década de 1950, ao ponto da revista *Variety* escrever uma matéria de capa com o seguinte aviso:

*Rock And Roll* – o mais explosivo fenômeno do *show business* da década – pode estar ficando muito perigoso de lidar. Enquanto seu potencial de fazer dinheiro tem feito com que tudo parecesse irresistível, seu efeito hipnotizante na juventude tem produzido uma onda de violência juvenil e caos. (DOHERTY, 2002, p. 64, tradução do autor)

Todo esse debate em torno do novo ritmo causou um sentimento de confusão nos exibidores. Se por um lado estavam sedentos pelos dólares dos adolescentes americanos, por outro mostravam-se com receio da violência deles. Esse receio, entretanto, não foi suficiente para que novos filmes envolvendo o *Rock*

*And Roll* fossem produzidos, dada a extrema rentabilidade apresentada por *Ao Balanço das Horas*.

Já no fim do ano de 1956, havia alguns filmes lançados explorando o ritmo e voltados para o público adolescente. Dentre eles podemos destacar *Shake, Rattle and Rock!* (lançado em outubro pela AIP), *Love Me Tender* (lançado pela 20th Century-Fox em novembro, o primeiro de muitos em que Elvis Presley foi a estrela), *The Girl Can't Help It* (lançado em dezembro também pela 20th Century-Fox), *Rock, Rock, Rock* (lançado em dezembro pela DCA), e em janeiro de 1957 a Universal-International lança *Rock, Pretty Baby*. Katzman, por sua vez, tentou emplacar o filme *Don't Knock the Rock*, em 1957.<sup>1</sup>

O gênero que se preocupava em construir sua trama através das diferenças entre as gerações (em especial as diferenças musicais) não durou tanto, apesar de se mostrar muito lucrativo. Em 1957 já começava a ser substituído por filmes baseados em outro tipo de ritmo, o Calypso, que se mostrava em ascensão. Também contribuía para a diminuição de filmes envolvendo *Rock And Roll*, a adoção, pelos produtores, de metodologia de Katzman, que provava-se verdadeira, de nunca explorar um mesmo objeto por mais de duas ou três vezes. (DOHERTY, 2002)

### 1.3 Ciclo Drag-Strip e Dangerous Youth Teenpics

Se por um lado *Sementes da Violência* levou o *Rock And Roll* a ser explorado oportunamente em filmes adolescentes, coube a *Juventude Transviada* influenciar uma outra leva de filmes ao levar as corridas de carro, brigas com facas e diferentes atitudes consideradas controversas à época, às telas dos cinemas. É fato, entretanto, que *Juventude Transviada* não foi o primeiro filme a utilizar-se desses fatores. Mais cedo, em 1953, *O Selvagem* (estrelando Marlon Brando) já havia feito essa aproximação temática que, inclusive, resultou na realização de duas outras obras: *Motorcycle Gang* (1957) e *Dragstrip Riot* (1958). O fator que pesou a favor do filme com James Dean, por sua vez, foi o de que motocicletas, presentes nos filmes anteriormente citados, ainda possuíam um estigma muito forte de ilegalidade. Sendo

---

<sup>1</sup> Note-se que decido por usar o título original do filme, ao invés do traduzido (*Ritmo Alucinante*), tendo em vista a sua importância para o entendimento de questões anteriormente levantadas.

assim, o jovem morador dos subúrbios americanos se viu melhor retratado em *Juventude Transviada*.

Também é interessante perceber como a corrida envolvendo carros muitas vezes adulterados, assim como o *Rock And Roll*, ajuda a construir a identidade do jovem americano da década de 1950, o que, por consequência, pesará no tipo de filme realizado para esse jovem. Essa relevância das corridas é assim explicada por Thomas Doherty:

Como o *Rock And Roll*, corrida de carros em meados da década de 1950 era uma atividade controversa e confrontante adolescente, tanto por uma ocasião de consolidação de uma subcultura, quanto por expressão de valores de uma subcultura. O “significado” de corrida de carros (um comportamento) é talvez menos passível de interpretações que *Rock And Roll* (um texto), mas o apelo entre adolescentes do sexo masculino é evidentemente suficiente: uma oportunidade de mostrar aptidão mecânica e coragem física, um veículo, literalmente, de independência e força. (DOHERTY, 2002, p. 87, tradução do autor)

Enquanto os Estados Unidos discutia, com preocupação, a questão do crescimento da febre das corridas, costumeiramente associadas ao consumo de álcool, a indústria cinematográfica se movia para explorar essa situação. Em 1956 a United Artists’ lança *Hot Cars* e inaugura o ciclo *drag-strip*. Ainda no mesmo ano, a AIP produz *Hot Rod Girl*. Nesse filme fica claro que, apesar de a imagem da rebeldia adolescente querer ser explorada, há uma grande preocupação em começar o que Thomas Doherty chamou de “processo de domesticação” (DOHERTY, 2002). Um exemplo desse processo é o anúncio de diversas medidas de segurança direcionadas ao público, que são anunciadas por um locutor no início do filme *Hot Rod Girl*, à medida em que são exibidas imagens de carros correndo em um local específico para essa atividade. Outro exemplo está na própria trama do filme, que envolve, entre outros desdobramentos, a criação de um *drag strip* (local projetado especificamente para realização das corridas, conhecidas como *drag-races*) na cidade, de modo que tanto os jovens quanto os outros motoristas tenham mais segurança.

A onda de filmes envolvendo as corridas de carros acabou mostrando-se menos intensa e agitada do que a do *Rock And Roll Teenpics*. Esse resultado se deve à dificuldade de explorar com eficiência a temática, uma vez que a produção de filmes suficientemente atraentes para os jovens gastaria muitos recursos em

efeitos especiais, dublês, veículos e etc. Além disso, esse ciclo de filmes de corrida, que contou também com outros títulos como *Hot Rod Rumble* (1957) e *Dragstrip Girl* (1957), não teve um expoente como foi *Ao Balanço das Horas* para o ciclo *Rock And Roll Teenpics*.

Por outro lado, houve um aumento no número de filmes que tratavam da violência juvenil em diferentes formas e intensidades, conhecidos como filmes *dangerous youth*. Eram filmes que mesclavam diferentes tipos de *exploitation* – *Rock And Roll*, corridas de carros, delinquência escolar – para formarem uma nova fórmula a ser explorada.

Esse aumento de produção proporcionou uma maior visibilidade à delinquência juvenil e fez com que a questão acerca da possibilidade de as mídias de massa estarem moldando a personalidade dos adolescentes fosse discutida. A discussão chegou ao campo político e um comitê foi criado para estudar se havia, de fato, procedência no que foi levantado. Uma das conclusões foi a de que os filmes refletiam o aumento da violência na mesma medida em que a influenciavam, em um círculo vicioso.

Apesar da pressão política e, muitas vezes, do público, Hollywood continuou produzindo obras com o polêmico tema, uma prova de que o mercado adolescente era altamente lucrativo. Dentre os filmes podemos destacar *Sementes do Mal* (1955), *Teenage Crime Wave* (1955), *A Rua do Crime* (1956), *Os Delinquentes* (1957), *Juvenile Jungle* (1958), *Dangerous Youth* (1958), *Young and Wild* (1958) e *The Rebel Breed* (1960).

Anos mais tarde, contudo, assim como o ciclo dos filmes de corrida, o de delinquência juvenil chegou ao fim, sendo, de certa forma, substituído pelos chamados *clean teenpics*, uma resposta reacionária ao comportamento rebelde até então em destaque.

#### **1.4 Clean Teenpics**

Embora o número de filmes envolvendo assuntos antes considerados tabus pelo *Hays Code*, bem como o sucesso deles, estivesse em ascensão entre os grandes estúdios, uma corrente que defendia a volta de um cinema voltado para a família começou a mostrar a sua força, como pode ser percebido através da grande repercussão de filmes como *Felpudo, o Cão Feiticeiro* (1959) dos estúdios Walt

Disney, e *Dog of Flanders* (1959) da Fox. Tal corrente também mostrou-se, de certa forma, presente nos filmes voltados para adolescentes.

Dois anos antes, em 1957, um jovem ator e cantor, Pat Boone, protagonizou dois filmes pela 20th Century Fox, *Bernardine* e *April Love* que tiveram bons resultados de bilheteria e provaram que um ídolo adolescente poderia estar nos padrões aceitáveis pelos pais. O sucesso também serviu para confirmar uma pesquisa realizada pelo *Saturday Evening Post*, em que o perfil do jovem frequentador de cinema foi apontado como o de um adolescente sem históricos de delinquência, cujas maiores preocupações consistiam em tirar boas notas e arranjar encontros para as noites de sábado (DOHERTY, 2002).

Os filmes que ficaram conhecidos como *clean teenpics*, não eram, porém, exatamente um produto para a família. Os conflitos mostrados na tela eram muito mais ligados ao mundo adolescente, do que ao ambiente família. De fato, os “adultos eram algumas vezes inconvenientes, mas na maioria delas, (possuíam papéis) periféricos ou supérfluos” (DOHERTY, 2002, tradução do autor), o que, por sua vez, não quer dizer que os seus valores não estivessem presentes, como é no caso da sequência de sete filmes lançados pela AIP entre 1963 e 1965, o famoso ciclo *Beach Party*. Também são exemplos desse subgênero, filmes como *Maldosamente Ingênua* (1959), *Because They're Young* (1960) e *Where The Boys Are* (1960).

Thomas Doherty assim nos diferencia os *clean teenpics* dos filmes lançados anteriormente, que exaltavam a delinquência juvenil:

Qualquer que seja o formato, a maioria dos primeiros *teenpics* apresentou o lado ignorado da vida adolescente, retratando uma geração imprudente, rebelde e problemática, assolada por problemas internos e/ou de outros espaços. [...] eles acentuaram diferenças subculturais, resistência, e alternativas aos valores culturais de seus pais. Seu apelo, em geral, era direcionado à metade masculina do público. Os *clean teenpics*, em contraste, era leves, alegres, românticos, e abertamente escapistas. Eles trocaram a angústia do “adolescente problemático” pela inocência da “debutante”. [...] eles tinham como alvo, primeiramente, o mercado jovem feminino, o qual, de acordo com uma pesquisa feita entre meninas adolescentes em 1959 pela revista *Seventeen*, preferia musicais, romances e comédias. (DOHERTY, 2002, p. 159, tradução do autor)

Outra atividade que teve início junto ao *clean teenpics*, foi a exploração transmidiática de ídolos adolescentes, principalmente através do agora já bem visto

*Rock And Roll*. A associação de música a filme – e transformação de adolescentes em ídolos – mostrou-se um negócio altamente lucrativo para empresários do *show business*, como o renomado apresentador de TV Dick Clark. Essa transformação tinha como alicerce quatro elementos: *Fan Magazines*, Top 40 das rádios, televisão e filmes. Ricky Nelson, James Darren, Sandra Dee e Bobby Darin foram alguns dos ídolos surgidos dessa atividade. Dentre os filmes, podemos citar *A Private's Affair* (1959), *State Fair* (1962) e *Love in a Goldfish Bowl* (1961).

### 1.5 Geração *Multiplex* e os Novos Subgêneros

Na transição da década de 1960 para 1970, o jovem americano encontrava-se envolvido em diversas questões que modificaram, de certa maneira, a sua noção de identidade. A principal delas era a Guerra do Vietnã, que recrutava pessoas cada vez mais jovens e, de maneira secundária, o direito ao voto conquistado em 1971 para todos com 18 anos ou mais.

Nessa época, podemos observar que as questões levantadas pioneiramente pelos filmes na década de 1950 tomam maiores dimensões, incorporando elementos da contracultura, como em *Wild in The Streets* (1968), *Easy Rider* (1969), *R.P.M* (1970) e *The Strawberry Statement* (1970). O que se percebe com esses filmes, também, é que a faixa etária retratada corresponde em sua grande maioria à de jovens adultos, recém egressos das escolas ou entrando nas universidades. De fato, Hollywood pareceu menos preocupado em promover atores e atrizes jovens na década de 1970 do que anteriormente.

Essa transferência de público retratado nos filmes, de adolescentes para jovens adultos, pode ser comprovada com produções como *Loucuras de Verão* (1973) e *Os Lordes de Flatbush* (1974). É interessante notar que esses filmes se enquadram na onda de nostalgia que havia se instaurado em Hollywood, diferente dos outros filmes adolescentes, ou jovens, de épocas anteriores, em que o passado não costumava ser revisitado em suas tramas.

Se produzir cada vez mais dramas envolvendo jovens adultos parecia ser uma tendência da indústria cinematográfica, a década de 1980 trouxe um novo elemento que modificou esse direcionamento: o *shopping center*.

Símbolo da nova independência adolescente, o *shopping center* possuía atrações suficientes para reunir os jovens em seus corredores e praças. Uma

dessas atrações foi a constituição de complexos de cinema que ofereciam uma grande variedade de filmes para os espectadores. Essa concentração de grande número de salas de exibição, aliada ao declínio dos chamados cinemas de rua, serviu de combustível para que Hollywood investisse na criação de subgêneros cada vez mais específicos para esse novo público que ficou conhecido como *geração multiplex*.

Foi então que a fórmula aplicada pela indústria cinematográfica na década de 1950, com a aposta em diversificação de abordagens temáticas em seus filmes voltados para adolescentes, voltou à tona. Timothy Shary assim descreve esse acontecimento:

O resultado mais claro do movimento *multiplex* foi a volumosa produção de filmes direcionada para e com adolescentes, mas com a intenção de evitar uma homogeneização estagnante do gênero adolescente, Hollywood revisou a sua fórmula dos anos 50, intensificando a gama de narrativas de filmes jovens, através da colocação de personagens adolescentes em gêneros previamente estabelecidos com maior impacto dramático. (SHARY, 2007, p. 6, tradução do autor)

O surgimento de novos subgêneros, com maior peso dramático, como Timothy Shary apontou, já era algo anunciado no fim dos anos 70 e início dos anos 80, através de musicais como *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977) e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (1978); o terror que deu origem a uma série de filmes, como *Halloween - A Noite do Terror* (1978) e suas sequências; e, posteriormente, as comédias *O Clube dos Cafajestes* (1979) e *Porky's* (1981).

Essas ramificações dentro dos gêneros tradicionais, voltados para adolescentes, como de ficção científica, variações de terror, *sex comedies* e até mesmo musicais, são reforçadas, ganham especificidades e dão à década de 80 uma relevância significativa no que diz respeito aos *teenpics*.

Um dos subgêneros mais marcantes para construção de identidade e, conseqüentemente, representação da juventude, entretanto, é o de *highschool movies*. Isso se dá pelo fato de a escola ser um dos principais, se não o principal, local de socialização entre os adolescentes. Os filmes desse subgênero são caracterizados por suas ações principais serem baseadas nos campi dos colégios, ou no universo que os envolve.

Apesar de a produção relacionada a esse tipo específico de filme ser muito vasta, um determinado realizador chamado John Hughes se destacou ao ponto de o seu nome ser facilmente identificado com essa ramificação de filme voltado para adolescentes.

## 2 JOHN HUGHES E SUAS PARTICULARIDADES

John Hughes nasceu em 18 de fevereiro de 1950, na cidade de Lansing, Michigan. Em 1962, mudou-se para Chigago, cidade onde a maioria de seus filmes se situa<sup>2</sup>. Nessa época, estava na sétima série e não conhecia ninguém em seu novo colégio. Foi quando começou a se interessar por artistas que mais tarde viriam a se tornar referências em seus filmes (como The Beatles e Picasso), bem como por diversos ícones da cultura pop. Susannah Gora, com ajuda de amigos de infância do diretor, assim traçou seu perfil adolescente:

Hughes é comumente retratado como tendo sido um *outsider* no colegial. Há alguma verdade nisso – ele certamente era diferente de qualquer um em sua escola, e ele não era parte do grupo realmente popular – mas parece que ele não era um nerd ‘*neo-maxie zoom dweebie*’<sup>3</sup> (como dito em *Clube dos Cinco*).(...) ‘Ele não se encaixava’, diz Peterson<sup>4</sup>, “é verdade – mas isso não era algo negativo. Isso era o que o fazia legal. É parte do que nosso grupo era. Ele nunca estava isolado. Ele nunca foi alvo de deboches, ou castigos, ou ignorado.’ (GORA, 2010, p. 13, tradução do autor)

Como se pode perceber, o adolescente Hughes não se parece em quase nada com os jovens que retratou. Esse aspecto demonstra sua forte capacidade de leitura comportamental, uma vez que a profundidade que deu aos seus personagens, em conjunto com as situações vivenciadas por eles, requer não apenas conhecimento da rotina escolar, mas também compreensão das interações e relações entre jovens de diferentes grupos e níveis de popularidade.

Essa sensibilidade em tratar de temas representativos para os adolescentes, aliada à habilidade desenvolvida por Hughes de escrever textos cômicos, graças aos seus anos como publicitário e membro da equipe da revista de humor *National Lampoom*, resultou em roteiros carregados de uma marca pessoal.

Neste capítulo, serão discutidos quais são os elementos que fazem com que o cinema de John Hughes, embora inserido em uma onda de filmes do mesmo estilo, seja facilmente reconhecido. Também será proposta uma reflexão acerca da

---

<sup>2</sup> A maioria da ação de seus filmes acontecem em Chicago, embora muitos deles indiquem a fictícia cidade de Shermer, em Illinois, uma alusão ao antigo nome do subúrbio onde John Hughes morou, Shermerville.

<sup>3</sup> Essa expressão é utilizada durante o filme *Clube dos Cinco* (1985), para descrever o personagem nerd.

<sup>4</sup> Jackson Peterson, amigo de infância de Hughes.

representação do jovem através de suas obras, em uma sequência de análises que abordarão os problemas adolescentes, os seus conflitos com o universo adulto e, finalmente, a formação dos estereótipos escolares e suas desconstruções.

Para tal, seis filmes do diretor serão utilizados: *Gatinhas e Gatões* (1984), *Clube dos Cinco* (1985), *Mulher Nota 1000* (1985), *A Garota de Rosa Shocking* (1986), *Curtindo a Vida Adoidado* (1986) e *Alguém Muito Especial* (1987). A escolha se deu pelo fato de serem os principais filmes do diretor a terem como ponto central da narrativa o universo escolar.

## 2.1 Aprofundamento em Questões do Universo Adolescente

Ao lançar, em 1984, o filme *Gatinha e Gatões*, John Hughes propôs uma nova abordagem dentro da nova onda de filmes adolescentes surgida na década de 1980. O diretor adotou uma leitura mais densa e mais respeitosa em relação aos problemas enfrentados pela juventude da época, em contraste à trivialidade com que eram encarados pelos realizadores que o precederam, não só em um passado um pouco mais distante (caso do ciclo de produções dos anos 50 e início dos anos 60), como em anos imediatamente anteriores.

A década de 1980, em seus primeiros anos, já contava com a profusão de filmes que viriam a se tornar ícones do *boom* adolescente que atingiu os cinemas e determinou a origem das mais variadas ramificações do gênero. Desde os chamados *slasher films*, representados pelas franquias *Sexta-Feira Treze* (1980) e *A Hora do Pesadelo* (1984), até às *sex comedies*, famosas pelos filmes *Porky's* (1982) e *Picardias Estudantis* (1982), as opções eram tantas, que muitas vezes os filmes eram lançados diretamente em vídeo, como aconteceu em 1986 com cerca de um terço dos 89 títulos de *slasher films* produzidos naquele ano. (TROPIANO, 2006) Esses subgêneros, entretanto, não lidavam com as angústias dos adolescentes, constantemente mapeadas por pesquisas ao longo da década e certamente representadas pela alta taxa de suicídios juvenis.<sup>5</sup>

Em 1986, a *Gallup Organization* publicou uma série de resultados acerca de seus estudos realizados durante o ano de 1985. Segundo a organização, 40% dos adolescentes se sentiam pressionados pelos colegas no sentido de terem encontros

---

<sup>5</sup> Em 1987, suicídio era a segunda maior causa de morte entre jovens com idades de 15 a 24 anos. (TROPIANO, 2006)

e arranjam namorados. (TROPIANO, 2006) Já de acordo com a revista *Teen Age*, em pesquisa realizada no ano posterior, as maiores questões levantadas pela juventude americana eram, em ordem: sexo, abuso de drogas, alcoolismo, suicídio, gravidez adolescente e pornografia e prostituição adolescente. (TROPIANO, 2006) Isso nos mostra que apesar de as mesmas pesquisas apontarem que os jovens possuíam ideais conservadores<sup>6</sup>, o que os conferiu a definição de “crianças normais e agradáveis vivendo vidas comuns”, eles eram frequentemente perturbados por problemas nada agradáveis. John Hughes captou exatamente essa angústia juvenil e a problematizou em seus filmes através da abordagem de temas como sexo, futuro, amizade e família.

### 2.1.1 Sexo

Em *Gatinhas e Gatões*, logo de cara vemos a personagem de Molly Ringwald, Samantha Baker, em frente a um espelho e expressando insatisfação com o seu corpo, ao perceber que aos recém-completados 16 anos, ele ainda não se encontrava desenvolvido como ela gostaria. Esse é apenas o começo de uma série de frustrações que Sam irá enfrentar durante todo o filme, à parte da maior de todas e elemento principal da trama, que é o esquecimento do seu aniversário pela sua família, mais preocupada com o casamento de sua irmã mais velha.

O seu corpo pouco desenvolvido, segundo a visão de Sam, faz com que ela não tenha chances com Jake Ryan (Michael Schoeffling), um jovem popular cuja namorada, Caroline Mulford (Haviland Morris), possuiria todas as qualidades que Samantha desejaria ter. A preocupação com a temática sexual já é abordada pelo diretor no início do filme, quando Sam responde a um questionário sobre sua vida sexual. Nele, ela aponta que é virgem, porém que gostaria de fazer sexo com Jake. Ao tentar passar o questionário para sua amiga, a folha com as perguntas cai no chão e é recuperado por Jake.

Sexo é retratado por John Hughes como um dos elementos que separam os populares (vencedores) dos *nerds* (perdedores). Ainda no filme *Gatinhas e Gatões*,

---

<sup>6</sup> 54% dos adolescentes responderam frequentar Igrejas (14% a mais que adultos); apenas 23% admitiram ter experimentado maconha (em 1979 a proporção era de 41%) e cerca de 50% dos adolescentes entre 16 e 18 anos disseram que gostariam de receber mais dever de casa. (TROPIANO, 2006)

Ted (Anthony Michael Hall), conhecido como *The Geek*, encontra-se na linha mais baixa da hierarquia escolar estabelecida por Hughes. Para almejar uma ascensão, ele tenta passar aos seus amigos a imagem de alguém que se dá bem com as mulheres, porém, em uma conversa a sós com Samantha, Ted confessa que nunca se relacionou com nenhuma garota. Em *Mulher Nota 1000* (1985), os amigos Gary Wallace (Anthony Michael Hall) e Wyatt Donnelly (Ilan Mitchell-Smith) criam uma mulher ideal em um computador, Lisa (Kelly LeBrock) e a personificam. Embora não venham a efetivamente praticar sexo com Lisa, a narrativa mostra a todo momento que o par de amigos perdedores possui como objetivo principal transar. Em *Clube dos Cinco* (1985), o tema ganha dimensão mais profunda. Claire Standish (Molly Ringwald), é questionada se é virgem, o que a põe em cheque, uma vez que o assunto (ao mesmo tempo um tabu e uma questão próxima aos estudantes), pode determinar como ela será vista pelos colegas. Além de Claire, a sequência do filme envolve os personagens John Bender (Judd Nelson), Andrew "Andy" Clark (Emilio Estevez), Allison Reynolds (Ally Sheedy) e Brian Johnson (Anthony Michael Hall), e se dá da seguinte forma:

Andrew: O que eu faria por um milhão de dólares? O mínimo possível.

Claire: é monótono.

Andrew: que querem que eu diga?

Claire: tem que pesquisar a mente em busca do limite absoluto. Como... seria capaz de ir nu para a escola?

Andrew: teria que sair do carro?

Claire: claro

Andrew: na primavera ou inverno?

Claire: primavera.

Andrew: na frente ou atrás da escola?

Claire: tanto faz.

Andrew: sim.

Allison: Eu seria capaz. Faço qualquer coisa sexual. E sem um milhão de dólares.

Claire: está mentindo.

Allison: já o fiz. Já fiz quase tudo, exceto certas coisas ilegais. Sou uma ninfomaníaca.

Claire: mentira.

Brian: teus pais sabem disto?

Allison: só disse ao meu psiquiatra.

Andrew: e que foi que ele fez?

Allison: meteu em mim.

Claire: muito simpático.

Allison: não acho que do ponto de vista legal, ele tenha me violado pois eu paguei.

Claire: ele é adulto!

Allison: E casado.  
 Claire: não entende como isto é indecente?  
 Allison: as primeiras vezes...  
 Claire: Primeiras vezes?! Ele fez mais de do que uma vez?  
 Allison: Sim  
 Claire: é doida?  
 Brian: ela transa com o psiquiatra.  
 Allison: já fez alguma vez? (perguntando para Claire)  
 Claire: nem sequer tenho um psiquiatra.  
 Allison: Mas já vez com alguma pessoa normal?  
 Claire: Já não falamos sobre isto?  
 Bender: Você nunca respondeu a pergunta.  
 Claire: Não falo da minha vida particular com desconhecidos.  
 Allison: é uma faca de dois gumes, não é?  
 Claire: o que?  
 Allison: se disser que nunca o fez é uma puritana. Se disser que fez é uma sórdida. Não há saída. Quer, e não pode. E quando faz deseja não ter feito.  
 (...)  
 Bender: se responder a pergunta.  
 Todos fazem pressão para ela responder a pergunta.  
 Claire: Nunca fiz!  
 Allison: Eu também não. Não sou uma ninfomaníaca, sou uma mentirosa compulsiva.

Ainda sobre sexo, em *Alguém Muito Especial* (1987) nós podemos perceber a maneira complicada como o tema é visto pelos adolescentes nos filmes de John Hughes. Keith Nelson (Eric Stoltz), ao levar Amanda Jones (Lea Thompson) para uma festa na casa do ex-namorado de Amanda, o popular Hardy Jenns (Craig Sheffer), é confrontado por Hardy que lhe pergunta se os dois fizeram sexo. Keith, que é retratado como alguém inexperiente com mulheres, tendo inclusive que recorrer à sua melhor amiga, Watts (Mary Stuart Masterson), para aprender a beijar, hesita, o que leva Hardy a concluir que não. A sequência se dá da seguinte forma:

Hardy: Que bom que vieram. Estava preocupado que nos desapontariam. Se divertiram?  
 Amanda: Sim.  
 Keith: Sim  
 Hardy: Ela parece/é enganosamente inocente, não é? Pura e linda por fora. Ela transou com você?  
 Keith hesita e Amanda mostra-se irritada.  
 Hardy: Veja, tem uma coisa que me agrada. É que você a pegou já usada.

Hardy faz questão de enfatizar a importância do sexo para a composição da imagem de Amanda. Ela apenas parece inocente, segundo ele, afinal ela já foi

usada por ele, fazendo com que seu *status* de pura e linda por fora não fosse mais justificável.

### 2.1.1 Futuro

Um outro ponto frequentemente abordado por Hughes é a preocupação (ou a falta de) dos adolescentes com relação ao seu futuro, principalmente no que diz respeito à pressão exercida pelos seus pais.<sup>7</sup> Já de início podemos citar os casos dos filmes *Alguém Muito Especial* e *Clube dos Cinco*.

Em *Alguém Muito Especial*, o agente motor da preocupação do pai de Keith, Cliff Nelson (John Ashton), com seu futuro, é a eminente conclusão da escola por parte do adolescente. De acordo com Cliff, é essencial que ele se preocupe com o prosseguimento de seus estudos em alguma universidade, sugerindo, inclusive, a carreira de educador físico. A valorização do diploma superior e a pressão colocada no filho para que ele almeje essa conquista são representadas por uma fala emblemática de Cliff: “Você tem a chance de ser o primeiro homem dessa família a não precisar lavar as mãos após um dia de trabalho”. A importância de um trabalho que demande apenas esforço intelectual, em detrimento ao trabalho manual (que suja as mãos) é intimamente ligada pelo pai ao sucesso profissional/pessoal, talvez fruto de sua insatisfação com os rumos de sua vida, visto que ele trabalha como vendedor de pneus, resultando no baixo poder aquisitivo da família. É importante ressaltar, ainda, que esse é o primeiro diálogo entre os dois e acontece antes dos cinco minutos iniciais do filme. Trata-se de um ponto chave, em que as posições diametralmente opostas entre pai e filho são determinadas.

John Hughes encontra uma maneira bastante eficiente de canalizar em um elemento as preocupações de Cliff e, de certa forma, materializar o conceito de “futuro” de Keith, para que possa dar sequência à narrativa sem que precise recorrer a discussões entre pai e filho a todo o momento para reforçar a sua idéia, valorizando, de tal modo, os momentos em que essas conversas acontecem. O elemento é o dinheiro que Keith ganha (e guarda) no seu trabalho de meio período em um posto de gasolina. Esse dinheiro é que assume o papel de representar as escolhas de cada um. Para Cliff, ele deve ser mantido em aplicações no banco, uma

---

<sup>7</sup> Essa embate de interesses entre pais e adolescentes se encaixa em outro elemento a ser analisado mais à frente.

maneira de fazê-lo render e pagar pelo menos o primeiro ano da faculdade do filho. Para Keith, o destino do dinheiro é menos responsável.

Em certa hora do filme, Keith e sua amiga Watts utilizam as economias para a compra de um par de brincos de diamantes com o intuito de impressionar Amanda, e é na descoberta de tal ação pelo pai de Keith, que se estabelece outro diálogo extremamente simbólico para a idéia de futuro e angústia pós-adolescente defendida por Hughes.

Cliff: Quero saber o que há de errado. Está encrencado?  
 Keith: Não?  
 Cliff: Esteve no banco recentemente?  
 Keith hesita e fecha a porta do quarto.  
 Cliff: Pegou o dinheiro da faculdade, não foi?  
 Keith: Sim  
 Cliff: Você vai devolver, filho. Vai devolver cada centavo dele. Você não chega tão perto de algo para depois mandar à merda.  
 Keith: Não vou devolver porque eu não tenho mais. Eu gastei.  
 Cliff: O que comprou? Um carro? O que quer que seja, você pode devolver, e você irá devolver.  
 Keith: Pai, eu não posso. Eu não quero.  
 Cliff: Não me interessa o que você quer. O dinheiro vai voltar para o banco e acabou.  
 Keith: Você não está me escutando. Eu não tenho o dinheiro e não posso pegá-lo de volta.  
 Cliff: Você não tinha direito de tocar naquele dinheiro.  
 Keith: Eu tinha todo o direito, eu o ganhei.  
 Cliff (visivelmente alterado): Onde está o dinheiro, Keith?  
 Keith: Pai, acalme-se, me escute. O dinheiro não é importante.  
 Cliff: Você não sabe o que é importante, você não sabe do que está falando.  
 Keith irrita-se.  
 Keith: Eu sei do que estou falando. Você nunca me escuta. Você só escuta o que lhe interessa. Vai me escutar ao menos uma vez?  
 Cliff: Estou escutando.  
 Keith: Eu não vou para a faculdade, esse dinheiro já foi, você não pode pegá-lo de volta. Esse sonho acabou. Não é o que eu quero, é o que você quer. Eu apenas nunca tive coragem de contar.  
 Cliff: Por Deus, você só tem 18 anos.  
 Keith: E depois terei 19 e depois 20. Quando a minha vida pertencerá a mim?

Embora o diálogo ainda se prolongue mais um pouco, com Keith entrando em questões sobre como ele não se encaixa em seu colégio devido ao seu gosto por artes, à sua amizade com uma menina aparentemente lésbica e por trabalhar em um posto de gasolina, a parte essencial para o entendimento dos conflitos entre os dois está na transcrição acima.

Já em *Clube dos Cinco*, a relação estabelecida entre os personagens e as suas expectativas de futuro, desenhadas por diferentes elementos (pais, sociedade, meio escolar), se dá da seguinte forma:

Neste sentido, é relevante pensar sobre as expectativas familiares em relação à escolarização. De uma maneira bastante significativa, os projetos dos pais são claramente determinados por classe, em conformidade com a tipologia estabelecida por Bourdieu (2010). Os pais de Brian, como a classe média convertida convencionalizada por Bourdieu, interessados na aquisição de capital cultural, exigem do filho que ele estude, mesmo durante o período de detenção, ainda que isso seja contra as regras. A intenção é alcançar uma bolsa de estudos e, com ela, um bom futuro e ascensão social. De forma semelhante, a classe oblada média o pai de Andy está menos preocupado com o que o filho faz e mais preocupado com o fato dele poder ser “pego”, pois nenhuma faculdade daria bolsa de estudos para um caso de indisciplina. Claire, como a figura típica da elite, tem um futuro garantido por herança; a escolaridade só vai confirmar e legitimar seus privilégios sociais, por esse motivo tem a possibilidade de ser mais diletante com seus estudos (cf. Bourdieu, 2010). Bender, o outsider, que tem seus pais ausentes na cena inicial, é visto com desprezo pelos populares da escola e como sem futuro pelo diretor Vernon. A expectativa de derrota na seleção escolar, típica das camadas populares, é expressa na conduta escolar de Bender. (CUNDARI; RUGGI; FRANCISCO, 2012, p. 9)

De fato, já na sequência que retrata a chegada dos alunos à escola, pode-se confirmar a argumentação apresentada acima. Claire chega com seu pai dirigindo uma BMW, enquanto ela reclama pelo pai não ter conseguido livrá-la da detenção. O pai mostra-se despreocupado com as consequências do castigo para o histórico escolar dela. Por outro lado, a mãe de Brian, ao deixá-lo na escola, enfatiza que ele deve aproveitar qualquer tempo livre para estudar, mesmo que não seja permitido. Já para o pai de Andy, a preocupação é com o fato de o esportista ter sido pego, o que poderia dificultar seu ingresso em alguma faculdade, atrapalhando, assim, a sua carreira. Quanto à chegada de Allison, percebe-se uma indiferença de seus pais, uma vez que não é mostrado ao espectador nenhum diálogo deles com a menina, além de o carro arrancar quando ela se dirigia à janela do passageiro, que permanece fechada. Por último, Bender, que chega sozinho, um indício de que seus pais não se preocupam com a sua situação, afinal, é o único a chegar assim, causando estranhamento.

### 2.1.2 Amizade

Uma outra questão acerca do futuro que também é tratada nos filmes de John Hughes, diz respeito às amizades. Em *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), Ferris Bueller (Matthew Broderick) estabelece um diálogo com o espectador através da quebra da quarta parede (recurso muito utilizado por Hughes nesse filme e em outros, como *Gatinhas e Gatões*), em que ele aborda exatamente as expectativas que possui com relação à sua amizade com Cameron Frye (Alan Ruck) e ao seu namoro com Sloane Peterson (Mia Sara). Essa sequência se passa após Cameron sofrer um colapso ao descobrir que os guardadores de carro utilizaram a Ferrari de seu pai.

Ferris (falando para a câmera): (...) Acho que Cameron fundiu um microchip ou dois. Ele sempre foi meio agitado. Tudo que eu queria era dar um dia legal para ele. Vamos nos formar em alguns meses e, então virá o verão. Ele trabalhará e eu também. A gente só vai se ver à noite e nos fins de semana. Aí ele vai para uma faculdade, e eu para outra. Basicamente será isso. Sloane é um problema maior. Ela ainda tem mais um ano de colegial, como eu vou lidar com isso? Eu falava sério quando disse que casaria com ela. Eu casaria.

A preocupação com a amizade e seus rumos após o colegial também é assunto abordado no filme *A Garota de Rosa Shocking* (1986). Andie Walsh (Molly Ringwald) e Phil “Duckie” Dale (Jon Cryer) são amigos desde a infância (embora Duckie seja apaixonado por Andie sem que ela saiba) e passam pelo mesmo momento que o descrito anteriormente, envolvendo os personagens de *Curtindo a Vida Adoidado*. Ao estudarem juntos, e Andie perceber que Duckie não leva a sério a escola, vide as respostas absurdas que ele dava a um trabalho de casa, ocorre o seguinte diálogo entre os dois:

Andie: Você está fazendo isso de propósito, assim você pode continuar no ginásio.  
 Duckie: Larga disso! Por que eu faria isso?  
 Andie: Não sei. Me conte.  
 Duckie: Eu não estou fazendo isso, não há nada pra contar.  
 Andie: Você nunca enfrenta as coisas.  
 Duckie: O que eu não estou enfrentando?  
 Andie: O futuro.  
 Duckie: Enfrentando ou não, o futuro acontece. Certo?  
 Andie: Você está fugindo. Por quê?

Duckie: Eu não estou fugindo! Você acha que eu estou fugindo? Eu não acho. Por que? Por causa do modo como me visto? Por que rio de mim mesmo? Isso se chama senso de humor. Você deveria ter um, é bom.

Andie: O que vamos fazer ano que vem?

Duckie: De acordo com você, eu ainda estarei na escola.

Andie: É sério! Não tem um dia nestes últimos oito anos que eu não tenha falado com você pelo menos 20 vezes!

Duckie: Bem, isso é devoção.

Andie: Eu sei. Até mesmo quando ficava com raiva voce sabia que eu o amava.

### 2.1.3 Família

John Hughes constantemente aborda um outro tema até então quase inexplorado pelas comédias adolescentes, que é a desestruturação da instituição familiar. Em *A Garota de Rosa Shocking*, o pai de Andie, Jack Walsh (Harry Dean Stanton), foi largado pela esposa há alguns anos. As consequências dessa separação são projetadas na imagem de Jack. Ele é retratado como um homem derrotado, incapaz de arranjar um emprego fixo, sempre com a barba por fazer e acordando tarde. Como agravante, Jack culpa-se pelo fato de Andie não possuir um modelo feminino em casa para seguir.

A descrença no casamento também aparece no filme *Curtindo a Vida Adoidado*. Ferris pergunta à namorada, Sloane, se ela não deseja casar com ele naquele dia e, diante de sua recusa, pede um bom motivo. Cameron, que presenciava a conversa mostrando desdenho, sintetiza o pensamento dos adolescentes a respeito do casamento em apenas algumas frases:

Cameron: Vou te dar dois bons motivos (para a recusa de Sloane): minha mãe e meu pai. Eles são casados e se odeiam. Vocês já os viram, estou certo?

Ferris: E daí?

Cameron: É como o carro. Ele ama o carro. Ele odeia sua esposa.

É interessante ressaltar que, no mesmo filme, Hughes trabalha com comportamentos familiares absolutamente diferentes. A família de Ferris representa uma família comum do subúrbio americano. O pai e a mãe trabalham e possuem uma relação saudável com seus filhos, enquanto na família de Cameron os fracos elos das relações entre pai, mãe e filho, são constantemente reafirmados. Primeiro

nessa sequência relatada anteriormente e, depois, em uma sequência no fim do filme, que revela o medo que Cameron sempre sentiu de seu pai.

*Clube dos Cinco* também nos reserva fortes argumentos contra a visão idealizada dos valores instituição familiar, muito propagandeada pelo governo de Ronald Reagan. Nesse filme, os indicativos de degradação da família, embora apareçam de maneiras particulares na construção de cada um dos personagens, se mostram mas evidentes na figura de John Bender. Toda a sua rebeldia e revolta, parecem ser frutos de violência familiar, como ele nos descreve na seguinte sequência transcrita a seguir, ao simular um diálogo em sua casa:

Bender (imitando o pai): Estúpido, inútil, não presta pra nada, seu sacana! Retardado, boca suja, burro, imbecil!

Bender (imitando a mãe): Esqueceu feio, preguiçoso e malcriado.

Bender (imitando o pai e fazendo um movimento de agressão a mãe): Cala a boca! Vai buscar uma empada de peru.

Bender (fazendo ele mesmo): Mas e você, pai?

Bender (imitando o pai): Dane-se.

Bender (fazendo ele mesmo): E você, pai?

Bender (imitando o pai): Dane-se.

Bender (fazendo ele mesmo): Não pai, e você?

Bender (imitando o pai): Dane-se (fazendo o movimento como se eles estivessem se agredindo)

Brian: É mesmo assim?

Bender: quer ir lá em casa um dia?

Andrew: Isso é mentira, faz parte da tua imagem. Não acredito em nada disso.

Bender: Não acredita?

Andrew: Não.

Bender: Não?

Andrew: Eu gaguejei?

Bender (indo em direção a Andrew): Acredita nisto? (mostra uma marca de cigarro no braço); É do tamanho de um charuto. Gaguejei?

Além dos quatro itens destacados como problematizados por John Hughes, pode-se encontrar outros inúmeros elementos em sua obra. Como o objetivo desse tópico é provar a existência de uma preocupação do diretor em tratar de assuntos muitas vezes esquecidos até mesmo por realizadores contemporâneos a Hughes, a identificação de pontos chave e universais, tais como sexo, futuro, amizade e família, se mostra mais efetiva, uma vez que a identificação do espectador com esses assuntos, em despeito a temas mais específicos à cultura norte-americana, possui um apelo que rompe fronteiras.

## 2.2 Vilanização da Vida Adulta e de Seus Representantes

Se no tópico anterior foram explicitados os conflitos causados pelas relações entre adultos e adolescentes, em especial entre pais e filhos, neste segundo estudo, será revelado como John Hughes se preocupava fortemente em apresentar uma dicotomia entre o universo adulto e o universo adolescente. Todos os filmes de Hughes que abordam o universo juvenil da década de 80, sem exceção, possuem essa separação entre o “bem” (adolescência) e o “mal” (vida adulta), embora em escala variável de intensidade.

A passagem da juventude para a vida adulta representa uma renúncia a diversos prós que só a adolescência, de acordo com o diretor, possui. Ser adulto é abdicar de diversão, festas, amizades, paixões e sonhos, o que causa no adolescente uma angústia que advém justamente do fato de ser impossível não envelhecer. Isso é mostrado, de maneira bem clara, em dois momentos de *Clube dos Cinco*. A primeira delas acontece durante uma conversa envolvendo Vernom (Paul Gleason) e o zelador Carl (John Kapelos).

Vernon: O que queria ser quando era criança?

Carl: Queria ser John Lennon.

Vernon: Carl, não seja um palhaço. Estou tentando falar sério. Carl, eu ensino há 22 anos, e a cada ano os garotos ficam mais arrogantes.

Carl: Isso é besteira, cara. Se liga, Vern, os garotos não mudaram. Você mudou. Você ensina porque achou que seria divertido, certo? Pensou que iria ter férias o verão inteiro, aí descobriu que tinha que trabalhar. Isso cortou a sua onda.

Vernon: Esses garotos zombam de mim. Acham que eu sou uma grande piada.

Carl: Para com isso. Se você tivesse 16 anos, o que pensaria de si mesmo?

No diálogo transcrito acima, Carl faz o papel de enfatizar a mudança das pessoas ao longo dos anos. Segundo ele, os jovens continuam os mesmos, Vernon que passou a enxergar as coisas de outro jeito conforme o tempo foi passando. Como argumento chave para embasar esse ponto de vista, o Zelador questiona Vernon: “Para com isso. Se você tivesse 16 anos, o que pensaria de si mesmo?”. Ao dizer isso, Carl expõe o contraste entre um jovem Vernon do passado e o ranzinza Vernon do presente.

O segundo momento em que Hughes defende tal tese, de que se tornar adulto é uma fatalidade e não uma etapa da vida, ocorre durante uma conversa entre os cinco colegas de detenção na biblioteca. Os jovens conversam sobre seus pais e sobre como suas atitudes os afligem, quando a discussão os leva à seguinte reflexão:

Andrew: Meu Deus, vamos ser como nossos pais?  
 Claire: Eu não. Nunca.  
 Allison: É inevitável, apenas acontece.  
 Claire: O que acontece?  
 Allison: Quando você envelhece, seu coração morre.  
 Bender: Quem se importa?  
 Allison: Eu me importo.

Allison nos dá a sentença. É inevitável e irá acontecer. Apesar de reconhecerem todas as atitudes que eles julgam condenáveis em seus pais, não há como ir contra. O coração simboliza a juventude, que, uma vez tendo alcançado a sua já dita inevitável morte, fará com que os adolescentes virem adultos e mudem sua forma de encarar o mundo.

Apesar de a oposição entre juventude e vida adulta ser percebida com mais clareza a partir de *Clube dos Cinco*, os filmes de John Hughes que o precederam já anunciavam essa característica da filmografia do realizador. Em *Gatinhas e Gatões*, os adultos são vistos como relapsos, incapazes de se sensibilizarem com questões adolescentes banais, porém simbólicas, tais como o aniversário de dezesseis anos de uma menina.<sup>8</sup> Hughes faz questão de utilizar o esquecimento da data para potencializar, através do absurdo da situação, o seu ponto de vista. O autor Thomas A. Christie, assim nos exemplifica tal visão de Hughes, tendo por base a sequência em que o pai de Claire vai pedir desculpas pelo ocorrido:

A desconcertante sinceridade de seu arrependimento, maravilhosamente contrabalanceada com a desorientação de uma sonolenta Ringwald (Claire), resulta em uma cena comicamente memorável, a qual ajuda a acentuar outra característica comum dos filmes adolescentes de Hughes: o elenco adulto, embora amplamente bem-intencionado, é costumeiramente consumido por suas vidas cotidianas, ao ponto de, mais frequentemente do que não, encontrar-se incapaz de relacionar-se (e conectar-se) com a astuta e

---

<sup>8</sup> Pode-se comparar a importância do aniversário de dezesseis anos de uma menina americana, conhecido como “sweet sixteen”, ao tradicional aniversário de quinze anos de uma brasileira.

perceptiva juventude moderna ao seu redor. (CHRISTIE, 2009, p. 69, tradução do autor)

Embora eu discorde de os personagens adultos serem amplamente bem-intencionados, como irei demonstrar mais adiante, a constatação de Christie se aplica a todos os filmes que se seguem a *Gatinhas e Gatões*. Em *Mulher Nota 1000*, a personagem adulta que se relaciona de maneira satisfatória com os adolescente, Lisa, apenas consegue tal façanha por ter sido fruto de uma fantasia juvenil. Ela foi moldada por Wyatt e Gary para que correspondessem às suas expectativas. Entretanto, como se vê no decorrer do filme, ela passa a entrar em conflito com os adolescentes ao assumir um papel de condutora dos dois rumo à maturidade.<sup>9</sup>

Nesse filme, também podemos perceber o papel que os pais assumem de obstáculos à diversão. Em uma sequência muito cômica, Lisa descreve uma festa que ela está organizando na casa de Wyatt, e tenta convencer os pais de Gary a deixá-lo ir. O posicionamento deles, porém, é irredutível: não querem que o filho compareça a tal evento. Mesmo após Lisa questionar essa decisão, utilizando-se de argumentos que vão desde o fato de Gary ser um bom filho e aluno, até à falta de uma vida sexual mais ativa, devido às repressões dos pais, eles continuam categóricos em seu posicionamento.

Esse papel dos pais de empecilho para que os adolescentes realizem festas (uma das principais formas de diversão dos filmes de John Hughes), ainda é percebido claramente em *Mulher Nota 1000* em pelo menos mais um momento, a sequência da volta dos pais de Wyatt à sua casa no dia seguinte à festa, que apresenta uma estrutura de montagem paralela semelhante às encontradas em cenas de perseguição, por exemplo. Enquanto os pais se aproximam da entrada da casa, os móveis vão voltando ao lugar (devido à intervenção mágica de Lisa), e a bagunça vai sendo arrumada, de tal modo que o espectador se vê envolto em uma atmosfera de tensão que só terminará quando ele tiver a certeza de que os amigos não terão sua farra descoberta. Vale ressaltar que essa mesma preocupação também aparece em outros filmes escritos por Hughes, como *A Garota de Rosa Shocking*, quando Steff, que está promovendo, segundo ele, a sua última festa séria

---

<sup>9</sup> Esse tópico será abordado com maior profundidade no terceiro elemento desse capítulo.

no colegial, ressalta que espera que todos os convidados já tenham ido embora de sua casa até seus pais retornarem.

Ao retornarmos o foco da construção de uma identidade vilã dos pais para o filme *Clube dos Cinco*, porém, é que podemos encontrar os indícios mais fortes e esclarecedores dessa prática recorrente nas obras de John Hughes. Como citado anteriormente, os cinco adolescentes identificam em seus pais as atitudes que condenam e que julgam que irão repetir no futuro, mesmo que discordem delas no momento. Esse processo de reconhecimento dos problemas da vida adulta por parte dos personagens, embora pareça estar resumido na sequência em que os cinco revelam o porquê de estarem de castigo na escola, é desenvolvido por Hughes durante toda a narrativa e aponta para o seguinte quadro, que demonstra, de maneira sucinta, as relações estabelecidas entre cada um dos jovens e seus pais:

A relação dos adolescentes com os pais, incluindo a de Andy, é descrita como doentia e infeliz. Claire é *pivot* na briga de casal do pai e da mãe, Bender sofre violência doméstica, Brian e Andy são pressionados para serem os melhores (um nos estudos, outro nos esportes) e Allison é simplesmente ignorada. Apesar das diferenças, há consenso que “a vida doméstica de todo mundo é insatisfatória”, conforme declaração de Andy. (CUNDARI; RUGGI; FRANCISCO, 2012, p. 5)

Todos eles, como podemos ver, sofrem as consequências de uma vida familiar turbulenta, o que justifica a vontade deles de não repetirem o comportamento de seus pais ao crescerem.

*Curtindo a Vida Adoidado* é outro filme a nos reservar um momento muito interessante para a reafirmação do pensamento de Hughes sobre a relação entre pais e filhos e a maneira como ela pode afetar a personalidade de um adolescente, no caso a do inseguro Cameron. Cabe a ele protagonizar uma das sequências mais impactantes do filme, quando, já no final do filme, profere em forma de desabafo a sua opção por enfrentar seu pai, ao invés de tentar esconder que ele e seus amigos utilizaram sua Ferrari.

Cameron: (...) Tenho que tomar uma posição. Sou um nada. Eu aceito tudo. Meu velho faz o que quer de mim. Eu nunca digo nada! Bem, ele não é o problema. Eu sou o problema. Tenho de enfrentar isso. Preciso enfrentá-lo. Não vou ficar sentado vendo os eventos se desdobrando para determinar o rumo da minha vida. Eu vou tomar

uma posição e vou defendê-la. Certo ou errado, eu vou defendê-la.  
 (Cameron começa a chutar a Ferrari de seu pai)  
 Cameron: Estou cansado dessa merda. Não aguento o meu pai e odeio esse carro maldito. Quem você ama? Quem você ama? Você ama um carro! Seu filho da puta!  
 (Cameron percebe que destruiu a frente do carro)  
 Cameron (rindo): Merda. Acabei com a frente. Ótimo. Meu pai vai chegar em casa e ver o que eu fiz. Não dá para esconder isso.  
 (Cameron para de rir)  
 Cameron: Ele vai chegar em casa e verá o que eu fiz. Ele terá de falar comigo. Não me importo, eu realmente não me importo. Eu estou cansado de ficar com medo. Ele que se dane. Não vejo a hora de ver a cara do desgraçado.

É importante perceber que, ainda em *Curtindo a Vida Adoidado*, somos apresentados a uma outra forma de diminuir a imagem dos pais frente à dos adolescentes, totalmente diferente da enfrentada por Cameron. Ela se dá através da representação do pai e da mãe de Ferris como um casal de tolos, facilmente enganados pelo jovem. Por mais que as armações do adolescente sejam perceptíveis e simples de serem descobertas, Hughes não trabalha com a hipótese de isso acontecer.

Para finalizar, vale lembrar dos modelos já abordados no elemento de análise anterior que dizem respeito aos pais de Andie, de *A Garota de Rosa Shoking*, correspondente ao estereótipo de um fracassado; e o pai de Keith em *Alguém Muito Especial*, que pressiona seu filho e deseja determinar seu futuro à revelia dos desejos do adolescente.

De acordo com os filmes de Hughes, portanto, os pais podem ser classificados como: cruéis (*Clube dos Cinco* e *Curtindo a Vida Adoidado*), fracassados (*A Garota de Rosa Shocking*), relapsos (*Gatinhas e Gatões*), tolos (*Curtindo a Vida Adoidado*), obstáculos (*Mulher Nota 1000* e *A Garota de Rosa Shoking*) e incompreensivos (*Alguém Muito Especial*).

Em uma outra esfera espacial, a do ambiente escolar, os adultos retratados por John Hughes são igualmente vistos com maus olhos. É o caso de professores e diretores dos colégios. Seja na figura de um diretor atrapalhado, quase caricato, remetendo a personagens de desenhos animados, como em *Curtindo a Vida Adoidado*, representado por Ed Rooney (Jeffrey Jones); ou então na do carrasco e amargurado Vernon, de *Clube dos Cinco*, a relevância desses personagens para a construção da idéia de contraste entre o universo adulto e o adolescente é extremamente alta.

Começando a análise pelos professores, pode-se perceber que no filme *Curtindo a Vida Adoidado* a forma como as aulas são registradas por Hughes, intercalando planos de *close-ups* do professor, com outros *close-ups* dos alunos dispersos e entediados, fornece a visão de um mundo apático e nada atraente. Por outro lado, o mundo identificado como jovem é representado com maior fluidez, através de cortes mais rápidos, movimentos de câmera e outros artifícios.

A linguagem predominante na edição constrói um padrão de representação no qual o universo jovem é dinâmico, musical, divertido, enquanto os espaços dominados por adultos (como a escola e especialmente a sala de aula) são monótonos e desinteressantes, como a não-movimentação da câmera e os quadros de longa duração sem dinâmica na exegese e a falta de sonoridade demonstram. (CUNDARI; RUGGI; FRANCISCO, 2012, p. 11)



Figura 1: planos da sequência sala de aula do filme *Curtindo a Vida Adoidado*.

A forma como Ed Rooney é retratado possui um significado muito grande. Enquanto Ferris é alçado à condição de herói, comovendo toda a cidade com a sua suposta doença, Rooney é representado como um obsessivo e fracassado vilão. Esse ponto é reforçado através da montagem do filme, que alterna sequências em que Ferris e seus amigos se divertem, nos mais diversos pontos turísticos de

Chicago, com as malfadadas tentativas do diretor em desmascará-lo, as quais são justificadas em uma conversa entre ele e a secretária do colégio, Grace (Edie McClurg).

Rooney: O perigo de pessoas como ele (Ferris) é a influência sobre os outros garotos. A última coisa que preciso em minha carreira... são 1500 discípulos de Ferris perambulando pela escola. Põe em jogo minha habilidade em dirigir o corpo estudantil

John Hughes ainda confere a Rooney uma personalidade vingativa, que destoa do papel educador de um diretor de escola. Podemos constatar isso em outra fala sua.

Rooney: Apanharei este garoto e acabarei com o futuro dele. Daqui a 15 anos, quando tiver a vida arruinada, lembrará de Edward Rooney.

Essa vontade de interferir negativamente no futuro do adolescente também está presente em Vernon, de *Clube dos Cinco*. No caso dele, a vítima é John Bender, o aluno rebelde que se sacrifica em prol dos colegas ao distrair Vernon para que eles tivessem a oportunidade de não serem pegos por terem saído da biblioteca sem permissão. Interessante perceber que, de modo semelhante a Ferris, embora com menos apelo, Bender também assume uma posição de herói. O diálogo em que o diretor, assim como Rooney, explicita o abandono do seu papel de educador, para revelar-se um vilão, é o seguinte:

Vernon: Essa foi a última vez, Bender. A última vez que você me fez parecer ridículo na frente deles. Eu ganho \$31,000 por ano e tenho uma casa. Não vou jogar tudo fora por causa de um punkzinho como você. Mas algum dia, cara, algum dia... quando você já tiver ido embora e tiver esquecido desse lugar... e eles tiverem te esquecido, e você estiver preso na sua vida patética... Eu vou estar lá. Esteja certo. E vou chutar merda em você. Vou colocar seu pau na merda.

Bender: Você está me ameaçando?

Vernon: E o que você vai fazer? Você acha que alguém vai acreditar em você? Acha que alguém vai acreditar na sua palavra mais do que na minha? Eu sou um cara de respeito. Eles me amam nesse colégio. Sou um cara certinho. Você é um saco de merda ambulante, e todo mundo sabe.

É necessário perceber, contudo, que nem todos os adultos envolvidos no contexto escolar são necessariamente vilões. A secretária Grace, por exemplo,

mostra certa simpatia pelos adolescentes, bem como conhecimento de seu universo. Quando perguntada por Rooney sobre com quem Sloane estava saindo, Grace responde que é difícil saber naqueles dias, dando a entender que ela estava a par do fato de os relacionamentos entre os jovens da época serem breves. O mesmo acontece com Carl, o já citado zelador de *Clube dos Cinco*. Ele é retratado como alguém que tenta refutar os argumentos de Vernon sobre os alunos, como exposto anteriormente.

A “guerra” entre as gerações, como se pode notar, na maioria das vezes encontra-se personificada em um ou mais personagens. A Hughes, não basta indicar as incompatibilidades entre os diferentes universos (adulto e adolescente), e colocar os jovens em conflito com situações nas quais eles necessitariam se posicionar. O diretor faz questão de criar determinados personagens, que servem para viabilizar uma construção dicotômica mais radical, tais como Rooney, Vernon e os pais dos protagonistas adolescentes.

### **2.3 Estereótipos e Sua Desconstrução**

John Hughes, através de seus filmes, promoveu a classificação dos adolescentes em diferentes grupos, cujo critério de divisão se dava pela popularidade do jovem em sua escola. No topo da pirâmide, encontravam-se os jovens ricos, bonitos e/ou esportistas. Já no outro extremo, *nerds*, desajeitados, góticos, *punks*/rebeldes e delinquentes.

A utilização, em um mesmo filme, de personagens pertencentes a diferentes grupos, mostrou-se uma inovação dos anos 1980. Nas décadas anteriores, o habitual era a exploração de apenas um determinado tipo de personagem, como mostra Timothy Shary:

A maioria dos filmes de escola anteriores a 1980 focavam em um tipo de personagem escolar e sua relação com os outros, tais como o rebelde incompreendido, interpretado por James Dean em *Juventude Transviada*, os sexualmente curiosos, mas ainda assim virgens reprimidos, interpretados por Natalie Wood, a estudante popular, e Warren Beatty, o atleta, em *Clamor do Sexo* (1961), ou a *nerd* excluída interpretada por Sissy Spacek em *Carrie, a Estranha* (1976). Mas por volta dos anos 80, muitos filmes de escola começaram a apresentar um conjunto de tipos de personagens, como mostrado em *Picardias Estudantis* (1982), baseado na investigação de Cameron Crowe sobre a verdadeira vida escolar, e alcançando o ápice com o

“experimento” de *(stereo)typecasting*<sup>10</sup> em *Clube dos Cinco*. (SHARY, 2007, p. 30, tradução do autor)

Apesar de Hughes ter contribuído para a construção dos estereótipos escolares, como Shary aponta, parte do cineasta, também, uma intenção em desconstruí-los, repensá-los e subvertê-los. Tal intuito também demonstra uma busca do diretor de sempre englobar os adolescentes em um universo maior e único, acima das diferenças.

Percebe-se tal fato na maneira como os ambientes ocupados pelos personagens são retratados. Nos quartos, por exemplo, sempre há pôsteres de bandas e filmes, ou pilhas de discos. Tudo parece personalizado. O mesmo acontece em outros lugares, como colégios, que apresentam pichações em paredes ou armários, e casas noturnas, onde os jovens fumam cigarros (um elemento recorrente nos filmes de John Hughes) e consomem bebidas alcoólicas ao som de alguma banda tocando ao vivo.

Outro aspecto, diz respeito às roupas e acessórios. Os adolescentes, invariavelmente, preocupam-se em projetar sua personalidade na forma em que se vestem. Por mais que esse seja um aspecto que diferencia os jovens, ele faz parte de uma atividade comum à faixa etária, que é a customização da aparência. O *jeans* rasgado, o brinco, as baquetas, o skate, o blazer, a roupa preta, a jaqueta de couro, um penteado específico; são todas afirmações de uma condição de ser jovem, e é isso que Hughes busca transmitir quando desconstrói os arquétipos. Ele deseja mostrar que, em essência, todos pertencem a um só grupo.

É interessante notar que os artifícios usados por John Hughes para criar os estereótipos e as posições dentro da hierarquia de popularidade se ligam estritamente a uma idéia de consumo. Os adolescentes são o que consomem e, mais do que isso, se relacionam com aqueles que possuem os mesmos hábitos de consumo.

De fato, na cultura de consumo, a imagem e a estética ditam as relações, e sua valorização revela a importância concedida nos dias de hoje ao estilo – também concebido como estilo de vida –, “dimensão que abrange o corpo, a escolha das roupas, os esportes e

---

<sup>10</sup> O autor faz um jogo de palavras com os conceitos de *typecasting*, processo pelo qual o ator se envolve intensamente com o personagem, e com o de *stereotype*, traduzido como “estereótipo”.

as atividades de lazer” (Castro, 1999, p. 130). O interessante é observar que tal estetização dos laços sociais foi primeiramente atribuída à sociabilidade juvenil, uma vez que os jovens supostamente assumem uma postura mais ativa em relação à estilização da vida ao se preocupar com a moda, com a apresentação do eu e com o look, codificando-os em seus relacionamentos e corpos. A estetização da vida implica considerar os objetos e bens culturais oferecidos pela indústria do consumo e do lazer – cabe aqui considerar também a indústria de consumo de lazer (Featherstone, 1995) – como dotados de valor simbólico, de código social, e não mais apenas de valor de uso. Segundo Castro (1999), o que se consome, a maneira como os objetos de consumo servem para adornar o corpo e estabelecer imagens e estilos se transforma em signos de reconhecimento ou de pertencimento a um determinado grupo social, modos de ser ou maneiras de pensar. (ROCHA; GARCIA; 2008, p. 627)

Ao estrear como diretor, em *Gatinhas e Gatões*, o diretor já afirma a sua postura de relativização da já mencionada hierarquia escolar. Nesse filme, o realizador utiliza três diferentes personagens, para representar três diferentes grupos: o nerd Ted, o popular Jake e Samantha, que se encaixa em uma espécie de meio termo entre os populares e os impopulares.<sup>11</sup>

Antes de iniciar a desconstrução dos personagens, porém, é necessário que se estabeleçam as suas respectivas características, de modo que os espectadores possam identificar a que grupo pertencem. Hughes, com esse intuito, lança mão de diversos artifícios. Um deles, por exemplo, é apresentar Samantha como alguém sem atributos físicos capazes de fazê-la ser notada na escola, como acontece quando ela aparece em frente ao espelho, reclamando por não ter o corpo desenvolvido. Essa idéia de que Sam é apenas mais uma, é reforçada por ela utilizar o ônibus escolar, ao invés de carro, como fazem os estudantes populares. Entretanto, para mostrar que ela não faz parte do grupo dos excluídos da escola, como os nerds, Samantha interage com outros estudantes, cumprimentando-os nos corredores do colégio.

O próximo grupo a ser pontuado, é o dos populares, representado pelo já conhecido Jake Ryan e idealizado por Samantha e sua amiga Randy (Liane Curtis) durante uma conversa. Jake aparece no ginásio da escola exercitando-se ao lado de um colega esportista (cujo nome não é mencionado). Apesar de John Hughes

---

<sup>11</sup> A personagem de Samantha é particularmente interessante, uma vez que se trata da única protagonista dos filmes de escola de John Hughes a pertencer a uma categoria intermediária de popularidade. Ela não faz parte do universo dos populares, assim como não possui as características dos impopulares.

ridicularizar tal ação, ao revelar que eles não estavam, de fato, fazendo força, a imagem de dois estudantes preocupados em manter seu porte atlético, aliada ao diálogo travado entre os dois, fornece ao espectador as características de tal grupo.

Jake: Você conhece a Samantha Baker?  
 Esportista: Ela está no segundo ano, certo?  
 Jake: Sim, o que você acha dela?  
 Esportista: Não acho nada.  
 Jake: Você sairia com ela?  
 Esportista: Depende de quanto você me pagaria.  
 Jake: Ela não é feia.  
 Esportista: Ela não tem graça nenhuma, cara. Não é feiúra, é só um vazio.  
 Jake: Ela tem algo que me chama a atenção. Na aula de Estudo Independente ela me olha para caramba. É legal o jeito que ela sempre olha para mim.  
 Esportista: Talvez ela seja retardada.  
 Jake: Estou falando sério. Ok? Ele me olha como se estivesse apaixonada por mim.  
 Esportista: Jake, ela é uma criança.  
 Jake: E daí?  
 Esportista: O que você vai fazer com ela? Ela é muito jovem para coisas sérias.  
 Jake: Talvez eu esteja realmente interessado.  
 Esportista: Jake, você fala como se estivesse necessitado. Você tem a Caroline. Ela é uma mulher.

Esse diálogo, além de apresentar a visão dos atletas populares, reforça a já mencionada idéia de que Samantha não possui qualidades suficientes para chamar a atenção. Mais do que isso, pode-se perceber um primeiro indício de quebra da hierarquia social escolar, que é o interesse de Jake por Samantha, mesmo ele tendo a oportunidade de se relacionar com Caroline, enfatizada como já sendo uma mulher.

O grupo nerd, por sua vez, é representado por Ted, ou *The Geek*, embora seja um grupo que John Hughes, ao retratar as interações entre seus integrantes, faça questão de mostrar como sendo heterogêneo. Essa categoria é caracterizada pela falta de sucesso com o sexo oposto, pela relação com tecnologia (*video-games*, óculos futuristas e de visão noturna, aparato de comunicação), presença de aparelho dentário, aparência frágil e etc.

Tendo apresentado os três grupos que irão se envolver ao longo do filme, Hughes começa a desconstrução dos estereótipos. O popular Jake se interessa por Samantha e recorre à ajuda de Ted para saber mais sobre a garota. O nerd, por sua

vez, mostra habilidades em lidar com o sexo oposto, primeiro ao ter uma conversa bastante franca com Sam e, depois, ao ter sucesso com a popular Caroline (o que configura uma outra quebra de padrão, a popular admitindo que desfrutou de um bom momento ao lado do nerd). Por fim, a consagração da queda dos estereótipos, através da opção de Jake por ir atrás de Samantha, ao invés de ficar com Caroline.

Outro interessante personagem utilizado por Hughes para zombar da disposição hierárquica escolar é Long Duk Dong (Gedde Watanabe), um intercambista asiático que está nos Estados Unidos com os avós de Samantha. Além do diretor negar um clichê geralmente associado aos orientais (estudiosos, tímidos, reservados) e mostrá-lo como um amante de festas, ele faz com que Dong se apaixone por uma garota totalmente fora dos padrões de beleza estabelecidos pelos jovens e ainda acredite que ela seja bastante procurada pelos outros adolescentes. Ou seja, Hughes usa o distanciamento de alguém que não está inserido na cultura escolar americana, para ironizá-la.

Em sua segunda obra como diretor, *Clube dos Cinco*, Hughes dá o seu grande passo em direção à quebra de estereótipos. Os cinco primeiros minutos de filme passam ao espectador praticamente toda a informação necessária para a constituição dos grupos a serem abordados. Esse processo se dá através de duas sequências. Na primeira delas, ouvimos a leitura do texto produzido pelos adolescentes durante a detenção, o qual é ilustrado por planos que se referem ao conteúdo dele.

Brian: Sábado, 24 de março, 1984. Colégio Shermer, Shermer, Illinois, 60062. Caro senhor Vernon, aceitamos o fato de que temos que sacrificar um sábado inteiro na detenção pelo que quer que tenhamos feito de errado. O que fizemos foi errado. Mas achamos que o senhor está louco de nos fazer escrever uma redação dizendo quem achamos que somos. O que lhe interessa? Você nos vê como quer ver. Nos termos mais simples, nas definições mais convenientes, o senhor nos vê como: um cérebro, um atleta, uma cesta de lixo, uma princesa e um marginal. Certo? É assim que nos vimos às 7:00 da manhã de hoje. Nos fizeram uma lavagem cerebral.

A outra sequência é a apresentação da maneira que os personagens chegam ao colégio, e sua interação (ou falta de) com seus pais, bem como as roupas utilizadas pelos jovens.

Cada um dos personagens representa um tipo na estrutura de relações da sociabilidade do colégio, tipos facilmente reconhecíveis pela utilização de estereótipos imagéticos. Claire, a princesa-popular e futura Rainha do Baile, combina seus brincos de brilhante com uma blusa rosa claro, além de luvas, jaqueta, saia e botas de couro marrom. Brian, o nerd com tendências suicidas que destruiu seu armário com um sinalizador, veste jaqueta de camurça e calça social bege, o que certamente mais o aproxima de um adulto, apesar do par de tênis azul, meias que não combinam e gorro laranja e preto. Andrew, o esportista-popular bem sucedido em luta romana, orgulho do pai e do treinador, usa a jaqueta tradicional dos colégios estadunidenses com seu nome bordado, moletom azul com capuz e regata de uma famosa grife esportiva. Bender, o outsider-criminoso-maconheiro cuja presença é constante na detenção, tem cabelo mais longo do que os outros rapazes, veste camisa xadrez sobre camiseta branca, bandana amarrada no tornozelo, coturnos e um sobretudo cinza – num estilo que posteriormente seria popularizado como grunge. Allison, a louca, esconde os olhos sob os cabelos e a personalidade com roupas largas e antiquadas, nas quais predominam preto, e carrega uma enorme bolsa cinza cheia de objetos necessários para o caso de uma fuga repentina. (CUNDARI; RUGGI; FRANCISCO, 2012, p. 4)

Inicialmente, a relação entre os colegas de detenção corresponde ao comportamento esperado de acordo com a posição escolar de cada um. Bender provoca praticamente a todos, o esportista defende a princesa-popular, e o nerd mostra-se sem voz. À medida que o filme vai passando, entretanto, a convivência forçada entre os diferentes tipos ajuda a construir uma nova imagem sobre eles.

Hughes, como abordado em tópico anterior, une os estudantes sob o pretexto de colocá-los em confronto com o universo adulto, seja armando contra o diretor, ou revelando seus problemas familiares. Os adolescentes, anteriormente divididos por barreiras escolares, agora se encontram em posição de igualdade. Isso fica muito claro quando, juntos, fumam a maconha que haviam buscado no armário de Bender, ou então quando dançam ao som de uma música colocada por Brian. Eles compartilham dos mesmos gostos, independente do grupo ao qual pertencem. Aliás, a dinâmica de funcionamento desses grupos, e a opinião dos adolescentes sobre eles, são expostos na seguinte sequência<sup>12</sup>:

Brian: Eu estava pensando, sei que é uma hora estranha, mas estava só pensando, o que vai acontecer na segunda-feira, quando

---

<sup>12</sup> Importante notar que essa sequência se dá com os personagens dispostos em um semicírculo, fazendo com que a câmera assuma o papel de sexto elemento, e feche o círculo.

nos reencontrarmos? Considero vocês meus amigos. Estou errado?

Andrew: Não.

Brian: Então o que vai acontecer?

Claire: Se continuaremos amigos? Se somos amigos agora, não é?

Brian: É.

Claire: Quer a verdade?

Brian: Sim, quero a verdade.

Claire: Acho que não.

Allison: Com todos nós, ou só com ele?

Claire: Com todos vocês.

Andrew: Ótima atitude, Claire.

Claire: Seja honesto, Andy. Se o Brian for falar com você na segunda-feira, o que vai fazer? Imagine isso. Você com todos os esportistas. Você sabe exatamente o que vai fazer. Vai falar "oi", e, quando ele sair, vai debochar dele e todos os seus amigos vão achar que você realmente não gosta dele.

Andrew: Não mesmo.

Allison: E se eu chegar perto de você?

Claire: Exatamente a mesma coisa.

Bender (gritando): Você é uma vadia!

Allison: Por quê? Sou uma vadia por dizer a verdade?

Bender: Não! Porque você sabe o tamanho da merda que é fazer isso com alguém. E você não tem coragem de manter o que é, na frente de seus amigos.

Claire: E você, seu hipócrita? Por que não leva Allison para uma festa de heavy metal? Ou leva Brian ou o Andy para beber em num estacionamento? Ou a mim? O que seus amigos diriam se eu e você andássemos juntos pelo corredor? Ririam até morrer. Você provavelmente diria que estamos transando, aí te perdoariam.

Bender: Nunca fale dos meus amigos! Você não os conhece! Você nem olha para eles! E provavelmente não faria a gentileza de falar com eles. Então fique com o que conhece: compras, fazer as unhas, a BMW do papai, sua mãe bêbada no Caribe...

Claire: Cale a boca!

Bender: E pare de se preocupar com o que aconteceria com a gente andando juntos nos corredores. Esqueça! Nunca vai acontecer! Apenas enterre sua cabeça na areia e espero pelo baile!

Claire: Eu te odeio!

Bender: É? Ótimo!

Brian: Devo achar que a Allison e eu somos pessoas melhores que vocês? Nós, os estranhos?

Brian vira-se para Allison

Brian: Você faria isso comigo?

Allison: Não tenho amigos.

Brian: E se tivesse?

Allison: Não. Não acho que o tipo de amigo que eu teria, se importaria.

Brian: Só queria dizer a vocês que eu não faria isso. Não faria, e não farei, porque acho que isso é realmente uma merda.

Claire: Seus amigos não se importariam, porque eles nos veneram.

Brian: Você é tão convencida, Claire. Tão convencida. Tão cheia de si. Por quê?

Claire: Não estou falando isso para ser convencida. Eu odeio ter que fazer tudo que meus amigos dizem.

Brian: Então por que faz?

Claire: Não sei... vocês não entendem. Vocês não são amigos do tipo de pessoa que eu e o Andy somos. Não entendem quanta pressão eles podem colocar em você.

Brian: Eu não entendo o quê? Acha que eu não posso entender o que é pressão? Ah, vai se foder! Vai se foder!

Ao final de *Clube dos Cinco*, porém, tem-se a consagração do rompimento dos estereótipos. Claire forma um par romântico com Bender; Andy com Allison<sup>13</sup>; e Brian torna-se porta-voz de todos ao escrever o texto (com o tema “quem vocês pensam que são?”) que deveriam fazer durante a detenção.

A desconstrução de arquétipos escolares tem seu prosseguimento em *Mulher Nota 1000*. Nesse filme, uma particularidade chama a atenção: o processo se dá através das ações da personagem de Lisa, uma adulta. Hughes não mais utiliza a interação entre os adolescentes como força principal de relativização dos grupos escolares.

Atuando como uma condutora de Gary e Wyatt, os dois nerds protagonistas, rumo ao amadurecimento e sucesso com as garotas, Lisa é quem dita os rumos da trama. Enquanto os amigos relutam em seguir as ordens dadas pela mulher criada por eles, ela os coloca em situações que testam os garotos. Parte de Lisa a iniciativa de levá-los para experimentar bebidas alcoólicas, dirigir, e enfrentar os pais (caso de Gary) e o irmão (caso de Wyatt), por exemplo. Também cabe a ela cuidar para que Gary e Wyatt não desviem do plano que fez para eles. Para isso, ela cria conflitos durante festa ocorrida na casa de Wyatt, ao ver que os adolescentes (e anfitriões) estão voltando a ter a postura insegura de antes.

O desfecho do filme, como esperado, celebra a transformação alcançada pelos jovens. Gary e Wyatt atingem seus objetivos e conquistam as garotas que desejavam. Lisa, por sua vez, entende que sua missão foi cumprida, e some da vida dos dois. Ela vai reaparecer, em seguida, à frente de um grupo de outros garotos, em um colégio não identificado, como se agora fosse doutrinar novos adolescentes.

---

<sup>13</sup> Essa solução encontrada por Hughes para o desfecho de Allison, mostra um certo conservadorismo de sua parte, uma vez que a menina precisa passar por uma transformação, que a deixa com as características de uma princesa-popular. O diretor não assume a posição de quebrar com o convencional e manter a personalidade considerada estranha pela sociedade. Esse conservadorismo pode ser observado, ainda, na falta de diversidade em seus filmes. Não há protagonistas negros, orientais ou latinos, por exemplo.

*Garota de Rosa Shocking*, o filme seguinte de John Hughes, retoma conceitos já abordados pelo diretor anteriormente, principalmente no que diz respeito à associação de beleza e dinheiro à popularidade, e é trabalhando nessa idéia, que o diretor questiona os estereótipos. O jovem rico e popular, Blane, apaixona-se por Andie, a jovem pobre e excluída.

Os grupos são representados, muitas vezes, de acordo com os espaços que ocupam. Enquanto os populares fazem festas nas suas mansões, e desfilam pelo colégio com seus carros e roupas caras, os impopulares se reúnem em boates *undergrounds*, e escondem-se em lugares isolados durante os intervalos das aulas. Esse aspecto é bastante reforçado nos momentos em que Andie e Blane frequentam os universos dos quais não fazem parte. Tanto ele, quanto ela, são, de certa forma, hostilizados. John Hughes, todavia, resolve o filme de tal forma que os protagonistas superam essas diferenças e ficam juntos.

Já no penúltimo filme desse “ciclo escolar”, *Curtindo a Vida Adoidado*, o diretor aborda com menor intensidade a questão dos estereótipos estudantis. Talvez o fato mais curioso seja o de Ferris possuir tanta popularidade, mesmo não fazendo parte de nenhum grupo tradicionalmente visto como popular. Ferris não é esportista ou rico, por exemplo. Ele estaria muito mais para uma posição intermediária, do que para o topo da pirâmide escolar.

O personagem interpretado por Charlie é outra surpresa que se revela ao espectador. Apesar de possuir todos os clichês imagéticos de um jovem bruto, violento, problemático e pouco racional, é ele quem faz a irmã de Ferris refletir sobre sua implicância com as atitudes do irmão. A quebra do clichê se dá, por fim, quando Hughes promove um improvável beijo entre os dois. Vale ressaltar que a quebra acontece tanto para o criminoso (Charlie Sheen), quanto para Jeanie (Jennifer Grey), uma vez que a adolescente tenta, durante toda a trama, desmascarar as atitudes incorretas de Ferris, porém acaba se envolvendo com uma pessoa que representa justamente o desrespeito das leis.

Em *Alguém Muito Especial*, Hughes volta a abordar o critério de dinheiro e beleza para determinação de popularidade. A fórmula do estudante popular que desdenha do estudante pobre, utilizada em *A Garota de Rosa Shocking*, é reeditada. A grande diferença entre as duas obras, porém, reside no final. Enquanto no filme anterior o diretor optou por uma conciliação entre representantes de diferentes

grupos, neste, o adolescente impopular escolhe ficar com sua amiga, igualmente impopular.

*Alguém Muito Especial* também segue a tradição dos filmes de John Hughes de possuir ótimos diálogos. Em um deles, conversando com seu pai, o estudante pobre, Keith, revela o porquê de não ser popular no colégio.

Keith: Pai, nunca teve pessoas na sua escola que não se encaixavam?

Cliff: Sim, claro.

Keith: Tinha? Bem, eu sou um desses caras.

Cliff: Achei que estava tudo certo com você.

Keith: Ah sim, eu gosto de arte, trabalho em um posto de gasolina e minha melhor amiga é um sapatão. Essas coisas não caem bem em um colégio americano.

Há, ainda, um outro grupo cujas características são repensadas pelo diretor em *Alguém Muito Especial*. Os *bad boys* são inicialmente apresentados como adolescentes rebeldes e agressivos, mas, ao longo do filme, demonstram uma profundidade emocional inesperada e ajudam Keith em sua tentativa de conquistar Amanda.

Como se pode ver, John Hughes não se apega às obviedades dos estereótipos. Em praticamente todos os seus filmes que abordam o universo escolar, a quebra de conceitos relaciona-se diretamente com o funcionamento da narrativa. É ela quem determina os acontecimentos e, por consequência, determina a resolução dos mesmos.

Ao concluir-se o capítulo, tem-se, enfim, a sistemática da abordagem de John Hughes ao universo adolescente simplificada nos três elementos apresentados. Embora seja uma esquematização ainda aquém das inúmeras outras possibilidades de direcionamento de estudo, tal escolha dessas características mostra o quanto o cinema do diretor flerta, ao menos de longe, com uma veia autoral dentro do gênero dos *teenpics*.

### 3 CURTINDO A VIDA ADOIDADO - UM ESTUDO DE CASO

É difícil encontrar alguém que tenha crescido no final do século XX em países influenciados pela cultura americana e nunca tenha assistido a *Curtindo a Vida Adoidado*, ou então que não tenha gostado. A leveza e simplicidade com que o filme trata dos temas abordados – o que não tira a sua densidade, já explicitada anteriormente – cativou diferentes gerações, que tiveram a oportunidade de assistir por repetidas vezes na programação vespertina da televisão aberta. Ao decidir o filme a ser analisado, certamente esse foi um dos fatores que pesaram na escolha.

Também contribuiu para a escolha, o fato de ser um filme que carrega várias características típicas dos filmes de John Hughes. Não só as citadas no capítulo anterior, mas também traços estéticos e de linguagem peculiares às obras do diretor, tais como a utilização de referências da cultura pop, por exemplo.

Para estruturar a análise, irei utilizar determinadas sequências, assim como fatos isolados da narrativa, com o intuito de demonstrar como Hughes construía e organizava as suas idéias e dava corpo às características que o fizeram ter papel de destaque dentro do gênero *teenpictures*.

#### 3.1 Ficha Técnica Simplificada

Título em português: Curtindo a Vida Adoidado.

Título Original: Ferris Bueller's Day Off.

Gênero: Comédia | Drama;

Tempo de Duração: 103 minutos;

Ano de Lançamento (EUA): 1986;

Estúdio: Paramount Pictures

Distribuição: Paramount Pictures (EUA);

Elenco: Matthew Broderick (Ferris Bueller), Alan Ruck (Cameron Frye), Mia Sara (Sloane Petersons), Jeffrey Jones (Ed Rooney), Jennifer Grey (Jeanie Bueller), Cindy Pickett (Katie Bueller), Lyman Ward (Tom Bueller), Edie McClurg (Grace);

Direção: John Hughes;

Roteiro: John Hughes;

Produção: John Hughes e Tom Jacobson.

### 3.2 Sinopse do Filme

No último semestre do curso do colégio, Ferris Bueller (Matthew Broderick) sente um incontrolável desejo de matar a aula e planeja um grande programa na cidade com sua namorada, Sloane (Mia Sara), seu melhor amigo, Cameron (Alan Ruck) e uma Ferrari. Só que para poder realizar seu desejo ele precisa escapar do diretor do colégio (Jeffrey Jones) e de sua irmã (Jennifer Grey).<sup>14</sup>

### 3.3 Contexto do Lançamento

*Curtindo a Vida Adoidado* foi o quarto filme dirigido por John Hughes, e o décimo roteirizado por ele. Foi lançado no dia 11 de junho de 1986, e tornou-se o penúltimo trabalho de Hughes pela Paramount Pictures, uma vez que a produtora rejeitou os valores pedidos pelo diretor para um novo contrato, o que fez com que ele voltasse para a Universal Pictures.

### 3.4 Análise

John Hughes possui uma característica muito própria de começar seus filmes, que consiste em bombardear o espectador com informações sobre a trama, de modo que ele se envolva com a obra logo no início. Em *Curtindo a Vida Adoidado*, não é diferente.

Assim que a primeira cartela aparece na tela, a transmissão de uma estação de rádio é ouvida. Através dela, descobre-se o local onde o filme se passa, a cidade de Chicago, como habitual nos filmes de John Hughes, e em que momento do dia a narrativa se encontra (manhã). Além disso, a voz do locutor fornece a informação de que aquela não é qualquer manhã, mas sim uma bela manhã com temperatura agradável em diversos pontos da cidade. Essa fala irá servir para ajudar a justificar, mais tarde, a decisão de Ferris de faltar à aula.

Ainda durante as cartelas iniciais, a voz de uma mulher chama, por duas vezes, o nome de Ferris, que não responde. Sendo assim, ela decide gritar por Tom.

---

<sup>14</sup> Sinopse retirada de <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-46543>, acessado em fevereiro de 2013.

Até o momento, o espectador não sabe quem é Ferris, quem é a mulher, ou quem é Tom, embora antes mesmo de as cartelas iniciarem, já saiba que a sequência seguinte envolve pelo menos três personagens.

O primeiro plano após os créditos iniciais é o plano geral de uma casa de dois andares, com três carros estacionados à frente e situada em um comum bairro residencial de Chicago, informação que pode ser obtida pela grande quantidade de árvores e por ouvir-se o latido de um cachorro, ao invés de trânsito, como ocorre nos grandes centros. A aparência da casa e a presença dos carros constroem a idéia, também, de que se trata de uma família de classe média. Enquanto esse quadro está sendo exibido, inicia-se um diálogo que estabelece a noção de que a mulher e Tom constituem um casal.

A sequência que se desenvolve a partir desse plano, e que será detalhada a seguir, é de extrema importância para o entendimento de toda a trama. Como se pode perceber, esse fato confirma a preferência de Hughes pela objetividade no desenvolvimento de suas narrativas. O diretor não possui pretensões formalistas ou de virtuosismo<sup>15</sup>. A sua grande qualidade, herdada dos tempos em que trabalhou como publicitário e editor de uma revista de humor, é a sua criatividade e facilidade para criar textos cômicos, bem como seu *timing* apurado. Isso não significa, porém, que Hughes não domine a linguagem cinematográfica. O que será visto nessa análise, aliás, provará que o diretor sabe decupar e dar ritmo às suas cenas, além de possuir a vantagem de adicionar aos seus filmes as inovações estéticas trazidas pelo surgimento da MTV e consequente popularização dos videoclipes entre os jovens.

Retornando ao filme, tem-se agora um plano próximo do rosto de Ferris, um adolescente, carregado com uma expressão que remete a alguém em estado de choque, alheio à realidade. Tom é quem tenta comunicar-se em vão com ele dessa vez. Em seguida, finalmente, os donos das vozes são revelados. Trata-se de Katie e Tom, os preocupados pais do adolescente.

---

<sup>15</sup> Embora virtuosismo não signifique necessariamente falta de objetividade – vale lembrar os casos de filmes como *A Marca da Maldade* (1958) de Orson Welles e *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, em que o plano-sequência inicial revela-se, ao mesmo tempo, extremamente trabalhoso e agregador de informações – a total falta de preocupação de Hughes com planos mais elaborados, ou movimentos de câmera ousados, mostra que seu foco é, de fato, o texto.

Ferris dá prosseguimento à simulação da sua doença, à medida que sua mãe explica para Tom que o jovem sente dores no estômago e vê luzes, além de estar com as mãos geladas e úmidas. Ferris, por sua vez, anuncia que deseja ir à escola, pois está preocupado com o seu futuro, e começa a se levantar, sendo prontamente repreendido por seus pais, que garantem que ele deve ficar em casa. Sua irmã, Jeanie, é a próxima a ser apresentada ao público. Utilizando um recurso recorrente em seus filmes, o plano detalhe, Hughes resume a posição de Jeanie frente à situação em poucos segundos. Em um plano vê-se seu pé impaciente batendo no chão, no outro, suas mãos na cintura, um clássico clichê demonstrativo de incredulidade que será reafirmado por sua indignação ao tentar convencer os pais da falsidade da doença.

Ao final da sequência, Hughes parece bem-sucedido em passar um grande número de informações e idéias aos espectadores. Além das já citadas, algumas novas valem ser ressaltadas. A primeira delas é a maneira como o diretor retrata os pais de Ferris. Hughes os coloca no centro de planos em *contra-plongée*, passando uma sensação de superioridade, e provoca uma irônica e debochada ambiguidade com a condição de estarem sendo enganados por Ferris (adolescente) e não perceberem a farsa, como Jeanie (adolescente). Ou seja, os adultos já são classificados como ingênuos e facilmente manipuláveis, enquanto os adolescentes dominam a capacidade de manipular, ou de descobrir as manipulações. A ironia, aliás, é vista como outra qualidade dos adolescentes e serve não só para a construção do humor, percebido através da acidez das falas de Jeanie durante a sequência, e nas respostas que Ferris dá a essas falas (piscar de olhos, sinal de silêncio com os dedos), mas também para realizar críticas. Um exemplo disso ocorre quando Ferris diz: “quero ir para uma boa faculdade, para que possa ter uma vida produtiva”. Essa relação de causa e efeito que Hughes estabelece, é justamente o contrário do que ele acredita. Em *Clube dos Cinco*, Hughes já criticava essa idéia, ao colocar Brian como o *nerd* que sofre forte abalo emocional por ser pressionado pelos pais para que consiga vaga em uma boa universidade e, assim, promova a ascensão social de sua família. Essa é uma idéia bastante compreensível que o diretor defende, uma vez que ele próprio mal começou um curso superior e o abandonou.

O ideal de sucesso criado pela sociedade é algo que parece incomodar John Hughes. Também em *Clube dos Cinco*, o realizador faz uso da ironia ao mostrar que

o zelador *Carl* já foi considerado o homem do ano do colégio. Além disso, o assunto é abordado outras vezes em *A Garota de Rosa Shocking* e *Alguém Muito Especial*.

Um outro ponto marcante desse início de filme é a representação do quarto de Ferris. Há diversos pôsteres, entre eles um da banda *Simple Minds*, e adesivos pelas paredes, além de inúmeros discos dividindo uma estante com a televisão e o aparelho de som. Esses elementos dão vida ao ambiente, o que mais tarde irá se tornar um contraste à sobriedade dos espaços ocupados pelos adultos. Há também uma bandeira dos EUA na parede e uma do Reino Unido na porta. É nesse instante que as primeiras referências à cultura *pop*, ligadas ao gosto do diretor, vêm à tona.

O símbolo do Reino Unido não estava ali à toa, assim como o mesmo pode ser dito para o pôster da banda *Simple Minds*. Àquela altura dos anos 80, o gosto musical dos adolescentes experimentava o auge de uma mudança do *Rock* para o *New Wave*, e isso se dá, em grande parte, por influência dos filmes de John Hughes, como Susannah Gora menciona:

‘Ele [John Hughes] estava ligado nisso [*New Wave*]  *muito* antes de estourar nos Estados Unidos’, diz Michelle Manning, sobre Hughes e seu amor pela *New Wave*. É fácil para alguém que não foi um adolescente durante os anos 80 assistir a esses filmes e supor que os adolescentes da época já ouviam músicas da *New Wave*, que a trilha musical<sup>16</sup> dos filmes retratavam a realidade. [...] Mas o genial da influência musical de John Hughes, é que a massa de adolescentes americanos estava, de fato, escutando à *New Wave* britânica, mas apenas *depois* que ele colocou essa música em seus filmes. ‘Ele colocou coisas que *ele* gostava’, diz o crítico de filmes Eric Hynes, ‘e essa é a definição de estabelecimento de tendências’. Filmes anteriores sobre a juventude tentaram captar o que os adolescentes estavam escutando; Hughes *mudou* o que eles escutavam. (GORA, 2010, p. 160, tradução do autor)

De fato, se for analisada a trilha musical do filme *Curtindo a Vida Adoidado*, encontram-se bandas como *Sigue Sigue Sputnik* (Reino Unido), *Yello* (Suíça) e *Blue Room* (Itália), que seguem a linha do movimento *New Wave*.

A sequência que se segue à da simulação de Ferris é mais um bombardeio de informações por parte de Hughes. Assim que a porta do quarto é fechada por seus pais, Ferris senta na cama e, olhando para a câmera, diz: “eles acreditaram”.

---

<sup>16</sup> Apesar de a palavra “*soundtrack*” ser usualmente traduzida como “trilha sonora”, utilizo a expressão “trilha musical”, uma vez que “trilha sonora” corresponde à banda sonora do filme em sua totalidade, incluindo trilha, efeitos, vozes e etc.

Essa fala é seguida por uma vinheta da *MTV*, e uma outra, em que o adolescente diz que não sabe como seus pais caíram na farsa, classificada por ele como uma das piores performances de sua “carreira”. Ferris abre a cortina e uma sequência de planos do céu, limpo, sem nuvens, confirma o que foi dito anteriormente no rádio e faz com que Ferris, sempre olhando em direção à câmera, indague sobre como poderia ir ao colégio em um dia como aquele. Ele prossegue seu monólogo enquanto parece armar algumas coisas em seu quarto<sup>17</sup>. Finalmente, Ferris segue para o banho, onde continua divagando acerca da sua teoria sobre a real importância do que se aprende na escola, e, ao sair de toalha pelo corredor da casa, a sequência tem seu fim. Isso tudo ocorre em pouco mais de dois minutos e meio.

A grande novidade dessa sequência é a quebra da quarta-parede. John Hughes já havia esboçado essa característica no filme *Gatinhas e Gatões*, através do personagem de *The Geek*, porém de maneira rápida. Em *Curtindo a Vida Adoidado*, a quebra possui uma série de significados. Primeiramente, ela serve para que o diretor dê respaldo para a atitude do jovem. Ele não quer faltar à aula apenas porque é rebelde, ou não gosta da escola. Ferris realmente possui uma justificativa que ele considera plausível, uma espécie de filosofia própria de vida que se resume em uma das mais conhecidas frases do filme: “A vida passa muito depressa. Se você não parar para apreciá-la de vez em quando, você pode desperdiçá-la”. Em segundo lugar, a quebra também serve para mostrar o carisma de Ferris. O jovem não só compartilha sua filosofia com os espectadores, como também dá dicas para que consigam fazer o mesmo. Muito desse carisma de Ferris se dá graças à atuação de Matthew Broderick. De acordo com Janet Hirshenson, uma das pessoas responsáveis por selecionar o elenco, havia um grande medo de que o personagem principal, caso não fosse bem interpretado, passasse a imagem de um garoto mimado. (GORA, 2010)

Outro elemento importante nessa sequência é o ritmo da montagem. Não por acaso vê-se a vinheta da *MTV*. Embalados pela base da música *Love Missile F1-11*, da banda *Sigue, Sigue, Sputnik*, os planos possuem uma duração muito curta, ao

---

<sup>17</sup> É interessante perceber como Hughes utiliza em *Curtindo a Vida Adoidado* uma mesma idéia que se tornaria sucesso anos mais tarde, em *Esqueceram de Mim* (1990), também roteirizado pelo diretor, no caso, a utilização de objetos diversos em diferentes contextos, com diferentes funções. Se em *Esqueceram de Mim* os objetos serviam para proteger a casa de ladrões, em *Curtindo a Vida Adoidado* eles servem para ajudar Ferris no seu plano de não comparecer à aula.

passo que muita informação visual é fornecida nesse pouco tempo, tal como em um videoclipe. Esse tipo de montagem era uma tendência dos filmes de adolescentes da época, em um intercâmbio com a linguagem popularizada pelo novo canal de televisão, que resultou, inclusive, na utilização de trechos dos filmes nos vídeos musicais veiculados pela *MTV*.

Esses pouco mais de dois minutos e meio ainda servem para que Hughes introduza novas referências de cultura *pop* ao filme.<sup>18</sup> Ao sair do banho, Ferris fala sobre os *Beatles*, em especial sobre *John Lennon* e refere-se à música *I am the Walrus*. A banda, que é uma das preferidas de Hughes, também aparece como referência em outros filmes do diretor, como *Clube dos Cinco*, quando Carl diz que gostaria de ser John Lennon; em *A Garota de Rosa Shocking*, Duckie canta a música *Love*, de John Lennon; e, em *Gatinhas e Gatões*, The Geek canta *Birthday*.

Há nessa sequência, ainda, uma questão que Ferris levanta e que o incomoda: o fato de não possuir carro. Ele diz, e volta a repetir mais tarde, que independente do sistema político e econômico da Europa (tema de sua prova no colégio), ele continua tendo que recorrer a caronas. Enfatizar essa questão se mostrará útil em seguida, quando Ferris diz ao espectador que pediu para ganhar um carro, porém recebeu um computador, o qual ele irá utilizar para diminuir o número de faltas que possui registradas nos computadores da escola. O carro também serve como mais um elemento de ligação entre Cameron e o protagonista, visto que Ferris planeja seu dia tendo em mente que utilizará a Ferrari do pai de Cameron.

A próxima sequência a ser analisada é a em que Cameron, passando-se pelo pai de Sloane (namorada de Ferris), liga para o diretor da escola que os jovens frequentam e pede que ela seja liberada. Como desculpa para que isso ocorra, o falso pai da menina argumenta que sua avó veio a falecer. Ed, o diretor, parece estar convencido de que Ferris é quem está do outro lado do telefone, então tripudia da situação, informando que só irá liberar a jovem caso levem o corpo para que ele mesmo possa vê-lo. Nesse meio tempo, toca o telefone de Grace, a simpática secretária, e, ao atendê-lo, ouve-se a voz de Ferris, que pede para falar com o diretor. A secretária, então, tenta avisar Ed, que, depois de alguns segundos, a escuta e certifica-se de que o adolescente realmente está na outra linha. A

---

<sup>18</sup> John Hughes ainda irá fazer outras diversas referências, como aos personagens *James Bond* e *Dirty Harry*, ao jogo *Pac-Man* e à série de filmes *Guerra nas Estrelas*, por exemplo.

sequência tem seu fim com o diretor pedindo desculpas e Cameron exigindo que ele esteja em frente à escola com sua “filha”, o que provoca uma discussão entre Ferris e o falso pai, uma vez que, com Ed junto à Sloane, seria inviável buscá-la. Embora essa não seja a primeira aparição de Ed Rooney, é nesse trecho do filme que Ferris o engana pela primeira vez.

Hughes segue o seu padrão de fornecer informações em grande quantidade. Nessa sequência, em especial, destacam-se as informações visuais, muito reveladoras acerca da construção dos personagens de Grace e Ed Rooney.

Para começar, John Hughes apela para uma representação extremamente caricata da secretária e de Ed, remetendo até mesmo a personagens de desenhos animados, principalmente pelos seus trejeitos estereotipados e a maneira como são enquadrados em alguns planos<sup>19</sup>. Grace, por exemplo, possui um corte de cabelo que parece ter sido modelado nos anos 50 ou 60 e permaneceu intocado até então. O seu cabelo, aliás, é protagonista de uma hilária cena, em que a secretária retira dois lápis do meio do emaranhado de fios armados.

Mais uma vez, Hughes utiliza sua habilidade em lidar com o humor para enfraquecer o papel autoritário de Rooney. Apesar de mostrar-se um diretor linha dura no comando do colégio, a regulagem da altura de sua poltrona o coloca em uma situação de desnível quase ridícula, como se fosse uma criança pequena demais para sentar-se à mesa. Outro ponto que serve para debochar da aparente superioridade hierárquica de Rooney dá-se quando o diretor e Grace, obedecendo a uma cômica interpretação de Cameron, o falso pai de Sloane, tentam a todo custo atender a seus pedidos. Vale lembrar que esse poder do diretor já havia sido ironizado em sequência anterior, quando é visto um pacote de antiácido pela metade sobre a sua mesa, indicando que sua preocupação excessiva em controlar os alunos pode ter lhe causado problemas de saúde.<sup>20</sup>

Essa sequência serve também para contrastar os universos adulto e adolescente. Enquanto o quarto de Ferris era colorido, recheado de pôsteres, discos e adesivos, a sala do diretor possui paredes cinza e um excesso de elementos em tons pastel. Outro aspecto é a grande quantidade de livros nas estantes, cuja

---

<sup>19</sup> Incluem-se, aí, expressões faciais e modo de andar e correr, por exemplo, e planos próximos, que realçam essas expressões.

<sup>20</sup> Esse conjunto de fatores desmoralizantes é apenas uma introdução às inúmeras atitudes que Ed Rooney vai tomar ao longo do filme, que, de fato, irão ridicularizá-lo, tais como andar de quatro, emulando a imagem de um animal, ou então carregar expressões indicadoras de loucura em sua insana perseguição a Ferris.

encadernação clássica remete a serem de edições defasadas. O figurino de Rooney e Grace, por sua vez, parecem combinar com a falta de vida do ambiente. Não há características que possam ser destacadas neles, ou que atraiam a atenção do espectador.



Figura 2: representação caricata de Rooney e Grace

Por fim, tem-se mais uma demonstração da diferença de personalidade entre os amigos adolescentes, quando Cameron tenta dizer a Ferris que não irá participar de seus planos, que, por sua vez, o convence do contrário. Hughes faz questão de novamente enfatizar a falta de auto-confiança do personagem de Alan Ruck, bem como seu medo frente às consequências de enganar o diretor da escola. Esses constantes momentos de hesitação de Cameron servirão para que, mais tarde, John Hughes promova a redenção do personagem.

Avançando a análise para a parte do filme em que os três amigos, agora juntos, Ferris, Sloane e Cameron, estão no topo da *Sears Tower*<sup>21</sup>, pode-se perceber

<sup>21</sup> Arranha-céu mais alto da América do Norte.

uma retomada da questão sobre a condição de filho submisso e amedrontado de Cameron. Ferris estimula os amigos a subirem no parapeito da janela e encostarem a cabeça no vidro, de modo que possam ver melhor o chão. Sloane, então, fala como a cidade parece tranquila daquela altura, e é seguida pela confirmação de Ferris. Cameron, entretanto, não consegue demonstrar a mesma sensação e afirma que acha que viu seu pai. Torna-se visível, assim, a dificuldade do adolescente em lidar com a figura opressora de seu pai, a qual já vem sendo alimentada desde o começo do filme.

A última sequência escolhida para análise é a mais celebre do filme, na qual Ferris realiza uma performance da música *Twist and Shout* da banda *The Beatles* em cima de um carro de desfile de uma parada que está acontecendo nas ruas de Chicago. Essa sequência demonstra a habilidade de John Hughes como diretor, provada ao ter de realizar um grandioso número musical, envolvendo muitos atores, bailarinos e figurantes. O mais curioso é que grande parte da coreografia de Ferris havia sido cuidadosamente elaborada por coreógrafos e repetidamente ensaiada, porém, como Matthew Broderick informa em entrevista fornecida especialmente para gravação de making of<sup>22</sup> do filme, o ator possuía um problema no joelho que foi agravado durante a gravação de certas cenas anteriores, e que o impedia de executar a maior parte dos passos planejados, de tal maneira que Hughes teve de apostar na qualidade de Broderick como improvisador.

Também pode ser destacado, nessa sequência, o momento em que o pai de Ferris, em seu escritório, ouve a parada na rua e vai até a janela para conferir o que está acontecendo. O olhar de Tom é quase como o de alguém que gostaria de estar participando, contudo, devido às obrigações de sua vida adulta, é impossibilitado. Há, de tal maneira, mais um argumento de John Hughes a favor do universo adolescente e contra a monotonia da vida adulta. É quase como se o diretor quisesse reafirmar o que já tinha sido dito um ano antes em *Clube dos Cinco* por Alisson: “quando você envelhece, seu coração morre”.

O filme, durante todo o seu desenrolar, mostra como o grupo de amigos consegue tirar vantagem de todas as situações, realizando atividades que

---

<sup>22</sup> Material disponível em CURTINDO a Vida Adoidado. Direção: John Hughes. Paramount, 2006. 1 DVD (102 min).

certamente não caberiam em um só dia. Os adultos, por sua vez, são representados de maneira depreciativa por Hughes. Os pais de Ferris são facilmente enganados; os professores possuem fala lenta e desinteressante; o diretor enlouquece com o objetivo de desmascarar um adolescente; e os pais de Cameron são opressores. É interessante perceber que até mesmo a irmã de Ferris, que mostrava-se contrária a ele, fica ao seu lado quando precisa escolher entre ajudar um adulto (Rooney), ou ajudar o jovem. Hughes delimita muito bem os dois universos e os coloca em lados opostos.

A grande sacada, entretanto, é guardada para o final da narrativa. Cameron, após passar o dia com os colegas, consegue reunir a confiança necessária para enfrentar seu pai, indicando que Ferris cumpriu seu objetivo de libertar o amigo.

## CONCLUSÃO

O filme *Alguém Muito Especial* foi a última abordagem mais expressiva de John Hughes ao universo adolescente e sua relação com a escola.<sup>23</sup> Hughes também abandonou a função de diretor anos mais tarde, ao lançar *As Malandrinha* (1991). Sua ligação com a indústria cinematográfica, entretanto, continuou intensa. Tornou-se roteirista de diversos filmes, entre eles a famosa franquia *Esqueceram de Mim* (1990, 1992, 1997) e *Beethoven* (1992).

Embora estivesse por trás de várias produções, John Hughes tornou-se recluso em 1994, quando voltou a morar em Chicago e cortou, quase que completamente, contato com a imprensa. Muito se especula acerca dessa decisão de Hughes. Um dos motivos, seria a morte de seu amigo, o ator John Candy, a qual o diretor atribuiu à desgastante rotina imposta pelas produções, e outro seria por não considerar *Hollywood* um local adequado para seus filhos serem criados.

No ano de 2009, aos 59 anos de idade, John Hughes sofreu um ataque cardíaco enquanto caminhava em Manhattan e veio a falecer.

Os filmes americanos com temática adolescente, por sua vez, encontraram seu declínio no final da década de 1980, à medida que seus principais atores, conhecidos como o *Brat-Pack*<sup>24</sup>, cresceram e passaram a assumir papéis de personagens adultos em filmes não mais voltados para os jovens. Vale ressaltar que os *teenpics* continuaram sendo produzidos durante esse período, porém foram relegados a estúdios menores e, por consequência, passaram a ter pior distribuição.

Apenas na segunda metade da década de 1990, que os filmes envolvendo a adolescência voltaram a despertar o interesse de *Hollywood*, como explica Timothy Shary:

Com a exceção de uns poucos notáveis filmes sobre adolescentes afro-americanos em locais de criminalidade, esse efeito marginalizante [transferência de *teenpics* para estúdios menores] continuou até a metade dos anos 90, quando *Hollywood* começou a cultivar um renovado interesse em filmes sobre jovens, em parte

---

<sup>23</sup> Ele ainda viria a tratar o tema, de maneira mais secundária, em filmes como *Quem Vê Cara Não Vê Coração* (1989), por exemplo.

<sup>24</sup> *Brat-Pack* é o nome dado ao grupo de jovens atores e atrizes que estrelou diversos filmes da década de 80, em especial *Clube dos Cinco* e *O Primeiro Ano do Resto de Nossas Vidas* (1985). Entre os mais populares estão Emilio Estevez, Anthony Michael Hall, Rob Lowe, Andrew McCarthy, Demi Moore, Judd Nelson, Molly Ringwald e Ally Sheedy.

devido à reciclagem padrão da maioria dos gêneros de filmes, mas também em um esforço para atrair a juventude novamente aos cinemas, e afastá-la da proliferação dos canais de TV a cabo e novos sites de internet voltados para adolescentes. (SHARY, 2007, p. 10, tradução do autor)

O esforço dos estúdios mostrou-se bem sucedido, como foi constatado em uma pesquisa realizada pela organização *Teen Research Unlimited*, em 1997, na qual os adolescentes destacaram “ir ao cinema” como a atividade mais popular, à frente de usar a internet, ir a encontros, ir a festas, praticar esportes e fazer compras. (SHARY, 2007) Dentre as produções mais relevantes da época, pode-se destacar *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), *Mentes Perigosas* (1995), *Pânico* (1996) e, posteriormente, *Nunca Fui Beijada* (1999), *Ela é Demais* (1999), *American Pie – A Primeira Vez é Inesquecível* (1999) e *Segundas Intenções* (1999). Percebe-se que o gênero *teenpic*, na transição do século XX para o XXI, volta com a força que possuía antes, na década de 80, ao ramificar-se em variados subgêneros.

Na década de 2000 em diante, tem-se um fenômeno novo no que diz respeito à realização de filmes adolescentes, que é o investimento pesado em superproduções, bem como um retorno igualmente alto. É o caso da adaptação para o cinema das sagas *Harry Potter* (oito filmes) e *Crepúsculo* (cinco filmes), cujo orçamento muitas vezes passaram de US\$ 100.000.000,00.

É interessante perceber como se pode traçar um paralelo entre esses filmes do começo do novo século, com os filmes de *exploitation* da década de 50. De certa forma, há uma exploração de algo que é sucesso entre os jovens, os livros, e a tentativa de transformar esse sucesso em um produto audiovisual rentável. Essa tendência pode ser confirmada por outras adaptações, além das já citadas, como *As Crônicas de Nárnia* (três filmes), *Jogos Vorazes* (um filme já lançado e mais três programados), *Desventuras em Série* (um filme).

Finalmente, um outro ponto a ser ressaltado é a relação que os *teenpics* sempre tiveram com a conjuntura histórica. Na década de 50, eles ganharam força pelo contexto da Guerra Fria, uma situação do pós-guerra imposta e criada por uma geração da qual os jovens dos anos 50 não fizeram parte. Em seguida, tem-se a influência da contracultura (anos 60 e 70); o *boom* da cultura pop, convivendo com a ameaça de uma guerra nuclear eminente, na década de 80; e o nascimento de uma nova geração, em meio aos avanços tecnológicos que aceleram e modificam, com uma rapidez cada vez maior, a vida das pessoas.

## BIBLIOGRAFIA

CHRISTIE, Thomas A. **John Hughes and Eighties Cinema** 1. ed. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2009.

GORA, Susannah. **You Couldn't Ignore Me If You Tried: The Brat Pack, John Hughes, and Their Impact on a Generation.** 1. ed. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2010.

SHARY, Timothy. **Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema.** 1. ed. Austin: University of Texas Press, 2007.

TROPIANO, Stephen. **Rebels and Chicks: A History of the Hollywood Teen Movie.** 1. ed. Nova Iorque: Back Stage Books, 2006.

KAVENEY, Roz. **Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from 'Heathers' to 'Veronica Mars'.** 1. ed. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co Ltd., 2006.

BERNSTEIN, Jonathan. **Pretty in Pink: The Golden Age of Teenage Movies.** 1. ed. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1997.

DOHERTY, Thomas. **Teenagers And Teenpics: Juvenilization of American Movies.** 1. ed. Filadélfia: Temple University Press, 2002.

ROCHA, Ana Paula Rongel e GARCIA, Cláudia Amorim. **A adolescência como ideal cultural contemporâneo.** *Psicol. cienc. prof.* [online]. 2008, vol.28, n.3, pp. 622-631.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980.** Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GALVÃO, Alex Patez. **Estruturação do mercado audiovisual e espaço da produção independente nos Estados Unidos e na Europa,** disponível em

GALVÃO, Alex Patez, **O cinema brasileiro da retomada: a auto-sustentabilidade é possível?**. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CURTINDO a Vida Adoidado. Direção: John Hughes. Paramount, 2006. 1 DVD (102 min).

DON'T You Forget About Me. Direção: Matt Sadowski, Matt Sadowski-Austin. Stay the Course Productions, 2009. 1 DVD (72 min).

