

CONSERVADORISMO E POLÍTICA NOS ESTADOS UNIDOS NO FILME “CURTINDO A VIDA ADOIDADO” (1986)

CONSERVATISM AND POLITICS IN THE UNITED STATES IN THE FILM “FERRIS BUELLER’S DAY OFF” (1986)

Flávio Trovão*
flavio.trovaio@ufr.edu.br

Roberto Moll Neto**
roberto.moll@gmail.com

RESUMO: O presente artigo parte da análise histórica do filme “Curtindo a vida adoidado” (1986), obra do diretor norte-americano John Hughes, que teve muito sucesso em sua época, sendo hoje considerado um filme cult. A análise teve por base a leitura das tramas, narrativas e das imagens do filme a partir de seu contexto histórico, como nos aponta Michèle Lagny (2009). Nessa perspectiva, o texto apresenta uma contextualização dos anos 1980 nos Estados Unidos, com a chegada de Ronald Regan ao poder e a implementação de uma série de medidas políticas, econômicas e sociais, pautadas em princípios neoconservadores. Entre as políticas defendidas por esse grupo, destacamos aquelas voltadas para o campo da educação e as questões que atingiam as comunidades negra e latina no país, a partir de suas representações no filme. Ao ler criticamente o filme em sua época e também a partir das representações que nos permite construir, apontamos para algumas imagens que dialogam com o momento atual, no que se refere à ascensão de movimentos neoconservadores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Estados Unidos, Neoconsevadorismo.

ABSTRACT: This paper presents a historical analysis of the film “Ferris Bueller’s Day Off” (1986), by the American director John Hughes. The picture was a hit at the time, and it is considered a cult movie today. The analysis is based on readings of plots, narratives and images of the film departing from its historical context, as pointed out by Michèle Lagny (2009). The paper presents a contextualization of the 1980s in the United States, mainly the Ronald Reagan presidency and the implementation of a series of political, economic and social measures energized by neoconservative principles. Among the policies advocated by Reagan and his group, we highlight those aimed at the field of education and the issues that affected black and latin communities in the country, based on how such groups are represented in the film. A critical reading of the movie emerging from its historical context and also from the representations it allows us to build was the canvas where we point to images that dialogue with the current moment, within the rise of neoconservative movements.

KEYWORDS: Cinema, United States, Neoconsevadorism.

Introdução

O jovem Ferris Bueller queria apenas aproveitar a sua vida, adoidado, como sugere o título em português, do filme que foi roteirizado, produzido e dirigido pelo norte-americano

* Possui Doutorado (2010) e Pós-Doutorado (2018) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). É Professor Adjunto da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR).

**Professor de História do Continente Americano II (Contemporânea) do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense em Campos dos Goytacazes. Doutor em Relações Internacionais pelo PPGRJ San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP e PUC-SP) (2015).

John Hughes, em 1986.¹ O filme, cujo título em inglês é *Ferris Bueller's day off* (O dia de folga de Ferris Bueller), foi um sucesso de época e marca o auge da carreira do diretor, John Hughes, consagrando-o como “o rei das comédias teenagers”, subgênero de grande prestígio nos anos 1980. Paradoxalmente, a curtição de Bueller dialoga com um determinado discurso ideológico norte-americano da época, o neoconservadorismo, e tem muito pouco de adoidado, uma vez que Bueller e seus colegas não transgridem nenhuma norma moral tal como beber, fumar ou fazer sexo. Ao contrário, ao transgredir a norma simplesmente por faltar aula para se divertir, Bueller reforça um discurso moral em função das transformações do capitalismo e em detrimento da escola tradicional e das minorias raciais. Para evidenciar esta hipótese, este artigo vai correlacionar o neoconservadorismo, em especial sua experiência real no governo de Ronald Reagan (1981-1989), com a narrativa imagética do filme que conta a história de Bueller.

Como ao historiador não basta uma análise fílmica do ponto de vista estético, mas sim a história que esse processo analítico permite reconstituir, afirma Michelle Lagny:

Fazer do cinema uma fonte histórica determina evidentemente para começar a avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito frequentemente no quadro nacional e, é claro, datado. As estruturas de produção dos filmes têm sua história própria (LAGNY, 2009, p. 124).

Lagny, considerando os avanços que as pesquisas em História e cinema, tendo filmes como fonte, vêm apresentando desde a obra seminal de Marc Ferro, renova a prerrogativa da leitura fílmica também como representação. Ao comentar o excesso de representações de automóveis nos filmes europeus dos anos 1960, lembra-nos que essas imagens “manifestam seu valor simbólico enquanto sinal de riqueza e poder, muito mais do que crescimento real do parquet de carros ou de aparelhos telefônicos (LAGNY, 2009, p. 105). É nessa perspectiva que estamos compreendendo as representações que privilegiamos em “Curtindo a vida adoidado”, ou seja, muito mais atentos aos significados históricos que elas nos possibilitam inferir, que com uma possível “realidade” que estaria sendo diretamente retratada.

Vale destacar, ainda, que esse *modus operandi* do historiador com os filmes, problematizado em ampla produção historiográfica e metodológica, quando pensado a partir

¹ FERRIS Bueller's day off. Direção de John Hughes. Produção e Roteiro: John Hughes. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1986. son.; color.; 1DVD (102 min).

da difusão de uma cultura da mídia tal qual elaborada pelo filósofo norte-americano Douglas Kellner (2001), abre ainda mais as possibilidades de análises das representações. Isso se dá, pois, consideramos também em nossas análises os processos históricos que ocorriam na indústria cinematográfica norte-americana e, no caso, nos trabalhos do diretor John Hughes.²

Estruturalmente este artigo está dividido em três preocupações que são desenvolvidas ao longo do texto. A primeira abordará as ideias neoconservadoras e o governo Reagan, contextualizando o momento da produção do filme. Na segunda, tomará o filme como fonte histórica, apresentando algumas questões teóricas. E, na terceira, articulará as representações fílmicas com o contexto e o neoconservadorismo.

Os elementos narrativos e de contexto histórico ajudarão a compreender porque “Curtindo a vida adoidado” pode ter se tornado um clássico dos anos 1980, ainda que não tenha recebido nenhum grande prêmio cinematográfico e seu criador e realizador não tenha se tornado – na época – uma referência em cinema autoral hollywoodiano. A aura que hoje reluz da obra e vida de John Hughes é, acima de tudo, fruto da crítica que o diretor soube mobilizar, do sucesso financeiro de seus filmes e, como procuraremos argumentar, de um contexto histórico propício para seus filmes.

Neocons e a Administração Reagan: o discurso moral em função de um novo capitalismo

Os anos 1980 foram marcados por um processo de ampliação do conservadorismo nos Estados Unidos tanto nos campos político e econômico, quanto ideológico. Diante da crise econômica e política que se instalou nos EUA no final dos anos 1960, intelectuais, que logo ficariam conhecidos como neoconservadores (neocons), estruturaram e reproduziram uma percepção de mundo centrada em três críticas fundamentais e articuladas contra: a expansão dos programas sociais e políticas públicas; os movimentos sociais e à contracultura; e a política externa de distensão.

Para os neocons os jovens forjados nos movimentos sociais nas universidades, em um passado recente, tomaram a estrutura do Estado, conformando uma “Nova Classe”, que tinha como objetivo alcançar interesses econômicos e políticos particulares através da expansão dos programas sociais e das políticas públicas. Assim, nessa visão, construíram um

² Sobre a relação Cinema, História e a produção do conhecimento histórico, ver: TROVAO, 2020.

Estado totalizante, que ocupou o lugar de instituições tradicionais como a família, a igreja, a comunidade e o mercado, promovendo um igualitarismo perverso e abstrato. Na outra ponta do processo temos a “Subclasse”, sobretudo jovens negros e latinos que se acomodaram na estrutura dos programas sociais e das políticas públicas, abandonando o compromisso com o trabalho duro e com as instituições tradicionais. Conseqüentemente, nessa lógica, comprometeram a produtividade estadunidense e, com a dissolução das instituições tradicionais, passaram a valorizar a leniência, a dependência, o consumo de drogas, a pornografia e o sexo expressos na contracultura e nas políticas identitárias.

Além disso, os neocons afirmavam, ainda, que a expansão dos programas sociais e das políticas públicas comprometia os recursos destinados à defesa e à segurança militar. Dessa forma, no contexto da Guerra Fria, a “Nova Classe” teria exaurido as capacidades econômicas, morais e militares dos EUA para atuar no mundo, abrindo caminho para a derrocada ou, na melhor das hipóteses, a submissão do país ao comunismo.

Logo, esta percepção de mundo construiu um estigma sobre aqueles que construíram, apoiavam e, sobretudo, participavam dos programas sociais para mitigar a pobreza e até mesmo das políticas públicas norte-americanas da época. A pobreza e, conseqüentemente, os pobres foram retratados, pelos grupos neocons, como passivos e dependentes, uma vez que, supostamente, ficavam recebendo benefícios públicos do Estado, sem trabalhar ou estudar, e estavam envolvidos com drogas e outras atividades ilegais e imorais. De certo, a pobreza nos EUA atinge sobremaneira as minorias raciais, especialmente negros e latinos, em virtude da construção do capitalismo estadunidense sobre a escravidão e a conquista de territórios da América Latina, que forneceram um manancial ininterrupto de trabalho barato e precarizado.

Logo, os neocons articularam uma estrutura narrativa sobre a realidade em que os programas sociais e políticas públicas: A) diminuíam a motivação para o trabalho; B) gerariam dependência e, conseqüentemente, comportamentos desviantes imorais e negativos; C) estavam enraizados nas comunidades negras e latinas. Assim, mesmo sem fazer nenhuma alusão direta à inferioridade racial, é possível deduzir que a correlação desses elementos aponta, principalmente, para os negros e latinos como dependentes, improdutivos e imorais, realimentando estigmas estruturais da realidade estadunidense. No fim, as minorias seriam, inclusive, responsáveis pela própria decadência dos EUA na Guerra Fria.

Como solução, os neocons articularam três propostas centrais aparentemente contraditórias. Primeiro, recuperar a economia através de um receituário neoliberal adaptado, com: redução dos investimentos em programas sociais e políticas públicas; desregulamentação da atividade econômica, especialmente a promoção global do livre mercado; e ampliação da base de arrecadação tributária, distribuindo os impostos sobre todos os estratos populares e, conseqüentemente, diminuindo o peso sobre os mais ricos. Segundo, valorizar as instituições tradicionais, sobretudo a família, a igreja, a comunidade e o mercado. Terceiro e, não menos importante, recuperar o protagonismo político e militar internacional.

A educação nas escolas e nas universidades se tornou um campo de batalha privilegiado para os neocons. Pai intelectual do movimento, Irving Kristol compreendia a educação como uma peça fundamental para recuperar a liderança dos EUA no mercado global e garantir a segurança da nação em meio à Guerra Fria. Para Kristol (2011), as instituições de ensino, sobretudo as universidades, tornaram-se um lócus da formação da contracultura e de movimentos sociais que assaltaram os recursos do Estado, enfraquecendo a defesa e a segurança, e inundavam o país com imoralidades. Portanto, deveriam mudar para promover uma educação com o objetivo de ensinar habilidades e competências necessárias para a produção de riquezas e resgatar os valores tradicionais estadunidenses. Assim, promoveriam a liberdade dos indivíduos em uma nação de economia de livre mercado e valores ocidentais, que garantiria a manifestação do espírito livre e independente.

Os neocons chegaram à Casa Branca, efetivamente, no governo de Ronald Reagan (1981 - 1989). Sob forte ligação com esse grupo, a administração Reagan cortou investimentos em programas sociais e políticas públicas e moveu recursos para resgatar a liderança internacional dos EUA; enfrentou, através de estratégias simbólicas e legais, os movimentos sociais e a contracultura em nome dos valores estadunidenses; e no cenário internacional, recuperou o plano de contenção unilateral à URSS.

Ao mesmo tempo, nos anos Reagan, os investimentos em Hollywood se ampliaram, aproximando as indústrias cinematográficas do governo de seu ex-ator e, agora, presidente. Segundo Samuel Rossi,

Em 1980, a política fiscal do governo do presidente Ronald Reagan deu suporte aos homens de negócio (de Hollywood), através do corte nos impostos e mudanças na legislação para adequar a suas necessidades e, ao

mesmo tempo, silenciou a voz de muitos ativistas de esquerda em Hollywood (ROSSI, 2007, p. 26).³

Portanto, os filmes comerciais hollywoodianos dessa época dialogam com temas e tendências de seu tempo de forma ainda mais estreita, uma vez que gabinete presidencial e a indústria cinematográfica estão politicamente e intimamente ligados. Os filmes adolescentes produzidos por Hughes ao longo dos anos 1980 trazem em suas narrativas elementos que permitem enquadrá-los em uma perspectiva conservadora, dialogando com o momento histórico de sua produção. Dentre esses elementos destacamos: a apologia à riqueza e a visão estereotipada sobre as personagens negras e latinas. Ainda que grande parte da discussão fílmica se dê em torno da questão educacional, afinal Bueller está “fugindo” da escola, exploramos essa temática com maior profundidade em outros trabalhos.⁴

Como afirma Douglas Kellner “na cultura da mídia há uma luta entre representações que reproduzem as lutas sociais existentes e transcodificam os discursos políticos da época” (KELLNER, 2001, p. 77). Nesse sentido, nossa análise procede na ideia da superação da velha (e equivoacada) questão de “o que o diretor quis dizer” com seu filme, para outro modo de leitura, partindo daquilo que é possível se dizer do filme e/em seu contexto.

Nessa perspectiva consideramos que as obras cinematográficas não são fechadas hermeticamente, sobretudo ao falarmos de filmes comerciais da grande indústria hollywoodiana. Eduardo Morettin nos lembra que “um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna” (MORETTIN, 2007, p. 42). Portanto, nosso olhar será voltado para aspectos que dialoguem com o conservadorismo da época nos Estados Unidos, cujas características gerais foram acima pontuadas, cientes que outro foco pode construir, a partir do mesmo filme, uma visão diferente da realidade que representa e com a qual dialoga.

Contextos históricos de “Curtindo a vida adoidado”

Entre 1984 e 1988 Hughes escreveu, dirigiu e produziu 7 filmes voltados especialmente para o público adolescente. O primeiro, "Sixteen Candles" é um cartão de

³ Tradução livre de: “In the 1980s President Ronald Reagan’s fiscal policy supported these businessmen, through cutting their taxes and changing legislation to suit their needs, and at the same time, silenced the voice of Hollywood’s many left activists.”

⁴ Sobre o tema ver: TROVÃO, 2018; MOLL NETO e DAMASCENO, 2020.

apresentação do que pode ser entendido como seu projeto cinematográfico: filmes para a faixa de público dos dezesseis anos, a menos atendida naquele momento pelas produções hollywoodianas. Essas produções abordam temas simples do cotidiano, como uma festa na casa de um amigo, quando os pais saem para viajar; um dia de castigo na escola, ou uma fuga dela e retratam, de forma um pouco mais explícita, questões como a primeira experiência sexual, o primeiro namoro, etc. As personagens centrais são sempre adolescentes da classe média suburbana norte-americana.

Existe uma vasta produção de filmes sobre jovens das periferias e proletários que não se enquadram nesse esquema de Hughes, pois nessas produções o teor é outro: moralista e paternalista, defendem a submissão dos jovens proletários às instituições sociais, sejam elas a escola ou aos centros sócio-educativos. Em resumo, nessas produções a juventude é um problema social.⁵ Em Hughes, e em suas comédias *teenagers*, ser jovem de classe média alta, estudar em uma *high school* suburbana e frequentar os shoppings centers é uma experiência única e especial, que deve ser vivida em toda a sua intensidade.⁶

“Curtindo a vida adoidado” é dividido, basicamente, em três blocos de 30 minutos, onde no primeiro temos a apresentação da personagem e sua luta em livrar-se da família e da escola para ir à cidade com seu melhor amigo e a namorada, aproveitar o dia. O segundo bloco, também de aproximadamente 30-35 minutos, acompanhamos as personagens em suas “aventuras” na *big city*, (Chicago), como sugere a trilha sonora. Em pouco mais de uma hora de filme, temos o ápice narrativo, com a cena onde Ferris Bueller toma de assalto um desfile no centro da cidade e canta a música dos Beatles *Twist and Shout*, levando as plateias ao delírio, tanto aquelas do universo diegético (aquele da trama do filme,) quanto ao público na sala de cinema. Nos últimos 30 minutos da película vemos Cameron, amigo e cúmplice de Bueller, sair da situação de subordinação ao “desejo do pai”, destruindo a Ferrari da família, expressão máxima da independência adquirida pela personagem ao longo da trama.

⁵ Segundo Robert Bulman (2005), essas representações do público escolar nos filmes hollywoodianos acabam atendendo a uma perspectiva de ênfase nos valores da classe média suburbana, uma vez que em suas narrativas, quando os estudantes representados não pertencem a esse grupo, é o professor que investirá sobre eles os valores da meritocracia, trabalho árduo e disciplina. Quando são eles próprios os protagonistas, como no caso dos filmes de Hughes, a escola tende a ser vista como inadequada para o desenvolvimento dos valores da livre iniciativa, liberdade, entre outros dos quais a classe média norte-americana julga comungar com sua elite.

⁶ Sobre o tema ver: SHARY, 2002.

Do ponto de vista narrativo o filme é estruturado a partir de uma situação inicial problemática, seguida da jornada da personagem que vive aventuras, e seu retorno para a situação inicial, agora resolvida: eis a base narrativa hollywoodiana.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução dos problemas e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (BORDWELL, 2004, p. 279).

Típico morador dos subúrbios endinheirados norte-americanos, Ferris é um jovem que apenas queria faltar mais uma vez à escola onde estudava e aproveitar o dia na cidade de Chicago, metrópole próxima de onde vive. “Esse é o North Shore - a área que John Hughes usou como inspiração: proximidade com a água, muito dinheiro e muitas árvores genealógicas com raízes plantadas firmemente na América”⁷ (DIAMOND, 2016, p. 17). A vida suburbana norte-americana é marcada pela presença majoritária de uma classe média tradicional que vive o “sonho americano”, orgulhosa de seu estilo de vida, longe dos perigos das grandes cidades mas não tão distante a ponto de não poder usufruir de seu mercado de trabalho, como também de bens e serviços.

Na película, cujo título original remete ao dia de folga que o jovem protagonista se autoriza desfrutar, vemos Ferris abrindo as cortinas de seu quarto, depois de conseguir se livrar dos pais e da irmã e, em primeiro plano (enquadrando seu busto e rosto), quebrando a quarta parede, voltar-se ao espectador e a ele confidenciar: “como poderia perder um dia como aquele”? A sequência de três planos enquadra cenas de um céu azul e a trilha sonora reproduz uma música animada. Como discordar dele? Ao mesmo tempo, as cenas sobre o dia na escola Shermer apresentam professores desanimados e aulas enfadonhas, representando a perda de tempo em se estudar naquele lugar.

Como descreve Todd Strasser,

O jovem Ferris Bueller, de 18 anos – um ferrenho defensor da vida, da liberdade e da busca pela felicidade –, estava pensando exatamente em como conseguir ainda mais liberdade e felicidade naquela bela manhã de

⁷ Tradução livre de: “So that’s the North Shore – the área that John Hughes used as his inspiration: close proximity to the water, lots of Money, and lots of Family trees with roots planted firmly in America.”

primavera. Afinal, dias como aquele foram feitos para serem aproveitados; Ferris estava certo disso (STRASSER, 2016, p. 5).

A construção da personagem é feita para que o público com ela se identifique e se torne, de certa forma, cúmplice de suas peripécias, assim como seu melhor amigo Cameron e sua namorada Loane. Quando se examina o roteiro escrito por Hughes⁸, percebe-se desde a primeira referência à Ferris Bueller que é a ele que se deve dirigir a identificação do público, sobretudo dos adolescentes que lotavam as salas de cinema naquele ano de 1986, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil e outras partes do mundo.⁹ Passados pouco mais de trinta anos, o filme é considerado, hoje, um *cult movie*.

As primeiras cenas transcritas do roteiro original chamam a atenção para o jovem protagonista que está deitado na cama, em seu quarto, fartamente produzido com referências *teenagers* da época:

Olhe para ele!

CLOSE UP em FERRIS.

Um garoto de dezoito anos. Ele está olhando sem vida para a CÂMERA. A boca dele está aberta. Seus olhos estão esbugalhados. A língua dele é gorda e a boca seca. Ele está deitado na cama.

INTERIOR DE UM QUARTO DE MENINO.

Os pais de Ferris, TOM e JOYCE BUELLER estão de pé no lado da cabeceira. Eles estão no final dos quarenta início dos cinquenta anos de idade. Pais bonitos, de classe média alta. Ambos estão vestidos para trabalho.

TOM: Ferris?"¹⁰ (HUGHES, 1986, p. 2-3)

⁸ Uma das histórias que permeiam a carreira do diretor é que ele escreveu o roteiro de *Ferris Bueller's day off* em 3 dias, o que atribui a ele uma aura de genialidade, mas também de "competência", "velocidade" e como se verá, de "alta lucratividade com baixo custo": cantilena típica do mundo político e econômico da época nos Estados Unidos.

⁹ O filme teve um orçamento estimado de 10 milhões de dólares e lucro aproximado de 140 milhões, sendo metade desse valor vindo da exibição do filme no exterior.

¹⁰ Tradução livre:

Look at him!

CLOSE-UP. FERRIS

An eighteen year-old boy. He's staring lifelessly at CAMERA.

His mouth's open. His eyes are bugged-out. His tongue is fat and dry in his mouth. He's laying in bed, on his side.

INT. BOY'S BEDROOM

Ferris' parents, TOM and JOYCE BUELLER are standing at bedside. They're in their late forties, early fifties.

Handsome, upper-middle class parents. They're both dressed for work.

TOM

Ferris?

A primeira frase do roteiro, dita pela mãe de Ferris, solicitando ao pai para que olhe para ele (*Look at him!*) é, na verdade, uma chamada de atenção dirigida ao espectador: o rosto do jovem toma toda a tela, em *close-up*. O quarto é fartamente decorado com os objetos de um jovem de classe média alta, como indica, igualmente, o roteiro. Na cena vários elementos são apresentados, entre eles, um cartaz da banda Simple Mind, que havia gravado o single do filme anterior de Hughes, *Breakfast Club* (O clube dos cinco, 1985).

Na sequência da cena, Ferris, ao ver sua irmã, pisca um olho em sua direção tornando explícito que não está doente, mas sim, fingindo, com a intenção de não ir à escola naquele dia. Nesse momento o público, assim como a irmã, ficam sabendo da farsa armada pelo adolescente para ludibriar os pais. Esses elementos são bem planejados e encaminhados pela narrativa para criar a empatia do público com a personagem e, por consequência, com o filme. Sobretudo, nunca é demais reforçar, se considerarmos o público adolescente e juvenil a quem o filme organiza sua estrutura narrativa, dentro daquilo que Elizabeth Ellsworth (2001) caracterizou como “modo de endereçamento”.

O conceito de modo de endereçamento está baseado no seguinte argumento: para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender a sua descrença [na “realidade” do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz ao final – a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme (ELLSWORTH, 2001, p. 14).

Por sistema de imagens de um filme podemos compreender a forma como os personagens são retratados, a escolha dos ângulos e enquadramentos, a montagem fílmica, ou seja, a própria linguagem cinematográfica em operação. No caso do filme em tela, o sistema de imagens e sons cria uma narrativa que opera no sentido de fazer com que a audiência simpatize com a personagem e mais, que dela se torne íntimo e cúmplice.

Ferris tem, portanto, dois desafios pela frente: convencer seus pais de que está falando a verdade, apesar de se saber que está mentindo e convencer a plateia que a ela dirá a verdade, sem maiores garantias. É nesse ponto que os modos de endereçamento operam para que a plateia aceite o jogo e suas regras. Dentre os vários elementos operados pelo narrador para a construção da confiança entre espectador e personagem, está o compartilhamento de sua intimidade.

Assim a estratégia narrativa é tornar o/a espectador/a presente no espaço diegético (onde a personagem atua), através da quebra da quarta parede, ou seja, quando Ferris se dirige diretamente ao público, falando para a câmera. A sensação que a plateia passa a ter é de que a personagem está ciente de sua presença e com ela compartilha suas ideias. Bueller executa seu plano ao mesmo tempo em que o explica diante das câmeras. Tem-se aqui o jogo de cumplicidade e identificação com o/a espectador/a operando. Caso aceite a “brincadeira”, desse momento em diante, a plateia desejará o sucesso da personagem em suas ações, uma vez que conhece e compartilha de suas ideias.

O momento de maior cumplicidade entre personagem e espectador se dá na cena em que ela está no banheiro. Bueller está se preparando para sair e “curtir” o seu dia e para isso conversa com a câmera (plateia) de dentro do banheiro e vestido apenas com um roupão. Quando Broderick, ator que interpreta Ferris atua como se estivesse tirando a roupa íntima, temos um corte e a cena continua dentro do box, já com a personagem se banhando. Bueller comenta sobre a prova que teria naquele dia a respeito do socialismo no leste europeu, mas o assunto não o interessa, uma vez que o importante para ele, verdadeiramente, é o fato de não ter o seu próprio carro. A conclusão da cena é feita com a personagem “tampando” parte da tela com a mão, ao mesmo tempo em que dirige a ducha de água para fora do campo de visão, dando a entender que estaria lavando suas partes íntimas.



Figura 01: Cena aos 05 minutos, onde Ferris se banha conversando com o espectador.

Nesse momento de intimidade da personagem com o espectador, sua fala dialoga com um elemento fundamental do discurso ideológico norte-americano da época, a saber, a superioridade do capitalismo frente ao comunismo, por isso não lhe importa o que se passa no leste europeu. A ênfase ao individualismo e o consumo de bens – ter (ou não) um carro – são também representados pelos produtos eletrônicos de última geração que a jovem personagem possui em seu quarto, expressões da liberdade comercial e do estilo de vida norte-americanos.

Segundo Susannah Gora (2010, p. 175), a escolha por Mathew Broderick para o papel do jovem adolescente foi acertada, pois, o ator estava em ascensão naquele momento. No ano de 1985 ele atuou no sucesso *Ladyhawke* (O feitiço de Áquila) e vinha de uma temporada de casa cheia no teatro. John Hughes também gozava de uma sequência de sucessos naquele momento, à frente de filmes de baixo orçamento e altos lucros, voltados para o público *teenager*.

As cenas do chuveiro, que aparecem no início da película, foram realizadas nos últimos dias de filmagem, já com a equipe bem reduzida e Broderick pode atuar com mais autonomia e improviso, o que agradou a Hughes. Portanto, a cena representa também um momento de maior intimidade no campo da própria produção fílmica, entre diretor e ator. Como isso não atingiria também ao espectador?

A apologia à riqueza e a família tradicional

Na sequência dos acontecimentos, Bueller prepara as condições para enganar a qualquer pessoa que o procure em casa. Para tal missão, ele conta com uma série de tecnologias da época como computador pessoal, extensão telefônica e secretária eletrônica, teclado sintetizador, aparelho de som, que são utilizados com facilidade na simulação das situações onde a personagem engana os pais e o diretor da escola, caracterizado como um burocrata entediante, infeliz e com limitações cognitivas. Neste sentido, a vida e o quarto de Bueller é um espaço de tecnologia avançada e, conseqüentemente, é a antítese da escola tradicional estadunidense. A estratégia de Bueller é pura inovação com tecnologia, muito mais inteligente e útil do que aquilo que era ensinado na escola.

O filme dialoga com seu tempo histórico à medida em que o desenvolvimento tecnológico era visto como uma condição necessária para o crescimento dos Estados Unidos, principalmente diante de seus competidores internacionais, como os japoneses. A alta tecnologia produzida pelas potências da época permitiu a criação de objetos eletrônicos de consumo em massa, sobretudo para uma classe média endinheirada que via na aquisição desses produtos a própria representação de seu estilo de vida. Em articulação, como aponta Moll Neto (2020), o governo Reagan definiu que

as escolas e as universidades deveriam concentrar-se em promover uma educação voltada à compreensão e à aplicação das novas tecnologias na indústria, no comércio, na defesa e para o reavivamento de supostos valores

morais dos EUA. O Governo Reagan buscou incorporar a concepção dos neocons sobre a educação nas propostas educacionais. Nos primeiros anos, o Governo Reagan estabeleceu os objetivos para a educação, concentrado no corte de investimentos e no combate ao multiculturalismo e à contracultura nas escolas e nas universidades. A partir de 1983, o Governo Reagan dedicou-se, também, a reestruturar o sistema educacional a partir do relatório *“A nation at risk”*, que colocou a excelência educacional, compreendida sobretudo como capacidade de ensinar habilidades técnicas para o mercado de trabalho, como peça fundamental na construção da proeminência internacional dos EUA, principalmente no que se refere à produtividade, à competitividade e à segurança (MOLL NETO, 2020, p. 21).

Como observam Aronowitz e Giroux (1986), neste momento, o Ensino Fundamental e o Ensino Médio começaram a subordinar uma perspectiva pedagógica direcionada para cidadania à uma concepção tecnicista, que compreendia a escola como instituição vital para formação de uma força de trabalho capaz de operar novas tecnologias que garantiriam a vitória dos EUA na competição econômica e militar global. Como resultado natural, o acesso às novas tecnologias para qualificação técnica e a recuperação da liderança global dos EUA solucionariam as desigualdades estruturais do país (ARONOWITZ; GIROUX, 1986).

Ademais, a relação entre as classes médias norte-americana e o consumo de bens e produtos industrializados caros remete aos anos 1950, quando saído da II Guerra Mundial, o país viu seu Produto Nacional Bruto quase triplicar. A prosperidade econômica e a produção industrial dos Estados Unidos nesse período permitiram a construção de uma imagem sobre o “estilo de vida americano” pautado no consumo das classes medias.

Da mesma forma, o bem-estar e o conforto material que a sociedade fornece ao Americano médio explica provavelmente a indiferença deste para a concentração da riqueza que não deixa de acumular no topo. [...] A América fez assim, pela primeira vez, a experiência da ‘Era da Opulência’ e o American Way of Life é admirado e invejado em todo o mundo. Em 1960, 75% dos operários deslocam-se para os seus locais de trabalho nas suas viaturas particulares e 90% das famílias dispõe de um televisor (MELANDRI, 2006, p. 182-183).

Não parece ser um acaso o fato de Ferris Bueller, apesar de ter vários objetos eletrônicos a seu favor, compartilhar com o espectador do filme a frustração em ainda não ter um carro, apesar de já possuir idade para dirigir. O carro é um símbolo importante de consumo das classes medias norte-americanas. Na narrativa do filme Ferris está em desvantagem em relação à sua irmã, que já possui um automóvel, bem como seu amigo Cameron que, para

curtir o dia, irá “emprestar” para Ferris a Ferrari do pai, sem o seu conhecimento e consentimento.

Nesse contexto, quando a personagem se veste com roupas muito mais próximas de um jovem dos anos 1950-1960 e, no momento de ápice narrativo canta uma música dos Beatles no coração da cidade, o filme resgata um passado idealizado ideologicamente, como aquele em que as classes medias viviam seu melhor momento na história do país.

A situação das classes medias norte-americanas nos anos 1980 é bastante diferente daquela idealizada como a “Era da opulência”. Sullivan, Warren e Westbrook (2003) analisam o processo de falências entre essa camada da população norte-americana, que nos anos 1980 lutavam para manter seu estilo de vida pautado no consumo, mas que queimavam grande parte das rendas familiares. Sobre as falências pessoais, sobretudo das classes medias baixas, os autores afirmam que

o movimento se acelerou nos anos 1980 e 1990, frequentemente batendo recordes de trimestre em trimestre e de ano em ano. Entre 1979 e 1997, o número de declarações de falência pessoal aumentou em mais de 400% (SULLIVAN, WARREN E WESTBROOK, 2003, p. 56).

Certamente a família de Ferris deveria se encaixar em um processo diferente. É o retrato da família enquanto instituição tradicional, que fora, supostamente, destruída nas décadas anteriores. Primeiramente, o roteiro marca a condição social dos Buellers: classe media alta. É por isso que a primeira imagem que o espectador vê em “Curtindo a vida adoidado” é uma típica casa suburbana de dois andares, com dois carros estacionados e a família é apresentada nos primeiros segundos da película: tanto o pai quanto a mãe parecem bem sucedidos em seus trabalhos e a irmã mais velha, estudante, já tem seu próprio carro. O modelo familiar e econômico representado no filme reforça o modelo tradicional familiar norte-americano do cidadão WASP.¹¹

Depois de convencer seu melhor amigo, Cameron (interpretado por Alan Ruck) e a namorada Sloane (vivida pela iniciante Mia Sara) a se juntarem em sua aventura, Ferris e a pequena trupe se dirigem à Chicago, onde querem viver um dia inesquecível. O primeiro lugar

¹¹ WASP é o acrônimo para *White* (branco), *anglo-saxon* (anglo-saxão) e *protestant* (evangélico protestante). Há uma narrativa política nos Estados Unidos voltados para essa parte da população, concebida, nessa narrativa, como os verdadeiros americanos, aqueles que enfrentaram desde as agruras desde os primeiros tempos da colonização. Essa parcela da população tende a ter uma identificação maior com grupos conservadores políticos, uma vez que esses defendem uma política menos protecionista para negros e imigrantes.

que eles vão “curtir” a vida é, curiosamente, a Bolsa de Valores da cidade. Nessa cena, bastante emblemática, Ferris pede Sloane em casamento, tendo ao fundo, o cenário de um dia de pregão financeiro em pleno funcionamento.

O que era para ser uma cena romântica, onde um jovem pede a mão de sua namorada em casamento parece um pouco deslocada pelo ambiente em que a situação ocorre. O pedido de casamento e os planos de construção da nova família de Ferris acontecem justamente no centro vital onde as operações financeiras da cidade ocorrem. Vale lembrar que a Bolsa de Valores de Chicago é uma das mais importantes do país, e o “mercado de futuros” é o cenário para a projeção de uma vida futura marcada pelo dinheiro e a busca de sua multiplicação cada vez mais veloz e desregulamentada, como o mercado desejava naquele momento. Ferris não era um noivo a moda antiga, mas sim, o representante de um novo tipo de líder familiar: não mais o empregado clássico de uma empresa qualquer, mas um apostador do mercado que, ousadamente poderia enriquecer da noite para o dia.

Esses elementos estéticos e narrativos acima destacados remetem a uma imagem idealizada de família e riqueza como universais e naturais. Essa imagem, de certa forma, opera como uma representação fílmica da ideologia neocon que estruturava o governo de Reagan naquela época. Ferris não é o jovem que busca o mercado de trabalho como meio de ascensão e independência – condições para poder casar-se com Sloane – mas sim é um aventureiro do mercado financeiro, marca de um novo tipo de “investidor”, hoje bastante comum, e naquele momento, representado como protagonista de uma nova economia em ascensão.

Imigrantes, negros e trabalhadores

Outro aspecto que se destaca na narrativa fílmica são as poucas, porém marcantes, representações dos latinos e negros. Ao chegar em Chicago, dirigindo uma Ferrari vermelha, Ferris e seus cúmplices param em um estacionamento. A cena é carregada de diálogos preconceituosos.

Em um movimento de câmera que enquadra a personagem a partir dos pés até a cabeça, novamente em um enquadramento que sugere a câmera subjetiva (ou seja, que o olhar do espectador seja igualmente o olhar da personagem que está em cena), aparece o funcionário do estacionamento. Os elementos estéticos em cena operam na perspectiva de retratá-lo como um latino-americano.



Figuras 02: o manobrista do estacionamento.

O cabelo cumprido e liso, tom de pele e uso de cavanhaque remetem a um esteriótipo latino, que se reforça com objetos que compõem o figurino, como as correntes e anéis de ouro. Para não causar dúvidas no espectador que se trata da representação caricata de um homem latino-americano, ao ver o manobrista, Ferris se dirige a ele perguntando: “Você fala inglês?” ao que a personagem responde: “Onde você acha que está?” A cena pode reforçar a estupidez de Bueller, mas, ao mesmo tempo, lembra ao espectador que os imigrantes e seus descendentes precisam falar inglês em qualquer lugar. Além disso, ao questionar qual a língua que a personagem do estacionamento fala, a representação do filme corrobora com a ideia de que os imigrantes devem ocupar postos em serviços mais desqualificados, diferentemente do estudante branco e inovador, como Bueller.¹²

Na cena seguinte, ao deixarem o carro no estacionamento, saindo para a rua, a câmera capta os três jovens protagonistas andando em meio a moradores negros sem teto e, ao fundo, o manobrista “latino”, juntamente com outro funcionário negro, estão saindo com a Ferrari do pai de Cameron, em um ato criminoso. As imagens corroboram com a concepção neoconservadora sobre o imigrante e sobre estadunidenses filhos de imigrantes como bons para o trabalho desqualificado, afinal a personagem falava um inglês perfeito, porém perigosos e potencialmente envolvidos com a criminalidade, o que se reforça na parceria com os negros. Conseqüentemente, enfatiza-se a ideia de que os imigrantes e mesmo os latinos nascidos nos EUA precisam ser vigiados, porque fazem coisas ilegais quando os brancos não estão vendo.

É interessante notar que o cúmplice do jovem trabalhador latino é outro jovem, porém, negro. Esses grupos sociais foram alvos, também, de uma série de ataques políticos

¹² Em 1983 a refilmagem de “Scarface”, que tem Al Pacino como ator principal, adapta a antiga personagem de um gangster dos anos 1940 para um imigrante ilegal cubano que se torna um dos maiores traficantes de drogas do país. A legenda inicial do filme posiciona o espectador de que naquele momento presente, ou seja, no início dos anos 1980, um grande número de imigrantes cubanos ilegais entrava no país.

por parte do governo Reagan. A administração negou qualquer política pública voltada especificamente para equiparação étnico-racial. Tentou, até mesmo, limitar o ensino bilíngue em regiões com grande número de famílias com origens latinas. Ao contrário, articulou indiretamente a crítica moral aos investimentos nos programas sociais e nas políticas públicas à comunidade negra, movendo uma Guerra cultural e política contra os Direitos Civis dos negros. Na prática, como aponta o relatório do *Center on Budget and Policy Priorities* (1986), o Reaganomics, teve um impacto negativo enorme sobre a qualidade de vida das famílias na comunidade negra.

Para os imigrantes, mormente latinos, o governo Reagan aprovou a Lei de reforma e controle da imigração (*Immigration Reform and Control Act* - IRCA) em 1986. Com isso, anistiou todos os imigrantes sem documentos que chegaram aos EUA antes de 1982. Entretanto, de acordo com a IRCA, os imigrantes anistiados não poderiam entrar nos programas sociais e de seguridade do governo federal nos primeiros cinco anos após regularização, ainda que fossem obrigados a pagar os impostos e a contribuição previdenciária. Em paralelo, a administração Reagan ampliou o controle sobre a fronteira sul (México e Caribe), utilizando inclusive um aparato militar tecnológico para caçar qualquer um que tentasse entrar em território estadunidense através de vias alternativas, e intensificou o cerco sobre os imigrantes dentro do país, alcançando até mesmo latinos com cidadania e nacionalidade estadunidense. No fim do mandato, em um encontro com Miguel de la Madrid, presidente do México, Reagan deixou claro que os imigrantes mexicanos eram bons para o trabalho nos EUA, mas representavam um perigo para a nação. Reagan associou os imigrantes ao crime e ao tráfico de drogas. Neste sentido, pediu a ratificação de um tratado de assistência mútua para viabilizar a cooperação legal no combate aos crimes e ao tráfico internacional de drogas, sobretudo através da fronteira sul com o México (REAGAN, 1988).

A representação dos negros como perigosos ou ainda como aproveitadores do sistema de assistência social era sutilmente marcada nas mídias da época. Barry Glassner comenta que os programas televisivos de perseguição policial, que passam a fazer muito sucesso na época, perpetuam uma imagem do negro como signo de perigo social. Imagem essa, aliás, que Hollywood explora desde os seus primeiros grandes sucessos, como em *O nascimento de uma nação* (1917). Considerando o medo de parte da população norte-americana em relação aos negros, afirma Barry Glassner,

Esse medo se perpetua pela atenção excessiva dada aos perigos causados por uma pequena porcentagem de afroamericanos contra outras pessoas, assim como por uma relativa falta de atenção para os perigos que a própria maioria dos negros enfrenta. [...] A mais clamorosa omissão ocorre na cobertura jornalística sobre crimes. Os negros são mais as vítimas do que os autores de crimes. Porém, enquanto vítimas não atraem os mesmos holofotes da mídia que atraem quando são os autores (GLASSNER, 2003, p. 193-194).

Portanto, a cultura midiática norte-americana tende a tratar os negros como criminosos, e a pequena piada criada por Hughes, com os manobristas fugindo com a Ferrari, reforça estereótipos que, de uma forma pedagógica, atuam na cultura daquele país negativamente contra as comunidades e grupos mais vulneráveis.

Outro momento em que os negros ganham destaque na película é quando Ferris Bueller está comandando a grande festa no centro de Chicago, cantando durante um desfile da comunidade alemã da cidade. Nesse contexto cênico, os negros aparecem em grupo, dançando de forma sincronizada em um balé que lembra os tempos de ouro da *blackmusic*, da qual Michael Jackson era, ainda nos anos 1980, um dos maiores ícones midiáticos.



Figuras 3 e 4 (seguinte): representação dos negros dançando durante a apresentação de Ferris.

Assim, em contraposição à imagem do negro como criminosos e representante de uma ameaça à sociedade, a imagem que positiva a presença dos negros na película (e também na sociedade norte-americana daquele momento) é a dos negros enquanto artistas e trabalhadores braçais. John Hughes inclui uma cena em seu filme onde alguns homens negros que trabalhavam na construção de um prédio dançam ao ouvir *Twist and Shout*, durante as gravações. A cena, bastante inusitada e fora dos roteiros, acabou por reforçar modelos e lugares onde a presença dos negros é valorizada na cultura norte-americana.



Essas duas representações tão opostas repousam sobre uma perspectiva característica da política de Ronald Reagan. Como conservador, Reagan acreditava que os anos 1960 e 1970, aqueles onde as questões raciais, homossexuais, feministas e outras pautas progressistas se radicalizaram na sociedade, eram um desvio do verdadeiro destino do país. Dessa forma, representar o negro ordeiro, no trabalho ou na arte, amenizava a imagem dos negros em luta pelos direitos civis, que marcaram as duas décadas anteriores. Segundo Ryan e Kellner,

Nesse período, a luta dos negros pela igualdade é marcada pelo afastamento do poder retórico do poder negro e pela retórica da moderação. Se filmes dos anos setenta, como *Sweetback* e *Spook*, gravam a voz do radicalismo negro, os filmes de meados a final dos anos setenta sobre negros passam a adotar cada vez mais posições menos militantes e moderadas. [...] O aumento da moderação é acompanhado por um novo discurso do orgulho negro, que rejeita o patrocínio da assistência social branca e pede um impulso para tornar os negros mais autossuficientes¹³ (RYAN e KELLNER, 1990, p. 121).

Nesse sentido a cena de um homem negro trabalhando em um andaime, no alto de uma construção, reflete também a situação daquela comunidade naquele momento: trabalhos precários e em situações de risco, porém, orgulhosos de não depender da assistência social do estado e longe das disputas políticas que marcaram a comunidade negra norte-americana nos anos anteriores. Representações do ideário neoconservador da época.

Grand Finale: a celebração do mercado financeiro

¹³ Tradução livre: "During this period, the black struggle for equality is marked by a turn away from the rhetoric of black power and toward a rhetoric of moderation. If early seventies films like *Sweetback* and *Spook* record the voice of black radicalism, mid to late seventies films about blacks come increasingly to espouse less militant, more moderate positions. [...] The increase in moderation is accompanied by a new discourse of black pride which rejects white welfare patronage and instead calls for a push to make blacks more self-reliant."

A cena mais marcante do filme se passa no final do dia dos aventureiros adolescentes: Bueller, Sloane e Cameron estão passeando pelo centro da cidade, já no retorno ao estacionamento, exatamente no momento em que está ocorrendo um desfile de celebração da comunidade alemã de Chicago¹⁴. Ferris se afasta de seus dois comparsas, enquanto eles se questionam para que serve a escola e o que farão de seus futuros: a jovem namorada e o amigo afirmam que não sabem o que fazer de suas vidas, “mas Ferris deve saber, pois tudo para ele é possível”.

É quando se ouve Bueller, em voz off (aquela que se escuta "de fora da cena"), dedicar a próxima música para Cameron. Ferris toma o desfile e assume o comando do maior carro alegórico e, convocando toda a plateia para acompanhá-lo, canta *Twist and Shout*, música gravada pelos Beatles nos anos 1960, levando a multidão à loucura. A cena tem enquadramentos em grandes planos, captando toda a avenida que passa a dançar e cantar sob a liderança de Bueller. Ao final, uma verdadeira euforia toma conta de quem o assiste (tanto na realidade diegética quanto na plateia dos cinemas) e o jovem gazeteiro recebe o cetro de líder do desfile. De certa forma, é a festa no cenário mais representativo do modelo econômico neoliberal. Bueller está vestido com trajes dos anos 1950-60, o período mítico da narrativa neocon, antes do sonho americano ser destruído pela “Nova Classe” e pela contracultura. E a “curtição” é no fundo extremamente “careta”, não tem nenhum excesso com bebidas, Drogas ou sexo. Até mesmo os trajes dos personagens são adequados à curtição dentro de um ideal conservador, ainda que moderno.

¹⁴ Trata-se da *German American Von Steuben Parade*. Segundo o sítio eletrônico da organização do evento em Nova York: “A parada germano-americana de *Steuben* é realizada anualmente no terceiro sábado de setembro. Foi fundada em 1957 por imigrantes alemães e germano-americanos – um dos maiores grupos ancestrais que viviam nos Estados Unidos, que queriam manter vivas as tradições de sua terra natal. Eles nomearam o desfile em homenagem a Friedrich Wilhelm von Steuben, um general nascido na Prússia que serviu com o general George Washington na Guerra Revolucionária Americana. Von Steuben ainda é considerado um dos germano-americanos mais influentes por suas contribuições à luta pela independência dos Estados Unidos; seu treinamento das jovens tropas americanas ajudou a alcançar a vitória contra os britânicos. (tradução livre). Cf.: <http://germanparadenyc.org/>. Acesso em: 28 jul. 2020.



Figura 5: o final do desfile em que Ferris canta *Twist and Shout*

A “festa de Bueller” ocorre no centro financeiro da cidade. Susannah Gora comenta que a cena foi gravada em duas semanas diferentes, uma vez que na primeira filmagem, a Parada “real” ocorria na Dearborn Avenue¹⁵ e John Hughes conseguiu autorização com os organizadores para fazer algumas tomadas. Na outra semana foi realizada a segunda parte da cena, agora contando com centenas de figurantes que ocupam grande parte da Avenida. Hughes afirmou que por anos ele passou por aquela avenida, quando saía de seus antigos empregos e vira várias Paradas ocorrerem naquele local, e ali, naquele dia de filmagem, dez anos depois, ele criava a sua própria Parada. (GORA, 2010, p. 190-191)

Na montagem final, enquanto o carro alegórico conduz Ferris cantando, vê-se, ao fundo, o nome de algumas instituições financeiras, bem como, em um contra-plano, o “pai” de Ferris dança em seu escritório, que fica na mesma avenida, levando os espectadores a concluir que ele também é um “homem de negócios”. Assim como o Sr. Bueller, outros homens de terno e gravata passam a dançar ao som frenético da música dos Beatles “cantada” pela jovem personagem¹⁶. Os políticos e organizadores da parada também entram na dança. É a grande festa de Ferris Bueller no coração financeiro da cidade.

Do ponto de vista da produção é importante notar que o diretor mistura imagens “reais” de um evento e vários rostos anônimos com cenas coreografadas e montadas na semana seguinte. O próprio Hughes admite que foi um “golpe de mestre” uma vez que contou com um grande número de figurantes que “atuaram” gratuitamente em seu filme. Nesse

¹⁵ Uma das maiores e mais importantes avenidas da cidade, na qual fica a Ponte sobre o rio Chicago. É um importante centro financeiro dos Estados Unidos, sede da famosa “Bolsa de Valores de Chicago”, o primeiro lugar “visitado” pelas personagens do filme.

¹⁶ O filme foi responsável pelo retorno de *Twist and Shout* às paradas de sucesso nas rádios americanas por semanas. Cf. HONEYCUTT, 2015, p. 114.

sentido, como afirmou o diretor, “Ferris Bueller é mais que uma pessoa, *ele é uma atitude*, um modo de vida e uma liderança dos homens” (GORA, 2010, p. 177).

Partindo desse princípio, ao fazer cenas se aproveitando de outro evento e, com isso, economizando os custos de produção e ampliando os lucros, bem como valorizando uma personagem que mente apenas para se divertir, engana os menos “espertos” e usa todos os recursos e pessoas próximas para a realização de seu prazer e de seus amigos, o qual que culmina com uma Parada no centro financeiro da cidade, qual *atitude* o filme defende? Ou em outras palavras, podemos compreender “Curtindo a vida adoidado” como uma apologia ao conservadorismo moral e neoliberalismo econômico típicos daquele momento da história dos Estados Unidos?

Considerações finais

O contexto político da época pode ampliar nosso olhar sobre a nada ingênua comédia do "rei dos teenagers", sobretudo as reformas econômicas propaladas enfaticamente pelo gabinete do presidente Reagan ao longo de seu mandato.

Tais políticas constituem um amplo processo de desregulamentação econômica e defesa do livre mercado, com uma clara expansão dos grandes capitais privados na prestação de serviços públicos, incluindo a educação. O mercado era o norte da política e das ações do governo Reagan. E também o destino último de Ferris Bueller, ao final de sua jornada.

Ali, ele e seus amigos encontram a resposta que a escola não podia lhes oferecer. Os três adolescentes não visualizam um futuro, pois suas experiências presentistas não lhes permitia projetá-lo. Apenas curtem ao máximo o presente, quebrando algumas regras pouco arriscadas, ridicularizando a vida adulta considerada como tradicional. Ferris comanda uma festa em pleno centro financeiro de Chicago: metáfora do que o governo Reagan apregoava e defendia como a salvação dos problemas da América. O recado que emerge do universo que Hughes constrói nesse filme é que os únicos adultos que terão espaço naquela sociedade são os que procuram a inovação tecnológica e dançam a música liderada pelo *teenager*, ou seja, aqueles que agem como ele, que não tem medo de se jogar no coração do mercado financeiro, para levá-lo ao êxtase.

Finalmente, nos últimos momentos, Ferris retorna para sua casa, assumindo a posição inicial de adoentado, em sua cama, escapando de ser descoberto por seus pais ou

pelo diretor da escola. Nesse momento, Bueller conta com a ajuda da irmã, até então, sua inimiga na narrativa fílmica. Depois de um dia chato na escola, com aulas supostamente inúteis de direção e trânsito, a irmã de Ferris reconhece que ele estava certo em alguma coisa contra a escola tradicional estadunidense. Confere, assim, unanimidade e razão à (sub)versão de Bueller. Ao final da trama, esta se volta para o estágio inicial narrativo, tanto do ponto de vista do discurso da personagem, que reafirma que a vida é muito rápida e deve ser aproveitada ao máximo, quanto espacial, ou seja, novamente o quarto da jovem personagem.

O sucesso da obra de John Hughes adquirido ao longo dos últimos 30 anos, poderia, então, ser compreendido como resultado da construção de um excelente produto comercial de sua época, mas também de um excelente investimento financeiro: filmes de baixo custo e alta lucratividade, tendo situações adolescentes como mote representativo, o que também tornava seu custo ainda mais baixo, pois estaria sempre trabalhando com atores em início de carreira. Se considerarmos a história das relações de trabalho ao longo dos últimos 30 anos nos Estados Unidos e no Brasil, percebemos o quanto, cada vez menos, o mercado de trabalho é um caminho oferecido ao mesmo tempo em que se investe na afirmação do mercado financeiro como resposta. O jovem Bueller dos anos 1980, atualizado em novas versões nas décadas seguintes, como o Geração Z, hippsters, etc., talvez hoje ainda seja aquele de classe média alta e privilegiada em vários marcadores sociais – raça, gênero, etc.- que pode sonhar em, até os 20 anos de idade, abrir a sua *start-app* e enriquecer rapidamente para poder curtir a vida adoidado. Imagens que parecem se repetir: antes, nos anos 1980, enquanto comédia. Seria, agora, o momento da farsa?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONOWITZ, S.; GIROUX, H. *Education Under Siege The Conservative, Liberal and Radical Debate over Schooling*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentários e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 277-301.

BULMAN, Robert. *Hollywood goes to High School. Cinema, Schools, and American Culture*. New York: Worth Publisher, 2005.

DIAMOND, Jason. *Searching for John Hughes: or everything I thought I needed to know about life I learned from watching '80s movies*. New York: Harper Collins Publisher, 2016.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. in: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GLASSNER, Bary. *Cultura do medo*. São Paulo: Francis, 2003.

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

HONEYCUTT, Kirk. *John Hughes: a life in film*. New York: Race Point Publishing, 2015.

HUGHES, John. *Ferris Bueller's day off*. Screenplay script. USA, 1986, 123 p. (*mimeo*). Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/Unprocessed/PDFscripts/Ferris%2520Bueller's%2520Day%2520Off.pdf>> Acesso em: 1º jul. 2020.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KRISTOL, I. *The neoconservative persuasion: Selected Essays, 1942-2009*. New York: Basic Books, 2011.

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. in: NOVOA, Jorge (Org.) *Cinematógrafo*. São Paulo: UNESP, 2009.

MELANDRI, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

MOLL NETO, Roberto; DAMASCENO, Rafael P. C. Uma nação sob risco (de aprender): análise do pensamento neoconservador sobre a educação e a experiência no governo Ronald Reagan (1981-1989). *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 15, p. 1-25, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa>>.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. in: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

REAGAN, Ronald. Toast at a Luncheon Hosted by President Miguel De la Madrid Hurtado in Mazatlan, Mexico. 13 fev. 1988. Disponível em: <<http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1988/021388e.htm>>.

RYAN, M. e KELLNER, D. *Camera política*. The politics and ideology of contemporary Hollywood film. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ROSSI, Samuel. *Reagan, Rambo and the red dawn*. The impacts of Reagan's presidency on Hollywood of the 1980s. Tese de Mestrado. Universidade de Ohio. Julho de 2007. 112p.

SHARY, Timothy. *Generation multiplex: the image of youth in contemporary american cinema*. USA: University of Texas Press, 2002.

STRASSER, Todd. *Curtindo a vida adoidado*. Um romance de Todd Strasser baseado no roteiro de John Hughes. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2016.

SULLIVAN, Teresa; WARREN, Elizabeth e WESTBROOK, Jay Lawrence. Uma prosperidade precária: as falências da classe média. in: LINS, Daniel e WACQUANT, Loïc. (orgs.). *Repensar os Estados Unidos: por uma sociologia do superpoder*. Campinas: Papyrus, 2003, p. 55-88.

TROVÃO, Flávio. Cinema, Educação e Política nos Estados Unidos dos Anos 1980. em: SILVA, et.al. (Org.). *Pesquisas contemporâneas em educação: diálogos com a filosofia, direitos humanos e ciências humanas*. 01ed. Rio de Janeiro: Multifici, 2018, v. 1, p. 422-443.

TROVÃO, Flávio. Reflexões sobre cinema, história e ensino. em: SILVA, Fernando e SILVEIRA, Guaracy. *Entre caminhos: reflexões sobre planejamento, perspectivas educacionais e possibilidades de aprendizagem*. Curitiba: CRV, 2020, p. 15-34.