

## Ken Bain, What the Best College Teachers Do

Teresa Tavares

---



**Electronic version**

URL: <http://rccs.revues.org/1058>  
ISSN: 2182-7435

**Publisher**

Centro de Estudos Sociais da Universidade  
de Coimbra

**Printed version**

Date of publication: 1 décembre 2004  
Number of pages: 205-206  
ISSN: 0254-1106

**Electronic reference**

Teresa Tavares, « Ken Bain, *What the Best College Teachers Do* », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 70 | 2004, colocado online no dia 01 Outubro 2012, criado a 01 Outubro 2016. URL : <http://rccs.revues.org/1058>

---

The text is a facsimile of the print edition.



## Recensões

**Ken Bain, *What the Best College Teachers Do*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004, 207 pp.**

A capa do livro de Ken Bain, intitulado *What the Best College Teachers Do*, pode desinquietar, se não mesmo alarmar, aqueles que há muito se instalaram na sua cátedra e se vêem desafiados a fazer o pino para estimular a aprendizagem dos seus alunos e alunas. A imagem de um homem de óculos a fazer o pino pode, no entanto, ser interpretada como metáfora da mudança radical de rotinas do processo de ensino/aprendizagem, do esforço de reflexão sobre o que já naturalizámos e que importa desnaturalizar. De facto, é isto que este livro se propõe fazer, levando-nos a sair do casulo das nossas próprias salas de aulas e a confrontarmo-nos com o que se passa nas salas ao lado.

Director do Center for Teaching Excellence da Universidade de Nova Iorque, Ken Bain ganhou com este livro o prémio Virginia e Warren Stone da Harvard University Press, que é atribuído anualmente à melhor obra sobre educação e sociedade. O prémio é bem merecido. A obra não nos oferece fórmulas de fácil consumo e aplicação, nem sequer de mágica metamorfose em excelentes pedagogos e pedagogas. Aliás, logo na introdução, o autor adverte que “quem espera uma simples lista do que se deve ou não fazer ficará extremamente desiludida/o” (15).

*What the Best College Teachers Do* é o resultado de um estudo conduzido num número considerável de universidades americanas ao longo de 15 anos, e que abrangeu, numa primeira fase, mais de uma centena professores/as universitários/as das mais variadas áreas disciplinares. Na introdução e no apêndice, o autor explica-

-nos como surgiu a ideia deste estudo, as suas várias fases de desenvolvimento, a delimitação do objecto do estudo e os métodos e fontes usados. Depois da selecção de 63 professores e professoras, Bain e a sua equipa passaram à fase de investigação mais aprofundada sobre estes docentes, recolhendo informação a partir de diferentes tipos de fontes, desde entrevistas formais e informais com estudantes e docentes até questionários de avaliação docente, programas de cadeiras, testes de avaliação, trabalhos dos/as alunos/as, etc.

Para quem pensa que não se aprende a ensinar, que os bons professores nascem, não se fazem, que a inspiração é tudo, este estudo monumental, magistralmente sintetizado em cerca de 200 páginas, será uma surpresa – mas esses, provavelmente, não o irão ler. Dividida em sete capítulos a que acresce um epílogo, a obra organiza as conclusões do estudo à volta de questões que vão desde os processos de aprendizagem à avaliação dessa aprendizagem, passando pela reflexão não só sobre práticas de preparação e leccionação de aulas, mas também sobre os currículos, os programas e os seus objectivos mais latos.

Sendo difícil sintetizar num curto espaço as conclusões de Bain, salientaria aqui apenas algumas das que me parecem mais relevantes e que, de alguma forma, vão contra ideias feitas. Uma delas é que os melhores professores nem sempre são os que mais publicam num determinado campo, mas sim os que ultrapassam as fronteiras da sua especialidade ou disciplina, os que têm a capacidade de relacionar diferentes saberes e de “pensar metacognitivamente” (16,

95). Os docentes entrevistados por Bain também concebem as aulas como um desafio intelectual, cuja preparação requer um trabalho tão empenhado como um projecto de investigação ou uma conferência, e não algo que se “despacha” entre projectos e conferências. Mas, acima de tudo, o que “os/as melhores fazem” é criar nas aulas aquilo a que Bain chama “a natural critical learning environment”, isto é, um ambiente que estimula a curiosidade intelectual, que estabelece pontes entre disciplinas como forma de testar as premissas muitas vezes inquestionadas dentro de cada campo disciplinar, um ambiente que fomenta as perguntas e dúvidas, exigindo que o/a professor/a tenha a capacidade de abertamente expor as suas próprias dúvidas e os limites do seu conhecimento. Criar um ambiente crítico de aprendizagem é, portanto, fundamental para formar sujeitos críticos e, por conseguinte, para a produção de conhecimento.

As reflexões e ideias aqui expostas obrigam-nos, talvez penosamente, à auto-crítica, à revisão do nosso passado e presente como docentes, à questionação das nossas práticas pedagógicas e didácticas, à interrogação sobre o que fazemos, para que o fazemos e por que o fazemos, e isto tem obviamente implicações sobre a tão falada “educação para a cidadania” e a preparação para a “sociedade do conhecimento”. O que está aqui em jogo é precisamente a

formação de cidadãos e cidadãs críticos/as, que aprendem a aprender ao longo da vida, a criar uma consciência crítica do mundo que os rodeia, a questionar o adquirido e os seus limites.

O livro de Bain assenta implicitamente sobre toda uma longa discussão sobre a “missão” da universidade nos nossos dias, uma questão que tem estado no centro das atenções nos países ocidentais e que, nomeadamente nos Estados Unidos, tem alimentado as famosas “guerras da cultura”. A este respeito, será interessante ler este livro em conjunto com os de Bill Readings e de Stanley Aronowitz, respectivamente *The University in Ruins* (1995; tradução portuguesa, Coimbra, Angelus Novus, 2004) e *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning* (2000). A reflexão destes livros sobre a universidade vem particularmente a propósito numa altura em que Portugal, como os restantes países da União Europeia, se prepara para aplicar o Processo de Bolonha, que irá, suspeito, concluir o processo de transformação do ensino/aprendizagem universitários em ensino pós-secundário (a designação é de Aronowitz), em muitos casos profissionalizante, reservando, eventualmente, os dois últimos ciclos da educação dita superior para a produção de conhecimento crítico.

*Teresa Tavares*

**Cohen-Cruz, Jan (org.), *Radical Street Performance: An International Anthology*. London/New York: Routledge, 2003, 328 pp.**

Jan Cohen-Cruz foi membro do New York City Street Theatre/Jonah Project entre 1971 e 1972. Organizou *workshops* de teatro em prisões, hospitais psiquiátricos e centros comunitários. É co-organizadora de *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* e os seus artigos, baseados na performance activista e performance comunitária, fo-

ram publicados nas revistas *TDR*, *High Performance*, *American Theatre*, *Urban Resources*, *Women and Performance*, *The Mime Journal* e na antologia *But Is It Art?*. Jan é também praticante de teatro comunitário e professora associada do Departamento de Teatro da Universidade de Nova Iorque.

O presente livro é o primeiro trabalho a reunir um conjunto de contributos sobre a performance de rua radical à escala mundial, durante o século XX. Esses contributos – num total de 34 – advêm de investigadores na área teatral, activistas sociais, actores, encenadores, críticos, jornalistas, professores e dramaturgos, que nos dão a conhecer os vários formatos que assumiu a performance de rua em mais de vinte países de vários continentes. Neste livro são identificadas as diferentes formas de performance de rua radical e a forma como têm vindo a ser socialmente ancoradas as dinâmicas sociais específicas, histórica e espacialmente definidas em cada um destes países. Neste sentido, a performance de rua radical tem vindo a contribuir para a construção de estratégias de democratização cultural, assim como para a experimentação de práticas individuais e colectivas de cidadania cultural.

A performance radical, como acto expressivo e público (não limitado unicamente à prática teatral), acessível a todos e que visa questionar ou reequacionar as relações de poder na sociedade, promove o acesso e a participação nos espaços públicos por parte da população. Pretende, assim, alterar a realidade social de todos os dias, idealizando-a e facilitando igualmente a transformação dos espaços onde as práticas sociais quotidianas acontecem. Desta forma, visa criticar, denunciar ou exaltar essa mesma realidade social. A performance em espaços públicos assume-se, assim, como uma das fontes que originou aquilo que se entende por movimento teatral de cariz comunitário, que, durante todo o século XX, se estendeu a um conjunto de locais aos quais o teatro de rua esteve ligado: prisões, centros de dia, associações, escolas, igrejas, centros de reabilitação para deficientes motores e mentais. Trata-se, como salienta Diana Taylor na introdução ao volume *Negotiating Performance* (Durham/Lon-

don, Duke University Press, 1994), de um movimento consciente para fora dos espaços culturais convencionais, no âmbito do qual que toda a sociedade se assume no seu sentido cultural, numa dinâmica de construção, negociação e contestação de símbolos e identidades.

Existem diferentes géneros de performance de rua radical. Seja com o objectivo de criticar o *status quo*, de o sustentar socialmente – funcionando como arma de propaganda política e como objecto de manipulação –, de testemunhar situações sociais (chamando atenção para as suas repercussões) ou como forma de protesto por parte de sectores específicos da população, a performance de rua radical é herdeira de uma longa história no que diz respeito à sua associação com o espaço público. Este livro apresenta-se como mais um contributo para reequacionar essa relação da prática cultural com o terreno social da esfera pública. A performance de rua pode assim ser entendida como arte revivificante que pode ser apreciada no seio da multidão e das comunidades onde são debatidas temáticas relacionadas com os movimentos populares de massas. O seu principal objectivo foi sempre desafiar o *status quo* (especialmente em contextos de grande instabilidade social), fosse através de estratégias de entretenimento, pela prática ritual, fosse como estratégia de escape em relação ao dia-a-dia ou como movimento de resistência social, resultante das necessidades específicas de determinados sectores da população. De facto, conforme as mudanças conjunturais de carácter militar, político, económico e social, assim eram alteradas as temáticas abordadas nas performances de rua. Neste livro são apresentados múltiplos exemplos em que a rua readquire o seu papel como arena onde se debatem e reconfiguram jogos de poder, apresentando-nos Jan Cohen-Cruz uma classificação da performance pública se-

gundo cinco categorias que constituem outras tantas secções da obra, nomeadamente *Agit-prop*, Testemunho, Integração, Utopia e Tradição.

*Agit-Prop* é uma forma de expressão artística de carácter militante, com o objectivo de mobilizar emocional e ideologicamente os públicos no sentido de agirem em relação a uma situação social que exige uma urgente resolução. Os exemplos de *Agit-Prop* analisados e discutidos nesta obra passam pela referência ao contexto social da Rússia pós-revolucionária, em que é realçado o papel social de apropriação artística do espaço público urbano, com vista a servir objectivos políticos. Por outro lado, é também feita referência ao contexto da China revolucionária dos anos 30 e 40, com as suas apresentações performativas ao ar livre, organizadas por clubes dramáticos (do Teatro Vermelho), que assumiam o carácter de espectáculo de variedades onde os temas centrais eram o anti-niponismo e a revolução chinesa. O contexto indiano é também aqui abordado através da apresentação do teatro de rua indiano (referenciado como fenómeno do século XX), no qual a classe operária é a principal protagonista na militância política dos trabalhadores subjugados à exploração capitalista e feudal. O contexto americano merece igualmente referência com a *feminist media art* (no contexto dos movimentos feministas dos anos 70 na Califórnia) e a dramatização de questões relacionadas com a sida, por parte do grupo ACT UP, nos anos 90. É igualmente dado realce à performance de rua radical nos anos 90 na ex-Jugoslávia, contextualizando-a no teatro de rua político, que no final dos anos 70, se apresentou como o único movimento de oposição ao sistema unipartidário. Durante esta altura, as massas foram consideradas as heroínas activas do espaço público. Entre os finais dos anos 70 e o início dos anos 80, o espaço urbano

era usado arquitectonicamente, assim como as diversas formas de agitação das massas através da arte, para reforçar a ideologia política. Algumas das manifestações que exprimiam um eco directo dos contextos revolucionários relacionaram-se com a apresentação de *posters* políticos, de trabalhos gráficos em jornais e revistas, de performances poéticas de carácter épico, de ajuntamentos teatrais de rua de cariz democrático, de dramatizações de massas, de pinturas murais e de incursões na decoração das ruas. Ao dar relevo a diferenças de classe, entre uma protagonista classe operária e uma classe capitalista tipificada, a *Agit-Prop* assume uma funcionalidade educativa, que visa a mobilização individual e do grupo para agir em conformidade com convicções de mudança social.

A performance pública que lida com a situação social de injustiça pode adquirir um carácter de performance de rua radical. O objectivo do teatro de rua como teatro (que) testemunha é o de servir funções pessoais, colectivas e terapêuticas, onde a performance de rua se assume como forma de expressão multifacetada e multifuncional. Em *Radical Street Performance*, de entre os capítulos que se debruçam sobre esta forma de performance pública, destaco os que nos levam a conhecer as mostras públicas de acção ambientalista encenadas pela Greenpeace; o espectáculo dos protestos públicos feministas na Praça de Maio de Buenos Aires para exigir justiça pela violação dos direitos humanos por parte da ditadura militar argentina (entre 1976 e 1983); as performances de rua que defendem a liberdade de escolha em relação ao aborto (do grupo americano Church Ladies for Choice) nos anos 90; as dramatizações comunitárias e urbanas de jovens das minorias étnicas de Harlem; as temáticas da exclusão urbana da música de Susan Chatterjee e o seu processo de adap-

tação aos espaços urbanos de Calcutá. Nestes contextos, ao serem testemunhados essencialmente eventos sociais de grande magnitude, assume-se um compromisso entre o conhecimento da situação e a responsabilidade que esse conhecimento social exige. O indivíduo é impelido a agir como cidadão consciente da situação social que está a viver.

No que diz respeito à performance pública como acto de integração, deixa de haver a separação formal entre actores e espectadores e a própria performance é integrada na vida de todos os dias. É o que acontece com o Teatro Invisível (um subconjunto do Teatro do Oprimido, a forma teatral criada por Augusto Boal), que consiste na apresentação de uma cena num espaço social fora do teatro convencional – um restaurante, um passeio, um mercado, um comboio, etc., – onde o público é apanhado de surpresa. Também com o grupo CADA – colectivo de acções de arte –, o acto criativo torna-se numa forma de participação nos discursos do dia-a-dia, englobando os habitantes do espaço urbano no acto criativo. Um outro exemplo aqui discutido tem a ver com a exploração culturalista e criativa dos espaços públicos, por parte da organização política *gay* e lésbica Queer Nation, cujo objectivo principal se relaciona com a ampliação de contra-políticas democráticas para um activismo no combate ao HIV, procurando, assim, transformar o discurso sexual público. A própria companhia teatral The Living Theatre investe na criação teatral de um teatro de rua de carácter integrativo, onde as ideias trazidas para o espaço público sejam do interesse do homem comum e possam provocar mudanças sociais. Ao integrar a performance nos acontecimentos do dia-a-dia, reequacionam-se as possibilidades de acção social que advêm da ligação entre vida e arte. A performance de carácter utópico caracteriza-se pelo seu carácter público virado

para uma crítica a organizações sociais oficiais. É proposta uma visão alternativa da organização social que se confunda com a realidade de todos os dias e envolva a participação pública. Neste contexto, torna-se importante realçar que a performance radical engloba, não só manifestações progressistas, mas também manifestações de direita, de carácter conservador. Tal é o caso das paradas de rua organizadas pelo regime nazi (como as associadas ao Congresso do Partido de Nuremberga de 1934) e da apropriação que os *media* fizeram desta forma de teatro de rua para propagandar o regime e suscitar o envolvimento e o apoio das massas. De facto, o carácter utópico destas paradas é testemunhado no apelo feito ao ideal de integração do indivíduo numa comunidade nacional, gerida pelos valores da ordem. Por seu lado, os eventos de rua associados ao Maio de 68, protagonizados pela classe estudantil e que visavam atacar o regime universitário conservador, assumiram o formato de um movimento de contra-cultura no que diz respeito ao paradigma de relações sociais existentes. O tipo de acção teatral de carácter comunitário que o Odin Theatre desenvolveu, no Sul de Itália, em meados dos anos 70, é mais um exemplo de como é possível que a performance pública, através de um contacto directo (pela partilha recíproca de experiências culturais) com as comunidades culturais locais, possa desencadear mudanças no *status quo* da organização social. Outro tipo de eventos públicos de carácter performativo com uma forte ligação política – como os carnavalescos protestos de rua pró-democracia na praça Tiananmen na China (em 1978 e 1986), as demonstrações de rua anti-guerra do Vietname em Washington ou as movimentações de rua relacionadas com a queda do muro de Berlim – é analisado nesta obra como formas de protesto ritual em relação à ordem estabelecida, mas também

como formas de celebração de uma utopia social possível. Em todas estas manifestações performativas, ao serem criticadas organizações sociais oficiais, é proposta uma forma alternativa, transformando os indivíduos-espectadores em indivíduos-actores e, portanto, em agentes dessa transformação. A performance pública associada à recuperação de formas tradicionais implica uma constante reformulação dos valores e dos comportamentos dos indivíduos e pretende lidar com a preocupação do presente numa comunidade. Entre as performances de rua pela luta pela democracia nas Filipinas (entre 1979 e 1990), passando pelos espectáculos satírico-políticos de rua (em parques e jardins comunitários) do Circo *Amok* em Nova York e pelo uso inovador do género tradicional da parada de rua pelo Bread and Puppet Theater, muitos são os exemplos analisados neste livro que encaixam na classificação da performance pública como herdeira das tradições de uma comunidade. De entre eles, destaco os que a seguir se apresentam. Tal é o caso de um campo de refugiados Hmong no Nordeste da Tailândia, onde a performance cultural – seja sob a forma de contadores de histórias, de cantores tradicionais, de teatro popular, de paradas carnavalescas ou de rituais mortuários – funciona, por um lado, como uma estratégia de *empowerment* para gerar estabilidade e continuidade social e, por outro, como forma de adaptação e de sobrevivência à adversidade das novas condições sociais (como a falta de condições sanitárias e habitacionais e a fome). A nova cultura campal é, em parte, uma afirmação do passado herdado e, em parte, uma forma de adaptação às exigências do presente. A performance tradicional expressa na forma de teatro de rua é, no contexto da África pós-colonial, um bom exemplo de expressão pública dos legados tradicionais dos países africanos e da sua relação (de opressão) com os estilos dos coloniza-

dores europeus, assim como com a situação política da altura. Outro exemplo discutido nesta obra é o da criação de um espaço ao ar livre para a performance teatral, construído pelos habitantes de Kamirithu, no Quénia, em que o próprio espaço social proporcionado pelo evento dramatizado é condição para a participação da população na própria discussão, nos ensaios e na apresentação do espectáculo. Cabe aqui igualmente a referência ao Teatro Campesino, criado por/para e com trabalhadores fabris chicanos durante o movimento fabril mexicano-americano nos anos 60. As performances, que sofriam influências dos movimentos sociais progressistas dos anos 60 e 70, tinham lugar nas estradas da Califórnia, nos sindicatos ou nas próprias comunidades chicanas e partilhavam uma mesma experiência social proletária e uma herança cultural no que diz respeito às formas performativas. O que se torna interessante sublinhar é que estas manifestações, além de contribuírem para a preservação dos valores culturais tradicionais, apostam igualmente na reformulação desses mesmos valores e comportamentos, adaptando-os à realidade social vivenciada.

Em todos os exemplos aqui referenciados, performance e espaço público entram em confronto e são as próprias relações de poder inter-individuais, no contexto da esfera pública, que são questionadas e reinventadas. O indivíduo, na sua qualidade de cidadão cultural e socialmente ancorado nos problemas sociais do seu tempo, é a grande força motora destes movimentos. Neste sentido, torna-se pertinente questionar os limites sociais da intervenção dos actores sociais na esfera pública, assim como a forma como são reconfiguradas as relações de poder inter-individuais na sua relação com o espaço público.

*Cláudia Pato de Carvalho*