

## PIERRE BOURDIEU: potencialidade para a escrita da História

Georgeana Lanzini Vendrami\*

Névio de Campos\*\*

### Resumo

O presente artigo discute a potencialidade heurística do conceito de cultura de Pierre Bourdieu para as pesquisas na área de História. Apoiar-se nos principais conceitos de Bourdieu, particularmente na acepção de cultura como distinção social, bem como nos documentos referentes ao processo de constituição do Conservatório Artístico Musical Maestro Paulino Martins Alves, em Ponta Grossa, para discutir a hipótese de que o uso conceitual na investigação histórica deve estar associado ao permanente movimento do processo de pesquisa. À luz da prática historiográfica (nossas pesquisas) busca-se sustentar a assertiva de que o conceito de cultura como distinção social tem uma fecundidade analítica para os estudos históricos, assim como demonstrar que apenas na própria prática historiográfica é possível afirmar a utilidade de determinados conceitos. Desse modo, postulamos que nos estudos históricos não faz sentido promover debates abstratos a respeito de qual teoria ou quais conceitos são melhores, mas sim, que cabe sempre ao investigador, no processo complexo de uma pesquisa, escolher conceitos que se mostram mais fecundos para explicar um determinado problema.

**Palavras-chave:** Pierre Bourdieu. Pesquisa Histórica. Cultura.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo discutir a potencialidade heurística da teoria de Pierre Bourdieu para as pesquisas na área de História da Educação e de História da Arte (música). Em termos específicos, problematiza a fecundidade das ideias desse autor para estudos históricos. A rigor, este texto é resultado do projeto intitulado História intelectual: possibilidade de escrita da história da educação e da pesquisa intitulada Conservatório de música de Ponta Grossa: (re) produção cultural e distinção social (1971-1995).

Neste artigo discutiremos alguns conceitos bourdieusianos como hipóteses para explicar um problema de pesquisa. Não se trata de uma discussão teórica e abstrata dos conceitos de Bourdieu, pois, não temos a pretensão de fazer uma defesa *a priori* da

---

\*Doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa/UEPG. E-mail: ge.vendrami@bol.com.br

\*\*Doutor em Educação. Pesquisador em História da Educação. Professor do PPGE da Universidade Estadual de Ponta Grossa/UEPG. E-mail: nmestrado@ig.com.br

potencialidade analítica da sociologia desse pensador francês. Ao contrário, indicamos ao leitor o próprio processo de organização e problematização dos conceitos úteis para analisar alguns aspectos da história de um Conservatório de música da cidade de Ponta Grossa, Paraná. Dessa forma, em interlocução com Bourdieu, postulamos que nas pesquisas de história não faz sentido promover debates abstratos a respeito de qual teoria ou quais conceitos são melhores, mas sim, que cabe sempre ao investigador, no processo complexo de uma pesquisa, escolher conceitos que se mostram mais fecundos para explicar um determinado problema.

Nos termos de Bourdieu (2002, p. 63),

Compreender trabalhos científicos que, diferentemente dos textos teóricos, exigem não a contemplação, mas a aplicação prática, é fazer funcionar praticamente, a respeito de um objeto diferente, o modo de pensamento que nele se exprime.

Em nossa avaliação, uma medida interessante para analisar a fecundidade de uma teoria ou de um conjunto de conceitos é organizar a prática da pesquisa a partir de modos distintos de olhar uma determinada realidade. Desse modo, ao eleger a teoria de cultura como distinção social (Bourdieu), para explicar a história do Conservatório de música na cidade de Ponta Grossa consideramos pertinente pensar a hipótese de que tal instituição musical poderia também ser interpretada à luz do conceito de circularidade cultural (BAKHTIN, 1999; GINZBURG, 2007). A rigor, guardadas as diferenças entre Bakhtin e Ginzburg, é importante reter que circularidade é “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica [...]”. (GINZBURG, 2007, p. 7) <sup>1</sup>.

Tal assertiva está presente em Bourdieu ao afirmar que é preciso prevenir-se “contra o feiticismo dos conceitos e da ‘teoria’, que nasce da propensão para considerar os instrumentos ‘teóricos’ [...], em si mesmos, em vez de os fazer funcionar, de os pôr em ação”. (BOURDIEU, 2002, p. 27). Essas observações não pretendem indicar um caminho aos pesquisadores, mas explicitar a nossa experiência com a prática da pesquisa histórica. Desse modo, nas páginas seguintes, ao explicitar o uso de Bourdieu em nossa experiência de

---

<sup>1</sup>A indicação de Bakhtin e Ginzburg como expressão da operação do conceito de circularidade cultural não tem a pretensão de formular uma associação entre os dois autores. É importante ressaltar que ambos estão interessados em problematizar a relação entre as culturas, seja cultura subalterna e cultura hegemônica (Ginzburg) ou cultura cômica popular e cultura oficial da Igreja e do Estado feudal (Bakhtin). Entretanto, para Ginzburg a abordagem de Bakhtin de buscar, por meio de Rabelais, compreender a tensa relação entre cultura cômica popular e a cultura oficial apresenta uma lacuna, pois os camponeses falavam apenas por meio dos escritos de Rabelais. Para aprofundar as particularidades de Ginzburg e Bakhtin sugerimos ler Adilson da S. Mello e Otávio C. da S. Junior (Uma leitura da “circularidade” em Carlo Ginzburg) e Soleni B. Fressato (Cultura popular: reflexões sobre um conceito complexo).

pesquisa, pretendemos evidenciar que a potencialidade de determinados conceitos nos estudos históricos deverá sempre perpassar pela relação teoria-empíria.

## CONSERVATÓRIO MUSICAL DE PONTA GROSSA: POR UM DEBATE DO CONCEITO DE CULTURA

O Conservatório Artístico Musical Maestro Paulino Martins Alves (CAM) foi criado em 1971, na cidade de Ponta Grossa, Paraná, por iniciativa de um grupo de integrantes da Orquestra Sinfônica da cidade (OSPG)<sup>2</sup> e foi oficializado como instituição pública de ensino musical pela Prefeitura Municipal em 1972. Desde sua fundação, o CAM, instituído como uma unidade cultural das Secretarias de Educação e/ou Cultura (conforme definição de cada gestão política), atende a uma crescente demanda de alunos e constitui-se em um espaço destinado à educação musical e à difusão cultural/musical<sup>3</sup>, bem como de distinção social.

A ideia gestora da sua criação, além de derivada da necessidade técnica de formação de músicos para compor a OSPG, foi também decorrente de representações e práticas culturais que remontam a um contexto sociocultural anterior à sua fundação. Devido a isso, dentro da ampla esfera de possibilidades de pesquisa e análise da música, enfatizamos dois aspectos: a música como uma atividade técnica – atividade humana relacionada com habilidade, destreza e agilidade –, e como um processo dialético da sociedade e das relações sociais, ou seja, a música e a prática musical como um produto da sociedade e, ao mesmo tempo, como um agente influenciador, referencial dessa sociedade para ela mesma. (CHAUI, 2006).

Dentro da visão da música como um fenômeno de caráter social, os conservatórios de música são considerados, para além de um espaço educacional, também como um equipamento urbano social ligado à difusão e reprodução cultural, um espaço social e simbólico. Estudos realizados na última década têm direcionado o interesse para as relações e

---

<sup>2</sup> Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa fundada em 1955.

<sup>3</sup> Até março de 2010 o CAM contava com cerca de 500 alunos, 26 professores e 3 funcionários, e disponibilizava para alunos a partir de seis anos até adultos, iniciação musical e ensino de nível fundamental dos instrumentos: violino, viola, violoncelo, clarinete, saxofone, trompete, trombone, flauta transversal, flauta doce, piano, violão, acordeom, cavaquinho e viola caipira, além de canto lírico e das disciplinas: Co-repetição, Musicalização Infantil, Harmonia e Estruturação, Folclore e MPB, Teoria Musical e História da Música. Oferecia oportunidades de prática de música em grupo por meio de Coro adulto e infantil, Grupo de Cordas, Grupo e Orquestra de Flautas Doce, Camerata de Violões e Orquestra de Câmara. Promovia concertos, apresentações didáticas, palestras e cursos de curta duração com professores convidados de outras instituições, direcionados aos alunos e público interessado. (CONSERVATÓRIO..., 2010).

representações sociais<sup>4</sup> envolvidas no processo educativo dessas instituições. (AMATO, 2004; ARROYO, 1999; CANDÉA, 2006; ESPERIDIÃO, 2002; GONÇALVES, 2007; VASCONCELOS, 2002). Os conservatórios de música formam músicos que se inserem em diferentes espaços da sociedade, e ainda, criam condições de acesso e de apropriação das obras culturais por meio de concertos e atividades artísticas que oportunizam a fruição da música entre as camadas sociais que reconhecem tais bens culturais como elementos de valor social.

Dessa forma, entendemos que os conservatórios de música estão inseridos num âmbito temático pautado pela noção de cultura, abrigando representações e práticas partilhadas entre alguns grupos sociais em contraposição a outras classes ou frações de classe social<sup>5</sup>. Compreendemos que o CAM pode ser explicado sob o enfoque da História Cultural – que analisa a produção artística vinculada ao mundo social<sup>6</sup> –, o que se aproxima dos estudos de Pierre Bourdieu, particularmente de suas proposições a respeito da História da Arte – História do Campo Artístico/Cultural. Para Bourdieu (1996, p. 168), o campo artístico é um “[...] universo relativamente autônomo (quer dizer também, como é óbvio, relativamente dependente, sobretudo perante o campo econômico e o campo político [...])”. A rigor, conforme Bourdieu (1996, p. 211), o conceito de campo “[...] permitiu também escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, perante a qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais [...], lembrando a existência dos microcosmos sociais, espaços sociais separados e autônomos, nos quais se engendram as obras”.

Segundo Chartier (2002, p. 139), a ciência das obras culturais proposta por Bourdieu:

---

<sup>4</sup> Neste texto tomamos representação social como expressão das produções simbólicas e instrumentos de dominação, pois para Bourdieu (2002, p. 11), “as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais”.

<sup>5</sup> A noção de cultura assumida está associada a Bourdieu, particularmente a assertiva de que a cultura é o lugar por excelência de classificação do gosto estético, do gosto puro e o “gosto bárbaro”, do senso estético como senso da distinção, da “estética” popular, da forma de se distinguir. A contribuição da sociologia, segundo Bourdieu (2004, p. 27), é descobrir “[...] o arbitrário, a contingência, ali onde as pessoas gostam de ver a necessidade ou a natureza [...]”. A cultura é o espaço do arbitrário, no entanto é comum buscar construir uma representação essencialista da arte (arte pura), negando o gosto puro, o senso estético e senso da distinção como arbitrariedades. Nesse sentido, é importante reter a assertiva de que “[...] ao historicizar, a sociologia, desnaturaliza, desfataliza” (BOURDIEU, 2004, p. 27).

<sup>6</sup> José D’Assunção Barros (2005, p. 56-57) refere-se à habitual distinção feita entre a História da Cultura – “que se limita a analisar apenas a produção cultural literária e artística, oficialmente reconhecidas, [...] como se estes objetos pudessem ser [...] desvinculados da sociedade que os produziu” –; e a História Cultural propriamente dita ou História Social da Cultura, onde se aplica uma noção ampla de cultura, abarcada em seu sentido mais antropológico, voltando-se “para o estudo da dimensão cultural de uma determinada sociedade historicamente localizada” onde “toda a vida cotidiana está mergulhada”.

[...] se constrói em oposição a todos os postulados clássicos da crítica literária, da história da literatura, da história da arte, calcados na figura do criador incriado – ou seja, na idéia de que cada obra possui uma singularidade irreduzível, na imediatez supostamente compartilhada da experiência estética ou na idéia de que há uma disposição universal ao juízo estético.

De acordo com Chartier, a proposição de Bourdieu àquele modo de abordagem das obras culturais apregoa a “necessidade de desenvolver uma sociologia genética [...] capaz de reconstruir, para cada momento histórico, como estas categorias ou outras foram definidas, de maneira que não sejam pensadas como universais, invariáveis e invariantes”.

[=’p (CHARTIER, 2002, p. 140). O autor observa ainda, que a “[...] sociologia genética é uma forma de pensar relacional [...]. A obra, o artista, o filósofo só existem dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis que definem [...] a uma posição social, em relação a uma posição estética”. (CHARTIER, 2002, p. 140).

Bourdieu elabora conceitos como campo, teoria da prática/*habitus*, reprodução cultural, capital cultural, capital simbólico, capital social e desenvolve uma análise sobre a cultura, utilizando as noções de mercado, de bens, de produção, de investimento, que contribuem, no campo da História, para a compreensão da construção de identidades e das possibilidades de mudança. (SANTOS, 2005). Norteados pelo conceito de campo, Bourdieu propõe o distanciamento de uma história internalista da arte, bem como de uma história economicista dela, recusando a interpretação interna e a explicação externa dos produtos culturais nas ciências sociais. (BOURDIEU, 1996; WACQUANT, 2005).

Dentre os conceitos de Bourdieu que se mostram pertinentes, dois se apresentam imediatamente: o conceito de campo ou os chamados campos sociais, nos quais os agentes e os grupos de agentes são definidos por suas posições relativas neste espaço e são envolvidos numa dinâmica de disputa pelo poder tanto dentro como entre os campos. Para Bourdieu (1983, p. 89),

Um campo [...] se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irreduzíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos [...] e que não são percebidos por quem não foi formado para entrar neste campo (cada categoria de interesses implica a indiferença em relação a outros interesses, a outros investimentos destinados assim a serem percebidos como absurdos, insensatos ou nobres, desinteressados). Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas a disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas etc.

Igualmente importante é o conceito de *habitus*, que são disposições, competências, atitudes, formas de perceber, pensar e agir profundamente incorporadas pelos indivíduos em suas trajetórias<sup>7</sup>. Na terminologia de Bourdieu (2002, p. 61) “[...] o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital [...]; a *hexis* indica a disposição incorporada, quase postural”. Por meio do *habitus* incorporado os agentes agem sem perceber “[...] o sentido objetivo que lhes escapa, eles agem como membros de uma classe mesmo quando não possuem consciência clara disso; exercem o poder e a dominação, econômica e, sobretudo, simbólica, frequentemente, de modo não intencional” (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2009, p. 26). Porém, ao mesmo tempo, o *habitus* não é um destino ou uma determinação sedimentada, mas um sistema de orientação flexível, em constante reformulação, ora consciente, ora inconsciente, expresso como uma memória em ação e construção e não unicamente como manifestação automática de um sentido prático incorporado. (SETTON, 2002). Em síntese, para Bourdieu,

[...] *habitus*, sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e do domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 2003, p. 53-54).

Segundo Renato Ortiz, “a expressão ‘estrutura estruturada predisposta a funcionar como estruturante’ significa que a noção de *habitus* não se aplica apenas à interiorização das normas e dos valores, mas inclui os sistemas de classificação que preexistem às representações sociais. (ORTIZ, 2003, p. 159).

*Habitus* e campo são categorias desenvolvidas por Bourdieu para analisar e explicar a realidade social em seus processos de produção e reprodução que, particularmente, auxiliam na compreensão do CAM, considerado, nessa perspectiva, como uma instituição de educação musical que se insere no campo da produção cultural, mais especificamente, no microcosmo musical do campo artístico, que por sua vez, se relaciona com outros campos sociais, em especial o campo político e o campo econômico.

Em *As Regras da Arte* (1996), Bourdieu analisa a discussão sobre a percepção estética

---

<sup>7</sup> Trajetória é “[...] uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente [...], em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (BOURDIEU, 2008b, p. 81).

que a obra de arte invoca, ou seja, sobre a essência da obra de arte e sobre o que a define como tal, e identifica uma visão essencialista, comum nos campos cultural, artístico, político, literário e a todos aqueles que têm o universal como motivo de disputa. Bourdieu denuncia uma visão internalista da obra de arte e, por conseguinte, da História da Arte, que a constitui em essência universal, materializada nas concepções de arte que a investem das propriedades de gratuidade, desinteresse e ausência de função – “a arte pela arte”.

Para Bourdieu, os historiadores e analistas de arte, ao tomá-la nesse sentido, em sua essência pura, recorrem a uma “descrição essencialista ingênua que esquece as condições sociais da produção (ou da invenção) e da reprodução (ou da inculcação) das disposições e dos esquemas classificatórios [...] aplicados na percepção artística”. (BOURDIEU, 1996, p. 326). Segundo o autor, operam, dessa forma, uma “dupla des-historicização” porque “ignoram o contexto sociológico e histórico da gênese e da estrutura do campo artístico, que é quem impõe o reconhecimento da obra de arte como tal”. (BOURDIEU, 1996, p. 326). Nesses termos, assevera Bourdieu (1996, p. 239), “a noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem que nada se perca das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente tidas como inconciliáveis”. Em termos mais específicos, “[...] conservando o que se acha inscrito na noção de intextualidade [...] e o espaço das posições no campo de produção [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 239).

Em relação ao afastamento de uma História economicista da Arte, Bourdieu apresenta a noção de autonomia relativa do campo, a partir da qual considera que nem todo campo é movido unicamente por interesse econômico ou que nem sempre a economia exerce uma força determinante, de forma que as obras de arte não resultam diretamente das características sociais do seu criador ou do seu público. Em vários campos as disputas se estabeleceriam em função de variados capitais, posições e contextos. Assim, para Bourdieu (2002, p. 11), “[...] o mundo social [...]” é multidimensional e o conceito de campo artístico significa revogar as oposições que dividem a compreensão das práticas e da produção artística entre uma análise interna que exclui o contexto e uma explicação economicista que reduz as relações à determinação pelo capital econômico. (WACQUANT, 2005).

Movidos por essa perspectiva, afirmamos a hipótese de que o grupo fundador do CAM tinha interesse em estabelecer um espaço de sociabilidade e de consumo de bens musicais atrelados a uma posição social distinta dos demais ambientes culturais de Ponta Grossa, o que caracteriza um aspecto diletante. Esta hipótese é corroborada pela recorrente afirmação dos entrevistados de que este grupo, durante todo o período entre 1955, quando a OSPG foi fundada, até 1983, quando o CAM passou por uma reformulação pedagógica, não pretendeu

profissionalizar-se e, nem mesmo, criar um espaço de trabalho para músicos da cidade.

Outro importante aspecto considerado para o estudo do CAM é o entendimento da noção de cultura, a qual tem um papel central nas análises e proposições de Bourdieu sobre a produção e a reprodução da vida social como elemento de diferenciação e de classificação social. (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2009).

Denys Cuche (2002), ao discutir os múltiplos significados e empregos da ideia de cultura, chama a atenção para a complexidade presente na sua definição diante das diversas acepções dadas à palavra e da sua aplicação em diferentes realidades. Ao discutir a noção e os usos sociais da cultura, chama a atenção para a ocorrência, nas últimas décadas, de um fenômeno linguístico crescente em relação ao uso “sem controle” da noção de cultura que provoca uma confusão conceitual. Para este autor, a introdução do conceito de cultura em novos campos semânticos, refletida, por exemplo, no uso da palavra cultura no sentido político, empresarial ou religioso, “pode demonstrar a defasagem entre o uso social, isto é, ideológico e o uso científico [desse] conceito”. (CUCHE, 2002, p. 203).

Raymond Williams (1992, p. 10) refere-se à cultura como um “termo excepcionalmente complexo” cujo estudo, seja no sentido pluralista ou não, pode se dar sob uma variedade de pontos de partida: em história, filosofia, estudos literários, linguística, estética e teoria social bem como a própria sociologia. O efeito disso, para este autor, é a existência de um problema de sobreposição com outras disciplinas distintas, porém necessárias.

Ao examinar a mudança do sentido da palavra cultura ocorrida a partir do século XVIII, quando ressurge relacionada à ideia de civilização, entendida como o máximo desenvolvimento social, econômico, político e científico em oposição à barbárie, Williams (1992) entende que a cultura adquiriu duas conotações: uma delas, a significar modos de vida internamente articulados numa sociedade, entendida como o “campo das formas simbólicas” (trabalho, linguagem, religião, ciências e artes) e outra a se referir ao “campo das humanidades”, ao processo interior dos indivíduos educados intelectualmente, atributo do “homem culto” diferenciado do “inculto”. Assim, as respostas a essa complexidade do termo cultura resultam em tradições alternativas e conflitantes onde a cultura oscila entre um significado global e outro parcial. (WILLIAMS, 1992).

Bonnewitz (2005) descreve essas tradições em três sentidos: o antropológico, o corrente e o sociológico. Segundo este autor, cultura no sentido antropológico designa “as maneiras de fazer, sentir e pensar próprias de uma coletividade humana”, regras e práticas de conduta que determinam representações de mundo e fundamentam a identidade coletiva de



um grupo vasto ou restrito. (BONNEWITZ, 2005, p. 94). A noção de cultura neste sentido se dá por oposição à natureza, ao inato, ao instintivo, referindo-se a tudo o que se adquire na e pela sociedade e cria as condições de existência dos homens.

Para Cucho (2002, p. 9) essa noção de cultura, em seu sentido vasto, é necessária para pensar “a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos.” Ela se revela um instrumento que permite fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos, numa alternativa “à resposta ‘racial’ cada vez mais desacreditada” frente aos avanços da genética humana. Nessa compreensão vasta, a natureza do homem é inteiramente interpretada pela cultura, que remete aos modos de vida e de pensamento das sociedades, verificáveis na organização simbólica do conjunto de práticas por uma coletividade de indivíduos. Seu uso, então, conduz diretamente à ordem simbólica – ao que se refere aos sentidos –, algo difícil de definir com exatidão porque possui ligação com a sua gênese social, pontuada por diferenças de concepções e interesses sociais e nacionais.

Segundo Bonnewitz (2005), a cultura no sentido corrente designa um conjunto dos conhecimentos artísticos, científicos, literários de um indivíduo ou um patrimônio de obras intelectuais e artísticas de uma sociedade. Nesses termos, sociólogos a denominam de cultura erudita ou cultura cultivada que, em suma, é a cultura da elite intelectual. Williams (1992, p. 13) afirma que esse é um conceito mais restrito que coexiste “desconfortavelmente” com o sentido antropológico. Segundo o autor, nesse uso corrente, houve grande desenvolvimento do sentido de ‘cultura’ como cultivo ativo da mente, entendido distintamente como um estado mental desenvolvido (pessoa de cultura, pessoa culta – que se opõe automaticamente à pessoa inculta); como os processos desse desenvolvimento (interesses culturais, atividades culturais); ou ainda, “no sentido geral mais comum na nossa época”, como os meios desses processos (cultura considerada como as artes e o trabalho intelectual do homem). A discussão maior em relação a essa concepção se refere às suas relações com a cultura de massa, entendida como uma cultura padronizada que seria a base de uma uniformização cultural, veiculada por meios de comunicação de massa e empresas culturais. (BONNEWITZ, 2005).

A terceira acepção de cultura apontada por Bonnewitz (2005, p. 95) é a sociológica, que adota uma definição relativamente ampla de cultura, tomada como o “conjunto de valores, normas e práticas adquiridos e compartilhados por uma pluralidade de pessoas”, somado aos bens e serviços considerados no conceito corrente de cultura. Essa concepção mostra a influência do uso antropológico, porém afastado da problemática da oposição entre natureza e cultura. Williams (1992, p. 13) destaca que nas obras contemporâneas, até a segunda metade do século XX, torna-se evidente essa convergência prática entre os sentidos

antropológicos e sociológicos de cultura – com seu “sistema de significações [...] envolvido em todas as formas de atividade social” –, e o sentido mais restrito e comum de cultura como atividades artísticas e intelectuais, vistas, porém, de maneira muito mais ampla, incluindo além das artes e formas de produção intelectual tradicionais, as linguagens “que passam pela [...] filosofia, jornalismo, moda e publicidade”. Nessa acepção, consideram-se bens e serviços culturais que se referem também à comunicação (imprensa, rádio, TV) e lazer (“leituras, saídas para restaurantes, teatro, ópera, prática de esporte”), integrando a cultura erudita, porém, não reduzida “às práticas ‘nobres’, mais ‘intelectuais’”. (BONNEWITZ, 2005, p. 95).

Bourdieu acompanhou esse debate, pois utilizou os três sentidos de cultura, porém enfatizando-a como lugar das produções simbólicas e instrumento de distinção social. Ele apropriou-se do conceito antropológico (tributário da definição ampla de cultura de E. Tylor) de que “cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente”, além de ser também “todo comportamento aprendido, de modo independente da questão biológica” (SILVA; SILVA, 2008, p. 85), que explora a partir do conceito de *habitus*. A cultura, nesse sentido, é mais do que acumulação de tradições sociais, “ela é tão profundamente entrelaçada com todo o sistema cognitivo que [determina] a visão de mundo em cada indivíduo [...]”. (SANTOS, 2005, p. 2).

A partir do conceito de *habitus*, Bourdieu analisa a cultura associada à teoria da dominação, de modo que a cultura é ao mesmo tempo um meio de garantia de dominação pelos dominantes (uma dominação que não se dá pela força e sim por uma relação de sentido, numa capacidade de dissimular a imposição de significações) e um sistema de significações hierarquizadas que mantém o distanciamento distintivo entre classes sociais. A cultura, para Bourdieu, “tem todas as propriedades de um capital” e como tal, torna-se um elemento de lutas entre grupos sociais num campo. (BONNEWITZ, 2005, p. 93). A cultura, como uma produção histórica, é “uma construção que se inscreve [...] na história das relações sociais entre si”, as quais são sempre relações desiguais que se desenvolvem na tensão, às vezes na violência e que revelam conflitos. (CUCHE, 2002, p. 143-144).

Para Bourdieu, os conflitos simbólicos entre classes sociais<sup>8</sup> são movidos pela

---

<sup>8</sup>Bourdieu usa com muita frequência a terminologia classe social, embora chame atenção para o conceito de grupo social. No entanto, é importante destacar que o termo classe social ganha um sentido diferente na produção desse sociólogo. Para ele, “a classe social não é definida por uma propriedade (mesmo que se tratasse da mais determinante, tal como o volume e a estrutura do capital), nem por uma soma de propriedades (sexo, idade, origem social ou étnica – por exemplo, parcela de brancos e de negros, de indígenas e de imigrantes etc. –, remunerações, nível de instrução etc.), tampouco por uma cadeia de propriedades, todas elas ordenadas a partir de uma propriedade fundamental – a posição nas relações de produção –, em uma relação de causa e efeito, de condicionante a condicionado, mas pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que

importância de legitimar uma definição de mundo social imposta para garantir a reprodução da ordem social estabelecida. Uma vez legitimada a definição de mundo social imposta, os agentes sociais passam a reconhecer um conjunto de pressupostos de uma determinada classe como naturais, sem percebê-los como imposições. Porque nascidos no mundo social, os agentes tomam certos pressupostos como óbvios e não refletem sobre eles. Constrói-se “um conjunto de opiniões comuns, crenças estabelecidas, ideias preconcebidas, no óbvio que não é discutido”, condicionado por um processo de fazer existir, dado pela racionalização em termos universais de exigências que são particulares a um meio, pela criação de instituições “[que] são instâncias de poder cujo papel é instituir a realidade, fazer existir oficialmente relações sociais e consolidá-las” e pelas práticas culturais das diferentes classes sociais que se revelam estratégias de distinção utilizadas na luta de classes no terreno cultural. (BONNEWITZ, 2005, p. 98).

Segundo Bourdieu (2008a), o funcionamento do espaço social baseia-se na vontade de distinção dos indivíduos e dos grupos, que é, antes de tudo, uma busca de reconhecimento pelos outros, de adquirir importância, visibilidade e, finalmente, de ter um sentido na existência social. Essa identidade social é dada por filiações que fornecem rótulos para os indivíduos, como o nome de família, a nacionalidade, a profissão, a religião, a classe social e por meio de práticas sociais e de consumo de bens simbólicos que permitem o acúmulo de um capital simbólico necessário para o reconhecimento de propriedades distintivas, tanto pessoais como de classe. Tal disposição nas relações sociais resulta na “homologia entre a estrutura das classes e a estrutura dos gostos e das práticas”. (BONNEWITZ, 2005, p. 103; 108). Nesta perspectiva, Cuche (2002) entende que “em um dado espaço social, existe sempre uma hierarquia cultural” e, acompanhando o pensamento de Bourdieu, concorda com Marx e Weber em que a cultura da classe dominante tende a ser a cultura dominante – o que, no entanto, depende das condições históricas.

Ao mesmo tempo, porém, Cuche (2002) relativiza essa forma de compreensão ao considerar que a cultura dominada não se coloca necessariamente como uma cultura alienada. Para o autor, duas ideias devem ser evitadas: a de que as culturas populares seriam apenas

---

confere seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas” (BOURDIEU, 2008a, p. 101, sem grifo no original). Em termos mais categóricos, Bourdieu (2008b, p. 49) afirma que “o objetivo principal da ciência social não é o de construir classes. [...] mas sim espaços sociais no interior dos quais as classes possam ser recortadas – mas que existam apenas no papel. Assim, falar de espaço social é resolver, ao fazê-lo desaparecer, o problema da existência ou da não-existência das classes que, desde sua origem, divide os sociólogos: podemos negar a existência das classes sem negar o essencial do que os defensores da noção acreditam afirmar através dela, isto é, a diferenciação social, que pode gerar antagonismos individuais e, às vezes, enfrentamentos coletivos entre os agentes situados em posições diferentes no espaço social”.

derivações da cultura dominante - apenas seus subprodutos inacabados - e a ideia de que as culturas populares seriam culturas autônomas que não deveriam nada à cultura das classes dominantes. Cuche (2002) cita Claude Grignone e Jean-Claude Passeron, segundo os quais “as relações de dominação cultural não se deixam apreender da mesma maneira que as relações de dominação social”. (CUCHE, 2002, p. 149).

Nesses termos, a cultura popular é construída em uma situação de dominação que pode tanto gerar uma reação de contestação à imposição cultural - “pela ironia, pela provocação, pelo ‘mau gosto’, mostrado voluntariamente” -, como um movimento em repouso, manifestado como “um conjunto de ‘maneiras de viver com’ esta dominação ou, [...] como um modo de resistência sistemática” a ela. (CUCHE, 2002, p. 149). Existe, portanto, uma realidade complexa de relações de classes na sociedade que oscila entre estratégias de conservação e subversão, em que as culturas popular e erudita não são “nem inteiramente dependentes e nem inteiramente autônomas”, que levam Bourdieu a afirmar que não existe, na essência, prevalência de uma cultura sobre a outra, sendo tal prevalência unicamente o produto de um arbitrário. (CUCHE, 2002, p. 150).

Essa forma de compreender as relações entre o erudito e o popular como interdependentes aproxima-se da visão apresentada nas obras de Mikhail Bakhtin (1999) e Carlo Ginzburg (2007) que sintetizam a visão de mundo dos populares. Estes dois autores, a partir da interpretação literária e histórica de documentos escritos - o primeiro sobre a obra literária de François Rabelais e o segundo (valendo-se da hipótese formulada por Bakhtin) sobre documentos de um processo de inquisição de um moleiro -, desenvolvem a ideia de circularidade entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas, num “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima e de cima para baixo [...]”. (GINZBURG, 2007, p. 10).

Esses autores reconstituem o contexto e a visão de mundo das classes populares do passado, interpretando o conteúdo de textos literários e históricos como testemunhos sobre seus comportamentos, atitudes e pensamentos. Ginzburg (2007) observa que “Menocchio” (o réu, um trabalhador), apesar de representar a cultura dos subalternos/popular detém a cultura erudita, pelo fato de ser alfabetizado. A possibilidade de acesso à cultura escrita, monopólio dos letrados à época, permitiu a “Menocchio” confrontar o seu conteúdo com as ideias de tradição oral, em que havia crescido, e organizar visões próprias, pelas quais se enquadrou como subversivo, ao apresentar um comportamento diferente do esperado para um indivíduo da classe dominada à qual pertencia. Em Bakhtin (1999), apesar da existência da divisão cultural, havia o convívio entre classes nas festas carnavalescas de caráter popular/religioso

que aconteciam nas praças públicas no início da idade média, as quais se caracterizavam como uma manifestação subversiva, avessa à cultura oficial das classes dominantes, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal.

A teoria da circularidade cultural trata o problema da relação entre cultura erudita e cultura popular de uma forma diferenciada, que relativiza a ideia da pureza da cultura popular e da cultura erudita, negando a possibilidade da produção das fronteiras bem definidas. Porém, apesar da pertinência dessa forma de compreensão das relações entre cultura popular e cultura erudita ou de elite, a tendência teórica na qual Bourdieu está inserido considera que o campo cultural é um espaço de luta entre diferentes grupos sociais, que determina a própria hierarquização da cultura.

Chauí (2006, p. 132), voltada ao pensamento marxista, denuncia a incapacidade da sociedade de classes em manter um conceito abrangente e indiviso de cultura, por ser marcada pela “existência de indivíduos, separados uns dos outros por seus interesses e desejos”, e pela divisão interna que lhe é originária. Segundo a autora, a sociedade de classes institui a divisão cultural, cujas diferentes expressões são dicotomizadas e hierarquizadas historicamente. Nessa dicotomização, a cultura recebe nomes variados como cultura dominante e cultura dominada, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular, evidenciando um corte no seu interior, entre o que se convencionou chamar cultura formal - letrada - e cultura popular - “que corre espontaneamente nos veios da sociedade”.

Em síntese, procuramos, por meio da discussão até aqui desenvolvida, explicitar a relação entre teoria e empiria, particularmente ao aventar sobre a fecundidade dos conceitos de Bourdieu para os estudos de história (arte/música/educação). Tal reflexão foi aprofundada à medida que problematizamos a potencialidade de Bourdieu, cruzando com a teoria da circularidade cultural. A contribuição do sociólogo francês para analisar o CAM mostrou-se pertinente porque as fontes de pesquisa evidenciam que para os grupos envolvidos na fundação e realização do Conservatório a música tinha um caráter diletante, portanto, de distinção social.

## FECUNDIDADE ANALÍTICA DE BOURDIEU

A fecundidade dos conceitos de Bourdieu para a pesquisa histórica pode ser analisada a partir de duas evidências: 1) de alguns aspectos históricos de Ponta Grossa; e 2) da organização pedagógica do CAM.

Esta instituição foi idealizada por um pequeno grupo de integrantes da Orquestra

Sinfônica de Ponta Grossa (OSPG), conhecido como “Amigos da Música”, constituído, no início da década de 1970, por indivíduos pertencentes a uma elite social e cultural, mas, que não representava a camada dirigente de Ponta Grossa. Esse grupo era composto por integrantes, na sua maioria, imigrantes descendentes de diversas etnias, como por exemplo, alemães, russo-alemães, judeus, sírios, libaneses, poloneses, ucranianos, italianos, entre outros. Possuíam formação musical, geralmente adquirida de maneira informal no meio familiar, conheciam a língua e tinham familiaridade com a cultura e o gosto artístico de origem.

Porém, diferentemente dos imigrantes estudados por Miceli (2001), que se dedicaram à importação de produtos e costumes europeus e se especializaram no meio editorial e no comércio de luxo no eixo Rio-São Paulo, destacavam-se entre o grupo fundador da OSPG e idealizador do CAM, militares, pequenos comerciantes e profissionais liberais<sup>9</sup>. Ou seja, era um segmento da sociedade pontagrossense, oriundo da integração cultural decorrente do movimento imigratório no Paraná da virada dos séculos XIX e XX, não possuidora de forte expressão econômica e política, porém, detentora de disposições sociais e capitais simbólicos que eram muito restritos ou inexistentes, mesmo entre a elite política e econômica local.

Assim como no panorama político econômico paranaense, em Ponta Grossa até a segunda metade do século XX, os campos político e econômico eram controlados pelos grandes proprietários de terras, por industriais e comerciantes locais. Esses grupos procediam de famílias que remontam à época do povoamento da região dos Campos Gerais no século XVIII que, à semelhança do que ocorria em todo o Brasil desde o começo da colonização, teve início com a concessão de sesmarias a famílias nobres de São Paulo e, paralelamente, com o desenvolvimento da atividade dos tropeiros que requeriam terras ao governo, originando “as grandes fazendas dos Campos Gerais” e a “figura dominante do senhor rural”. (CHAMMA, 1988; PEREIRA, 1996; SCHIMANSKI, 2007, p. 91). Esse grupo, diante da dificuldade de obtenção de mão de obra para a pecuária e a agricultura na última década do século XIX, voltou seus interesses para outras atividades econômicas como a indústria de beneficiamento da erva-mate e madeira, desencadeando uma transformação na estrutura social, econômica e urbana de Ponta Grossa. (CHAMMA, 1988; SCHIMANSKI, 2007).

---

<sup>9</sup> Os imigrantes do início do século XX encontraram grande dificuldade de inserção sócio-econômica no Paraná, também expressa em Ponta Grossa em decorrência do contexto político no qual ocorreu o programa de imigração. As terras de pouca qualidade produtiva e a falta de apoio financeiro levaram “muitos imigrantes russo-alemães a perderem suas terras para os latifundiários”, passando a residir em bairros distantes da cidade e a “exercer atividades como oleiros, marceneiros, fundidores, carpinteiros, seleiros, alfaiates e sapateiros”. (CHAMMA, 1988; HOLZMANN, 2004; SCHIMANSKI, 2007, p. 108-109).

Segundo Schimanski (2007, p. 8), “essas famílias projetaram-se na política local como uma elite aristocrática” que centralizou o poder político e econômico de Ponta Grossa, inclusive por todo o século XX, privilegiando seus interesses em detrimento aos dos demais grupos, especialmente aos dos estratos sociais da classe trabalhadora.

A criação e o funcionamento da OSPG e do CAM dependeram, portanto, das relações e das lutas de interesse entre esses dois grupos. O primeiro, o dos agentes ligados à cultura e à arte, composto originariamente por imigrantes e seus descendentes que, na ausência de uma importante representatividade nos campos econômico e político, valia-se de disposições estéticas e de capital cultural reconhecidos como aspectos de distinção dentro da forte hierarquização da sociedade pontagrossense. Esse grupo beneficiava-se da promoção ontológica que “a consagração cultural submete os objetos, pessoas e situações”, a partir da concepção que posiciona a cultura e a arte legítimas, bem como a disposição para consumi-las, num universo mágico separado, conferindo-lhes um valor sagrado e afirmando uma superioridade sobre aqueles que não a compreendem. (BOURDIEU, 2008a, p. 14). E o segundo, o dos dirigentes políticos - composto por agentes ligados à aristocracia rural distanciados dessa cultura artística, apesar de passarem a reconhecer as disposições estéticas como necessárias para o alto posicionamento na sociedade, como símbolo de civilizado e urbano -, que se mantém norteado primeiramente por seus interesses econômicos e de manutenção da condição de classe dirigente e dominante.

Em contrapartida, os dois grupos envolvidos incorporavam embrionariamente a herança do ideal republicano de progresso, de civilização e de modernização das primeiras décadas do século XX, vivido sob a representação de Ponta Grossa como “o centro da vida comercial e industrial” do Paraná. (SOUZA, 2010, p. 21). Esses grupos, portando essa herança ideológica, em fins da década de 1940 e início da década de 1950, viveram um período de efervescência cultural e artística e de retomada do desenvolvimento após a Segunda Guerra Mundial representado no meio cultural de Ponta Grossa, entre outros projetos, pela presença da Sociedade Artística Cultural Brasília Itiberê (SCABI), pelo Movimento Pró-Faculdade de Filosofia de Ponta Grossa, que resultou na sua criação em 1949, e pelo Centro Cultural Euclides da Cunha. (CHAVES; BEMBRATTI, 2008; SCHIMANSKI, 2007).

Outro aspecto que evidencia a hipótese do Conservatório como locus de distinção é a própria organização de suas atividades de ensino da música. O ensino praticado no CAM transpõe envolto por uma visão essencialista do homem. A noção de essência artística revelada no talento e no dom inato, assim como a representação da música como de origem

divina e como símbolo de cultura e expressão de civilização são temas frequentes nos textos da época e nos relatos dos entrevistados. São exemplos disso, a afirmação encontrada no Histórico (1987; 1993; 1997, p. 1, grifo nosso) de que o CAM tinha “por finalidade promover gratuitamente o ensino dos fundamentos da expressão e comunicação humanas na área musical, principalmente aos jovens que tivessem talento”, assim como o discurso proferido na abertura de um seminário de violão promovido em 1983:

A música [...]. [...] é uma condição inata de cada ser humano, condição fundamental da natureza, que se veste de transcendência, no mais puro dos misticismos. [...] É preciso, pois, colocá-la na posição de respeito que lhe cabe [...] valorizá-la, divulgá-la, [...] para que haja maior conscientização e, conseqüentemente, melhoria dos padrões de comportamento dos povos. (ESCOLA..., 1983).

Essa concepção de valorização do talento, também fortemente presente nas declarações de Klas e Kanawate - fundadores da OSPG e do CAM -, acompanhou, segundo Oliveira (1993, p. 32), a proliferação dos conservatórios no mundo ocidental no século XIX e incentivou “o ensino instrumental de alto nível, fundamentado [...] na crença de que somente os alunos talentosos conseguem se desenvolver musicalmente”. Para Freire (1994) e Mateiro (1999, p. 5), essa concepção do talento se estabelece numa linha “tradicional” de ensino, onde a música é privilégio “somente daqueles bem dotados musicalmente” e onde “se cultivam valores do passado e procedimentos importados de outros países [...]”, representativos de um esquema original, de essência imutável, que só permite inovações superficiais e aparentes.

Bourdieu (1996, p. 322; 329), ao analisar os fatores que determinam a “essência” da obra de arte, conclama a necessidade de se questionar aspectos que se encontram “tacitamente [incluídos] na noção moderna de artista”, em particular, a ideologia que se elaborou ao longo do século XIX, “num processo de importação para o domínio da arte de conceitos originalmente elaborados dentro da tradição *teológica*”, do artista como “‘criador’ incriado”, dotado da “faculdade quase divina que é a ‘imaginação’ e capaz de produzir uma ‘segunda natureza’”, o que corresponde, no campo da música, à propensão ao virtuosismo na composição ou execução instrumental. Uma concepção que leva a crer que o talento seja igualmente uma “competência estética” inata, divina, natural em apenas alguns indivíduos privilegiados e distintos dos demais.

O questionamento apregoado por Bourdieu (1996), fundamentado na historicidade da gênese do campo artístico, da formação do artista e da obra de arte, leva à associação também do talento a um universo social situado e datado, cujos critérios para seu reconhecimento



como tal variam de acordo com o contexto histórico. Desse ponto de vista, o que definiria se o indivíduo possui talento para a arte ou a música não seria somente uma disposição “natural” ou divina, mas sim a sua capacidade de adequação a uma determinada postura estética, a padrões e princípios estilísticos, a representações e a “instrumentos de pensamento”, os quais são esquemas classificatórios que aos poucos se tornam “categoremas técnicos” continuamente reproduzidos e constituídos como verdade pela “repetição incansável”, num processo de “construção social da própria realidade”. A partir do raciocínio de Bourdieu, o talento, assim como o gosto artístico, se estabelece como uma instituição social, “julgado a partir de certas propriedades formais”. (BOURDIEU, 1996, p. 336-340).

A ênfase dada ao talento artístico no CAM se apresenta, porém, em contradição ao discurso paralelamente proferido de gratuidade e acesso para todos, pois os documentos que atestam a sua criação, as atas de reuniões e mesmo a página disponível na internet até 2009 fazem referência recorrente à finalidade de difundir o ensino da música para a comunidade e de criar sistemas de auxílio para alunos carentes.

As discussões específicas referentes ao CAM evidenciam a hipótese sustentada por Chartier de que a Sociologia de Pierre Bourdieu contribuiu “para a definição de uma dimensão histórica de todas as ciências sociais - não unicamente a história, mas também a sociologia e a antropologia”. (CHARTIER, 2002, p. 139). Em termos mais específicos, “é a partir da ideia de que ‘não há nada para além da história’, deste ponto de partida que podemos ver como a contribuição de Bourdieu permitiu reformular [...] algumas tensões da prática dos historiadores”. (CHARTIER, 2002, p. 149). Foi à luz desse pressuposto (nada há para além da história) que buscamos problematizar o processo de constituição do CAM em Ponta Grossa, avisados de que “o mais importante é trabalhar com Bourdieu, quer dizer, é utilizá-lo para temas que não pôde abordar, para períodos que não foram historicamente os mais importantes para ele”. (CHARTIER, 2002, p. 146). Ou ainda, “trabalhar com seus conceitos, mas ir além, trabalhar com as suas perspectivas, com a ideia de um pensamento relacional e a repulsa à projeção universal de categorias historicamente definidas”. (CHARTIER, 2002, p. 146).

Em síntese, tomamos os conceitos bourdieusianos como hipótese para problematizar o processo de organização do CAM em Ponta Grossa, enfatizando o pensamento relacional entre o conceito de campo artístico e disposição estética (habitus), sem desconsiderar as relações com outros campos sociais, particularmente o econômico e o político. Portanto, a fecundidade analítica de Bourdieu pode ser sintetizada na contribuição à “[...] prática da sociologia cultural [...] e história cultural”, bem como pela definição “[...] de uma dimensão histórica de todas as ciências sociais [...]”. (CHARTIER, 2002, p. 139). Tais reflexões são

importantes, pois relacionam as discussões de Bourdieu ao problema da pesquisa histórica, entretanto, a pretensão principal deste artigo é de evidenciar a fecundidade dos conceitos desse sociólogo francês na própria operação historiográfica. Nesse sentido, a nossa intenção é de que tal objetivo tenha sido alcançado satisfatoriamente, pois é essa a originalidade de nossa análise<sup>10</sup>.

## CONCLUSÃO

A história do CAM está associada a um grupo social descendente de imigrantes europeus que se estabeleceu em Ponta Grossa, detentor de disposição cultural/artística veiculada pelo projeto da SCABI, cuja principal preocupação era revitalizar e divulgar uma visão de mundo, genericamente chamada de humanismo filosófico (saber literário/humanista). Tal proposição encampada pela SCABI e protagonizada por vários personagens paranaenses resultou na criação da OSPG e do CAM. A camada social vinculada a essas instituições constituía-se em um grupo social intermediário, que por meio de práticas culturais se distinguia da classe dirigente e dominante e de outros estratos da classe trabalhadora, que consumiam bens culturais atrelados ao gosto musical regional e à indústria cultural.

Desse modo, ao discutir o problema da cultura no CAM, é possível afirmar que o bem simbólico (re) produzido – a música – serviu para divulgar e difundir um gosto determinado, mas acima de tudo, foi uma estratégia utilizada pelos agentes ligados à cultura e à arte, não detentores de capitais político e econômico, mas possuidores de disposições estéticas (capital cultural), para se estabelecer como grupo distinto dentro da forte hierarquização social de Ponta Grossa.

As experiências constituídas no CAM promoveram a difusão cultural em Ponta Grossa, viabilizando a alguns grupos sociais o contato com aspectos da área musical (história, obras, instrumentos, elementos sonoros), com o aprendizado da música e da execução de instrumentos musicais, bem como a familiarização com o meio artístico cultural e a aquisição de disposições artísticas por meio da participação em espetáculos, concertos e recitais. Entretanto, a própria difusão musical teve o componente da classificação, da promoção de um determinado gosto e da desqualificação de outras expressões musicais, reafirmando a noção de cultura como distinção social.

---

<sup>10</sup>Discussões a respeito da fecundidade de Bourdieu às pesquisas das ciências humanas são diversas. Além de Chartier (2002) indicamos a obra *Trabalhar com Bourdieu*, organizada sob a coordenação de Pierre Encrevé e Rose-Marie Lagrave.

Os agentes do CAM demarcavam para si, enquanto fração de um grupo social, um espaço específico e distinto na sociedade, por meio do uso da disposição estética como condição e instrumento nas lutas simbólicas dentro e entre os campos sociais. Além disso, buscavam apresentar uma visão superior de cultura/música ao reafirmar uma visão cultural quase “divina”, natural, de “dom” artístico. Foi imbuído dessa representação que o grupo do CAM lançou seu projeto cultural/musical, desconsiderando que o gosto artístico ou a disposição cultural é uma construção histórica, portanto, um arbitrário social que contribui para manter o distanciamento e a hierarquização entre os grupos sociais.

Em síntese, neste artigo buscamos evidenciar a fecundidade de alguns conceitos de Bourdieu para as pesquisas históricas, tomando como exemplo os usos na investigação que tratou do Conservatório de Música de Ponta Grossa. Parafraseando Bourdieu (2004, p. 41), é possível dizer que recorreremos a ele como “companheiro”, “no sentido artesanal, como alguém a quem se pede uma mão nas situações difíceis”. Ao tomar o conceito de cultura de Bourdieu, dialogamos também com a teoria da circularidade cultural com o objetivo de pensar outra hipótese explicativa. Porém, no processo dialógico com as fontes, o conceito de cultura como hierarquização social mostrou-se mais fecundo do que a aceção da circularidade cultural para problematizar a história do Conservatório de Música de Ponta Grossa.

## PIERRE BOURDIEU: the potential for writing History

### Abstract

This study discusses the heuristic potential of the concept of culture proposed by Pierre Bourdieu for research carried out in the Art of History of Education and Art History (music). It is based in Bourdieu's major concepts, particularly in the sense of culture as a social distinction, as well as documents related to the process of setting up the Maestro Paulino Martins Alves Art and Music Conservatory of Ponta Grossa to discuss the hypothesis that the conceptual application of historical investigation should be associated to the permanent movement of the research process. In the light of practical historiography (our studies), the intention is to provide support to the affirmation that the concept of culture as a social distinction provides a rich analytical means for historical studies, and to demonstrate that only by applying historiographical practices it is possible to affirm the usefulness of certain concepts. Hence, we support that it is futile to foster abstract discussions when addressing historical studies, about which theory or concepts are the best, but rather, that during the complex research process, the investigator is responsible for selecting the most fecund concepts that will explain a given problem.

**Keywords:** Pierre Bourdieu. Historical Research. Culture.

## Referências

- AMATO, R. de C. F. *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório*. 2004. 331f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos – SP, 2004.
- ARROYO, M. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 406f. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EUB, 1999.
- BARROS, J. D. *O campo da história: especialidades e abordagens*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BONNEWITZ, P. *Primeiras Lições sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu*. Tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do Campo Literário*. Tradução de José Serras Pereira. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003. p. 39-72.
- \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008 a.
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2008b.
- BUSETTO, Á. Sociologia de Pierre Bourdieu e sua análise sobre a escola. In: CARVALHO, A. B. de. *Sociologia e Educação: leituras e interpretações*. São Paulo: Avercamp, 2006.
- CANDÉA, L. G. V. Um olhar para a prática do professor de piano de conservatórios de Música de Porto Alegre. *UNIrevista*, v. 1, n. 2, abr. 2006. Disponível em: <[http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Candea.pdf](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Candea.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2008.
- CHARTIER, R. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 139-182, mar. 2002.
- CHAUI, M. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CHAMMA, G V. F. *Ponta Grossa. O povo, a cidade e o poder*. Ponta Grossa: Prefeitura

Municipal de Ponta Grossa, 1988.

CHAVES, N. B. *Do Centro Commercio e Industria ao Selo Social*. Economia e Sociedade Ponta-grossense. Ponta Grossa: UEPG, 2006.

CHAVES, N. B.; BEMBRATTI, K. *Desenvolvimento e Sociedade. ACIPG: 85 anos de história*. Ponta Grossa: UEPG, 2008.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO MUSICAL MAESTRO PAULINO MARTINS ALVES. Arquivo. Livro de Atas de reuniões da APM, 23 de julho de 1987- 01 de fevereiro de 2008. (1987).

CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

ELIAS, N. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R-M. (Orgs.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA Maestro Paulino Martins Alves. Discurso de abertura do 1º Seminário de Violão. Ponta Grossa, 15 jul. 1983.

ESPERIDIÃO, N. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002.

FREIRE, V. L. B. Educação Musical no Brasil: Tradição e Inovação – o Bacharelado. ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 3, 1994, Bahia. Anais... Bahia: ABEM, 1994. p. 145-159.

FRESSATO, S. B. *Cultura popular: reflexões sobre um conceito complexo*. Disponível em: <<http://www.olhardahistoria.org/culturapopular/artigos/culturapopular.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2011.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria B. Amoroso e José P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, L. N. *Educação Musical e Sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia – MG nas décadas de 1940 a 1960*. 2007. 333f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HISTÓRICO. Escola Municipal de Música Maestro Paulino Martins Alves, Ponta Grossa, maio, 1981. (Arquivos Casa da Memória Paraná).

HISTÓRICO ESCOLAR. Escola Municipal de Música Maestro Paulino Martins Alves, Ponta Grossa, fev. 1987. (Arquivos Casa da Memória Paraná).

HISTÓRICO ESCOLAR. Escola Municipal de Música Maestro Paulino Martins Alves, Ponta Grossa, fev. 1993. (Arquivos Conservatório).

HISTÓRICO. Conservatório Dramático Musical Maestro Paulino Martins Alves, Ponta

Grossa, fev. 1997. (Arquivos Conservatório).

HISTÓRICO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE PONTA GROSSA. Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa, Ponta Grossa, ago. 1980.

KANAWATE, José. *Entrevista* [08 mar. 2010]. Entrevistador: Georgeana L. Vendrami. Ponta Grossa, 2010. Gravação digital.

KLAS, Alfredo B. *Entrevista* [09 jun. 2009]. Entrevistador: Georgeana L. Vendrami. Ponta Grossa, 2009. Gravação digital.

MAIA, Fábio Maurício Holzmann. *Entrevista* [13 jul. 2009]. Entrevistador: Georgeana L. Vendrami. Ponta Grossa, 2009. Gravação digital.

MATEIRO, T. de A. N. Educação Musical nas escolas brasileiras: retrospectiva histórica e tendências pedagógicas atuais. *Arte online*. Florianópolis, v. 2, 1999. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_Arte\\_Online/Volumes/artteresa.htm](http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artteresa.htm)>. Acesso em: 04 ago. 2008.

MELLO, A. da S.; SILVA JR. Uma leitura da “circularidade” entre culturas em Carlo Ginzburg. *Janus*, Lorena, ano 3, n. 4, p. 140-150, 2. semestre 2006.

MICELI, S. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45). In: \_\_\_\_\_. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 69-281.

NOGUEIRA, M. A.; NOGUEIRA, C. M. M. *Bourdieu & Educação*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

OLIVEIRA, A. Fundamentos da Educação Musical. *Fundamentos da Educação Musical*, Porto Alegre: ABEM, v. 1, n. 1, p. 26-46, maio 1993. (Série Fundamentos, n. 1).

ORTIZ, R. *Ciências sociais e trabalho intelectual*. São Paulo: Olho d’Água, 2003.

PEREIRA, M. R. de M. *Semeando iras rumo ao progresso: ordenamento jurídico e econômico da sociedade paranaense (1829-1889)*. Curitiba: UFPR, 1996.

PONTA GROSSA. Decreto Municipal – Lei n° 232/72, de 27 de julho de 1972. Dispõe sobre a criação da Escola Municipal de Música Tenente Paulino Martins Alves. Arquivos do Conservatório Dramático Musical Maestro Paulino Martins Alves.

SANTOS, A. P. Trajetórias da História Social e da Nova História Cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho. SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 9, 2005, Ponta Grossa. Anais... Ponta Grossa: UTFPR, 2005. Disponível em: <[http://www.pg.utfpr.edu.br/ppgep/Ebook/cd\\_Simposio/artigos.html](http://www.pg.utfpr.edu.br/ppgep/Ebook/cd_Simposio/artigos.html)>. Acesso em: 27 abr. 2010.

SCHIMANSKI, E. F. *Conservadorismo e tradição em Ponta Grossa: representação social, mito ou realidade na política local?* 2007. 165f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2007.

SETTON, M. DA G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. *Dicionário de conceitos históricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUZA, E. F. de. *Intelectuais, modernidade e discurso educativo no Jornal “Diário dos Campos” (1907-1928)*. 2010. 150f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2010.

VASCONCELOS, A. A. *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

VENDRAMI, G. L. *Conservatório de Música de Ponta Grossa: (re) produção cultural e distinção social (1971-1995)*. 2010. 160f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2010.

WACQUANT, L. Mapear o Campo Artístico. *Revista Sociologia, problemas e práticas*, Lisboa, n. 48, p. 117-123, maio/ago. 2005.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Tradução de Lólio L. Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

**Recebido em:** junho de 2011  
**Aprovado em:** outubro de 2011