



O CURRÍCULO DE HOLLYWOOD:

quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora?

Mary M. Dalton

RESUMO - *O currículo de Hollywood: quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora?* Neste artigo, 26 filmes (amplamente distribuídos nos Estados Unidos nos últimos 60 anos) são analisados para construir uma teoria do currículo no cinema. Os/as professores/as “ideais” de Hollywood são definidos como aqueles/as que compartilham de um conjunto de características consistentemente encontradas nestes filmes, características que atravessam os tradicionais gêneros de filme e se mantêm intactas ao longo das épocas estudadas. Estes “bons” professores e “boas” professoras nos filmes também atuam a partir de uma abordagem curricular distinta identificada como “largamente estético-ético-política”, uma expressão explorada no contexto dos cinco quadros de valores do pensamento curricular de Huebner.

Palavras-chave: *Currículo e cinema, currículo e estudos culturais*

ABSTRACT - *The Hollywood curriculum: who is the “good” teacher?* In this article 26 motion pictures (distributed widely in the USA over the past 60 years) are analysed to construct a theory of curriculum in the movies. Hollywood’s “ideal” teachers are defined as those who share a set of character traits found consistently in these films, traits that cut across traditional film genres and remain intact throughout the eras studied. Those “good” teachers in the movies also operate from a distinctive curricular approach identified as “broadly aesthetic-ethical-political”, a term explored in the context of Huebner’s five value frameworks of curricular thought.

Key-words: *Curriculum and motion pictures, curriculum and cultural studies*

INTRODUÇÃO

Sempre fui interessada em cultura popular, particularmente televisão e filmes. O que nasceu como um interesse pessoal nas dimensões estéticas desses meios em particular, cada vez se tornou mais centralmente voltado para teorias que, sob o título de estudos culturais, ligam a cultura de massa e a luta política. A literatura surgida da tradição dos estudos culturais está se acumulando com incrível rapidez. Uma linha unificadora que percorre muitas dessas pesquisas é a idéia de que intelectuais, ao escrever a partir desta perspectiva, usando suas próprias e diversas metodologias, afirmam abertamente seus pontos de vista e vão até mesmo além disso, engajando-se diretamente no processo de mudança.¹ É neste contexto que comecei a pensar sobre o modo como a cultura popular constrói seu próprio currículo nos filmes através da relação filmica entre professor/a e estudantes. Estudantes, pais e todo mundo, exceto talvez professores/as e administradores/as que têm oportunidade de observar professores/as em várias escolas, têm um quadro de referência muito limitado para a avaliação do currículo tal como ele é posto em ação na sala de aula. O conhecimento deste tipo tende a ser baseado em experiências ou conversações anedóticas com outras pessoas sobre suas próprias experiências. Acredito, porém, que o conhecimento geral sobre as relações entre professores/as e estudantes, conhecimento além do plano do pessoal ou anedótico, é criado por construções da cultura popular exibida pela mídia.²

Para os propósitos deste artigo, vi cerca de vinte filmes em videotape e li as sinopses de vários outros, os quais, embora os tivesse visto anteriormente, não estão imediatamente disponíveis em videotape para apreciação. Os filmes selecionados atendem a várias exigências. Em primeiro lugar, selecionei filmes que têm um/a professor/a como um de seus personagens principais e que incluem um certo número de cenas mostrando tal professor/a na sala de aula com seus/as estudantes. Em segundo lugar, selecionei filmes que tivessem sido exibidos nos cinemas dos Estados Unidos. A maioria são filmes americanos, mas uns poucos são ingleses ou produções anglo-americanas. Decidi incluir estes filmes porque sua ampla exibição nos cinemas americanos, sua disponibilidade em locadoras de vídeo e programas de TV tornou-os parte da cultura popular deste país. Para os objetivos deste artigo, não foi feita distinção entre escolas públicas ou privadas ou entre níveis de ensino.

Os filmes, listados no fim deste artigo, refletem 60 anos da história do cinema e cobrem gêneros que vão do drama à comédia, passando pela ação-aventura. Apesar de sua grande amplitude, estes filmes contam essencialmente uma história sobre professores/as — bons/boas professores/as são projetados/as na tela como luzes brilhantes nas escolas da escuridão. Este artigo não tenta reconciliar as imagens que estes filmes projetam com as atividades de salas de aulas, mas tenta, sim, dar alguma definição para a realidade construída que é a versão

particularmente hollywoodiana do “bom” professor (ou “boa” professora). Num artigo intitulado “Teachers in the movies”, Rob Edelman (1990) escreve sobre os/as professores/as como têm sido negativamente estereotipados em alguns filmes e caracterizados como modelos positivos em outros. Ele vê educadores/as “idealizados/as” retratados/as em dois tipos de filmes:

...histórias sentimentais sobre as carreiras de professores/as devotados/as e determinados/as, anônimos seres humanos que através dos anos afetam as vidas de milhares de estudantes; e (filmes sobre) professores/as em difíceis escolas urbanas cujos colegas são cínicos, derrotados por uma burocracia educacional e pelas artimanhas de estudantes hostis, e que, não obstante, persistem, apesar da frustração e mágoa (p.28).

Edelman cita uma quantidade de exemplos, mas dá pouca atenção aos tipos de relações que estes/as professores/as têm com estudantes. Seu artigo se dedica principalmente a sumarizar os roteiros dos filmes e a categorizar os/as professores/as caracterizados por gênero e tipo de filme, deixando de fazer uma análise que pudesse ir além da filmica. Ao procurar por professores/as que representem os arquétipos de Hollywood, em distintos gêneros de filmes, ao invés de observar questões curriculares, ele subestima os temas mais amplos que conectam muitos filmes que, aparentemente, têm pouco em comum.

Do mesmo modo, em “*A teacher ain't nothin' but a hero: teachers and teaching in film*”, William Ayers (1993) escreve sobre cinco filmes apenas (*Sementes da Violência, Conrack, Escola da desordem, Meu mestre, minha vida, e O preço do desafio*), três dos quais são biofilmes;³ Ayers examina os/as professores/as que são caracterizados/as como salvadores/as de estudantes. Sua leitura destes filmes é altamente pessoal, fortemente política e bastante arrebatadora. Ele escreve que estes filmes colocam professores/as e escolas na posição de ter que salvar as crianças das drogas, da violência, de suas famílias e até mesmo de si mesmas (p.147).

O problema é que a maioria dos/as professores/as simplesmente não está disposto/a ao desafio. Eles/as são imprestáveis: cínicos/as, ineptos/as, atrasados/as, ingênuos/as, desesperançados. O ocasional bom professor é um santo — ele é um ungido. A tarefa dele — e é sempre tarefa dele (sic) porque o professor-santo e a maioria dos outros professores nos filmes é um homem — é clara: ele deve separar os estudantes salváveis dos outros, para serem salvos antes que seja muito tarde, antes que os poucos escolhidos sejam tragados irremediavelmente de volta para os esgotos de suas próprias circunstâncias. De acordo com os filmes, desistir de alguns garotos está bem, mas os/as maus/más professores/as já desistiram de todos. Este é seu pecado.

Esta análise é interessante e instrutiva, mas é claramente apenas uma das interpretações críticas possíveis destes filmes. Eu discordo, em particular, da

leitura de Ayers sobre as relações retratadas na tela entre professores/as e estudantes. Tomados como um todo, estes filmes não estão dizendo que bons/boas professores/as “desistem” dos garotos que são considerados sem salvação. Ao contrário, “bons” professores e “boas” professoras são julgados/as bem-sucedidos/as, na maioria destes filmes, precisamente porque são capazes de “estabelecerem conexões” com os/as estudantes mais “difíceis”. O filme é um meio que opera a partir de muitos limites, incluindo o tempo. O filme típico dura entre 90 a 120 minutos. É um artifício comum da narrativa dos filmes usar personagens compostos para representar populações inteiras. Pode-se argumentar que aí o/a estudante “difícil” representa de fato um grupo inteiro de estudantes. Afinal de contas, em muitos destes filmes podemos ouvir toque de sinetas indicando mudança de aula e podemos ver partes de ação em outras salas de aula, mas a atividade principal na tela representa o/a personagem central do bom/boa professor/a, juntamente com vários/as estudantes identificáveis. Estes limites e artifícios narrativos não estão restritos aos filmes sobre escolas mas, de fato, são lugar comum nos filmes sobre hospitais e equipes esportivas e tribunais, para dar uns poucos exemplos. Ayers também sustenta que estes filmes projetam uma postura particular sobre o ensino:

De Sementes de Violência a O preço do desafio, esses filmes populares sobre professor/a estão inteiramente de acordo com uma postura comum específica sobre ensino. Esta postura inclui o entendimento de que o ensino pode ocorrer apenas depois que a disciplina é estabelecida, que o ensino se dá em estádios: primeiro, conseguir ordem; então passar o currículo. Pressupõe-se que o currículo seja estável e bom — ele é imutável e não problemático; consiste de fragmentos e peças de informação desconectados (mas importantes) (p. 155).

Mesmo sem considerar o contexto maior dos outros filmes tratados neste artigo, eu não faria essas últimas afirmativas, embora fragmentos e pedaços dessa análise realmente apareçam em alguns filmes de professor. Os “bons” professores e as “boas” professoras de Hollywood não são geralmente parte do currículo institucionalizado — é isso precisamente que os faz “bons”.

UMA VISÃO GERAL DAS TEORIAS DE CURRÍCULO

Os teóricos do currículo podem ser colocados numa escala, que vai desde pragmatistas como Ralph Tyler (cujo sistema de quatro níveis leva o planejador do currículo da seleção de objetivos até a avaliação dos desempenhos) a Henry A. Giroux e Paulo Freire (1989) (que vêem o currículo como baseado numa exploração do relacionamento de alguém com o mundo). Estes pólos de teóricos vão desde uma exploração das formas de aumentar a eficiência de nossa

sociedade, sendo beneficiários centrais aqueles atualmente em posições de poder, até uma visão alternativa, que explora a dinâmica das relações de poder como um meio de criar uma sociedade mais justa. Pesquisas feitas por acadêmicas/os como Jean Anyon (1980) demonstraram que, em muitos casos, o currículo é usado para perpetuar a estrutura de estratificação das classes sociais. Muitos/as outros/as têm escrito também sobre o apropriadamente denominado “currículo oculto”.

Uma vez que aquilo que está em jogo é extremamente importante — fundamentalmente o que está em jogo é o nosso próprio modo de vida — o discurso e o debate públicos em torno do currículo são freqüentemente acirrados, muito embora o tópico debatido seja, muitas vezes, definido como algo bastante separado do currículo. Como Elliot W. Eisner e Elizabeth Vallance (1974) colocam:

A controvérsia no discurso educacional reflete, na maioria das vezes, um conflito básico em torno das prioridades com relação à forma e ao conteúdo do currículo e às metas em direção às quais as escolas deveriam se empenhar; a intensidade do conflito e a aparente dificuldade em resolvê-lo pode, freqüentemente, ser indicativa da falha em reconhecer concepções curriculares conflitantes (pp.1-2).

Aqueles/as que expressam o discurso da educação pública raramente se dão ao trabalho de examinar seus fundamentos conceituais. Algumas vezes a culpa está em nossa inabilidade em reconhecer os diferentes sentidos que atribuímos a nossa linguagem comum e, outras vezes, isso se deve a uma diferença mais fundamental de filosofia. Em geral, os teóricos tendem a ignorar a validade do pessoal em favor do estabelecimento de modelos universais. Hollywood, aparentemente, tem seu próprio modelo de teoria de currículo. Um modelo que exalta a experiência pessoal, numa ampla operação estético-ético-política, a qual faz do currículo e do ensino uma coisa só.

O MODELO DE HOLLYWOOD

Ao longo deste artigo, falo sobre currículo numa linguagem que se baseia no ensaio de Dwayne Huebner (1975) no livro de William Pinar, *Curriculum Theorizing: the reconceptualists*. Utilizo, especificamente, as definições encontradas em “Curricular language and classroom meanings” (pp. 217-235). Huebner identifica cinco “quadros de valores” no pensamento curricular: técnico, científico, estético, político e ético. Decidi organizar meu próprio ensaio em torno dos três quadros de valores que são consistentes com “bons” professores (ou “boas” professoras) nos filmes: valores estéticos, valores políticos e valores éticos.⁴ Huebner afirma que se a atividade educacional fosse valorada esteticamente, ela “seria vista como tendo significados simbólicos e estéticos” e pode-

ria ser enquadrada no mínimo em três categorias: a) “afastada do mundo da prática”; b) focalizada na completude e no projeto; e c) envolvendo significados simbólicos (pp. 226-227). Huebner diz “A valoração ética exige que a relação humana entre estudante e professor/a seja a mais importante e que o conteúdo seja considerado com uma arena desse encontro humano” (p. 229). Ele acrescenta que a atividade educacional não deve ser vista como existindo apenas entre pessoas, devendo, em vez disso, incluir as atividades entre os estudantes e os outros seres no mundo. Huebner situa a valoração política no contexto da dinâmica de poder na sala de aula e previne que “se o poder e o prestígio são buscados como fins, em vez de como meios para uma ação responsável e criativa, o resultado não será algo que seja moralmente bom. Apesar disso, sonhos e visões não são realizados sem algum poder pessoal ou profissional!” (pp. 224-225). Este artigo observará, em primeiro lugar, as características de “bons” professores ou “boas” professoras nos filmes e como estes traços se combinam para criar uma personalidade padronizada que se ajusta ao modelo de Hollywood. Ao desenvolver esta personalidade composta, irei explorar as formas pelas quais os/as professores/as, nos filmes, respondem às questões curriculares, formas que correspondem aos três quadros de valores descritos acima. Finalmente, irei chamar atenção para alguns dos modos pelos quais o/a professor/a ideal de Hollywood deixa de aproveitar o *momentum* de crises e soluções cinemáticas para criar oportunidades para que os/as estudantes contestem o sistema e instiguem mudanças.

Quem é o professor/a exaltado/a na tela prateada? Tipicamente ele ou ela é um *outsider* que usualmente não é benquisto/a pelos outros professores, os quais, por sua vez, são tipicamente hostilizados pelos/as estudantes, temem os/as estudantes ou estão ansiosos por dominá-los/as. O/a “bom/boa” professor/a envolve-se com os/as estudantes num nível pessoal, aprende com eles/as e usualmente não se dá muito bem com os/as administradores/as. Algumas vezes esses “bons” professores ou “boas” professoras têm um agudo senso de humor. Eles/elas também freqüentemente personalizam o currículo para atender às necessidades cotidianas das vidas de seus/suas estudantes.

O/A professor/a como *Outsider*

Não é de surpreender que estes professores e professoras sejam retratados/as como renegados, como tipos situados fora do grupo convencional. Afinal de contas, Hollywood construiu seu sucesso sobre rudes caubóis, detetives de filmes *noir* e marginais ou anti-heróis lutando nas margens do *establishment* – os filmes têm, tradicionalmente, proclamado o individualismo. Uma breve revisão revela o que quero dizer. Em *Ao mestre, com carinho*, Sidney Portier representa Mark Thackery, um engenheiro que está dando aulas porque foi incapaz de

conseguir um emprego em seu campo. Bette Davis interpreta Miss Moffat em *The Corn is Green*, uma mulher educada em Oxford, que se muda para o País de Gales para tirar jovens rapazes das minas de carvão e colocá-los na escola (a ação é situada no ano de 1895). Jamie Escalante, interpretado por Edward James Olmod, desiste de um trabalho lucrativo na indústria para ensinar garotos de periferia em *O preço do desafio*, uma história baseada num fato verídico. Em *Conrack*, uma peça autobiográfica de Pat Conroy, Jon Voight estrela como um professor liberal branco que é enviado para atuar numa escola pobre, somente de negros, numa ilha na costa da Carolina do Sul. Num outro biofilme, *O milagre de Anne Sullivan*, Anne Bancroft interpreta Annie Sullivan, uma mulher quase cega contratada para ensinar Hellen Keller. Em *Escola da desordem*, Nick Nolte interpreta Alex Jurrell, um pseudo-hippie infeliz, quase alcoólatra, que se recusa a fazer o jogo da administração ou do sindicato dos professores. Em *O rei e eu*, a Anna de Deborah Kerr é uma estrangeira. Em *Curso de Férias*, Mark Harmon interpreta Freddie Shoupe, um professor de Educação Física obrigado a dar aulas de recuperação de inglês. E em *Um tira no Jardim de Infância*, o detetive Joe Kimball de Arnold Schwarzenegger é um tira secreto, que decide se tornar professor após ter se feito passar por um deles. A lista vai adiante, atravessando gêneros de filmes para representar claramente “bons/boas” professores/as (e professores ou professoras que se tornam “bons”) no papel de *outsiders*, antipatizados pelos outros professores/as e administradores/as, os quais os/as percebem como ameaças ao *status quo*.

Pessoalmente envolvidos com os/as estudantes

Estes professores e professoras freqüentemente estão mais estreitamente alinhados com seus/suas estudantes do que com os outros adultos na escola. As relações professor/a-estudantes, tais como são retratadas nos filmes, variam em seu grau de intimidade, mas geralmente envolvem algum tipo de “quebra de regras”. Para representar este comportamento num *continuum* que vai do relativamente benigno até o muito perigoso, começemos com *O preço do desafio*. Neste filme, Escalante fornece a um estudante brilhante, que também é um membro de gang, três conjuntos de livros, um para seu armário, outro para sua sala de aula e um outro para sua casa: assim os seus amigos não o verão carregando livros e não vão ridicularizá-lo. Em *A procura de Mr. Goodbar*, Diane Keaton interpreta Theresa Dunn, uma professora de crianças surdas. Dunn convence uma assistente social a quebrar umas poucas regras para ajudar uma de suas jovens estudantes a conseguir seu próprio aparelho de audição. Robin Williams interpreta John Keating, em *Sociedade dos Poetas Mortos*. Quando um de seus alunos, numa escola preparatória prestigiosa do nordeste, quer participar da produção de *Sonho de uma noite de verão*, apesar da desaprovação de seu pai,

o desafio de Keating de “Aproveite o Dia!” pesa mais do que a admoestação paterna, com consequências dramáticas. Em *Um tira no jardim de infância*, o detetive Kimball envolve-se numa situação doméstica, quando uma criança na sua sala de aula e a mãe do menino são surrados pelo pai. Kimball chega até a bater no pai. E, em *Escola da desordem*, Alex Jurrell devolve um carro de auto-escola que tinha sido roubado por um de seus alunos para dar uma volta, protege o mesmo aluno que “se apropriou indevidamente” de uma câmera para um projeto de aula e leva uma aluna para fazer um aborto – ela tinha sido engravidada por um outro professor.

Nestes filmes, constitui freqüentemente uma medida do sucesso do professor/a o fato de que ele ou ela deva efetuar uma reviravolta para “atingir” um/a estudante muito difícil ou retraído/a. Este processo invariavelmente envolve uma dança complicada com avanços e recuos. A reviravolta só pode vir quando o/a estudante e o/a professor/a desenvolvem confiança suficiente – quando o/a estudante se dá conta de que o/a professor/a realmente se importa com ele/a. Na grande maioria dos casos, o estudante é do sexo masculino. Este aspecto do relacionamento cinematograficamente construído entre professores e estudantes é perturbadoramente evocativo do relatório de 1992, amplamente divulgado pela American Association of University Women, intitulado “How schools shortchange girls” (Como as escolas prejudicam as garotas). Várias das salas de aula dos filmes só têm alunos masculinos.

Professores/as aprendendo dos/as estudantes

Os/as professores/as nos filmes usualmente terminam aprendendo lições valiosas de seus/suas estudantes, ou de um/a estudante particular, como na tomada final de *Sementes de Violência*, quando Gregory W. Miller, desempenhado por um Sidney Portier muito jovem, diz a seu professor, Rick Dadier, interpretado por Glenn Ford: “acho que todos aprendem algo na escola – até os professores”. Algumas vezes as lições são simples sutilezas que tornam a vida cotidiana mais agradável, tal como a lição de amizade que os garotos ensinam a Mr. Chips em *Adeus, Mr. Chips*. Algumas vezes a lição consiste em mostrar que professores/as fazem uma diferença, uma lição que faz Shoupe acreditar em si mesmo na comédia inconseqüente *Curso de Férias*, que faz Kimball se tornar um professor “de verdade” na esquemática ação-comédia-aventura *Um tira no jardim de infância* e que faz os/a professores/a de *O despertar de Rita*, *Mentes que brilham*, e *Homem sem Face* (representados por Michael Caine, Dianne Wiest e Mel Gibson, respectivamente) encontrarem o sentido de viver vidas mais ricas das que viviam antes que estudantes especiais entrassem em suas vidas.

Tensão entre o/a Professor/a e Administradores

O melhor exemplo da relação antagonica entre os/as professores/as de Hollywood e administradores/as vem, provavelmente, de outro biofilme, *Meu mestre, minha vida*. Neste filme, Morgan Freeman interpreta “Crazy” (Louco) Joe Clark, o famoso diretor que utilizava um alto-falante portátil e um bastão de beisebol para pôr ordem na Eastside High School, em Paterson, New Jersey. O que observadores casuais deste filme podem facilmente deixar de notar é a primeira seqüência do filme. Vinte anos antes de se tornar diretor em Eastside, Joe Clark era um professor nesta mesma escola. Mas era realmente a mesma escola?

O filme abre com Clark dando aulas para uma turma cheia de estudantes brancos/as. Ele tem um penteado afro, veste um *dashiki* e usa jogos para estimular os/as estudantes a aprenderem História. Ele é enérgico em sala de aula, mas suas mãos, sem o alto-falante e o bastão de beisebol que serão vistos mais tarde, são usadas para distribuir estimulantes toques de encorajamento aos/às estudantes. Clark é chamado em sua sala de aula por outro professor negro para que possa se insinuar numa reunião entre o sindicato dos professores e os dirigentes da escola, reunião na qual Clark está sendo demitido, transferido porque é um causador de problemas. Ele caminha ultrajado por uma longo e imaculado corredor, deixando a escola para voltar apenas vinte anos depois.

O filme continua com um letreiro indicando “vinte anos depois” na parte inferior da tela. O corredor imaculado dissolve-se num corredor sujo, cheio de todos os tipos de pichações. Quando a nova imagem substitui completamente a velha, o silêncio é interrompido por uma música *heavy metal* que começa com as palavras “benvindo à selva”. Estudantes irrompem no corredor e o contraste é completo. Estes estudantes são quase todos pessoas de cor. Quando Joe Clark volta à cena em Eastside, ele é o diretor, uma personalidade autocrática que culpa os/as professores/as na escola pelas notas baixas nos testes e pelo fraco controle sobre os estudantes, ao mesmo tempo que distribui ordens ditatoriais em vez de companheirismo. Sua única missão é levantar as notas dos testes, de modo que o estado não retire a escola da jurisdição da municipalidade. Aqui está um exemplo da retórica que ele emprega em seu primeiro encontro com o corpo docente em Eastside:

Esta é uma instituição de ensino, senhoras e senhores. Se vocês não podem controlá-la, como podem ensinar? A disciplina não é inimiga do entusiasmo ... Minha palavra é lei. Há um único patrão neste lugar e sou eu, o HNIC.

Quando um professor branco soletra as letras HNIC com uma expressão esquisita, um colega negro informa-o que esta sigla significa “*head nigger in charge*” (o crioulo chefe no comando).

Clark não deixa dúvida sobre quem está no comando. Na sua primeira assembléia na escola, ele chama cerimoniosamente trezentos dos “piores” estudantes ao palco e manda-os deixarem a escola. Quando sua força de segurança escolta os “perdedores” para fora do palco, Clark adverte os restantes 2700 estudantes que eles/elas devem se adaptar ou “na próxima vez podem ser vocês”. Não é de surpreender que Clark tenha sido reverenciado pelos conservadores que querem culpar qualquer coisa ou qualquer um, exceto o sistema, pelas “falhas” na educação. Clark diz aos/às estudantes que seu programa não está preocupado apenas com notas de teste; trata-se de um programa sobre como atingir o Sonho Americano.

Se vocês não são bem-sucedidos na vida, não quero que vocês culpem seus pais. Não quero que vocês culpem o homem branco. Quero que vocês culpem a si mesmos. A responsabilidade é de vocês.

Talvez o episódio mais expressivo do filme seja o modo como Clark demite a professora de música, a qual não interrompe sua aula rápido o bastante nem corre para a porta quando o diretor aparece. Ela não é cordial com Clark. Ela fica agitada pela interrupção de sua aula porque, como explica, está preparando o coral para seu concerto anual no Lincoln Center. Ele a demite no corredor, por “insubordinação hierárquica”, depois de cancelar a viagem porque essa não tinha sua aprovação prévia. Mais tarde ele explica o incidente dizendo: “que adianta Mozart para um bando de garotos que não conseguem um emprego?”, não compreendendo nunca que Mozart e a emoção da apresentação no Lincoln Center uma vez por ano talvez fosse o salva-vidas que mantinha alguns destes garotos e garotas na escola e pudesse lhes dar o único gosto de sucesso que eles/as poderiam conhecer.

A maioria dos/as professores/as dos filmes têm conflitos com administradores/as em torno de métodos de ensino não ortodoxos e de sua relutância em se submeter ao estúpido controle dos supervisores. Pelo menos cinco dos/as professores/as dos filmes que assisti perdem, ou chegam perto de perder, seus empregos. Outros/as, como o venerável Mr. Chips, são rotineiramente relegados nas promoções. Escolhi Joe Clark como principal exemplo porque o professor Joe Clark não teria nunca tolerado a brutalidade do diretor Joe Clark e o diretor Joe Clark não teria tolerado nunca o espírito livre do professor Joe Clark. A crueza do contraste faz deste um exemplo excepcional.

Um currículo personalizado

No modelo de Hollywood, os/as professores/as freqüentemente usam eventos do dia-a-dia para personalizar o currículo para seus/as estudantes. Em al-

guns casos é uma metodologia de ensino que revela a subjacente filosofia curricular do/a professor/a. Muitas vezes isso ocorre paralelamente ao humor como técnica de ensino. Em *O preço do desafio*, Jaime Escalante entra na sala, no segundo dia, vestindo um avental e um chapéu do tipo usado por cozinheiros de lanchonetes. Ele usa um grande facão para cortar maçãs e faz piadas para interessar os/as estudantes em percentagens. Ele também tenta fazer com que seus/suas estudantes se sintam ligados ao tema, ao dizer-lhes – e todos são *chicanos* – que foram seus antepassados, os maias, que desenvolveram o conceito de zero, não os gregos ou os romanos. Ele lhes diz que a matemática está em seu sangue.

Num outro exemplo, Mark Thackery joga, cerimoniosamente, seus exemplares do livro didático na lata de lixo, em *Ao mestre com carinho*, quando compreende que seus/suas alunos/as estão quase se formando sem saber nada que vá ter impacto sobre suas vidas adultas. Thackery arranja uma estrutura de sala de aula menos hierárquica, construída na base do respeito mútuo e do diálogo. Quando um estudante pergunta sobre o que eles vão conversar, Thackery responde: “Sobre vida, sobrevivência, amor, morte, sexo, casamento, rebelião, o que vocês quiserem”. Diz-lhes que é dever deles mudar o mundo e cita seus penteados, roupas e música como exemplos de sua rebelião. Ele compartilha partes importantes de sua própria vida com os/as estudantes para que o conheçam como ser humano, ao invés de se esconder por trás da posição de professor. “Eu ensino verdades a vocês. Minhas verdades. É uma espécie de trato assustador com a verdade. Assustador e perigoso.” Não chega a ser surpresa que, no fim do filme, Thackery tenha decidido abandonar um emprego de engenheiro e continue a ser um professor num bairro de classe trabalhadora em Londres.

Há muitos outros exemplos. Alguns dos exemplos tendem a se focalizar mais abertamente num método de ensino do/a professor/a. Em *Filhos do Silêncio*, William Hurt interpreta James Leeds, um professor numa escola especial para surdos. Ele usa música de rock para convencer seus estudantes a dançar e a cantar enquanto os guia. Para Hurt, este método de ensino é um instrumento para melhorar a comunicação entre ele e os/as estudantes a fim de desenvolver um relacionamento confiante que sirva de base para tratar de outras questões. Outros exemplos são mais diretamente curriculares. Em *Sementes da Violência*, Dadier traz uma versão em quadrinhos de *João e o Pé de Feijão* para análise temática e o diálogo resultante é o primeiro período de aula produtivo que nós vemos na tela. Em *Escola da desordem*, Jurrell conserta o aquecedor em sua sala de aula, enquanto lembra seus/suas estudantes que “a aprendizagem é ilimitada”. Em *Curso de Férias*, Shoupe faz um acordo com seus/suas estudantes, concordando em realizar favores pessoais para eles/as em troca de sua atenção na aula e de tempo extra-classe dedicado ao estudo. Talvez o mais contundente exemplo venha de *Conrack*. Conroy desafia o sistema, ao levar seus/suas estudantes ao continente para uma brincadeira no Halloween. Estas crianças não

apenas nunca tinham ouvido falar de Halloween, elas nunca tinham antes deixado sua ilha. Quando elas chegam à porta do superintendente, ele as cumprimenta com um sorriso e lhes dá mãos cheias de doces de chocolate. No dia seguinte, ele manda a Conroy um telegrama com a notícia de sua demissão como professor. Os homens e as mulheres que são professores e professoras nos filmes não são perfeitos, mas se formos perguntar aos/às estudantes a quem ensinam o que os/as faz diferentes, eles/elas provavelmente nos diriam que estes/estas professores/as “realmente se preocupam” com seus/suas estudantes e estão tentando fazer o melhor para eles/as, com grande custo pessoal.

A LINGUAGEM ESTÉTICO-ÉTICO-POLÍTICA DOS FILMES

Descrevi o currículo de Hollywood, nos termos de Huebner, como amplamente estético-ético-político. Nos filmes, professores/as e estudantes movem-se pela tela diante de nós, num contexto social que não é identificável nem como modernista nem como pós-modernista, apesar do fato de que estes filmes têm um papel central na criação de nosso subjetivo cultural coletivo.⁵ Nesses filmes há usualmente um vácuo social fora das escolas e um contexto social ambíguo (embora não especificamente pós-moderno) dentro das escolas. Os filmes sobre os quais estou escrevendo são da corrente dominante de Hollywood, em oposição aos filmes de arte europeus, às produções independentes ou aos filmes experimentais. Suas estruturas narrativas são geralmente lineares e centradas no herói. Seus significantes explícitos (alguns dos quais foram explorados ou mencionados na seção anterior) são características reconhecíveis em outros filmes que representam muitos gêneros diferentes. No entanto, há mais para ser descoberto. É na conexão entre os significantes e os temas explícitos com aquilo que descobri de implícito nesses textos de filmes que sou levada a explorar a sala de aula estética, as relações éticas (entre professores/as e estudantes) e a linguagem política (dos/as professores/as).

A sala de aula estética

Em “The art of being present: educating for aesthetic encounters”, Maxine Greene (1984) contesta a superioridade do discurso técnico-científico do currículo e afirma a consciência humana tal como ela é promovida nas salas de aula dos filmes:

Precisamos pensar sobre a criação de situações nas quais preferências sejam expressadas, incertezas confrontadas, desejos tenham voz. Sentimento, per-

cepção e imaginação devem ter vez, pelo menos ocasionalmente. Talvez o mais importante de tudo: os/as estudantes devem ser levados/as a compreender a importância de se considerar diferentes perspectivas, diferentes pontos de vista, quando se trata de interpretar seus mundos vividos. A idéia de interpretações me parece ser crucial, isso e a compreensão de que “realidade” – se isso significa alguma coisa – significa experiência interpretada (p.123).

Dar aos estudantes os instrumentos para que possam interpretar suas vidas e o mundo fora deles é central para a sala de aula estética. Conroy leva seus/suas estudantes à mata longe da escola, para lhes ensinar os nomes de flores que viam cotidianamente, mas cujos nomes ignoravam. Ensina-os/as a nadar, num projeto que começa político – fortalecê-los/as para enfrentar o rio que vinha tragando a vida de alguma pessoa de quase todas as famílias – e se transforma num passatempo na água, sob o céu azul e o sol escaldante. Durante o período de verão da escola, Conroy introduz a classe, uma classe que reúne da 5ª até a 8ª séries, na música clássica, através de um velho toca-discos e uma coleção de LPs. As crianças não são capazes de dizer Beethoven e o chamam de “Baycloven”, exatamente como suas bocas dizem “Conrack” quando tentam verbalizar Conroy. Mesmo assim, elas captam a imagem da morte batendo à porta quando seu professor toca a Quinta Sinfonia. Sua compreensão inspira Conroy, que, com um brilho de suor grudado em sua pele clara, olha através de seus rostos escuros com orgulho e diz:

Bee-cloven estaria orgulhoso de vocês. Willie May estaria orgulhoso de vocês e de agora em diante, nós vamos ser orgulhosos de nós mesmos. Vamos subir a montanha, turma. Um pé pode escorregar aqui ou ali, mas ninguém vai cair:

Mais tarde, quando Conroy diz a seu superintendente que ele planeja levar as mesmas crianças à brincadeira do Halloween, o homem mais velho deixa de ver valor em tal excursão. “Uma viagem como esta não vale um quilo de bosta de vaca. Estes garotos não precisam de viagens. Eles precisam de fundamentos. Eles precisam exercício e mais exercício.” Como Anyon observou, a questão não consiste em decidir se estes/estas estudantes necessitam “exercício e mais exercício”. A sociedade adotou um sistema no qual as crianças que são pobres e cujos pais, na sua maioria, não são educados, são treinadas na escola para vidas adultas consumidas em fábricas e trabalhos repetitivos. Uma escola sem sentido, ou mesmo desagradável, constitui um treinamento apropriado para suas vidas de trabalhadores, ao menos para aqueles/as garotos/as que conseguirem algum emprego. Para os/as professores/as dos filmes, porém, viagens e outras experiências estéticas são as coisas fundamentais para todas as crianças. Em *Conrack*, Pat Conroy paga com o seu emprego por levar sua turma à brincadeira de Halloween. O superintendente despede-o. No fim do filme, quando o bote de Conroy está deixando o cais, os/as estudantes tocam a Quinta Sinfonia de

Beethoven, enquanto lamentam sua perda como lamentariam uma morte.

Algumas vezes experiências estéticas são baseadas na vida cotidiana. Annie Sullivan usa as características táteis da água e da grama e bonecas, para induzir uma resposta de Hellen Keller. Outras vezes experiências estéticas são baseadas em várias disciplinas. Em *Sociedade dos Poetas Mortos*, o ensino de John Keating vem de seu amor apaixonado pela poesia. Ele incita seus estudantes: “aproveitem o dia!” No primeiro dia de aula, Keating faz seus estudantes rasgarem as páginas de introdução de seus livros de poesia, uma introdução que ensinava a avaliar poemas esquematizando-os matematicamente. No começo os rapazes estão relutantes, mas logo eles rasgam as páginas com despreocupação.

Aparecendo na tela como a corporificação de uma intensa energia, Keating pula sobre sua mesa, em frente à classe, e proclama:

Eu estou de pé sobre minha mesa para lembrar a mim mesmo que nós devemos constantemente olhar para as coisas de um modo diferente. Vejam, o mundo parece muito diferente daqui de cima. Vocês não me acreditam? Venham, vejam vocês mesmos. Vamos lá. Vamos lá. No momento em que vocês pensam que sabem alguma coisa vocês têm de olhá-la de um outro modo. Mesmo que possa parecer bobo ou errado, vocês devem tentar. Agora, quando vocês lerem, não considerem apenas o que o autor pensa. Considerem o que vocês pensam. Rapazes, vocês devem se esforçar para encontrar suas próprias vozes porque quanto mais vocês esperarem para começar, mais difícil será encontrá-la, afinal. Thoreau disse: “A maioria dos homens leva vidas de grande desesperança”. Não se resignem a isso.

Relutantemente, a princípio, depois vigorosamente, os estudantes caminham para a frente da sala de aula e se alternam, subindo na mesa de seu professor.

O espírito contagiante de Keating dá aos estudantes a coragem para fazer teste para peças, chamar garotas ao telefone para encontros e escrever poesia. O Sr. Nolan, o diretor da Welton Academy e antigo professor de inglês, repreende Keating por seus métodos de ensino não ortodoxos, no seguinte diálogo:

Nolan: Mas, John, o currículo aqui está estabelecido. Está provado. Funciona. Se você o questiona, o que impedirá que eles façam o mesmo?

Keating: Sempre pensei que a idéia de educação consistisse em aprender a pensar por si mesmo.

Nolan: Com a idade destes meninos? Não, de forma alguma. Tradição, John. Disciplina. Prepare-os para a faculdade, e o resto irá por si só.

A dicotomia não resolvida entre o currículo estético e o currículo rigidamente técnico é representada numa batalha simbólica em torno de um estudante neste filme, Neil Perry. O pai de Neil, um homem de posses relativamente modestas, está constantemente pressionando seu filho a se superar academicamen-

te. Sua medida para tal sucesso são notas altas e a aceitação numa faculdade de renome, seguida pela admissão numa escola de medicina prestigiosa. Embora Neil tenha boas notas, seu pai continuamente o pressiona por mais. Ele matricula Neil em cursos de ciências de verão. Ele proíbe seu filho de trabalhar no livro do ano da escola ou aceitar atividades extracurriculares adicionais.

Neil vê um panfleto anunciando testes para *Sonho de uma noite de verão* numa escola próxima. Ele consegue o papel de Puck e frequenta os ensaios sem contar a seu pai. Neil decide que quer estudar arte dramática em vez de medicina. Quando ele discute o problema com Keating, o professor reforça seu entusiasmo, mas o aconselha a discutir a situação com seu pai e a fazer o Sr. Perry ver quanto importante isto é para Neil – uma coisa que o estudante é incapaz de fazer.

Na noite de estréia Neil tem um belo desempenho. Seu pai aparece na plateia, mas Neil continua como se a mágica que ele está criando no palco pudesse dissuadir a determinação do Sr. Perry de controlar a vida de seu filho. O Sr. Perry arranca o filho do palco depois da cortina final e o leva para casa, dizendo-lhe no caminho que ele foi desligado da Welton Academy e que está indo para uma academia militar. Nesta noite, enquanto seus pais dormem, Neil fica nu diante de uma janela aberta, envergando o chapéu da peça, e sussura ao frio luar: “eu fui bem”. Mais tarde, ele se esgueira até a parte inferior da casa e se mata com o revólver de seu pai. Para Neil, ser forçado a se afastar das coisas que davam sentido à sua vida significava não ter vida nenhuma.

A relação ética

Em quase todos estes filmes há um componente fortemente ético na relação entre professor/a e estudante. Tal como o termo é utilizado aqui, um currículo eticamente valorado funciona, no sentido identificado por Huebner (1975), como um encontro entre seres humanos (p. 227). Longe das metáforas de educação que denotam o/a estudante como uma “coisa” a ser influenciada, tais como aquelas descritas por Kliebard (1975)⁶, a própria relação é o currículo. Hollywood vai um passo ou dois adiante ao qualificar essa relação. Como observa Kathleen Casey (1990), no seu trabalho sobre narrativas de professoras (mulheres), “apoiar é necessário, mas não é suficiente” (p. 318). Professores/as necessitam também de autoridade, mas a autoridade legítima é aquela que vem dos/as estudantes e deve surgir do relacionamento entre professor/a e estudante.

Mr. Chips vem imediatamente à mente como um professor que soube reconhecer a importância da relação pessoal com os estudantes, uma relação baseada em amor e amizade. Este reconhecimento se desenvolveu ao longo dos anos, como consequência de atos tais como receber os rapazes no chá da tarde de domingo em sua casa, visitar suas famílias e assim por diante. Durante uma cena no começo do filme, Chips está recordando a dificuldade que tinha para

controlar sua classe quando era um jovem professor. Numa seqüência em *flash-back*, Chips pune uma turma desordeira, retendo-a até tarde, no dia de um importante jogo de cricket com uma escola rival. Seu time perde e Chips, admitindo que estava errado, diz aos rapazes: “se eu tiver perdido sua amizade, pouco restará que eu valorize”.

Em *Escola da desordem*, Alex Jurrell fala uma linguagem fortemente ética, e vemos esta filosofia demonstrada no seu relacionamento com um estudante chamado Eddie Pilikian. A escola está sendo processada por um estudante que se formou sem aprender a ler e a escrever. Uma das antigas alunas de Jurrell, uma advogada chamada Lisa Hammond, cuida do caso. Jurrell esteve trabalhando duramente para convencer Eddie a cursar outra vez uma classe de recuperação de inglês até que aprenda realmente a ler e se torne interessado na escola. Eddie começa a se interessar em relação ao que diz Jurrell, mas há outros fatores em jogo. Eddie é um fantoche, sendo manobrado por seus pais que estão em meio a um divórcio difícil.

Numa discussão durante a aula de estudos sociais, Jurrell pergunta aos/às estudantes o que faz a escola. Eles/elas respondem que as coisas que aprendem na escola não têm nada a ver com suas vidas. Eddie diz: “Olha, esse lugar é uma piada. Vocês estão sendo processados por um garoto porque vocês não ensinaram nada pra ele.” Jurrell pede aos/às estudantes que se manifestem sobre este assunto, usando qualquer recurso que queiram e Eddie traz uma série de slides que mostram professores/as dormindo durante a aula, guardas de segurança revistando um estudante, alunas fumando no banheiro, e assim por diante. Quando vem à tona que Eddie tinha retirado a câmera sem permissão, Jurrell dá cobertura a ele, colocando o relacionamento com Eddie acima das regras da escola. O vice-diretor, Roger Rubell interpretado por Judd Hirsch, é cético. “Não dê uma de Mr. Chips para cima de mim”, diz Rubell. “Sua tarefa é fazê-los chegar até o fim nessa escola e mantê-los fora de encrencas. É isso!”

Mais tarde, quando os pais de Eddie vêm até a escola furiosos porque seu filho está fazendo outra vez um curso de recuperação em leitura, Jurrell discute o caso do aluno com o vice-diretor, o qual lhe diz para fazer com que Eddie mude de turma. Segue-se esta discussão:

Jurrell: O que nós vamos fazer?

Rubell: Você me ouviu. Desista.

Jurrell: Ele não é capaz de ler.

Rubell: Ele lê o suficiente.

Jurrell: Suficiente? O que diabos isso quer dizer?

Rubell: Ao inferno, Alex. Que diabo você quer que eu faça? Eu não vou gastar o pouco tempo e dinheiro que consegui com um único garoto. Para cada Eddie Pilikian há cinquenta, cem garotos que aprendem aqui – e aprendem bem. Agora, nós não estamos aqui para ficar nos preocupando com um único garoto. Nós estamos aqui para levar tantos garotos quantos possível até o fim do

sistema com aquilo que temos agora, esta é a realidade e você sabe disso.

Jurrell: Você não é capaz de ver, Rog, não é capaz.

Rubell: Ver o que?

Jurrell: É por isso que nós estamos sendo processados.

Rubell: Não me fale de processo, Alex. Eu não quero ouvir isso.

Jurrell: Esta é a razão porque Lisa Hammond está lá embaixo colhendo depoimentos. Nós não estamos ensinando estes garotos.

Rubell: Não posso te ouvir, Alex.

Jurrell: Nós não estamos ensinando a estes garotos.

Rubell: Não posso te ouvir.

Jurrell: Nós estamos fazendo isso de novo!

Rubell: Não posso te ouvir.

Com a afirmação final, Rubell volta-se e sai pela porta.

O conselho diretor da escola finalmente entra em acordo sobre o caso, contornando a má publicidade que acompanharia um julgamento. O mesmo conselho diretor tenta incriminar falsamente Jurrell sugerindo que ele teria engravidado uma estudante porque temem que, se houver outro processo contra a escola, ele seria uma arma sem controle que poderia provocar estragos à causa da instituição. Primeiramente, Jurrell age como se ele fosse deixar o ensino. Quando os/as estudantes de sua classe e sua antiga aluna, Lisa Hammond, que é interpretada por Jobeth Williams, se congregam ao seu redor, Jurrell decide ficar, mesmo que tenha que processar o conselho diretor para manter sua posição. Na excitação, um alarme de incêndio é acionado. Fora da escola, Jurrell confronta Rubell e a representante do conselho diretor, Srta. Burke:

Jurrell: O raio da escola não foi construída para nós, Roger. Não foi construída para os seus sindicatos, seus advogados e todas as suas outras instituições. Ela foi construída para estes garotos. Eles não estão aqui para nós. Nós estamos aqui para eles. É disso que se trata. Garotos.

Rubell: Alex, metade deles nem sequer voltou depois do alarme.

Jurrell: Mas metade voltou. Eu acho que eles valem isso.

Burke: Jurrell, você está louco. Sabe disso?

Jurrell: Que é que eu posso dizer? Eu sou um professor... Eu sou um professor.

Com esta afirmação final, o filme termina. Como Jurrell define precisamente “professor”? Para ele, “professor” é definido através da amizade recíproca entre ele e seus/suas estudantes e da responsabilidade pessoal compartilhada.

A linguagem política

A linguagem da teoria do currículo, tal como a linguagem de Hollywood, tende a mesclar componentes do ético e do político. Uma descrição de currículo

baseada em valores políticos é apresentada por Eisner e Vallance (1974)⁷ como uma experiência de “auto-realização”. Segue a sua definição:

Fortemente e deliberadamente saturada de valores, esta abordagem está centrada nos propósitos pessoais e na necessidade de integração pessoal e vê a função do currículo como a de fornecer experiências de auto-realização que sejam pessoalmente satisfatórias para cada aprendiz individual. É centrada na criança, orientada para a autonomia e o crescimento, e a educação é vista como um processo facilitador que fornece os meios para a libertação e o desenvolvimento pessoal (p.9).

Qual é o projeto político dos/as professores/as nos filmes? Ele varia de filme para filme, mas tipicamente o projeto é um dos fatores que motiva o/a professor/a a ensinar. Em *The Corn is Green*, Miss Moffat é uma mulher extraordinária que tem uma educação de Oxford e um pouco de riqueza herdada. Logo no início do filme, ela diz: “Quando eu era uma garota bastante jovem, olhei o mundo na cara e decidi que não gostava dele. Vi pobreza e doença, ignorância e injustiça, e de um jeito simples sempre fiz o que pude para lutar contra isso”. O filme é situado no País de Gales em 1895. O projeto político de Moffat consiste em tirar jovens garotos das minas de carvão e mantê-los na escola até que alcancem os 16 anos. A classe social, ela pensa, não deveria manter esses garotinhos longe da aprendizagem. Ela usa sua herança para começar uma escola.

A história centra-se nos esforços de Moffat para ajudar um menino local particularmente talentoso. O relacionamento entre eles é complicado, mas finalmente o menino se ajusta e decide se dedicar aos seus estudos. Depois que este aluno principal, Morgan, tem sua entrevista em Oxford como candidato a uma bolsa de estudos, ele volta para casa para esperar os resultados com grande ansiedade:

Desde que nasci, tenho sido um prisioneiro atrás de um muro de pedra e agora alguém me deu uma mão para que pudesse olhar para o outro lado. Eles não podem me empurrar para trás outra vez. Eles não podem. Alguém deve dar um empurrão e me jogar para cima.

Num estilo verdadeiramente hollywoodiano (este é um filme americano!) ele ganha a bolsa de estudos e outras complicações são resolvidas.

Em *O preço do desafio*, Escalante tenta preparar seus/suas estudantes para superar a dupla barreira da etnicidade e da classe. Ele lhes diz: “Há pessoas neste mundo que vão pressumar que vocês sabem menos do que sabem por causa de seu nome e de suas feições. Mas a matemática é o grande equalizador.” Escalante está correto quanto ao preconceito. Quando seus/suas estudantes alcançam boas notas no teste *Advanced Placement Calculus*, suas notas são invalidadas por causa da – segundo a Comissão de Avaliação – “misteriosa” simila-

ridade em suas respostas. Uma repetição do teste supervisionada pela Comissão produz notas semelhantes.

Os/as professores/as de Hollywood revelam seus projetos políticos de vários modos. Anna, em *O rei e eu*, um musical leve, tenta melhorar o papel das mulheres no Sião e faz fortes afirmações anti-escravagistas. Ridk Dadier continua a ensinar numa escola de periferia urbana mesmo depois de ter sido fisicamente agredido, de sua mulher ter sido aterrorizada ao ponto de um parto prematuro e de ele ter sido esfaqueado na sala de aula. Mas meu exemplo favorito do abertamente político nos filmes está em uma cena de *Conrack*. Conroy acaba de perder seu emprego, por levar as crianças à brincadeira de Halloween. Ele está dirigindo uma sacolejante camioneta, equipada com grandes alto-falantes, por um bairro branco de classe média de Beaufort, Carolina do Sul. É o bairro em que ele havia crescido. De um microfone no interior da camioneta ele provoca:

Senhoras e senhores, eu não pretendo afastá-los de suas rotinas diárias. Sei que vocês têm lojas para abrir, roupas para lavar, mercado para fazer e outras tarefas. Mas eu acabo de perder meu emprego e quero falar. Meu nome é Pat Conroy. Eu recebia U\$ 510, 00 por mês para ensinar garotos a ler e a escrever numa pequena ilha nesta costa. Eu também tentava lhes ensinar a lidar com a vida abertamente – refletir sobre seus mistérios e rejeitar suas crueldades. A diretoria da escola desta promissora cidade pensa que se eliminar encenqueiros como eu, o sistema vai se manter e perpetuará a si mesmo. Eles acham que enquanto negros e brancos forem mantidos separados, com os brancos tendo as bolsas de estudo e os negros tendo empregos na colheita de algodão e de tomate, com os brancos indo para a faculdade e os negros comendo moonpie e bebendo Coca-cola, eles podem superar qualquer tempestade e sobreviver a qualquer ameaça. Bem, eles estão errados. Seus dias estão terminando. Eles são os capitães de um exército em retirada. Eles são homens velhos e não podem aceitar um novo sol surgindo de águas estranhas. Senhoras e senhores, o mundo está muito diferente agora. É verdade que esta cidade ainda tem seus obstinados e odiadores de negros, mas eles ficam mais velhos e mais esquisitos a cada dia que passa. Quando Beaufort cavar outros 400 buracos em seus abundantes cemitérios, depositar ali esses corpos envelhecidos e os cobrir com o solo arenoso de Low Country, então o velho sul será silenciado e não será ouvido novamente. Com relação aos meus garotos, eu não penso que mudei a qualidade de suas vidas significativamente ou que alterei o fato de que eles não têm seu quinhão no país que os requisitou, no país que falhou com eles. Tudo que eu sei é que eu descobri muita beleza em meu tempo com eles.

Penso que Conroy subestima o seu impacto sobre as crianças. Aquelas crianças sentiram seu amor por elas e o devolveram. Ao longo do filme, Conroy sacode aquelas crianças de um sono indolente, ajuda-as a se conectarem com seu mundo, permitindo que algumas delas sonhem com o mundo que existe

além da água salgada que as separa do continente. No entanto, a questão é bem colocada, ou seja, um professor projetado como uma luz numa escola escura não é o bastante.

SUMÁRIO

A construção do/a professor/a feita por Hollywood e a linguagem estético-ético-política que expressa esse modelo não está ausente do discurso profissional sobre o currículo, mas é virtualmente o único modelo presente na cultura popular. Este artigo examinou filmes que têm professores/as como personagens centrais. Uma observação casual me leva a pensar que os/as professores/as da televisão também se ajustam ao paradigma aqui delineado. Desde programas atuais como *Hangin' with Mr. Cooper* até programas antigos tais como *The white shadow*, *Room 222* e inclusive *Our Miss Brooks*, o papel de professor/a é o de um guia dedicado aos estudantes. Certamente a televisão passa cautelosamente ao largo de alguns dos temas explosivos tratados pelo cinema, mas, não obstante, o modelo básico é o mesmo. Michael Apple (1991) valoriza o currículo de um modo que ironicamente é paralelo ao do currículo de Hollywood. Esta passagem é extraída de "Hey man, I'm good!": the aesthetics and ethics of making films in schools":

Eu não abordo o tema do desenho curricular como um problema técnico a ser resolvido pela aplicação de modelos racionalizados. Mais apropriadamente, seguindo uma longa linha de educadores, de Dewey a Huebner, concebo o currículo como um processo contínuo e complexo de construção de ambiente. Por isso, não penso o currículo como uma "coisa", tal como um sumário de matérias ou um curso de estudos. Em vez disso, penso o currículo como um ambiente simbólico, material e humano que é continuamente reconstruído. Para ser plenamente sensível tanto no nível social quanto no pessoal, esse processo de construção envolve não apenas o técnico, mas também o estético, ético e político (p.213).

O que significa, afinal, ser sensível nos níveis social e pessoal? Embora os/as professores/as nos filmes sirvam como mediadores que preparam os/as estudantes para encontrar o mundo que existe fora da sala de aula ou como protetores que os fazem crescer mais fortes antes de encontrar esse imenso mundo, eles/elas não são eficazes em trabalhar com estudantes para produzir mudanças duráveis no mundo, já que o mundo é representado nesses filmes por estruturas administrativas e institucionais hierárquicas. Os filmes poderiam fazer mais do que projetar um modelo idealizado de relações entre professor/a e estudantes; eles poderiam criar um novo currículo de Hollywood, um currículo que se envolvesse numa práxis libertadora.

CONCLUSÃO

O que está faltando nestes filmes é, em parte, uma voz profética para os/as professores/as. Este conceito é explorado por David E. Purpel (1989) em *The moral and spiritual crisis in Education: a curriculum for justice and compassion in education*. Purpel sugere que a tradição profética poderia fornecer um mecanismo para se lidar com problemas culturais.

O educador como profeta faz mais do que re-lembrar, responder e re-vigorar -- o educador-profeta dirige a pesquisa e engaja os estudantes em habilidades e conhecimentos que estejam continuamente em desenvolvimento e que aumentem a possibilidade de justiça, comunidade e alegria... A fim de encorajar a "profecia", os próprios educadores precisam ser "profetas" e falar com uma voz profética que celebre a alegria, o amor, a justiça e a abundância e que clame angustiada diante da presença da opressão e da miséria (p.105).

Tal "profecia" não pode ser gerada em nome dos/as estudantes; precisa emergir junto com a própria visão dos/as estudantes. É impossível manter uma posição acima daqueles a serem libertados sem que se conserve uma parte da hierarquia opressiva, sem que o "libertador" continue, na verdade, um opressor. Seguindo o modelo da Teologia da Libertação, a cura para a pobreza exige que cada um abrace a pobreza, não que se promova o pobre à riqueza (veja Gutiérrez, 1973; Boff, 1982, Lebacqz, 1987; Pieris, 1988). Do mesmo modo, Paulo Freire (1981) diz o seguinte, na *Pedagogia do Oprimido*:

E aí está a grande tarefa humanística e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasce da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos (p. 31).

Os/as professores/as devem juntar-se aos/as estudantes para produzir a libertação. Para os/as professores/as, Freire argumenta, a transformação trazida pela libertação deve vir do diálogo, o qual ele define como "o encontro entre homens (sic), mediado pelo mundo, para nomear o mundo".

No parágrafo que encerra seu ensaio sobre professores/as e ensino nos filmes, Ayers descreve a tensão que existe entre o/a professor/a ideal dos filmes (que se esforçam para salvar seus/suas estudantes) e sua própria noção de bons/boas professores/as (que buscam a salvação para todos):

Bons/boas professores/as precisam questionar o senso comum – quebrar regras, tornarem-se políticos e ativistas em harmonia com os/as garotos/as. Este é o heroísmo verdadeiro, um autêntico ato de coragem. Precisamos considerar seriamente as experiências da juventude, sua compreensão das coisas, seu

conhecimento e seus sonhos e, em particular, devemos questionar as estruturas que os garotos e garotas estão rejeitando. Em outras palavras, devemos pressupor uma inteligência nos/nas jovens, pressupor que eles/elas estão agindo sensivelmente e que estão tirando sentido de situações que são muitas vezes difíceis e assustadoras -- e certamente, não foram constituídas por eles/elas. Ao descobrir interesses comuns com os/as jovens, podemos também descobrir nossa própria salvação como professores/as.

Para os/as professores/as, isto significa que precisam eleger os/as estudantes acima das escolas e outras instituições sociais. Este tema é convincentemente articulado por Henry A. Giroux em seu discurso sobre pedagogia crítica (1989, 1991, 1992, 1994). Ele começa seu ensaio “Resisting difference: cultural studies and the discourse of critical pedagogy” com um brado de união que tem sido repetido tão frequentemente que está se tornando familiar:

A educação pública americana está em crise... O que está em jogo aqui é a recusa em conceder à escolarização pública um papel importante no contínuo processo de educar as pessoas para serem cidadãos ativos e críticos capazes de lutar pela vida pública democrática e de reconstitui-la (1992, p. 199).

Giroux, escrevendo aqui com Freire, propõe aos/às professores/as que pratiquem sua atividade como “intelectuais públicos transformativos”, em escolas configuradas como espaços culturais, onde professores/as e estudantes trabalhem juntos para produzir – a partir de fontes que incluam a cultura popular – um conhecimento que seja “ao mesmo tempo relevante e emancipatório” (1989, p.ix).

Os/as professores/as nos filmes caem nestas águas, mas eles não saltam e nadam. Muitos dos professores e professoras de Hollywood colocam em perigo seus empregos por deixarem de lado (quando não por ridicularizar abertamente) as políticas da escola. A maioria tenta transformar o currículo estabelecido de suas escolas num currículo que satisfaça melhor as necessidades de seus/suas estudantes. Muitos/as assumem riscos de um tipo ou de outro para tentar estabelecer um vínculo pessoal com os/as estudantes. Entretanto, estes professores e professoras de Hollywood estão apenas trabalhando para tornar mais fáceis, para seus/suas estudantes, a transição entre a escola e o mundo fora das paredes da sala de aula. Eles/elas não estão envolvidos em transformações que possam recriar radicalmente as escolas e outras instituições sociais como agências devotadas ao desenvolvimento da justiça.

É provável que vejamos muitos/as dos/as professores/as projetados/as na tela grande do cinema local ou exibidos/as nas telas pequenas de nossas próprias casas engajados na práxis? Não. Exatamente da mesma forma como os professores e as professoras reais sentem o impulso de sua compaixão pessoal pelos estudantes e sua obrigação para com eles sendo contrariada pela necessida-

de de manter suas posições de autoridade na hierarquia da escola, escritores e diretores de filmes reais vêm-se divididos entre, de um lado, realizar sua visão artística ou política e, de outro, produzir um “produto” que os estúdios saibam como vender e o público ache suficientemente atrativo para comprar. É precisamente por isso que a persistente encarnação do “bom” professor ou da “boa” professora de Hollywood é um ingrediente essencial dos filmes de todos gêneros e épocas – o/a professor/a nos filmes é suficientemente idealizado/a para inspirar espectadores e suficientemente manipulável para deixar o *status quo* intacto.

Notas

1. Escrevendo na Introdução do livro *Cultural Studies*, os editores Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula A. Treicher (1992) vêm os/as pesquisadores/as dos estudos culturais como “participantes politicamente engajados” mais do que cronistas da mudança cultural (p. 5) e vêm o papel dos estudos culturais como sendo o de “continuamente subverter as histórias canônicas mesmo quando as reconstróem para seus próprios propósitos” (p. 10). Em *Understanding Popular Culture*, John Fiske (1989) diz que o estudo da cultura popular começou, recentemente, a focalizar a cultura popular como um “espaço de luta” (p.20).
2. Em “Working-class identity and celluloid fantasies in the electronic age”, Stanley Aronowitz (1989) escreve que as identidades individuais e coletivas são construídas em três espaços: “1º) As características biologicamente dadas que trazemos para toda interação social; 2º) elementos dados, que são muitas vezes recobertos por relações sociais, pela família, pela escola; e 3º) O sensorio tecnológico que chamamos de cultura de massa ou cultura popular” (p.197). Aronowitz sustenta que “formas culturais eletronicamente mediadas” são o mais forte dos componentes da formação das identidades culturais (p.205).
3. Biofilme é um termo usado comumente para filmes baseados (muitas vezes apenas frouxamente) em material biográfico.
4. É importante notar que quando os outros dois valores estruturais de Huebner, o científico e o técnico, aparecem nestes filmes, é geralmente num contexto negativo, associado seja com um “mau professor/má professora” particular, seja com a administração da escola. Huebner descreve o sistema técnico como tendo uma “racionalidade meio-fim que se aproxima de um modelo econômico. Estados finais, produtos finais ou objetivos são especificados em termos operacionais tão cuidadosa e acuradamente quanto possível. São projetadas atividades que se tornam os meios para estes fins e objetivos” (p. 223). Ele escreve que a “atividade científica pode ser especificada de modo amplo como aquela atividade que produz conhecimento novo, em cima de uma base empírica. Então, a atividade educacional pode ser valorizada pelo conhecimento que produz sobre aquela atividade” (p.225).
5. Para saber mais sobre idéias relacionadas com a subjetividade cultural coletiva, veja Casey para o conceito de “texto em contexto” (1993), veja Gramsci para o conceito de “subjetividade coletiva” (1980) e veja Fish para o conceito de “comunidade interpretativa” (1980).

6. “Metaphorical roots of curriculum design” também aparece em *Curriculum Theorizing: the reconceptualists* (1975) às páginas 84-85. Kliebard descreve as metáforas da produção, do crescimento e da viagem.
7. Em *Conflicting Conceptions of Curriculum*, Eisner e Vallance (1974) identificam cinco concepções de currículo: como processo cognitivo, como tecnologia, como auto-realização, como reconstrução social e como racionalismo acadêmico (p.3).

Filmografia

- The Blackboard Jungle. (Sementes de violência)*. Dir. Richard Brooks (1955).
- Bright Road*. Dir. Gerald Mayer (1953). Fonte: *The Magill Movie Guide*. (1993). Prodigy.
- Children of a Lesser God. (Os Filhos do Silêncio)*. Dir. Randa Haines (1986).
- Conrack. (Conrack)*. Dir. Martin Ritt (1974).
- The Corn is Green*. Dir. Irving Rapper (1945).
- Dead Poets Society. (A Sociedade dos Poetas Mortos)*. Dir. Peter Weir (1989).
- Educating Rita. (O despertar de Rita)*. Dir. Lewis Gilbert (1983).
- Goodbye, Mr. Chips. (Adeus, Mr. Chips)*. Dir. Sam Wood (1939).
- Good Morning Miss Dove*. Dir. Henry Koster (1955). Fonte: *The Magill Movie Guide* (1993).
- Hoosiers. (Momentos Decisivos)*. Dir. David Anspaugh (1986).
- Kindergarten Cop. (Um tira no jardim de infância)*. Dir. Ivan Reitman (1990).
- The King and I. (O Rei e eu)*. Dir. Walter Lang 1956).
- Lean On Me. (Meu mestre, minha vida)*. Dir. John G. Avildsen (1989).
- Little Man Tate. (Mentes que brilham)*. Dir. Jodie Foster (1992).
- Looking For Mr. Goodbar. (À procura de Mr. Goodbar)*. Dir. Richard Brooks (1977).
- The Man Without a Face. (Homem sem Face)*. Dir. Mel Gibson (1993).
- The Miracle Worker*. Dir. Arthur Penn (1962).
- The Prime of Miss Jean Brodie*. Dir. Ronald Neame (1969).
- Rachel, Rachel*. Dir. Paul Newman (1968).
- Ryan's Daughter. (A Filha de Ryan)*. Dir. David Lean (1970).
- Stand and Deliver. (O preço do Desafio)*. Dir. Ramon Menendez (1987).
- Summer School. (Curso de Férias)*. Dir. Carl Reiner (1987).
- Teachers. (Escola da Desordem)*. Dir. Arthur Hiller (1984).
- These Three*. Dir. William Wyler (1936).
- To Sir With Love. (Ao Mestre, com carinho)* Dir. James Clavell (1967).
- Up The Down Staircase*. Dir. Robert Mulligan (1967).

Referências Bibliográficas

- American Association of University Women Report. *How schools short change girls*. 1992.
- ANYON, J. Social Class and the hidden curriculum of work. *Journal of Education*, 162, 1980.
- APPLE, M. W. "Hey man I'm good": the aesthetic and ethics of making films in schools. In WILLIS, G. & SCHUBERT, W.H. (eds.) *Reflections from the Heart of Education*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- ARONOWITZ, S. Working-class identity and celluloid fantasies in the electronic age. In GIROUX, H., SIMON, I. & colaboradores. *Popular Culture: schooling and everyday life*. Nova York: Bergin & Garvey, 1989.
- AYERS, W. A teacher ain't nothin' but a hero. In JOSEPH, P. & BURNAFORD, G.E. (Eds.). *Images of Schoolteachers in Twentieth-Century America: paragons, polarities, complexities*. Nova York: St. Martin's Press, 1993.
- BOFF, L. *Saint Francis: a model for human liberation*. Trad. J. W. Diercksmeier. Nova York: Crossroad, 1982.
- CASEY, K. Teacher as mother: curriculum theorizing in the life histories of contemporary women teachers. *Cambridge Journal of Education*, 20, 1990.
- CASEY, K. *I answer with my life: Life histories of women teachers working for social change*. Nova York: Routledge, 1993.
- EDELMAN, R. Teachers in the movies. *American Educator: the professional Journal of the American Federation of Teachers*, 7, 1990.
- EISNER, E. & VALLANCE, E. Five conceptions of curriculum: their roots and implications for curriculum planning. In *Conflicting Conceptions of Curriculum*. Berkeley: McCutchan, 1974.
- FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FREIRE, P. *Pedagogy of the Oppressed*. Trad. M.B. Ramos. Nova York: Herder & Herder, 1970. (Edição brasileira: *Pedagogia do Oprimido*. 10ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.).
- GIROUX, H.A. & FREIRE, P. Introdução, em GIROUX, H. SIMON, I. & colaboradores. *Popular Culture: schooling and everyday life*. GIROUX, H. (Ed.) *Postmodernism, Feminism and Cultural Politics: redrawing educational boundaries*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- GIROUX, H.A. Resisting difference: cultural studies and the discourse of critical pedagogy. In GROOSBERG, L, NELSON, C. & TREICHLER, p.a. (Eds), *Cultural Studies*. Nova York: Routledge, 1992.
- GIROUX, H.A. *Disturbing Pleasures: learning popular culture*. Nova York: Routledge, 1994.
- GRAMSCI, A. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Ed. e trad. De HOARE, Q. & SMITH, G.N. Nova York: International Publishers, 1980.

- GREENE, M. The art of being present; educating for aesthetic encounters, *Journal of Education*, 166, 1984.
- GROSSBERG, L., NELSON, C.& TREICHLER, P.A. *Cultural Studies*. Nova York: Routledge, 1992.
- GUTIÉRREZ, G. *A Theology of Liberation*. Maryknoll: Orbis Books, 1973.
- HUEBNER, D. Curricular Language and classroom meanings. In. PINAR, N.(Ed.) *Curriculum theorizing: the reconceptualists*. Berkeley: McCutchan, 1975.
- KLIEBARD, H. Metaphorical roots of curriculum design. In. PINAR, N. (Ed.) *Curriculum theorizing: the reconceptualists*. Berkeley: McCutchan, 1975.
- LEBACQZ, K. *Justice in an Unjust World: foundations for a Christian approach to justice*. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1987.
- PURPEL, D.E. *The Moral and Spiritual Crisis in Education: a curriculum for justice and compassion in education*. Nova York: Bergin & Garvey, 1989.

Publicado originalmente na revista *Curriculum Studies*, v. 3, n. 1, 1995: pp. 23-44. Publicado em *Educação & Realidade* com a autorização dos editores daquela revista.

Tradução de Guacira Lopes Louro. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva.

Mary Dalton é professora do Departamento de “*Speech Communication*”, Wake Forest University, Estados Unidos.

Endereço para correspondência:
P.O. Box, 7347, Winston-Salem,
NC 27109-7347, USA.
Fone: + (910) 7596120;
Fax: + (910)7594691;
E-mail: dalton@wfu.edu.