

**SAVILLY AIMÉE TEIXEIRA BUTTROS**

**OS CORETOS DE BELO HORIZONTE: USOS E ASPIRAÇÕES  
URBANÍSTICAS NA FORMAÇÃO DA CAPITAL MODERNA (1890-1930)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Buttros, Savilly Aimée Teixeira, 1996-

B989c Os coretos de Belo Horizonte : usos e aspirações urbanísticas na formação  
2020 da capital moderna (1980-1930) / Savilly Aimée Teixeira Buttros. - Viçosa, MG,  
2020.

133 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.127-133.

1. Coretos - Belo Horizonte (MG). 2. Cidades e vilas. 3. Paisagens. 4. Lazer - Aspectos sociais - História. 5. Música popular - Aspectos sociais - História. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. II. Título.

CDD 22. ed. 711.558098151

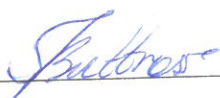
SAVILLY AIMÉE TEIXEIRA BUTTROS

OS CORETOS DE BELO HORIZONTE: USOS E ASPIRAÇÕES URBANÍSTICAS NA  
FORMAÇÃO DA CAPITAL MODERNA (1890-1930)

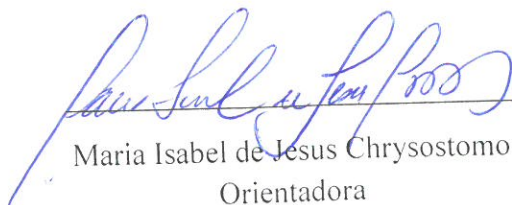
Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 26 de agosto de 2020.

Assentimento:



Savilly Aimée Teixeira Buttros  
Autora



Maria Isabel de Jesus Chrysostomo  
Orientadora

## AGRADECIMENTOS

O mestrado representou um longo processo de aprendizados nos âmbitos pessoal e acadêmico. Dou início às minhas palavras de agradecimento àqueles que contribuíram de diversas maneiras para que eu pudesse realizar este trabalho. Ao meu pai, Wagner, pelo apoio incondicional. Ao meu irmão Victor, meu melhor amigo e incentivador em todas as esferas da vida. Aos meus irmãos Ygor, Luísa e Laís, pelo imenso carinho que manifestam e por me motivarem a ser alguém melhor todos os dias. À minha melhor amiga e colega, Rita Cancela, por todos os anos de convívio sendo extremamente confiável e encorajadora. Ao meu namorado, Carlos Augusto, por demonstrar companheirismo e amizade de maneira plena. Agradeço à toda minha família que foi meu alicerce nessa jornada.

Dedico agradecimentos à minha orientadora, Isabel Chrysostomo, por ter demonstrado identificação e acolhimento em relação ao meu tema de pesquisa. Expresso o quão importantes foram suas indicações e correções, feitas de maneira sensível e generosa. Ao professor Alexandre Mascarenhas, que tem me acompanhado desde a graduação e esteve presente na minha banca de qualificação, contribuindo imensamente com suas colocações. Menciono também a professora Patrícia Araújo, por ter enriquecido meu trabalho com suas intervenções durante apresentações de seminário e na banca de qualificação. Agradeço à toda a equipe do Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Paisagens e Cidadania. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço a todos os meus ex-professores da graduação em Conservação e Restauro do Instituto Federal de Minas Gerais pelas imensuráveis contribuições à minha carreira acadêmica. Aos meus amigos de João Monlevade, Ouro Preto, Viçosa e Belo Horizonte. Durante toda essa trajetória, a presença de todos eles foi pessoalmente agregadora e me motivou durante o mestrado. Em especial, menciono meu amigo Gustavo dos Anjos, que me auxiliou de maneira impecável em parte deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos os artistas e experiências artísticas que me inspiraram e tornaram possível a execução do catálogo de aquarelas. A pesquisa e a arte são duas grandes paixões e poder uni-las nesta dissertação foi uma grande oportunidade, a qual nunca havia imaginado ter.

A todos os envolvidos, muito obrigada!

## RESUMO

BUTTROS, Savilly Aimée Teixeira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, agosto de 2020. **Os coretos de Belo Horizonte: usos e aspirações urbanísticas na formação da capital moderna (1890-1930)**. Orientadora: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

A presente pesquisa buscou refletir sobre a funcionalidade dos coretos no contexto de formação de uma cidade planejada, Belo Horizonte, em um período de industrialização e consolidação do urbanismo enquanto ciência. Pretendeu-se compreender as relações entre a construção de uma capital, permeada pela ideia de *modernidade*, e as motivações para a implantação de coretos fixos no espaço urbano. Analisou-se os conceitos que envolvem a origem das cidades, as relações sociais e os poderes reguladores. Investigou-se sobre o percurso histórico dos coretos, suas características funcionais, aspectos formais e principais atores sociais que se expressaram através dele. Dessa forma, foi possível criar bases para a análise do caso específico de Belo Horizonte, cujo foco foi a rotina cultural de seus primeiros anos, através da perspectiva da paisagem cultural e da paisagem sonora. Como estudo de caso, utilizou-se os dois primeiros coretos fixos remanescentes na cidade, localizados na Praça da Liberdade e no Parque Municipal. No decorrer da pesquisa, outra tipologia de coreto se mostrou essencial no período estudado, os coretos móveis, os quais supriram as necessidades culturais da cidade enquanto os fixos ainda não haviam sido construídos. Com base em revisões bibliográficas e pesquisas em jornais da época, os coretos foram identificados como elementos recorrentes na paisagem urbana, sendo utilizados em eventos de cunho cívico e social. Esses elementos arquitetônicos desempenhavam importantes funções para as sociabilidades urbanas, sendo considerados portadores de um discurso de visibilidade no espaço público. Os coretos se apresentaram como um elemento de apropriação popular, carregado de expressões culturais, inseridos em paisagens repletas de disputas sociais.

Palavras-chave: Coretos. Urbanismo. Paisagens. Modernidade. Sociabilidade.

## ABSTRACT

BUTTROS, Savilly Aimée Teixeira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, August 2020. **The bandstands of Belo Horizonte: uses and urban aspirations in the birth of the modern capital (1890-1930)**. Adviser: Maria Isabel de Jesus Chrysostomo.

This research sought to reflect on the functionality of bandstands in the context of the birth of a planned city, Belo Horizonte, in a period of industrialization and consolidation of urbanism as a science. The idea was to understand the correlations between the construction of a capital, permeated by the idea of modernity, and the motivations for the implantation of fixed bandstands in the urban space. The concepts that involve the origin of cities, the social relations and the regulating powers were analyzed. We made investigations about the historical path of the bandstands, their functional characteristics, formal aspects and the main social actors that expressed themselves through it. Thus, it was possible to analyze Belo Horizonte through a different lens, whose focus was the cultural routine of its early years, through the perspective of the cultural landscape and the soundscape. As a case study, we used the first two fixed bandstands in the city, located in Praça da Liberdade and Parque Municipal Américo Renné Gianetti. In the course of the research, another type of bandstand proved to be essential in the studied period, the mobile bandstands, which met the cultural needs of the city while the fixed ones had not yet been built. Based on bibliographic reviews and research in newspapers of that time, bandstands were identified as recurring elements in the urban landscape, being used in civic and social events. These architectural elements played important roles for urban sociability, considered carriers of visibility discourse in the public space. Bandstands were characterized as an element of popular appropriation, full of cultural expressions, inserted in a landscape composed of social disputes.

Keywords: Bandstands. Urbanism. Landscapes. Modernity. Sociability.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Demolição do monte des Moulins e construção da Avenue de l'Ópera, Paris, 1870. .....	24
Figura 2- Avenue de l'Ópera (Rue de Rivoli) e o jardim das Tulherias, 1900, Paris, França..	24
Figura 3- Vista aérea de Paris por volta de 1870, com destaque para o equilíbrio dos volumes arquitetônicos. ....	27
Figura 4- La Gare du Nord, estação de trem em Amiens, França. ....	28
Figura 5- Ópera Garnier, corte transversal. ....	28
Figura 6- Ópera Garnier. ....	29
Figura 7- Theatro Municipal do Rio de Janeiro. ....	29
Figura 8 – Vista da cidade de Ouro Preto em 1881.....	31
Figura 9- Panorama da Rua de Sabará, Curral del Rei, Belo Horizonte, 1895. ....	34
Figura 10- Imediações da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1890/95.....	34
Figura 11- Planta Geral de Belo Horizonte (Cidade de Minas) em 1895.....	35
Figura 12- Comissão Construtora de Belo Horizonte por Aldo Borgatti, 1895.....	36
Figura 13- Projeto para as Secretarias do Estado, 1894/96. ....	37
Figura 14- Edifício da antiga Secretaria da Agricultura do Estado, 1900.....	37
Figura 15- Palácio da Liberdade, antigo Palácio Presidencial. ....	37
Figura 16- Construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1923.....	38
Figura 17- Residência em estilo eclético 1900/34.....	39
Figura 18- Residência de Israel Pinheiro em estilo eclético, 1900/34. ....	39
Figura 19- Residência de Miguel Mauricio Rocha em estilo eclético, 1900/34. ....	39
Figura 20- Planta geral de Belo Horizonte, com demarcação de edifícios e equipamentos urbanos. ....	40
Figura 21- Exemplo de coreto. Cartão-postal de La Garenne, 1900, França. ....	44
Figura 22- Jardim chinês com pavilhão por George Louis Le Rouge (1712-90).....	46
Figura 23- Vauxhall Gardens (1785) por Thomas Rowlandson.....	47
Figura 24- Inauguração da lápide do 31 de janeiro, 1911, Lisboa. ....	48
Figura 25- Esquema formal de um coreto e seus pormenores.....	56
Figura 26- Catálogo de artigos de jardim pré-fabricados do século XIX.....	57
Figura 27- Français : F. Champenois Imprimeur-Editeur, por Alfons Mucha, 1897.....	58
Figura 28- Coreto com influência da Arte Nova, em Villa Comunale, Nápoles - Itália. ....	59

Figura 29- Coreto com influência da Arte Nova em Goiás, Brasil. ....	59
Figura 30- Coreto ornado com figura de lira no topo, localizado em Tavira, Portugal. ....	60
Figura 31- Coreto do Jardim da Luz em São Paulo.....	65
Figura 32- Coreto da Praça Washington Luís em Sepetiba, Rio de Janeiro.....	66
Figura 33- Catálogo da fundição Saracen Foundry - Walter Macfarlane & Co.....	67
Figura 34- Pavilhão Euterpe, em Belém do Pará. ....	67
Figura 35- Projeto de coreto para o Parque Municipal.....	69
Figura 36- Pavilhões na cerimônia de Inauguração de Belo Horizonte em 12/12/1897. ....	71
Figura 37- Sociedade Musical Carlos Gomes em 1899. ....	74
Figura 38- Retreta musical no Bairro Floresta, 1 de janeiro de 1915. Autor: J. Garcia.....	75
Figura 39- Primeiro projeto paisagístico da Praça da Liberdade. ....	78
Figura 40- Praça da Liberdade na década de 1910.....	79
Figura 41- Vista aérea da Praça da Liberdade em 1934.....	80
Figura 42- Vista aérea da Praça da Liberdade, século 2000/20. ....	80
Figura 43- Coreto da Praça da Liberdade.....	81
Figura 44- Base do coreto da Praça da Liberdade em alvenaria. ....	81
Figura 45- Porta de acesso ao porão do coreto.....	82
Figura 46- Pequeno vão lateral da base do coreto.....	82
Figura 47- Escada de acesso ao piso do coreto. ....	83
Figura 48- Piso do coreto. ....	83
Figura 49- Pilares, frisos em ferro ornado em volutas e forro.....	84
Figura 50- Guarda-corpo com gradil.....	84
Figura 51- Cobertura em forma de bulbo e pináculo no topo. ....	85
Figura 52- Dimensões do Parque Municipal no plano inicial. ....	86
Figura 53- Canteiros geométricos ao estilo francês e coreto ao centro, década de 1930.....	88
Figura 54- Vista aérea do Parque Municipal Américo Renné Gianetti em 2016.....	89
Figura 55- O bar do coreto na década de 1940.....	90
Figura 56- O Bar do Alemão instalado no porão do coreto, década de 1950.....	90
Figura 57- Coreto do Parque Municipal.....	91
Figura 58- Base do coreto. Destaque para a escadaria e janelas. ....	91
Figura 59- Porta de acesso ao porão do coreto.....	92
Figura 60- Janela do porão do coreto.....	92
Figura 61- Detalhe dos ornatos fitomórficos presentes nas grades da porta e janelas. ....	93
Figura 62- Base da escada e guarda-corpo.....	93

Figura 63- Piso do coreto. ....	94
Figura 64- Guarda-corpo e colunas. ....	95
Figura 65- Detalhe das colunas ornamentadas com folhas de acanto. ....	95
Figura 66- Capitéis arrematados por arquitrave. ....	96
Figura 67- Ornatos em ferro simulando frisos. Volutas nas extremidades do beiral. ....	96
Figura 68- Pináculo do coreto. ....	97
Figura 69- "Moinho de Salgueiro", 1496/98, aquarela e guache sobre papel, por Dürer.....	104
Figura 70- "Índios em uma fazenda em Minas Gerais", 1824, por Rugendas. ....	107
Figura 71- Indígenas "Puris", 1822/25, por Rugendas. ....	108
Figura 72- Publicação "Viagem pitoresca e histórica ao Brasil", de Debret. ....	109
Figura 73 - "O Jantar", anterior a 1830, por Debret. ....	109
Figura 74- "Execução da punição de açoitamento", antes de 1830, por Debret.....	110
Figura 75- Simulação do catálogo impresso. ....	113
Figura 76- Simulação do catálogo impresso, com detalhe para capa e contracapa.....	114
Figura 77- Visita ao Coreto da Praça da Liberdade.....	116
Figura 78- Esboço do Coreto da Praça da Liberdade. ....	117
Figura 79- Papel preso à mesa com fita adesiva e preparação da tinta. ....	117
Figura 80- Processo de pintura em aquarela do Coreto da Praça da Liberdade. ....	118
Figura 81- Processo de pintura em aquarela do Coreto do Parque Municipal. ....	119
Figura 82- Visita ao Coreto da Praça Duque de Caxias, bairro Santa Tereza. ....	119
Figura 83- Visita ao Caramanchão da Praça Comendador Negrão de Lima.....	120
Figura 84- Visita ao Coreto da Praça Chê Guevara, bairro Taquaril. ....	120
Figura 85- Esboços dos coretos para as aquarelas.....	121

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1- Mapa de localização da Praça da Liberdade, em verde, na área central de Belo Horizonte. ....	77
Mapa 2- Mapa de localização do Parque Municipal, em verde escuro, na área central de Belo Horizonte. ....	86
Mapa 3- Mapa de Localização dos Coretos em Belo Horizonte. ....	100

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I.....	15
Capítulo 1 – A cidade e o pensar urbano: relações entre materialidade e sociabilidade.....	16
1.1 O urbanismo científico e as cidades-modelo .....	20
Capítulo 2 – A construção da cidade de Belo Horizonte e seus antecedentes.....	30
2.1 O planejamento urbano, os edifícios e as hierarquias sociais .....	33
Capítulo 3 – Os coretos: lugares de vozes, ritmos e visibilidade no espaço urbano moderno .	44
3.1 Percurso histórico e caracterização.....	45
3.2 Características funcionais dos coretos: bandas de música e contemplação.....	51
3.3 Características formais e construtivas dos coretos fixos .....	54
3.4. Coretos e bandas no Brasil .....	61
Capítulo 4 – Os coretos móveis e fixos no contexto de formação de Belo Horizonte .....	69
4.1 O coreto da Praça da Liberdade.....	76
4.2 O coreto do Parque Municipal.....	85
PARTE II.....	98
Capítulo 5 – O desenho de paisagem como instrumento de percepção do espaço público e dos coretos.....	99
5.1 O desenho e a pintura de paisagem: a ideia de pitoresco e os limites da representação .....	103
5.2 Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte – Catálogo de Aquarelas .....	111
5.2.1 Proposta .....	112
5.2.2 Metodologia.....	114
5.2.3 Processo de produção e análise do produto .....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	123
REFERÊNCIAS .....	127

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi desenvolvida com base em uma trajetória de quatro anos de pesquisas sobre os coretos e seus significados no espaço urbano. A motivação para estudar esse tema surgiu no trabalho de conclusão de curso de graduação, cujo estudo de caso foi o Coreto da Praça Cesário Alvim em Ouro Preto, com uma abordagem sobre suas inspirações estéticas advindas do coreto do Jardim do Méier e replicadas nos coretos da Praça Seca e Santuário da Penha, no Rio de Janeiro. Durante essa primeira pesquisa, observou-se uma lacuna na história da arquitetura urbana mineira e brasileira no que diz respeito aos coretos. Apesar da recorrência dessa peça urbana no contexto brasileiro, os estudos nacionais sobre os coretos são escassos nos repositórios de trabalhos acadêmicos e em livros de referência. Desde então, surgiu o empenho para empreender mais pesquisas sobre os coretos e contribuir para o preenchimento dessa lacuna, o que resultou em novos questionamentos e eixos de análise.

O título “Os coretos de Belo Horizonte: usos e aspirações urbanísticas na formação da capital moderna (1890-1930)” sugere uma investigação sobre a funcionalidade dos coretos no contexto de formação de uma cidade planejada, Belo Horizonte, em um período de industrialização e afirmação do urbanismo enquanto ciência. Nesse contexto, buscou-se compreender as implicações do planejamento urbano sobre a formação da rotina cultural de uma nova cidade e o papel dos coretos nesse ambiente moderno.

Os coretos são peças arquitetônicas que compõem o *mobiliário urbano*<sup>1</sup> das cidades, instalados em praças, largos e jardins, e são conhecidos por terem protagonizado atividades de entretenimento no espaço público entre os séculos XVIII, XIX e XX em grande parte do Ocidente<sup>2</sup>. Através de suas características formais – como base elevada e vistas vazadas – a função de abrigar apresentações musicais foi a mais comum para os coretos, além da contemplação do entorno e ornamentação do espaço. A apreciação musical, o passeio e ócio urbano compunham um cenário de fuga desejável em meio a uma conjuntura de industrialização.

Belo Horizonte foi projetada no final do século XIX em substituição a Ouro Preto para ser a nova capital do estado de Minas Gerais. A inauguração da cidade ocorreu em 12 de dezembro de 1897, período no qual, justamente, os coretos estavam sendo difundidos em

---

<sup>1</sup> Mobiliário urbano: conjunto de elementos instalados no espaço público para complementar as funções urbanas, como postes, bancos, bebedouros, entre outros.

<sup>2</sup> RACABULTO, Bruno. Les kiosques à musique de la Ville de Geneve: Etude historique et architecturale. Genebra: Ville de Geneve, 2005. p. 5-6.

projetos de construção ou revitalização dos espaços públicos. Na tendência de industrialização vivenciada no período, o ideário da “capital moderna”, além de preconizar um fluxo dinâmico de pessoas e de recursos, enaltecia determinados valores estéticos e comportamentais para a vida pública. O planejamento urbano passou a influenciar as formas de apropriação do espaço e também os locais destinados à permanência e sociabilidade, neste caso, as praças e parques, locais onde os coretos são comumente instalados.

Os primeiros coretos fixos de Belo Horizonte foram inseridos em espaços privilegiados na configuração territorial, porém, provavelmente doze anos após a inauguração da capital. A partir desse fato, foi questionado se os coretos estariam ou não incluídos no projeto inicial da cidade e quais seriam os motivos para a sua implantação relativamente tardia. Durante o período sem coretos fixos, havia um calendário festivo definido? De que maneira a musicalidade era expressada no espaço público? Quais grupos participavam ativamente da cultura urbana? Tornou-se necessária, portanto, uma investigação sobre a rotina cultural dos primeiros anos em Belo Horizonte, as relações dessa sociedade com o espaço urbano e a presença de coretos em eventos públicos.

No decorrer da pesquisa foi notada a importância de uma outra tipologia de coreto, que esteve presente na inauguração da capital e primeiros anos: o coreto móvel. Essa informação suscitou novas indagações sobre a possível existência de uma rotina festiva diversificada, permeada por paisagens efêmeras compostas pelos coretos, montados de acordo com as demandas dos acontecimentos coletivos no espaço urbano.

Como estudo de caso foram escolhidos os dois primeiros coretos fixos remanescentes em Belo Horizonte e suas respectivas áreas de entorno. Um deles está situado na Praça da Liberdade, localizada em frente ao antigo Palácio do Governo e secretarias do estado, tendo sua construção provavelmente iniciada em 1904 e finalizada em 1909. O outro coreto, situado no Parque Municipal Américo Renné Gianetti, foi implantado em 1922, mas havia sido transferido da Praça Rio Branco, local em que se encontrava desde 1910. O motivo de escolha desses dois coretos se justificou pelo enquadramento temporal no contexto de formação da cidade, isto é, foram construídos a partir de materiais e tendências estéticas que permeavam esse momento inicial de Belo Horizonte.

As reflexões feitas durante a pesquisa tiveram em seu aporte teórico o conceito de *paisagem cultural*, abarcando os aspectos formais dos coretos, as sonoridades e as sociabilidades que se expressaram através da estrutura desse elemento urbano. A construção desses coretos foi considerada como fruto de uma mentalidade; como a materialização de

concepções e modos de vida de uma época; e como um elemento tangível no espaço, constantemente suscetível à atribuição de significados por parte dos indivíduos.

Sobre a metodologia de desenvolvimento deste trabalho, em princípio, foi realizada uma revisão bibliográfica para criar bases de análise. Nessa revisão foram incluídos conteúdos sobre a origem das cidades, o urbanismo científico, a construção de Belo Horizonte, o percurso histórico dos coretos e as noções sobre paisagem. Em seguida, foram realizadas pesquisas no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro e acervo da Biblioteca Nacional para aprofundar a investigação sobre os coretos e suas funções. Para os estudos de caso foram feitas visitas de campo com o objetivo de caracterizar os coretos e suas áreas de entorno, através de levantamento fotográfico e da observação. Após a reunião de todas as informações mencionadas, o conteúdo foi avaliado e realizou-se uma síntese textual, fotográfica e iconográfica, que consiste nesta dissertação.

Este trabalho se divide em Parte I e Parte II. A primeira parte consiste nas reflexões teóricas da pesquisa, dividida em quatro capítulos. A segunda parte trata do processo de elaboração de um produto, parte dos requisitos do Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania para obtenção do título de mestrado, como forma de ampliar as ferramentas de difusão do conteúdo pesquisado.

Na parte I, o Capítulo 1, *A cidade e o pensar urbano: relações entre materialidade e sociabilidade*, traz uma descrição sobre a origem das cidades e as estruturas que as compõem, como os poderes reguladores, os cidadãos, a cultura e as relações sociais. Nesse trecho é enfatizada a interligação entre as sociabilidades e a morfologia das cidades, aspecto importante para a compreensão das tentativas de recriar a sociedade através do espaço, como ocorreu em Belo Horizonte. O tópico “O urbanismo científico e as cidades-modelo”, abarca conteúdo sobre o desenvolvimento do urbanismo no século XIX, um marco para a morfologia dos espaços urbanos e para as formas de apropriação da cidade. Esse capítulo possui bases importantes para a análise da construção de Belo Horizonte e a estruturação dessa nova cidade, figurando um reflexo das novas correntes urbanísticas que se desenvolveram no período.

O Capítulo 2, intitulado *A construção de Belo Horizonte e seus antecedentes* percorre o contexto histórico da construção da nova capital mineira, descrevendo-se os anseios de modernização presentes no contexto capitalista da emergente República, bem como as tendências urbanísticas. O tópico “O planejamento urbano, os edifícios e as hierarquias sociais” traz um panorama de todo o processo da construção, incluindo o planejamento da cidade, as soluções no campo prático, os atores envolvidos e as implicações no âmbito social. O capítulo contém aspectos relevantes para a investigação da paisagem de Belo Horizonte nesse contexto,

marcada por desigualdades e jogos de poder. As noções estéticas e as relações sociais do período são pontos fundamentais para a compreensão da rotina cultural e do papel dos coretos.

Já o Capítulo 3, *Os coretos: lugares de vozes, ritmos e visibilidade no espaço urbano*, traz descrições sobre a origem dos coretos e o percurso desse objeto no Ocidente. Descreve-se as características funcionais dos coretos, aspecto fundamental para a compreensão do significado desse objeto no espaço urbano. Os aspectos formais também são abordados, os quais refletem noções estéticas de diferentes épocas e as necessidades estruturais para que os coretos desempenhassem suas funções. Através do tópico “Coretos e bandas no Brasil”, é trazida parte das pesquisas documentais realizadas neste trabalho, incluindo a construção de coretos móveis e fixos e a atuação de bandas civis e militares. Trata-se de um capítulo que analisa o coreto do ponto de vista conceitual e seu impacto sobre as paisagens urbanas ao longo do tempo.

O último item da Parte I, o Capítulo 4, *Os coretos móveis e fixos no contexto de formação de Belo Horizonte* consiste em uma investigação sobre a rotina cultural dos primeiros anos de Belo Horizonte e a expressão dos coretos móveis e fixos nesse contexto. Traz-se os estudos de caso, os coretos da Praça da Liberdade e do Parque Municipal, exemplificando as características dessa paisagem composta por eles, bem como seus aspectos formais, para a compreensão da imagem que um coreto fixo deveria representar no período. Por meio das reflexões apresentadas nesse capítulo, subsidiadas pelos capítulos anteriores, aborda-se os questionamentos motivadores da pesquisa, relacionando as aspirações urbanísticas da construção de Belo Horizonte e a expressão dos coretos nesse cenário.

Na Parte II, o Capítulo 5, *O desenho de paisagem como instrumento de percepção do espaço*, é traçado o panorama de elaboração do produto, incluindo as reflexões teóricas e o processo prático que resultou no material intitulado *Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte* ㊦ *Catálogo de Aquarelas*. A proposta do catálogo foi reunir os coretos presentes na cidade de Belo Horizonte em um único material, de foco visual e artístico, acrescido de informações relevantes para o reconhecimento dos locais em que estão situados. Buscou-se referências sobre o conceito de paisagem na pintura e seu percurso histórico, incluindo a influência das viagens pitorescas do século XIX. Durante a catalogação, o desenho e a pintura foram utilizados como um exercício de percepção da paisagem urbana e representação dos coretos, condicionada à interpretação pessoal. O material é destinado àqueles que dialogam no campo das artes, do patrimônio cultural, da arquitetura, ou que se interessam pela história de Belo Horizonte. Além disso, pretende-se que o catálogo possa despertar novos interesses e olhares em relação aos coretos.

**PARTE I**

## Capítulo 1 城A cidade e o pensar urbano: relações entre materialidade e sociabilidade

Antes de adentrar no conteúdo sobre a construção de Belo Horizonte, suas características e seus coretos, vê-se necessário discorrer sobre a essência e a origem das cidades. Deste modo, pretende-se compreender como os processos culturais se materializam no espaço urbano e, posteriormente, tais reflexões auxiliarão no entendimento das formas de apropriação dos locais públicos e dos significados que os coretos puderam adquirir ao longo do tempo.

De início, pode-se dizer que as cidades têm uma existência muito antiga e, de acordo com Raquel Rolnik, suas origens se relacionam ao processo de sedentarização humana e dominação de territórios<sup>3</sup>. A invenção e o aprimoramento de práticas importantes como a agricultura e a escrita ocorreram nesses locais de aglomeração populacional e contribuíram para tornar mais complexos os sistemas de organização social.

As complexidades da produção cultural interferem na forma física da cidade, no traçado e na morfologia das construções desde os primeiros assentamentos urbanos. A cidade também possui estruturas físicas com significados e funções, como casas para habitação, edifícios públicos, mercados e templos. Outro fator caracterizador são as estruturas sociais de regulação, como o poder político e poder religioso<sup>4</sup>. As relações entre os poderes reguladores e a população são infinitamente variáveis de acordo com as diferentes culturas e temporalidades. O ponto comum na origem de todas as cidades é que elas caracterizam uma forma de organização territorial e política. Nesse sentido, cada habitante da cidade participa de um modo de vida coletivo, de maneira submetida a regulamentos, com maior ou menor de poder de decisão, de acordo com o grupo social e o regime político adotado<sup>5</sup>.

Segundo a historiadora Sandra Pesavento, habitar a cidade produz influências nas formas de produção cultural e artística<sup>6</sup>. A autora descreve que a escrita, a música, a linguagem, as imagens desenhadas, as festas, entre outras práticas cotidianas, são maneiras de representar a cidade; são resultados de um modo de vida e de relações humanas carregadas de significados. Pelo fato de ser habitada por seres humanos, a cidade está em constante transformação. A partir do desenvolvimento tecnológico e da fluidez de ideologias, as mudanças urbanas podem ocorrer de duas formas principais: através de relação das pessoas com o espaço, gerando novos

---

<sup>3</sup> ROLNIK, R. O que é cidade? São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 8.

<sup>4</sup> PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007. p. 13

<sup>5</sup> ROLNIK, 1994, p. 22.

<sup>6</sup> PESAVENTO, 2007, p. 13.

significados aos bens produzidos; ou de maneira físico-territorial, com remodelações e novas construções na configuração urbana.

O sentido de urbanidade pode ser apresentado de diversas maneiras e, para Pesavento, uma das mais representativas formas está ligada à *materialidade*<sup>7</sup>. Através da materialidade, a concepção da cidade como uma obra humana torna-se mais inteligível, seja pelas formas do espaço, pelo volume dos edifícios ou por toda a ambiência visualmente percebida. De acordo com o geógrafo Milton Santos, os termos *urbano* e *cidade* possuem uma diferenciação evidente, sendo o primeiro o abstrato e o segundo o concreto. Nesse sentido, a cidade é uma região, um lugar, representando uma totalidade e dentro da cidade estariam as práticas sociais que caracterizam o meio urbano, como a divisão do trabalho, as classes e as relações de troca<sup>8</sup>. Seguindo esta linha de pensamento, o urbano é visto, portanto, como um conjunto de práticas culturais que ocorre dentro da cidade.

Além dos aspectos materiais, a cidade também é local de *sociabilidades*. As relações entre cidadãos envolvem grupos, classes, práticas de interação ou de segregação, modos de vida, entre outros aspectos que refletem multiplicidade cultural<sup>9</sup>. Tal diversidade confere à cultura e à materialidade um caráter dinâmico e complexo, como um motor para transformações. A existência de classes sociais produz diferentes vivências no espaço urbano, sendo capaz de criar barreiras de acesso visíveis ou invisíveis pautadas no poder aquisitivo. O mesmo acontece com grupos que, por razões históricas, são alvos de preconceito ou opressão e não conseguem acessar determinados espaços. De mesmo modo, quando um determinado grupo domina o poder político, suas ações podem favorecer certos segmentos sociais em detrimento de outros<sup>10</sup>. Isto demonstra que os jogos de poder exercem influência, inclusive, sobre as formas de apropriação e funcionamento da cidade.

Vê-se, portanto, que uma cidade possui inúmeras faces e é composta por informações sensíveis, desde as imagens simbólicas dos edifícios aos ritos, modos de vida, organização política e expressões artísticas. O conjunto de todos esses aspectos, materiais e imateriais, configuram uma *paisagem*, que é fruto das relações entre os humanos e destes com a natureza. O termo *paisagem* agrega diversos conceitos e desdobramentos, sendo constantemente abordado na geografia. Sobre o conceito, o geógrafo francês Georges Bertrand diz:

---

<sup>7</sup> PESAVENTO, 2007, p. 13.

<sup>8</sup> SANTOS, M. Técnica, espaço, tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Ed USP, 1994. p. 65.

<sup>9</sup> PESAVENTO, 2007, p. 14.

<sup>10</sup> ROLINK, 1994, p. 71.

É uma determinada porção do espaço, resultado de combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução.<sup>11</sup>

Sob essa perspectiva, a paisagem pode ser vista como um conjunto de diversas ações entre os humanos e a natureza, abarcando elementos naturais, produções culturais e os diferentes grupos que dela participam. O autor Ulpiano Meneses coloca que “Não há paisagem sem observador” e enfatiza ainda que a paisagem “deve ser considerada como objeto de apropriação estética, sensorial.”<sup>12</sup>. Logo, a existência de uma paisagem é condicionada às percepções humanas sobre determinado espaço e pela atribuição desse significado. Ao tomarmos para análise uma paisagem, é escolhido um contexto, um recorte temporal e espacial, com expressões, representações e produções materiais contextualizadas.

Os elementos da cidade são constantemente criados e recriados através da atribuição de valores por parte da sociedade, a partir da convivência de diferentes grupos e culturas. De acordo com Paul Claval, “não há compreensão possível das formas de organização do espaço contemporâneo e das tensões que lhes afetam sem levar em consideração os dinamismos culturais.”<sup>13</sup>. Nesse sentido, a diversidade de culturas, ideologias, hierarquias sociais, entre outros sistemas, são fatores importantes para a percepção e construção das paisagens, que são essencialmente dinâmicas.

Pode-se dizer que a configuração da paisagem das cidades é repleta de fatores simultâneos e sequenciais. Sobre esse primeiro aspecto, é possível notar diferentes percepções sobre um mesmo elemento cultural na mesma temporalidade. Sobre o segundo, pontua-se que a própria vivência urbana é geradora de novas expressões, individuais ou coletivas, através da arte, da religiosidade, dos costumes, das atividades econômicas, entre outros fenômenos<sup>14</sup>. Acerca dessa formação de impressões e expressões na cidade, Sandra Pesavento indica:

Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível. A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam *na e por causa* da cidade.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> BERTRAND, G. Paisagem e geografia física global: um esboço metodológico. Revista IGEOG/USP, São Paulo: USP, n. 13, 1971, p. 2

<sup>12</sup> MENESES, U. B. A Paisagem como fato cultural. In.: YÁZIGI, E. (Org.). Turismo e Paisagem. Editora Contexto: São Paulo, 2002. p. 32

<sup>13</sup> CLAVAL, P. A geografia cultural. Florianópolis: UFSC, 1999. p. 420.

<sup>14</sup> PESAVENTO, 2007, p. 14.

<sup>15</sup> PESAVENTO, 2007, p. 14.

Através da atribuição de sentidos e significados, o *espaço* se torna *lugar*. A cidade passa a ser lugar de criação de memórias, símbolos, costumes e tradições. As formas de perceber e representar a cidade são múltiplas e mutáveis, resultando na formação de conceitos como o de *progresso* ou *atraso*, *velho* ou *antigo*, de acordo com o pensamento de uma temporalidade, na qual *passado* e *futuro* também são ideias socialmente construídas. Com base nesses conceitos, estabelecimento de relações entre as pessoas e a paisagem pode levar à sua preservação, por afetividade, ou até à uma necessidade de reconstrução, por descontentamento<sup>16</sup>. Essas conceituações são relevantes para compreender o desejo de modernização que permeou o planejamento de uma nova capital para Minas Gerais, a cidade de Belo Horizonte.

Diante das especificidades que as cidades podem apresentar, considera-se que, para analisar uma paisagem urbana, é preciso compreender a temporalidade em que se insere, pois as experiências sociais de uma época são refletidas na paisagem das cidades. Tendo isto em vista, neste estudo, pretende-se analisar as paisagens dos primeiros anos da cidade de Belo Horizonte, a partir das concepções que integravam o período, como a industrialização e a *modernidade*.

Os coretos são elementos construídos no espaço público, constituindo um reflexo morfológico dos conceitos que a sociedade possuía sobre o urbano e o coletivo. Nesse sentido, para ampliar as bases de análise, torna-se necessário discutir sobre os significados dos locais mais comuns onde os coretos são instalados – as praças, largos e parques – cenários dos principais acontecimentos da vida pública.

Na tese intitulada “A Praça Brasileira”, a autora Junia Caldeira aponta que, desde a Antiguidade aos dias atuais, as praças foram modificadas e adaptadas de acordo com as transformações sociais, adquirindo diferentes formas e funções, mas sua essência como espaço coletivo permaneceu<sup>17</sup>. A praça teve sua origem como um elemento central e organizador do espaço urbano. Na Antiguidade, as cidades se formavam a partir de seus espaços de convivência e, era nesses espaços onde ocorriam os cultos, assembleias, festas, entre outras práticas culturais que demarcavam os papéis dos habitantes<sup>18</sup>. As relações sociais e políticas que ocorrem no espaço da praça fazem dela um espaço vital e simbólico na composição da cidade.

Ao longo do tempo, as praças adquiriram diferentes significados e apropriações, mas sempre representaram espaços de sociabilidade e convivência na cultura ocidental. As praças

---

<sup>16</sup> PESAVENTO, 2007, p. 14.

<sup>17</sup> CALDEIRA, J. M. A praça brasileira – Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade. 2007. 432 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p. 14.

<sup>18</sup> CALDEIRA, 2007, p. 4.

tornaram-se locais de referência por abrigarem eventos históricos ou estarem próximos a edifícios importantes, sobretudo de caráter religioso ou político, os quais são representações visuais dos poderes reguladores da cidade. Nesse sentido, os aspectos morfológicos das praças, parques e largos<sup>19</sup>, podem figurar o imaginário e as memórias sobre a cidade e a vida pública. Em contraposição a uma malha de edificações próximas umas das outras, as praças caracterizam grandes “vazios” no território urbano, aberturas que assinalam rupturas na paisagem entre o volume dos edifícios, fator que contribui para que sejam marcos visuais<sup>20</sup>.

As praças e parques, a partir do século XIX, passaram a ser analisadas sob a ótica do planejamento urbano, contexto no qual o conceito de funcionalidade estava impregnado pelas ideias de modernidade. Trata-se do período em que se desenvolveu o urbanismo científico, munido das novas tecnologias proporcionadas pela industrialização, quando buscava-se explorar as funções da praça de acordo com sua localização no arranjo territorial das cidades. As tensões entre o velho e o novo se intensificaram e, com base em novos conceitos estéticos e noções de salubridade, em muitas localidades, crescia o anseio de remodelação dos espaços urbanos.

### **1.1 O urbanismo científico e as cidades-modelo**

O urbanismo científico, que se desenvolveu no século XIX, gerou diversos modelos de urbanização que inspiraram transformações nas cidades, pois almejava-se dinamizar o espaço e torná-lo mais eficiente para atividades políticas, econômicas e sociais. Além disso, buscava-se atender aos interesses sociais, fomentando serviços estruturais básicos, como saneamento de água e infraestrutura para mobilidade<sup>21</sup>. Isto implicou em uma tendência de reformas, causando o rearranjo de algumas cidades e definindo padrões estruturais para as cidades-modelo que foram criadas.

O pensamento sobre o urbano no campo científico teve contribuição de centros de formação como a *École Polytechnique*, na França, que formava engenheiros com conhecimentos de cálculo integral e diferencial, o que permitiu uma análise mais profunda das dinâmicas naturais e humanas. A ideia de modificação da natureza era alimentada pelos estudos

---

<sup>19</sup> Os largos são áreas da cidade que possuem dimensões mais espaçosas que as vias comuns.

<sup>20</sup> CALDEIRA, op. cit., p. 13.

<sup>21</sup> MONTE-MOR, 1997, p. 473.

acadêmicos, que enfatizavam os novos padrões e modelos para a morfologia das cidades, entendidos como símbolos de um progresso<sup>22</sup>.

Nessa perspectiva, entre as décadas de 1830 e 1840, cresceram as discussões entre engenheiros ligados a movimentos utópicos, entre eles o *fourierismo* e o *sansimonismo*. O *fourierismo*, pensado pelo filósofo Charles Fourier, foi uma teoria político-social que defendia a propriedade conjunta e formas de produção comunitária. Fourier acreditava na possibilidade de organizar populações em falanstérios, propriedades autônomas que concentrariam moradias e indústrias<sup>23</sup>.

O *sansimonismo*, por outro lado, era uma doutrina político-social industrialista e progressista, desenvolvida por Claude Henri Rouvroy, Conde de Saint-Simon. Os sansimonistas, após a morte de Rouvroy, manifestavam suas ideias através do jornal *Le Globe*<sup>24</sup> e contribuíram de maneira expressiva para as reflexões acerca do urbanismo na “era industrial” do século XIX. No período era discutida a importância dos aspectos geográficos e culturais na caracterização de um território e apontavam-se as ferrovias como uma tecnologia que permitiria a interação social e econômica, de forma a harmonizar as diferenças entre os lugares. Havia a busca pelo equilíbrio entre conceitos opostos, como “razão e sentimento”, de forma a valorizar, ao mesmo tempo, as tecnologias e a expressão artística<sup>25</sup>. A possibilidade de novas formas de apropriação do espaço urbano, como assinalado pelos sansimonistas, reafirmou a figura do caminhante, o *flâneur*, um apreciador da paisagem da cidade que buscava encontrar o belo e o pitoresco<sup>26</sup>. Deste modo, pensava-se sobre como os equipamentos da cidade poderiam interferir no bem-estar dos cidadãos e na sua interação com o espaço.

Nesse contexto, as utopias que circulavam na França rememoravam a Idade Média e referenciavam certos aspectos arquitetônicos dessa época em detrimento de outros, pois ao mesmo tempo em que valorizavam a complexidade das igrejas góticas, com suas abóbadas, arcobotantes e torres elevadas, condenava-se o adensamento urbano e a falta de saneamento que existiam na mesma temporalidade<sup>27</sup>. Os sansimonistas demonstraram sua maneira de enxergar o passado e como eles gostariam de marcar o futuro, assim como as igrejas góticas

---

<sup>22</sup> PICON, A. Racionalidade técnica e utopia: a gênese da haussmannização. In.: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 65-102. p.71.

<sup>23</sup> SALGUEIRO, H. A. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte: das representações às práticas. In.: SALGUEIRO, H. A. (Org.). Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 135-181. p. 160-162.

<sup>24</sup> PICON, 2001, p. 81.

<sup>25</sup> PICON, 2001, p. 83-84.

<sup>26</sup> PICON, 2001, p. 76.

<sup>27</sup> PICON, 2001, p. 76-78.

colocaram sua marca no tempo. Nesse jogo de representações sobre a cidade, fortaleceu-se o desejo de transformar Paris, a capital francesa, em um símbolo da era industrial.

Pode-se dizer, portanto, que a industrialização crescente no século XIX impulsionou o pensamento sobre a modernização e a ciência. O traçado tortuoso das cidades e o adensamento das construções passaram a ser diretamente relacionados aos problemas da cidade, como a recorrência de doenças e pragas. Por volta de 1832, auge da epidemia de cólera em Paris, era sabido que a falta de saneamento e higiene urbana era uma das causas de transmissão da doença. Esse fato contribuiu para a difusão do discurso higienista relacionado às questões urbanas, intensificando as discussões sobre a necessidade de melhorias nas estruturas urbanas.

Ao longo do mesmo século se desenvolveu o pensamento *positivista*, idealizado por Auguste Comte. Tratava-se de uma doutrina filosófica, política e sociológica que priorizava a ciência como a forma mais válida de conhecimento. O trabalho e o “progresso” das indústrias eram valorizados pelos apoiadores dessa corrente, pois refletiam os avanços tecnológicos, modificando os meios de produção e bens de consumo<sup>28</sup>.

Além do desenvolvimento do urbanismo científico, a ideia de *modernidade* permeava as vivências urbanas na Europa nesse contexto. Segundo David Harvey, “um dos mitos da modernidade é que ela constitui uma ruptura radical com o passado”. Nesse sentido, o autor explica que esta é uma visão na qual se acredita que o novo pode ser inscrito sem referência ao passado ou mediante sua desconsideração, e complementa o autor:

Assim, a modernidade sempre diz respeito à “destruição criativa”, quer do tipo pacífico e democrático, quer do tipo revolucionário, traumático e autoritário. Com frequência, é difícil decidir se a ruptura radical se dá no estilo de fazer ou representar as coisas em diferentes setores, como literatura e artes, planejamento urbano e organização industrial, política, estilo de vida ou que quer que seja, ou se os deslocamentos nesses setores se concentram em alguns locais e épocas fundamentalmente importantes, de onde as forças agregadas da modernidade se expandem para fora, engolfando o resto do mundo.<sup>29</sup>

Harvey chama a ideia de modernidade de mito, pois crê que a noção de ruptura radical não pode ocorrer, sendo necessário, primeiramente, que os anseios por mudanças já estejam latentes na sociedade. Entretanto, enfatiza que, para a existência da modernidade, momentos de “destruição criativa” foram importantes para a implementação de novos conceitos<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup>COSTA, A. C. S.; ARGUELHES, D. O. A higienização social através do planejamento urbano de Belo Horizonte nos primeiros anos do século XX. Univ. Hum. Brasília, v. 5, n. ½, p. 109-137, 2008. p.121.

<sup>29</sup> HARVEY, D. Paris: a capital da modernidade. Tradução Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. p.11.

<sup>30</sup> HARVEY. 2015, p. 11-13.

Ainda sobre a *modernidade*, de acordo com Antoine Compagnon, o conceito é compreendido como sentido de presente, anulando a relação com o passado “concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares, sem utilidade para discernir o ‘caráter da beleza presente’”<sup>31</sup>. Nessa linha de pensamento, a modernidade é entendida como o tempo presente, sem passado nem futuro, uma aceitação do imediatismo, uma consecutiva negação das “novidades de ontem”.

A ideia de modernidade era comumente utilizada para aplicar à cidade as novas tecnologias proporcionadas pela industrialização. Expressava-se uma necessidade de remodelação urbana, para que a cidade se adequasse aos anseios do presente e, um exemplo disto ocorreu a partir de 1853, após a instauração do Segundo Império, quando Georges-Eugène Haussmann tornou-se prefeito de Paris. Grandes reformas urbanas ocorreram em sua gestão, em parte, baseadas nas teorias e discussões urbanísticas que ocorreram durante todo o século XIX. Mesmo que Haussmann não tenha seguido todos os preceitos sansimonistas, o movimento ampliou o campo de debates sobre as problemáticas urbanas, questões as quais o prefeito buscava mitigar<sup>32</sup>. As reformas de Haussmann em Paris repercutiram sobre as formas de planejamento urbano do período e influenciaram outras manifestações no Ocidente.

Paris passou a ser considerada um dos modelos mais relevantes de planejamento e execução de uma ordem socioespacial, na qual foram definidos setores e funções a partir da configuração territorial da cidade<sup>33</sup>. A abertura para tais transformações ocorreu após um contexto de instabilidade política – resultante da instauração de um regime imperial apoiado pela burguesia – e de economia frágil, no qual o discurso de “necessidade de modernização” ganhou força e se materializou, sendo que a burguesia, a qual temia por seus direitos de propriedade, apoiou o imperador Napoleão III. Em contrapartida, o apoio das camadas populares ao Segundo Império era almejado através do empreendimento de reformas que atendessem as demandas básicas de saneamento.

Pretendia-se abrir novas vias e alargar outras já existentes, a fim de se romper com as heranças de uma cidade murada e medieval, visando, principalmente, acabar com o congestionamento do centro e também incorporar novos bairros. A reconquista do centro estava ligada às ideias de circulação e centralização, o que permitiria dispor os serviços da urbe de acordo com os interesses políticos e econômicos, como é possível, em parte, visualizar na obra realizada na Avenue de Ópera, retratada nas Figuras 1 e 2.

---

<sup>31</sup> COMPAGNON, A. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 26.

<sup>32</sup> PICON, 2001, p. 86-89;

<sup>33</sup> MONTE-MÓR, 1997, p. 475.

Figura 1- Demolição do monte des Moulins e construção da Avenue de l'Ópera, Paris, 1870.



Fonte: Brown University Library Collection.

Figura 2- Avenue de l'Ópera (Rue de Rivoli) e o jardim das Tulherias, 1900, Paris, França.



Fonte: Library of Congress.

Preocupava-se com a distribuição de água e encanamento de esgotos, destacando o *higienismo* como um dos pilares da reforma. As remodelações também se justificavam pela segurança pública e controle das revoltas populares, pois através de vias largas, a circulação de tropas se tornaria mais eficiente. A aplicação de um mesmo modelo urbanístico e paisagístico nos diferentes bairros da cidade criou uma noção de que as diversas classes sociais poderiam possuir acesso aos mesmos serviços urbanos. Entretanto, ainda havia desigualdade social e comportamentos a serem reprimidos pelo corpo policial<sup>34</sup>.

A atuação de Haussmann tornou-se referência para engenheiros e arquitetos em outras partes do mundo, assim como as correntes do urbanismo e utopias que antecederam as reformas

---

<sup>34</sup> PICON, 2001, p.86-87.

parisienses. Essa influência abrangeu o pensamento político, o que fez com que a “modernidade” se transformasse em um projeto a ser seguido para diversas nações que se espelhavam na França, entre elas o Brasil. Nota-se que as transformações arquitetônicas, decorativas e da configuração urbana eram utilizadas como uma forma de demonstração ou imposição de poder político e econômico.

Os modelos de inspiração adotados no projeto da cidade de Belo Horizonte são de influência francesa e americana, num contexto em que capitais procuravam destaque internacional por sua infraestrutura econômica, urbana e cultural. Foi estabelecida, nessa linha, uma tendência mundial, de base capitalista, marcada pela reestruturação e construção de cidades-capitais que sediavam o poder político e a indústria<sup>35</sup>.

Desta forma, a comissão construtora de Belo Horizonte utilizou bases provenientes do positivismo e do pensamento sansimonista, assim como se espelhou na atuação de Haussmann. Além disso, havia referências de capitais nos Estados Unidos da América, como Washington, inaugurada em 1800, para ser o distrito federal; e o exemplo de Chicago, que passava por grandes reformas urbanas em 1885, incentivadas pela atividade industrial.

Na América do Sul, é notório o exemplo de La Plata, na Argentina, fundada em 1882, após a federalização da cidade de Buenos Aires, para ser a nova capital da província. A experiência de La Plata foi cronologicamente próxima a de Belo Horizonte e isso fez com que tivessem elementos em comum, provenientes do pensamento urbanístico e dos modelos empíricos, como o de Paris. Ambas representam a América do Sul no planejamento de cidades-referência em uma tentativa de enquadramento em padrões mundiais<sup>36</sup>.

A industrialização em meados do século XIX trazia à tona uma série de paradoxos característicos da modernidade, como arte e progresso, história e ciência, tradição e inovação. De um lado, tinham-se as descobertas no campo técnico, que favoreciam o desenvolvimento de uma arquitetura científica e tecnológica. Por outro lado, o estudo e a sistematização das tipologias arquitetônicas feitas no passado favoreceu movimentos de historicismo, possibilitando a execução técnicas modernas com a estética dos estilos antigos. Nesse processo, surgiram arquitetos que tenderam à expressividade e associaram livremente programas arquitetônicos distintos.

Nesse contexto, os arquitetos buscavam suprir as demandas de uma sociedade em transformação, utilizando toda a bagagem das tipologias antigas para serem adaptadas às

---

<sup>35</sup> MONTE-MÓR, 1997, p. 474-475.

<sup>36</sup> ARRUDA, Rogerio Pereira de. Belo Horizonte e La Plata: cidades-capitais da modernidade latino-americana no final do século XIX. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, 6-1: 85-123, 2012.

necessidades modernas. Uma resposta para esses conflitos foi o Ecletismo, um novo conceito em arquitetura, no qual eram utilizados elementos de diversas linguagens estéticas em um mesmo edifício, como o Gótico, o Renascentista, o Barroco, o Mourisco, entre outros<sup>37</sup>.

O Ecletismo em arquitetura remete à ideia filosófica de “eclétrico”, que no contexto do Iluminismo, Denis Diderot destacou:

Um eclético é um filósofo que passa por cima de preconceitos, tradições, antiguidade, consenso universal, autoridade e tudo o que domina a opinião de massa; que se atreve a pensar por si mesmo voltando aos princípios gerais mais evidentes, examinando-os, discutindo-os e não aceitando nada que não seja evidenciado pela experiência e pela razão. É o que, de todas as filosofias, que tem analisado, sem respeito a pessoas e sem parcialidade, se tem feito sua própria filosofia, que lhe é peculiar.<sup>38</sup>

O Ecletismo teve seu desenvolvimento acadêmico na *École des Beaux-Arts*, na França, a mais importante escola de arquitetura do século XIX, onde a formação promovia um debate permanente sobre o fazer arquitetônico. Jaqueline Pedone coloca que, para os ecléticos, “o termo *composição* ganhou o valor de conceito”<sup>39</sup>, pois remetia à ideia de unir de maneira harmoniosa os elementos extraídos de diferentes sistemas. Alguns edifícios poderiam apresentar soluções historicistas, trazendo o repertório estético de estilos antigos, como o Clássico, o Gótico, o Barroco, etc. Ao mesmo tempo, eram comuns as inspirações do Oriente, como o mourisco, ou o chinês, representando a valorização da ciência e do conhecimento internacional<sup>40</sup>.

Observou-se, nessa conjuntura, uma produção de edifícios com valorização artística da forma, na qual era expressada uma atitude de inventividade dos arquitetos. Para as novas cidades da modernidade, desejava-se uma nova arquitetura que atraísse o olhar dos caminantes e fosse cenário para as emergentes formas de sociabilidade urbana. As construções ecléticas atestavam a consolidação da burguesia como um personagem urbano, o qual participava ativamente da composição de uma paisagem moderna.

O movimento eclético em arquitetura foi resultado da Segunda Revolução Industrial, em meados do século XIX, e acompanhou o nascimento de uma cultura capitalista de consumo. Tratava-se de uma arquitetura que simbolizava o progresso através de seus elementos estéticos

<sup>37</sup> PEDONE, J. V. C. O espírito eclético na arquitetura. ARQTEXTO, Porto Alegre, n. 6, v. 2, p. 126-137, 2004. p. 131.

<sup>38</sup> DIDEROT, D. apud COLLINS, P. Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 11.

<sup>39</sup> PEDONE, 2004, p. 132.

<sup>40</sup> PEDONE, 2004, p. 130.

e de seu processo construtivo. As plantas dos edifícios costumavam ser geométricas e simétricas, buscando uma organização funcional e uma otimização da construção. Como resultado, os conjuntos urbanos do Eclétismo apresentavam longitudinalidade, isto é, volume similar dos edifícios, e fruição entre espaços internos e externos<sup>41</sup> (Figura 3).

Figura 3- Vista aérea de Paris por volta de 1870, com destaque para o equilíbrio dos volumes arquitetônicos.



Fonte: The Guardian.

O eclétismo levava o discurso da modernidade através dos materiais e tecnologias mais avançadas, provenientes da industrialização. O ferro se tornou um importante elemento construtivo, sendo aplicado em estruturas para grandes vãos, como o galpão central da estação de trem Gare du Nord, em Amiens (Figura 4), e na forma de ornamento. Essas construções se caracterizam pelo elemento artístico integrado, como os vitrais, os gradis, os estuques, pinturas murais e esculturas<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> PEDONE, 2004, p. 133-134.

<sup>42</sup> PEDONE, 2004, p. 133.

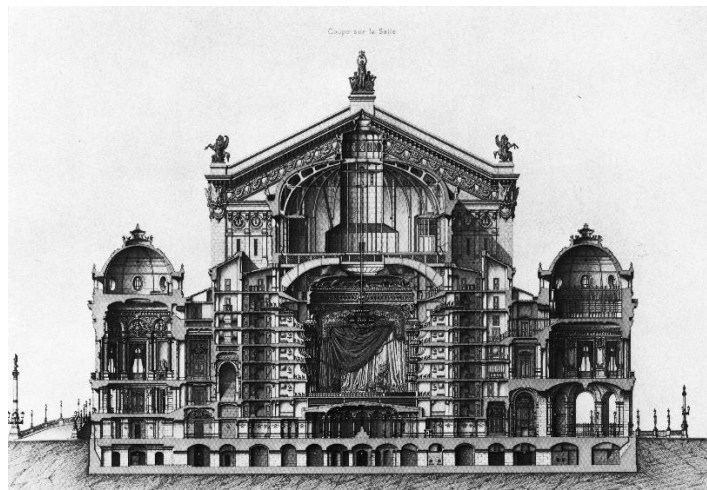
Figura 4- La Gare du Nord, estação de trem em Amiens, França.



Fonte: [https://collection-jfm.fr/uploads/product\\_image/329607/zoom\\_239.jpg](https://collection-jfm.fr/uploads/product_image/329607/zoom_239.jpg)

Um exemplo de edifício eclético é a Ópera Garnier, uma casa de ópera construída entre 1862 e 1865 em Paris. A construção do edifício se deu no contexto das grandes reformas empreendidas por Haussmann, refletindo o discurso da modernidade em uma versão luxuosa repleta de ornamentos integrados, como estuques e esculturas, destinado ao lazer das elites. Com linguagem neobarroca, a estética serviu de inspiração para o desenho do Teatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>43</sup>, como pode ser visto nas Figuras 5, 6 e 7.

Figura 5- Ópera Garnier, corte transversal.



Fonte: <https://curvasearquitetura.files.wordpress.com/2012/07/cortecurtooperagarnier.jpg>

<sup>43</sup> FABRIS, A. Eclético na arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel, 1987. p. 139.

Figura 6- Ópera Garnier.



Autor: Peter Rivera 2009.

Figura 7- Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Autor: Elvis Boaventura, 2014.

O estilo eclético representou, portanto, uma tendência em arquitetura moderna. Isto se deve ao fato de ter sido construído por meio das tecnologias mais avançadas, com base em opções conscientes por diversas linguagens arquitetônicas, celebrando o conhecimento científico e industrial. Essa tendência abarcou os edifícios públicos, residências, templos e o mobiliário urbano, visando uma composição urbana homogênea que simbolizasse beleza e progresso. Essa ideia de cenário urbano moderno inspirou a construção de Belo Horizonte, que adotou a estética arquitetônica do ecletismo para, através do espaço urbano, refletir as transformações políticas, econômicas e sociais que estavam em curso ou eram pretendidas.

## Capítulo 2 𐄂A construção da cidade de Belo Horizonte e seus antecedentes

A construção de uma nova capital para Minas Gerais representou os anseios da República que emergia no Brasil. Almejava-se uma cidade moderna no sentido de abrigar estruturas políticas e industriais, seguindo um modelo de ocupação urbana racional. Belo Horizonte foi projetada e construída para substituir Ouro Preto e abrigar as funções administrativas do estado e transmitir centralidade econômica<sup>44</sup>.

As cidades mineradoras do século XVIII, assim como Ouro Preto, concentravam as atividades econômicas em meio urbano, juntamente com a sede do poder governamental. A atividade garimpeira proporcionava acesso aos meios de produção de maneira razoavelmente distribuída e, além disso, com influência do poder da Igreja, a sociedade se integrava de maneira participativa através de irmandades religiosas, chamadas de ordens leigas, de acordo com parâmetros raciais e de classe social. As irmandades, as quais também incluíam as populações negra e mestiça, realizavam eventos e construíaam igrejas e monumentos na cidade. Os fatos citados traduzem uma participação ampla, ainda que hierarquizada, dessa população no mercado e na modificação do espaço<sup>45</sup>.

A efervescência urbana das cidades coloniais – caracterizada pela centralidade do poder administrativo e das atividades econômicas – perdeu forças no final do século XVIII e início do XIX, com a decadência da atividade mineradora. Diante desse cenário, foi necessário diversificar a economia através de novos tipos de produção, como a produção do café (atividade já fortalecida em São Paulo e no Rio de Janeiro), a pecuária, a produção para autoconsumo em fazendas fechadas, além da mineração, que perdurou e ainda ocorre na atualidade<sup>46</sup>.

Na década de 1880, o Brasil era o único país do continente americano que tinha como regime de governo uma monarquia, porém, o Império não mais possuía o apoio da Igreja, dos militares do exército e dos grandes proprietários de terras em razão da abolição do trabalho escravo (1888), fazendo com que crescessem as discussões sobre a instauração de um novo regime. Esse contexto concentrou diversas mudanças que vieram a alimentar novas convicções políticas, como ampliação das atividades fabris, crescimento dos centros urbanos, melhorias nos sistemas de transportes, intensificação do comércio e organização do mercado de trabalho livre<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> MONTE-MÓR, R. L. Belo Horizonte, capital de minas, século XXI. *Varia História*. n.18, p. 467-486, 1997. p. 473.

<sup>45</sup> MONTE-MÓR, 1997, p. 473.

<sup>46</sup> MONTE-MÓR, 1997, p. 474.

<sup>47</sup> JULIÃO, L. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da capital de Minas Gerais *História* (São Paulo), vol. 30, núm. 1, enero-junio, 2011, pp. 114-147. p. 118.

A Proclamação da República no Brasil (1889) não teve forte participação popular em seu processo, entretanto, teria se reverberado como um indicativo de transformações políticas que poderiam atenuar os traços da sociedade anterior, construída em moldes conservadores<sup>48</sup>. Desejava-se que, com a República, fosse construída uma nação espelhada na Europa ou nos Estados Unidos, afim de equiparar a sociedade, a política, a economia e a cultura brasileira às sociedades ditas civilizadas. Tal discurso fomentava a segregação social e incentivava teorias sobre o branqueamento da população, visto que quase metade dela, na época, era de escravizados de origem africana<sup>49</sup>.

Alguns problemas relacionados ao período imperial foram incorporados ao discurso de “necessidade de modernização”, como falta de habitação e adensamentos populacionais, marginalidade, problemas econômicos e poucas ofertas de emprego (agravada pela imigração de trabalhadores). Além das questões de ordem política e social, problemas sanitários, como falta de saneamento básico e epidemias, incidiam sobre os pobres e afugentavam também as elites.

Alguns desses problemas acometiam Ouro Preto, então capital de Minas Gerais. A cidade havia vivido seu auge econômico ao longo do século XVIII com a exploração mineral, mas ao final do século XIX já se encontrava economicamente decadente e com função quase restrita à administração do estado. O relevo acidentado implicava na dificuldade de se construir sistemas de esgotos e o solo não era ideal para o plantio de acordo com as tecnologias e condições da época<sup>50</sup>.

Figura 8 – Vista da cidade de Ouro Preto em 1881.



Autor: Guilherme (Wilhelm) Liebenau (1838-1900), 1881.

---

<sup>48</sup> JULIÃO, 2011, p. 118.

<sup>49</sup> COSTA, 2008, p. 111.

<sup>50</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 147.

A fragmentação econômica presente em Minas Gerais também era um dos fatores que impulsionaram a escolha de uma nova capital. As regiões Sul e da Zona da Mata, as quais produziam café e eram mais dinâmicas do ponto de vista econômico, exigiam mais protagonismo das deliberações políticas. Era necessário eleger um local que materializasse os ideais republicanos em sua espacialidade, pois a conjuntura sociopolítica exigia legitimação da República através de símbolos visíveis<sup>51</sup>.

No contexto final do século XIX, para a nova capital de Minas Gerais, buscava-se uma configuração que exercesse centralidade espacial, econômica e política, mas que, principalmente, não fosse como as cidades coloniais mineiras de herança monarquista. A inspiração era alimentada pela afirmação do urbanismo enquanto ciência e também pelas experiências franco-americanas de capitais modernas que eram referência no crescente mercado capitalista internacional.<sup>52</sup>

O positivismo influenciou a formação da República brasileira, pois buscava-se por afirmação através da ciência e da tecnologia, cujos parâmetros mais avançados eram os estrangeiros. As cidades deveriam refletir a imagem de progresso e isso foi uma das bases do planejamento de Belo Horizonte, na tentativa de torná-la uma um centro dinâmico de referência no contexto brasileiro.

Segundo Sandra Pesavento, os conceitos, discursos e imagens construídos a respeito do espaço urbano habitam o imaginário coletivo e são capazes de migrar no tempo e no espaço. Isto pode ser associado às influências franco-americanas que alcançaram Belo Horizonte através do discurso da modernidade, mas que foram ressignificados de acordo com as soluções e recursos locais.

O fato de ser possível estabelecer uma articulação entre práticas e representações do urbano entre épocas e locais variados, nos mostra que problemas semelhantes ou mesmo idênticos se coloraram nesses tempos e espaços distintos. [...]. Há uma temporalidade das práticas sociais e de suas representações, mas as ideias viajam no tempo e no espaço e são recicladas em outro contexto, que as historiciza. Ocorrem, nesse processo, simplificações e acréscimos, aceitações e rejeições, seleções e versões, implicando a atribuição de outros sentidos distantes daqueles do original.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup>PASSOS, D. O. R. A formação urbana e social da cidade de Belo Horizonte: hierarquização e estratificação do espaço na nova capital mineira. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG*, vol.1, n. 2, 2009. p. 40.

<sup>52</sup> MONTE-MÓR, 1997, p. 474.

<sup>53</sup> PESAVENTO, S. J. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999. p. 22-23.

O caso de Belo Horizonte pode ser visto como um dos exemplos da aplicação do ideário da modernidade no Brasil, de acordo com as possibilidades de gestão de recursos da época<sup>54</sup>. Mesmo seguindo padrões internacionais, algumas soluções próprias do contexto local foram utilizadas, acarretando em diferenças no campo técnico e tecnológico em relação aos modelos estrangeiros.

## 2.1 O planejamento urbano, os edifícios e as hierarquias sociais

A transferência da capital de Minas Gerais foi assegurada na Constituição Mineira de 1891, porém, a escolha da localidade dependia da realização de estudos técnicos que envolviam cinco localidades: Belo Horizonte (anteriormente Curral del Rei), Paraúna, Barbacena, Várzea do Marçal e Juiz de Fora. Almejava-se um lugar central, com existência de água potável, solo de qualidade para o plantio e com matéria-prima para construção civil, além de um clima agradável com boa aeração. Para as cidades pretendidas, foram feitos exames químicos de amostras de água, solo e “poeiras atmosféricas”<sup>55</sup>.

Em 1893, durante reunião extraordinária realizada em Barbacena, o Congresso Mineiro determinou o local com base no relatório da Comissão de Estudos, chefiada pelo engenheiro Aarão Reis. Embora o relatório tenha apontado Várzea do Marçal como escolhida, o Congresso, por arranjo político, designou Belo Horizonte, a segunda opção indicada no estudo<sup>56</sup>. A historiografia sugere que os parlamentares de Ouro Preto impuseram essa escolha como uma última tentativa de frear a ideia da transferência da capital, diante do curto espaço de tempo e das condições desfavoráveis do antigo Curral del Rei e, caso construída, a proximidade com Ouro Preto a manteria em sua zona de influência<sup>57</sup>.

No ano 1894, o então presidente de Minas Gerais, Afonso Pena, nomeou a Comissão Construtora para realizar estudos sobre o terreno de Belo Horizonte, bem como planejar seu traçado e seus edifícios. O engenheiro Aarão Reis, à frente da Comissão, havia atuado em sua carreira principalmente em obras públicas. José de Magalhães, outro nome expressivo da equipe, havia estudado na *École Nationale et Spéciale de Dessin et Mathématiques* e na Escola de Belas Artes de Paris. Nota-se a influência do pensamento francês tanto pela formação dos engenheiros responsáveis, como no fato de que textos conhecidos de Reynaud, Michel

---

<sup>54</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 137.

<sup>55</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 144.

<sup>56</sup> JULIÃO, 2011, p. 119.

<sup>57</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 151.

Chevalier (sansimonistas) eram difundidos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro<sup>58</sup>. Nessa medida é possível afirmar que o projeto teve bases provenientes do positivismo e do pensamento sansimonista, assim como na atuação de Haussmann, em Paris.

Figura 9- Panorama da Rua de Sabará, Curral del Rei, Belo Horizonte, 1895.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Figura 10- Imediações da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1890/95.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

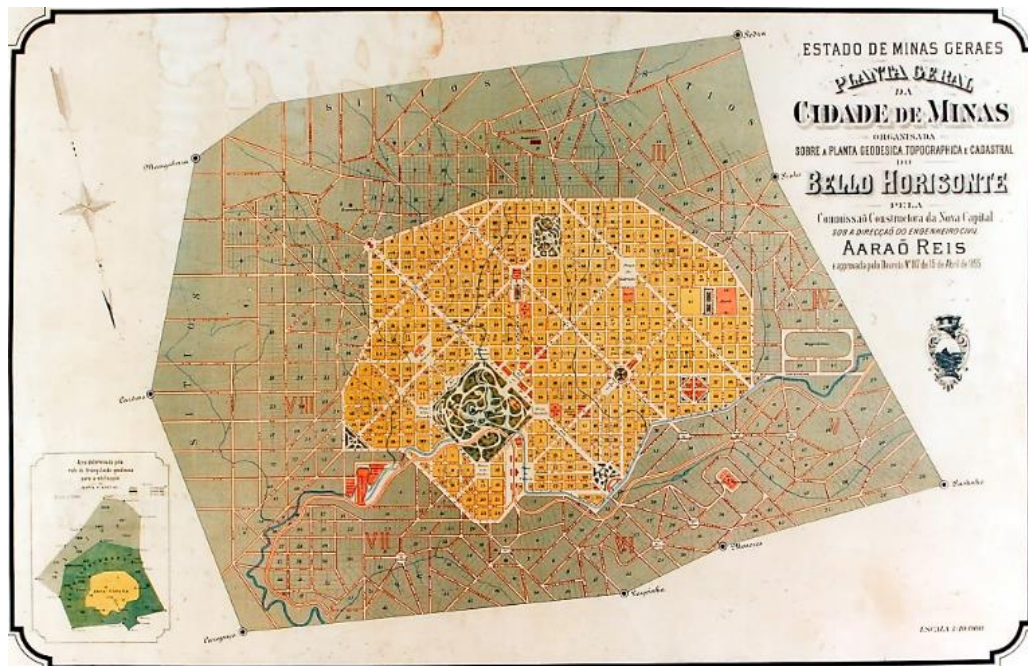
A Comissão Construtora da nova capital apresentou uma planta ortogonal cujo traçado da zona urbana foi estruturado em um sistema retangular e avenidas diagonais que o interceptam em ângulos de 45° (Figura 11). Os aspectos de organicidade não foram valorizados no planejamento, pois como ressaltado por Heliana Salgueiro, o arranjo retilíneo era um aspecto facilitador na divisão de lotes. As diagonais serviriam para melhorar os fluxos de pessoas e

<sup>58</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 138.

circulação do ar<sup>59</sup>. Havia uma preocupação com a arborização das ruas da cidade, o que refletia o anseio de moldar a natureza e também de inserir beleza no ambiente urbano.

A área urbana contou com o planejamento da acomodação do corpo burocrático-administrativo do governo e também dos funcionários públicos. A chamada Avenida do Contorno delimitava a área urbana da cidade de maneira circundante e, para a área suburbana, pretendia-se a construção de casas de campo, com lotes irregulares. Para essa mesma zona visava-se a instalação de serviços como cemitério, banhos públicos, matadouro e estação de tratamento de água<sup>60</sup>. Já a zona rural deveria ser composta por sítios que promoveriam o abastecimento agrícola da cidade. Essa divisão revela o senso de hierarquia presente na planta, poupando a área central dos serviços e tipos de habitação indesejados.

Figura 11- Planta Geral de Belo Horizonte (Cidade de Minas) em 1895.



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Planta\\_BH.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Planta_BH.jpg)

<sup>59</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 155.

<sup>60</sup> SALGUEIRO, 2001, p. 156-157.

Figura 12- Comissão Construtora de Belo Horizonte por Aldo Borgatti, 1895.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Os edifícios de Belo Horizonte deveriam seguir os estilemas propostos pela industrialização. As aspirações modernas seriam traduzidas através da estética urbana, demonstrando ruptura com as tradições coloniais. Sobre esse contexto da construção, Salgueiro descreve:

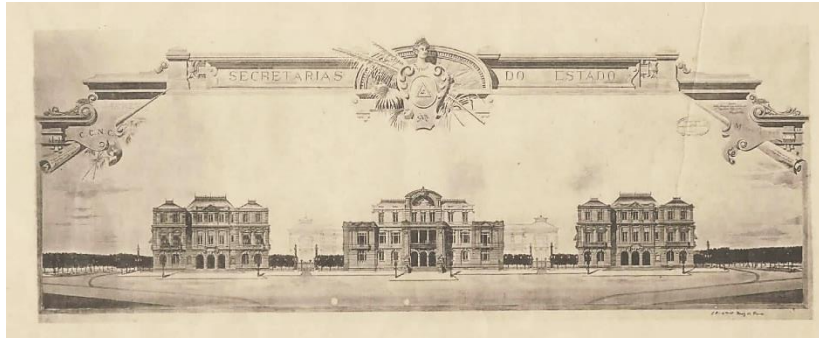
Na nova cidade, cada construção tem seu lugar, e a aparência indica o papel que tem ou pretende ter o seu proprietário, bem como os meios de que dispõe. É esta uma das faces da questão do *estilo eclético* no Brasil: a fachada explícita a participação do indivíduo no “grande teatro da vida urbana”, sua adesão à moda, à dignidade e ao bem-estar.<sup>61</sup>

A partir das tendências europeias, o *estilo eclético* foi utilizado para a construção dos edifícios da nova capital. Os edifícios públicos, residências, igrejas, fábricas, entre outros, apresentavam programas arquitetônicos esperados de acordo com sua funcionalidade. As construções oficiais, como as Secretarias do Estado e o Palácio do Governo (Figuras 13, 14 e 15), de acordo com Salgueiro, carregam referências do Segundo Império de Napoleão III, em uma combinação de arquétipos neoclassicistas italianizantes e do classicismo romântico francês. As fachadas podem ser divididas em três corpos, cujos avanços frontais são alternados e as superfícies murais possuem vãos e pilastras simetricamente inseridos<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> SALGUEIRO, H. A. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. p. 106-107.

<sup>62</sup> SALGUEIRO, 1987, p. 118.

Figura 13- Projeto para as Secretarias do Estado, 1894/96.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Figura 14- Edifício da antiga Secretaria da Agricultura do Estado, 1900.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Figura 15- Palácio da Liberdade, antigo Palácio Presidencial.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, projeto de José de Magalhães, começou a ser construída em 1913, no mesmo local da antiga Matriz colonial, que havia sido demolida (Figura 16). O edifício apresenta estilo neogótico, modelo historicista inserido no Ecletismo, considerado “moderno” para a estética das igrejas e capelas no período<sup>63</sup>. Em 1932 as obras da nova Matriz já haviam sido concluídas.

Figura 16- Construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1923.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

As residências do *estilo eclético* poderiam apresentar referências de diversos programas arquitetônicos, como Neoclássico, o Classicismo Romântico, o Neomourisco, a estética orientalizante, entre outros. Eram comuns os modelos com alpendre lateral, fachada com janelas simetricamente posicionadas e, na frente da cobertura, uma platibanda<sup>64</sup> com frontão<sup>65</sup> (Figura 17). De inspiração oriental, tem-se como exemplo a residência do governador do estado, Israel Pinheiro (Figura 18), com seus telhados semelhantes aos dos pagodes chineses. Já a residência de Miguel Mauricio Rocha apresentava elementos neoclássicos italianizantes pela alternância dos avanços frontais e pela proeminência das colunas, pilastras e entablamento (Figura 19).

---

<sup>63</sup> SALGUEIRO, 1987, p. 128.

<sup>64</sup> Platibanda: mureta no ponto alto da fachada frontal de uma construção, localizada à frente da cobertura, com função ornamental.

<sup>65</sup> Frontão: componente arquitetônico localizado no topo da fachada de uma construção, posicionado ao centro, que pode ser triangular, arredondado ou de diversos outros formatos.

Figura 17- Residência em estilo eclético 1900/34.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Figura 18- Residência de Israel Pinheiro em estilo eclético, 1900/34.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Figura 19- Residência de Miguel Mauricio Rocha em estilo eclético, 1900/34.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

A construção de Belo Horizonte deveria durar quatro anos, até a inauguração em 1897. Nos anos iniciais, na área central, os visitantes se referiam à cidade como deserta, ruas virgens de casas e relatavam “zoeiras noturnas”. Em 1907 já era possível notar povoadamentos que surgiram nos bairros da Lagoinha e da Serra, ao longo das paradas de trem e linhas de bonde no Santa Efigênia e na Gameleira. Isto contrariou o plano de desenvolvimento da cidade, que ao invés de se desenvolver a partir do centro, teve a maior parte da população localizada na periferia. A área central passou a ganhar mais força econômica após a Segunda Guerra Mundial (1914-1918), com maior número de imóveis construídos e aumento do fluxo de trabalhadores<sup>66</sup>.

A organização do terreno do centro de Belo Horizonte apresentou um sentido de hierarquia, à exemplo, o Parque Municipal, visto como o “pulmão da cidade”, foi colocado em posição privilegiada, assim como os edifícios destinados ao serviço público. Isto pode ser notado na distribuição das funções urbanas ao longo da avenida Afonso Pena, como a estação ferroviária e os estabelecimentos comerciais. Os funcionários públicos se instalaram próximos ao Palácio da Liberdade, no bairro dos Funcionários.<sup>67</sup>

Figura 20- Planta geral de Belo Horizonte, com demarcação de edifícios e equipamentos urbanos.



Fonte: Arquivo Público Mineiro, 1895 (adaptação).

<sup>66</sup> ANDRADE, R. F. et al. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, L. (Org.). Arquitetura da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 1998. pp. 37-78. p. 47.

<sup>67</sup> ANDRADE, 1998, p. 48.

No livro *Carne e Pedra*, Richard Sennett coloca que os locais públicos das cidades planejadas tinham sua ênfase na circulação dos indivíduos, dificultando sua permanência e vinculação ao espaço. Era uma forma de controle social que poderia inibir os trabalhadores de se sentirem pertencentes ao local, sendo as vias apenas um caminho de locomoção e não de permanência. Deste modo, o individualismo foi priorizado na cidade moderna, pois os corpos em movimento evitariam aglomerações e aumentariam o ritmo de trabalho<sup>68</sup>.

As obras da nova capital atraíram um fluxo significativo de operários, o que fez emergir a questão habitacional. Os trabalhadores habitavam, majoritariamente, as zonas suburbana e rural da cidade, entretanto, uma parcela deles se estabeleceu no centro. Além da dificuldade de locomoção das áreas periféricas até o centro, ocorreu uma proliferação de moradias improvisadas, chamadas de *cafuas*<sup>69</sup> e barracos, em diversas áreas da cidade. Profissionais liberais de variadas áreas de atuação também foram para Belo Horizonte em busca de oportunidades de emprego.

O planejamento e a construção da cidade privilegiaram as elites e excluíram os pobres e os operários. Tal afirmação se baseia nas posturas tomadas pela Comissão Construtora e pelo poder público diante dos problemas habitacionais que emergiram. Enquanto os funcionários públicos vindos de Ouro Preto receberam concessões que facilitaram a compra de lotes para a permanência na cidade, os operários ficaram em situação de desvantagem. Inicialmente, pensava-se que os trabalhadores eram uma mão de obra “flutuante” a ser “descartada” ao final das obras, sendo que sua permanência na cidade teria duração de quatro anos marcados por lei<sup>70</sup>. Ao mesmo tempo em que os trabalhadores eram necessários para o andamento da construção, a elite se esforçava para mantê-los longe do centro, pois certos comportamentos eram considerados indesejáveis à idealização da modernidade.

A permanência dos trabalhadores na cidade e a rigidez do plano central, sobretudo pela especulação, fez com que a cidade crescesse da periferia para o centro. No ano de 1912, as populações suburbanas e rurais somavam em 68% do total de habitantes da cidade, enquanto 32% residia na área central<sup>71</sup>. As ruas que se abriram nos subúrbios, segundo Letícia Julião, geralmente não tinham ligação com o centro<sup>72</sup>. Nessas localidades, as vias eram estreitas e as

---

<sup>68</sup> SENNETT, R. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 264-265.

<sup>69</sup> Cafuas: moradias improvisadas, comumente feitas de barro e cobertas com capim. GUIMARÃES, B. M. *Cafuas, barracos e barracões: Belo Horizonte, cidade planejada*. 1991. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.64-65.

<sup>70</sup> COSTA, 2008, p. 125

<sup>71</sup> Recenseamento de 1912. MINAS GERAIS, Belo Horizonte, 27 jul. 1912, p.2. PASSOS, 2009, p. 13.

<sup>72</sup> JULIÃO, L. Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, E. F.; BANDEIRA DE MELO (Org.). *BH: Horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1996. p.85

habitações precárias. Mesmo que, no ano de 1900, parte do bairro Barro Preto tenha sido cedida pela prefeitura para a construção de uma vila operária, a medida não foi suficiente para atender a demanda de todos os trabalhadores. Em 1920, em função do agravamento do problema habitacional, alguns lotes na Lagoinha também foram cedidos.

O poder público empreendia derrubadas de casas precárias e repreendia o comportamento dos operários. Parte dessa situação era retratada no jornal *O operário*, entre outras insatisfações da camada popular. A polícia fazia repressão da “vadiagem” e da vida boêmia, pois tais atitudes não correspondiam ao estilo de vida que as elites julgavam condizentes para a ordem pública. Buscava-se manter o centro como um “cartão de visitas” da cidade e por isso estimulava-se o controle social das classes populares<sup>73</sup>.

As questões urbanas no século XIX eram reflexo de problemas sociais. As origens dos problemas de salubridade e aglomerações urbanas, para além do espaço físico, eram resultado da desigualdade social. As reformas urbanas que visavam solucionar esses problemas acabaram por priorizar o campo estético, atendendo aos interesses da elite, e ignorando a dimensão social. Tanto em Paris como em Belo Horizonte, devido à falta de preocupação com os diferentes segmentos da sociedade, as camadas populares foram excluídas do plano de modernidade que havia sido idealizado.

O grupo dominante tinha interesse em projetar a cidade de Belo Horizonte e induzir como os habitantes fariam uso dos locais públicos, numa tentativa de recriar a sociedade através do espaço. Ao se construir uma cidade planejada, manifesta-se a intenção de ordenar, segregar e agregar pessoas de acordo com os interesses dos atores responsáveis. Esse aspecto figurava a dinâmica capitalista de privilégio das elites, visando garantir a estética e o comportamento desejados na época. No entanto, mesmo contrariando os anseios elitistas, as camadas populares estabeleceram vivências não programadas para o espaço urbano e produziram expressões distintas na construção da cidade. Esses grupos permaneceram ajudaram a estabelecer relações que legitimaram sua existência na urbe, como por exemplo, a participação em bandas de música civis, as quais adquiriram importância no cenário cultural de Belo Horizonte, financiado pelas próprias elites que rejeitavam esses grupos.

Os coretos faziam parte desse novo conceito de cidade, no qual as sociabilidades eram pensadas através do espaço urbano e, ao mesmo tempo, a sociedade contribuía para a transformação do ambiente por meio da apropriação e da criação de demandas de infraestrutura para o exercício cultural. Os aspectos morfológicos e funcionais do coreto traduziam a

---

<sup>73</sup> PASSOS, 2009, p. 51.

teatralidade dos costumes urbanos, caracterizados pela fruição estética e musicalidade que compunham a paisagem visual e sonora de Belo Horizonte. Em meio a uma cidade planejada para a dinamicidade econômica e industrial, os espaços de ócio e contemplação, como as praças e parques, carregavam uma aura de romantismo ambicionado pela sociedade.

### Capítulo 3 三 Os coretos: lugares de vozes, ritmos e visibilidade no espaço urbano moderno

Os coretos são parte do mobiliário urbano das cidades, inseridos em praças, parques e jardins públicos. Esses objetos surgiram na Europa em meados do século XVIII como peça desmontável, presentes em festividades do cotidiano urbano, entendidos como uma arquitetura efêmera nesse contexto. Mais tarde, no século XIX, a partir do desenvolvimento do pensamento urbanístico, o coreto também passou a se constituir como uma peça fixa<sup>74</sup> (Figura 21). Apesar da frequência na qual os coretos aparecem, sendo um elemento visualmente comum nas cidades, seus significados são complexos. O estudo dos coretos evoca diferentes temas, como a produção dos espaços públicos, a história da arquitetura e das paisagens urbanas e a apreciação musical coletiva.

Figura 21- Exemplo de coreto. Cartão-postal de La Garenne, 1900, França.



Fonte: [https://en.geneanet.org/public/img/gallery/pictures/cartes\\_postales/52/7527772/large.jpg](https://en.geneanet.org/public/img/gallery/pictures/cartes_postales/52/7527772/large.jpg)

A etimologia da palavra ‘coreto’ apresenta duas vertentes de definição mais comuns. De acordo com Delmar Carvalho, uma delas é que o termo ‘coreto’ advém do italiano ‘coretto’, palavra que teve origem em 1714 e possui ligação com o coro da igreja. A segunda aponta para a construção da palavra (coro + eto), sendo o sufixo um indicador de diminutivo, ou seja,

---

<sup>74</sup> RELVAS, E.; BRAGA, P. B. Coretos em Lisboa, 1790-1990. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1991. p. 10.

‘pequeno coro’<sup>75</sup>. Ambas as definições remetem a uma mesma origem conceitual, o coro, local reservado para apresentações musicais, fator que evidencia a principal função atribuída aos coretos.

Em francês, a palavra coreto é traduzida para “kiosque à musique”, que significa “pavillon de jardin ouvert tous côtés et coiffé d’un dôme au Moyen-Orient”<sup>76</sup>, designação existente desde 1654, apesar das variantes construtivas e formais dos coretos. Em Portugal, essas estruturas apareceram na tipologia móvel, no século XVIII, acompanhando festividades cíclicas. Essas peças eram inicialmente conhecidas como “kioscos”, posteriormente “quiosques”, por influência majoritariamente francesa, onde a música já era a função mais comum desses objetos<sup>77</sup>.

No presente estudo, as bases teóricas sobre a origem dos coretos estão em bibliografias francesa, suíça e portuguesa. O autor Bruno Racabulto, em um trabalho sobre os coretos de Genebra, na Suíça, intitulado “*Les quiosques à musique de la ville de Geneve Étude historique et architecturale*” apresenta um percurso histórico, com referências à obra de Marie Claire Mussat. A pesquisadora Joana Nunes faz um percurso histórico similar ao estudar os coretos de Lisboa, Portugal, em dissertação de mestrado com o título “O coreto na cidade de Lisboa – Reintegração do equipamento no espaço público urbano”, utilizando Racabulto como referência. Outro estudo de referência em Portugal é intitulado “Coretos em Lisboa 1790-1990”, publicado em 1991 por Eunice Relvas e Pedro Braga. Todas as pesquisas citadas foram de grande relevância para a compreensão sobre as origens dos coretos.

O coreto representa o nascimento de um lugar na cidade, a invenção de uma paisagem que é resultado de uma sensibilidade sobre o espaço urbano que começa a ser pronunciada. Trata-se de um lugar produzido para a expressão da sociabilidade, um elemento de projeção de vozes e hábitos na esfera pública, refletindo posturas e regulamentos de uma temporalidade.

### 3.1 Percurso histórico e caracterização

---

<sup>75</sup> CARVALHO, D. D. de. Origem etimológica de Coreto e denominações noutros idiomas. Meloteca, 2010. Disponível em: < <https://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-origem-etimologica-de-coreto.pdf>> acesso em 22 de abril de 2018.

<sup>76</sup> Tradução sugerida: pavilhão de jardim aberto em todos os lados e coberto por uma cúpula ao Oriente Médio (ao estilo do Oriente Médio).

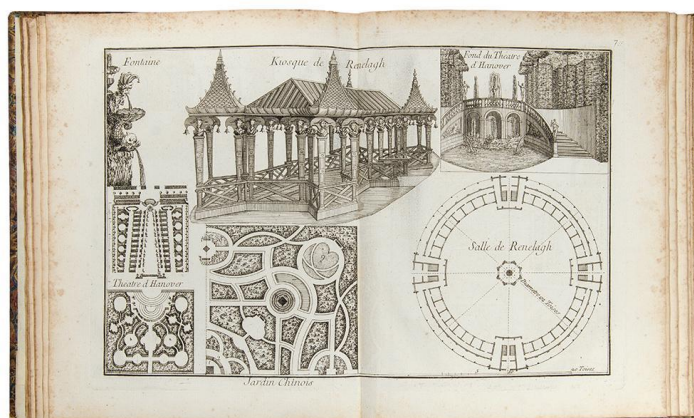
<sup>77</sup> NUNES, J. S. O coreto na cidade de Lisboa: reintegração do equipamento no espaço público urbano. 2012. 215f. Dissertação (Mestrado em Design de Equipamento) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa. p. 47-48.

Diversas estruturas arquitetônicas similares a pavilhões podem ter exercido influência na origem dos coretos, tal qual são conhecidos na atualidade. Esse percurso estético e formal se iniciou nas civilizações antigas, como no Egito, Grécia e Roma, onde foram encontradas referências da existência de pavilhões voltados para atividades religiosas ou festivas.

Um local de referência em termos estéticos é a China, onde pavilhões abertos eram peças importantes no planejamento do jardim, pois possuíam a função de abrigar momentos de meditação e ornamentar o espaço. Esses pavilhões existiam antes do século XIII, uma vez que a partir da expansão do Império Otomano e do fortalecimento das rotas comerciais com a China, as construções turcas começaram a absorver tais tendências. Por volta do século XV, existiam quiosques de jardim com base elevada em zonas às margens do Estreito de Bósforo (atual Turquia) e também na costa leste do Mar Mediterrâneo<sup>78</sup>.

As construções com estética oriental passaram a fazer parte do gosto dos europeus, o que resultou na construção de pavilhões decorativos. Os jardins ingleses do século XVIII buscavam o exotismo através de construções abertas de madeira ou pedra, ao gosto chinês, podendo estar bem próximas dos originais ou não (Figura 22). Na segunda metade do século XVIII, a moda do jardim anglo-chinês se inseriu num contexto de pré-romantismo, no qual os pavilhões eram concebidos para ambientação e contemplação do entorno<sup>79</sup>.

Figura 22- Jardim chinês com pavilhão por George Louis Le Rouge (1712-90).



Fonte: [https://pictures.abebooks.com/HEALD/16680837072\\_2.jpg](https://pictures.abebooks.com/HEALD/16680837072_2.jpg)

<sup>78</sup> NUNES, 2012, p. 50

<sup>79</sup> NUNES, 2012, p. 50.

Nesse período, alguns jardins com pavilhões abrigavam atividades de lazer de caráter restrito a determinados públicos. Sob o ponto de vista construtivo, são considerados os primórdios dos coretos fixos, mas com funcionalidade e acessibilidade distintos. Os *pleasure gardens* ingleses surgiram pouco antes de 1700 e ficaram em voga por mais de um século, consistindo em parques de grandes dimensões, acessados após pagamento de uma taxa de entrada. Havia espetáculos instrumentais, vocais e de dança, mas a música era o componente principal, fazendo com que o espaço fosse utilizado para os eventos mais aclamados, como apresentações de Haendel, Haydn, Pergolesi e Mozart<sup>80</sup>.

Em Londres surgiram os *vauxhall garden*, eram construções autônomas com grandes salões onde haviam jantares acompanhados por música. Na França, os *vauxhall* eram construídos nos jardins públicos e acessados por meio de pagamento de uma taxa de entrada, como acontecia no *pleasure garden*. Entre as atrações estavam os jogos equestres, jantares e espetáculos acompanhados por música, mas a dança era o interesse principal<sup>81</sup>. Na Figura 23 tem-se uma gravura intitulada *Vauxhall Garden*, por Thomas Rowlandson, onde pode ser observada uma construção com grandes aberturas, como tribunas ou sacadas, das quais os artistas se apresentam elevados em relação ao plano. O público, de pé no jardim, porta vestimentas que remetem às elites e é composto por homens e mulheres.

Figura 23- Vauxhall Gardens (1785) por Thomas Rowlandson.



Fonte: Library of Congress.

---

<sup>80</sup> NUNES, 2012, p. 51-52.

<sup>81</sup> NUNES, 2012, p. 53.

No final do século XVIII, a partir da 1ª República Francesa (1795-1815), surgiram os jardins-espetáculo parisienses. Esses locais destinados ao lazer carregavam os ideais de liberdade marcados na época, quando foi conquistada a possibilidade de remodelar espaços retirados da nobreza pelo Estado. A partir de uma tarifa de entrada, os jardins-espetáculo ofereciam as atividades de entretenimento mais modernas, como espetáculos pirotécnicos, experimentos científicos e jogos. Entretanto, esses jardins saíram de moda devido às dificuldades financeiras para mantê-los<sup>82</sup>.

Foi em meados do século XVIII que surgiram os coretos móveis, também conhecidos como coretos armados ou volantes, de caráter efêmero, os quais abrigavam manifestações públicas e apresentações musicais. Os coretos móveis eram montados no espaço público e proporcionavam lazer e divertimento a todas as classes sociais gratuitamente<sup>83</sup>. Nesse sentido, observa-se que as correntes filosóficas iluministas, que culminaram na Revolução Francesa (1789-1799) foram essenciais para que as concepções acerca do urbano fossem mudadas. A apropriação do espaço público e as noções de cidadania produziram encorajamento para que acontecessem mais apresentações no espaço público, hábito que fez com que a apreciação musical coletiva se tornasse indispensável, tornando-se mais acessível e agregando públicos de diferentes classes sociais. O uso de coretos móveis se estendeu aos séculos XIX e XX, mesmo após a implantação de coretos fixos em diversas localidades, como pode ser observado na Figura 24, em Lisboa, no ano de 1911.

Figura 24- Inauguração da lápide do 31 de janeiro, 1911, Lisboa.



Fonte: RELVAS, 1991.

---

<sup>82</sup> RACABULTO, 2005, p. 8.

<sup>83</sup> RACABULTO, 2005, p. 19.

Já no século XIX, na década de 1830, empreendedores parisienses se interessaram por desenvolver a música no espaço público. Um dos primeiros casos que se tem notícia foi encabeçado por Philippe Musard, que após estudar os *pleasure gardens* ingleses, planejou a revitalização do pavilhão do *Jardin Turc*, localizado em um bulevar no distrito Marais, em Paris. O local já era comumente utilizado pela burguesia devido a sua ambiência agradável. Essa iniciativa contribuiu para retomar o uso de edificações fixas para apresentações musicais ao ar livre, entretanto, o acesso aos concertos ainda era limitado pelo pagamento de uma taxa de entrada.

Em 1848, em Paris, foi cedida autorização para reuniões musicais abertas, o que permitiu a implantação de coretos fixos no espaço público sem restrições de acesso. Entretanto, existiam regras de fechamento do local pela guarda da cidade em casos de desacato<sup>84</sup>. A partir do caráter público e acessível, as edificações fixas para música passaram a ter a mesma aplicação funcional dos coretos móveis. O coreto em sua tipologia fixa foi uma resignificação de um elemento urbano já existente – o coreto móvel – acompanhando as mudanças sociais e as formas de pensar o urbano. Nesse contexto, o cotidiano musical e festivo sugeria uma necessidade contínua dessa estrutura no espaço público.

Nessa perspectiva, o coreto fixo que se difundiu no século XIX foi o resultado de diversas influências estéticas e culturais. Os pavilhões de jardins e as estruturas fixas presentes no *pleasure garden*, no *vauxhall* e no *jardim espetáculo*, ainda que restritos a determinados grupos sociais, foram uma fonte de inspiração para os coretos em termos formais e pelo caráter permanente. O coreto móvel é similar ao coreto fixo no âmbito da funcionalidade e por ser acessível gratuitamente, além de possuírem características formais semelhantes, como base elevada, pilares e cobertura.

As grandes reformas urbanas empreendidas em Paris, pelo prefeito Georges Eugène Haussmann, ocorreram em um período no qual as apresentações musicais no espaço público se tornavam cada vez mais difundidas na agenda cultural da população e a instalação um coreto tornou-se uma parte importante para a ocorrência de eventos no espaço urbano. Os locais de implantação de coretos eram pensados de acordo com as especificidades de cada parte da cidade, havendo a avaliação do potencial de acolhimento de público. Eram preferidas as áreas amplas e sem obstruções para que o coreto fosse posicionado com centralidade, garantindo a visibilidade do entorno do ponto de vista do público. Portanto, os coretos passaram a fazer parte dos projetos de revitalização urbana do século XIX e, sobre o isto, Relvas considera:

---

<sup>84</sup> RACABULTO, 2005, p. 8-9.

Os parques urbanos públicos franceses, de inspiração inglesa, vão ter um enorme desenvolvimento sob a vontade de Georges-Eugène Haussmann, Prefeito de Paris, e a direção do engenheiro paisagista Jean-Charle-Adolphe Alphand fazendo escola e influenciando os planos urbanísticos da segunda metade de oitocentos na Europa. O programa Haussmann/Alphand não esqueceu o coreto entre muitas outras construções – restaurantes, cafés-concertos, fontes, quiosques, urinóis, etc. – para animar estas zonas lúdicas de lazer.<sup>85</sup>

Um aspecto técnico que demonstra importância crucial para a difusão dos coretos pela Europa e América foi o desenvolvimento da arquitetura em ferro. Diversos objetos que compõem a paisagem das cidades, como bancos, chafarizes, postes e coretos, passaram a ser comercializados por catálogos, o que facilitava o processo de escolha e de encomenda. Os catálogos dinamizaram o comércio e contribuíram para lançamento de tendências estéticas no espaço urbano. No entanto, esse tipo de compra, por vezes, apresentou uma característica não desejada para os gestores das cidades, que era a falta de exclusividade de modelos. Como saída para essa questão, alguns coretos eram projetados por arquitetos e engenheiros contratados ou vencedores de concursos<sup>86</sup>. Todavia, mesmo com a construção de coretos permanentes, a tipologia móvel ainda era utilizada em locais onde não havia coretos, em eventos cíclicos ou que demandassem mais de um coreto.

A ressignificação do coreto, que passou a se apresentar de maneira fixa no espaço público, reflete a modernização, o desenvolvimento do urbanismo e os efeitos da industrialização sobre esse objeto. Tornar o coreto um elemento fixo criou uma conciliação para a tensão entre a tradição e a modernidade. Os costumes tradicionais, como a apreciação musical ao ar livre, continuaram ocorrendo através dos coretos, mas a partir de outro formato, novos materiais e tecnologias. O volume do coreto deixou de ser efêmero na paisagem e, fora do contexto festivo, passou a ser apropriado por outras pessoas que não fossem os músicos.

O coreto fixo foi o marco de um novo tempo, caracterizado pela mudança nos ritmos sociais e pela adoção de novos hábitos, mediados pela crescente sociedade de trabalho do contexto industrial. Nessa medida, os coretos estariam ligados também à ideia de ócio moderno, que se associava às noções de lazer e aproveitamento dos espaços públicos.

---

<sup>85</sup> RELVAS, 1991, p. 10.

<sup>86</sup> RACABULTO, 2005, p. 13.

### 3.2 Características funcionais dos coretos: bandas de música e contemplação

Os aspectos físicos e funcionais inerentes aos coretos geram a seguinte indagação: trata-se de um *equipamento* ou *mobiliário urbano*? Para caracterizar o papel dos coretos nas cidades e sanar a questão, primeiramente, serão explorados os dois conceitos citados. A começar pelo conceito de *mobiliário urbano*, Celson Ferrari (2004) define:

Mobiliário urbano (urban furniture, mobilier urbain, mobilaje urbana), conjunto de elementos materiais localizados em logradouros públicos ou em locais visíveis desses logradouros e que complementam funções urbanas de habitar, trabalhar, recrear e circular: cabinas telefônicas, anúncios, idealizações horizontal, vertical e aérea; postes, torres, hidrantes, abrigos e pontos de parada de ônibus, bebedouros, sanitários públicos, monumentos, chafarizes, fontes luminosas, etc.<sup>87</sup>

Segundo o autor, o termo *mobiliário urbano* refere-se, precisamente, a elementos materiais, instalados nos locais públicos da cidade para compor as vivências e necessidades urbanas, como sentar para descansar após uma caminhada, proteger da chuva e do sol, aguardar o transporte público, telefonar, recrear, etc. O coreto, na condição de objeto arquitetônico instalado na cidade, pode ser considerado como um elemento compositivo do mobiliário urbano.

Já os *equipamentos urbanos*, segundo Ferrari (1977), são as obras e serviços, públicos ou de utilidade pública que permitam a plena realização da vida de uma população habitante na cidade<sup>88</sup>. São suportes materiais que possibilitam a prestação de serviços como saneamento, educação, recreação, esporte, entre outros. Considerando-se que o coreto pode ser instalado para a prestação de serviços à população, como o lazer, pode-se dizer que o conceito de equipamento urbano também é aceitável para esse objeto.

Os equipamentos urbanos, a infraestrutura e os edifícios (industriais, comerciais e de moradias) constituem os componentes físicos básicos para a existência de um bairro ou de uma cidade. A existência desses componentes é considerada como um fator importante de bem estar social e de apoio ao desenvolvimento econômico, bem como de ordenação territorial e de estruturação dos aglomerados humanos.

Os coretos, na condição de *mobiliário* ou *equipamento urbano*, foram implantados nas cidades com o objetivo de atender as necessidades culturais no espaço público. Tais anseios refletem características e mentalidades de contextos nos quais a apreciação musical ao ar livre

<sup>87</sup> FERRARI, C. Dicionário de Urbanismo. São Paulo: Disal, 2004. p. 40.

<sup>88</sup> FERRARI, C. Curso de planejamento municipal integrado. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977.

é parte importante do cotidiano. A apreciação musical, além de uma atividade de lazer, para Eunice Relvas era um “instrumento de civilidade” e era considerada uma ferramenta para alcançar momentos de harmonia social<sup>89</sup>. Deste modo, no final do século XIX, sociedades musicais se espalharam pelo mundo e passaram a acompanhar os mais diversos acontecimentos no espaço público. Tratava-se de um período no qual os aparelhos radiofônicos eram pouco difundidos e a apreciação musical comumente ocorria ao vivo, no espaço público ou em salas de concerto, de maneira coletiva.

As sociedades musicais, civis e militares, tiveram como antecedentes outros tipos de grupos que, ao longo do tempo, passaram por transformações de acordo com o contexto cultural e com os instrumentos incorporados. É válido ressaltar que a música esteve relacionada a ações militares desde tempos remotos, servindo como elemento incentivador<sup>90</sup>. Segundo Clotildes Teixeira, no século XIII, na Europa, houve uma tendência de agrupamento de pessoas que praticavam o mesmo ofício e, deste modo, formaram-se grupos musicais cujas formas de organização perduraram e se assemelham às corporações atualmente conhecidas.

Um fator que mudou a sonoridade das bandas e proporcionou sua difusão pelo mundo foi a transformação dos instrumentos de sopro no século XIX, com a invenção da família dos *sax-horns* e a dos saxofones. Cabe ressaltar que a incorporação de novos instrumentos às bandas foi variável de acordo com a cultura local, como por exemplo, as bandas escocesas que utilizavam a gaita de fole, e as alemãs os pífaros<sup>91</sup>.

A partir de então, novas bandas surgiram no Ocidente com suas características próprias e com diferentes números de músicos. As bandas se organizavam na forma de concerto e eram acompanhadas por um regente. Era comum que se utilizasse os seguintes instrumentos: madeiras (flautas, clarinete, fagote), metais (trompetes, trombones, trompas e tubas) e percussão (caixa, bumbo, prato) sem a presença das cordas (violinos, violas, violoncelos e baixos) que faziam parte das orquestras<sup>92</sup>.

As bandas eram geralmente compostas por pessoas das classes médias e populares, incentivadas pelo patrocínio da burguesia<sup>93</sup>. As sociedades civis costumavam buscar inspiração na organização das bandas militares, fator impactante na estética do uniforme dos músicos, refletindo uma tentativa de equiparação no aspecto visual de apresentação. Essas organizações

---

<sup>89</sup> RELVAS, 1991, p. 12.

<sup>90</sup> TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 18.

<sup>91</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 18.

<sup>92</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 18.

<sup>93</sup> NUNES, 2012, p. 59-60.

funcionavam como centros de formação de seus integrantes, o que faz ressaltar seu papel social e cultural na transmissão de conhecimento musical.

Observa-se, portanto, que a música era um instrumento de instrução coletiva, de interesse da burguesia investidora, contribuindo para a movimentação da rotina cultural das cidades e era também uma forma de ocupação do espaço público e exercício do lazer popular<sup>94</sup>. O coreto era colocado como o palco dessa atividade e parte da ambiência, em meio a um contexto de comercialização da música e de apropriação urbana.

Apesar da funcionalidade musical demarcada, o coreto fixo nas praças, parques e jardins, em momentos em que não ocorriam apresentações musicais, serviam de mirante para contemplação do entorno, abrigo do sol e da chuva, entre outras funções atribuídas pelos usuários do espaço. A função contemplativa remonta aos pavilhões antigos de jardim, aspecto não necessariamente eliminado pela atividade musical. Além disso, a contemplação associava-se ao nascimento das novas sensibilidades urbanas, atentas às modas e novas formas de apropriação dos espaços.

Os coretos tiveram grande importância como espaço de promoção da música e do entretenimento, bem como elemento compositivo de uma paisagem. Suas características funcionais eram evidentes e seu impacto visual era reforçado pela constante presença de pessoas dentro e próximas dele. As formas de lazer, o viver urbano e o exercício de papéis sociais contaram com a participação das bandas e dos coretos de maneira frequente. Portanto, os modos de vida estiveram intimamente ligados à implantação e difusão desse novo objeto urbano.

As músicas tocadas pelas bandas compunham as *paisagens sonoras* urbanas. Essas paisagens também poderiam conter os barulhos do caminhar, de conversas, aplausos, charretes, sinos, sirenes, motores elétricos, entre outros diversos elementos que produzem sons. A paisagem sonora envolve toda a sonoridade de um ambiente em determinado tempo, seja ele rural, urbano ou industrial. Segundo Murray Schafer, a paisagem sonora é um campo acústico que pode ser especificamente estudado<sup>95</sup>, visto que os fenômenos sonoros produzidos em um espaço urbano são relacionados à uma temporalidade às práticas culturais de uma sociedade. As características sonoras de uma paisagem podem ser elementos de memória, por vezes associadas a estímulos visuais. Nesse sentido, a paisagem composta pelo coreto e banda de

---

<sup>94</sup> NUNES, 2012, p. 60.

<sup>95</sup> SCHAFER, R. M. A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. De Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p 23.

música era apreendida através de experiências sensoriais visuais e sonoras, compondo as vivências urbanas em muitas localidades durante todo o século XX.

Os coretos e as bandas eram correlacionados por meio da apreensão dos sons e pela imagem do coreto e seu volume arquitetônico. O coreto, por sua vez, representou um marco visual no espaço público, compreendido também como um ícone estético do ambiente urbano. Essas vivências permearam muitas gerações e foram difundidas como um requisito para a rotina cultural, figurando uma “tendência” de sociabilidade.

Na segunda metade do século XX a utilização do coreto para fins musicais apresentou diminuição em alguns locais. Relvas<sup>96</sup> aponta que a década de 1960 foi um período decisivo nesse declínio. Isto ocorreu devido à criação e difusão de novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão; a poluição sonora das grandes cidades e também o aumento de músicos por banda, impedindo o uso do espaço interno dos coretos. Diante desses fatores, a realização de concertos passou a encontrar mais impedimentos.

As novas formas de apreciação musical e as mudanças na estrutura das bandas foram fatores que implicaram em uma diminuição do uso dos coretos para apresentações. Esses aspectos refletiam mudanças nos hábitos e nas formas de lazer buscados pela sociedade. Entretanto, esses bens permaneceram na paisagem urbana e no imaginário acerca do urbano, sendo capazes de evocar memórias e de receber novos significados.

Os aspectos funcionais de um coreto são os fatores que o caracterizam como tal. A nomeação de uma peça urbana como ‘coreto’ tem relação com características estéticas, mas deve-se principalmente às funções que objeto desempenha, sendo um espaço de trocas culturais, mirante de contemplação, abrigo e local de descanso. Entretanto, a funcionalidade dos coretos é diretamente influenciada por sua estrutura e características formais, que permitem, principalmente, sua visibilidade no espaço público.

### **3.3 Características formais e construtivas dos coretos fixos**

Os coretos podem apresentar uma grande variedade formal e de técnicas construtivas. Entretanto, alguns aspectos comuns caracterizam o coreto e o faz ser reconhecido como tal em diferentes locais. É importante ressaltar que através dos aspectos formais se manifestam os

---

<sup>96</sup> RELVAS, 1991, p. 156.

estilos arquitetônicos dos coretos, ligados a gostos e modismos ligados à temporalidades e locais.

Comumente, o coreto apresenta uma base elevada, com a função de destacar visualmente a edificação em relação ao plano e, conseqüentemente, colocar em evidência quem nele se apresenta. Essa base pode ser octogonal, hexagonal, retangular, quadrada, circular, por vezes, decagonal ou dodecagonal. Em termos construtivos, os materiais e técnicas utilizados para a base são a alvenaria de pedra ou tijolos e madeira. O acesso a esse palco é geralmente realizado por uma escada construída no mesmo material da base, posicionada de maneira contígua, perpendicular, circundante ou até mesmo no interior. É vista também a modalidade de escada removível, concebida em madeira ou ferro<sup>97</sup>.

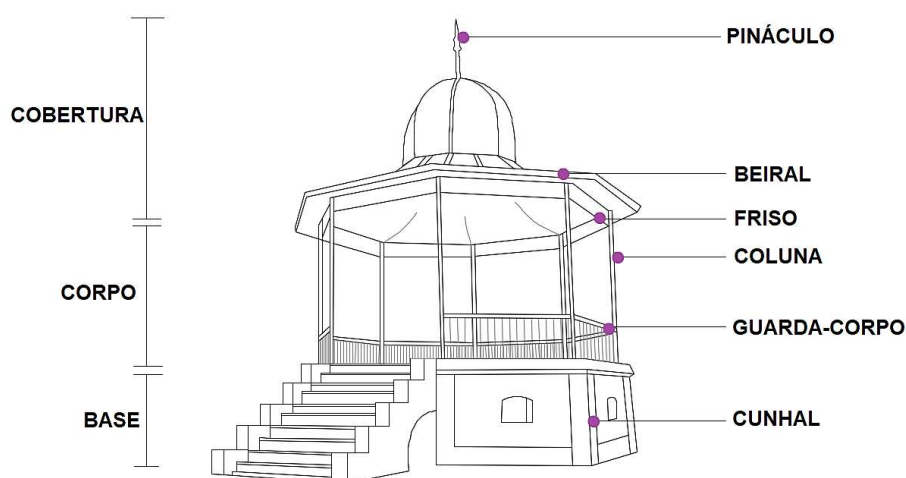
A cobertura é um elemento frequentemente presente nos coretos para a proteção contra as intempéries. Geralmente seguem o formato da base e se projetam para cima de maneiras diversas, como em cones, formas facetadas ou nervuradas, cúpulas, planos inclinados, entre outras. Trata-se da parte mais visível do coreto, onde pode ser expressada maior inventividade. Na parte inferior da cobertura, é possível encontrar diversos tipos de forro, como plano ou em abóbada.

Havendo ou não cobertura, o coreto pode apresentar colunas ou pilares, dispostas de maneira circundante, feitas de ferro, madeira ou alvenaria. Entre as colunas costuma-se encontrar um guarda-corpo, geralmente de madeira ou ferro em forma de gradis, para que não causem grandes obstruções visuais ao interior do coreto. O esquema formal de um coreto com a localização e nome de seus pormenores pode ser visto na Figura 25.

---

<sup>97</sup> RACABULTO, 2005, p. 11-15.

Figura 25- Esquema formal de um coreto e seus pormenores.



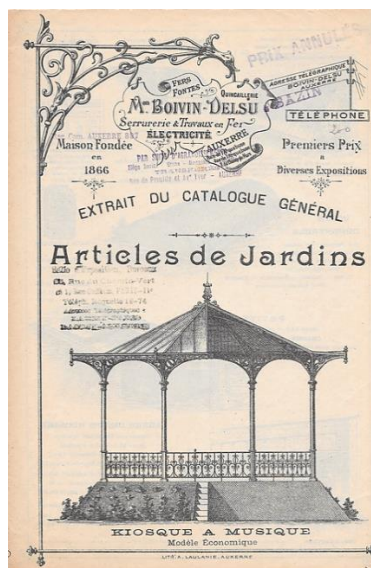
Autora: Savilly Buttros.

Vistas algumas características comuns dos coretos, torna-se fundamental ressaltar os aspectos ornamentais e sua multiplicidade. Um aspecto formal marcante, que envolve os métodos construtivos e também pode ser considerada uma tendência estilística, é a arquitetura em ferro, citada por Eunice Relvas como “ferrização” das formas<sup>98</sup>. Os coretos vendidos por catálogo apresentavam grande variação de modelos, acabamentos e dimensões, mas acabaram caracterizando uma tendência estética (Figura 26). Segundo Racabulto, as empresas de coretos de catálogo se responsabilizavam apenas pelo fornecimento, mas não pelo transporte, montagem do produto, instalação de iluminação ou canais de água, tampouco pela mão-de-obra necessária<sup>99</sup>. A venda de coretos pré-fabricados foi um marco construtivo que proporcionou a difusão de características formais (pilares, guarda-corpo, cobertura e ornatos) que continuaram sendo replicadas ao longo do tempo, mesmo através da utilização de outras técnicas como a alvenaria.

<sup>98</sup> RELVAS, 1991, p. 10.

<sup>99</sup> RACABULTO, 2005, p. 11-15.

Figura 26- Catálogo de artigos de jardim pré-fabricados do século XIX.



Fonte: <http://www.kiosquesdumonde.net/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/Boivin-Delsu.jpg>

No contexto da arquitetura do ferro, inseria-se também um movimento decorativo intitulado Arte Nova, em francês, *Art Nouveau*. Esse movimento surgiu por volta de 1890 na Europa e se difundiu pelo Ocidente, abarcando as artes aplicadas, como a arquitetura, a produção têxtil, o mobiliário e as artes gráficas. Sobre esse período, Renato Barilli comenta:

Aplicamos o termo art nouveau a um estilo de arquitetura e das artes figurativas e aplicadas que floresceu na última década do século XIX e nos primórdios do século XX. Precedido de uma longa fase preparatória, o fenômeno influenciou muitos ramos da arte até a eclosão da I Guerra Mundial e foi simultâneo em toda a Europa Ocidental, sendo exemplo da fermentação e do intercâmbio ininterrupto de idéias e de experimentos no seio de nossa cultura<sup>100</sup>.

A burguesia europeia vivenciava um momento de otimismo no período entre 1880 e 1914, período anterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918). As cidades remodeladas aos moldes da modernidade faziam emergir novas cenas culturais em um contexto que ficou conhecido como *Belle Époque*, terminologia que “encerra uma conotação nostálgica, algo como um passado áureo perdido para sempre”<sup>101</sup>. A Arte Nova foi uma concepção estética que abarcou uma sociedade que se industrializou e produziu uma grande variedade de bens de consumo. O repertório estético desse movimento artístico se manifestou através dos objetos de

<sup>100</sup> BARILLI, R. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 9.

<sup>101</sup> ORTIZ, R. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 52.

desejo e das propagandas, compondo uma cultura capitalista que se expressava no lazer, na indústria cultural, no turismo e nas vivências urbanas<sup>102</sup>.

O repertório iconográfico da Arte Nova incluía linhas sinuosas, motivos fitomórficos<sup>103</sup> estilizados, como folhas e flores, e figuras femininas delicadas. As representações apresentavam cores vivas, com formas contornadas em preto, ressaltando organicidade e assimetria, como pode ser notado na litogravura do artista Alfons Mucha (1860-1939), na Figura 27. Essa expressão artística influenciou a estética dos coretos de ferro, como ocorreu em Villa Comunale, na Itália (Figura 28), e de outros materiais e técnicas, como a alvenaria e a madeira, à exemplo, o coreto da cidade de Goiás, no Brasil (Figura 29).

Figura 27- Français : F. Champenois Imprimeur-Editeur, por Alfons Mucha, 1897.



Fonte: Art Renewal Center Museum

<sup>102</sup> ORTIZ, 1991, p. 267.

<sup>103</sup> Motivos fitomórficos: ornatos vegetalistas.

Figura 28- Coreto com influência da Arte Nova, em Villa Comunale, Nápoles - Itália.



Fonte: [https://multimedia.coopculture.it/reteculture/opere/293/600x600/IMG\\_4216.jpg](https://multimedia.coopculture.it/reteculture/opere/293/600x600/IMG_4216.jpg)

Figura 29- Coreto com influência da Arte Nova em Goiás, Brasil.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e8/1e/b2/e81eb2838da2261b2b23b84b820e044a.jpg>

No período entre as duas Grandes Guerras (1918-1939), foi disseminado na Europa o uso do concreto, o que resultou em diversas possibilidades construtivas e funcionais. Esse material passou a ser utilizado na base dos coretos, que poderia servir de porão para armazenamento de instrumentos, cadeiras, entre outros objetos necessários para as apresentações musicais e outros eventos culturais<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> NUNES, 2012, p. 66.

Figuras simbólicas eram inseridas na decoração dos coretos, demarcando, principalmente, sua relação com a música. Motivos como claves de sol, notas musicais, instrumentos e trechos de partituras poderiam ser encontrados na ornamentação. A lira é um dos elementos mais representados nos coretos, frequentemente localizada no ponto alto da cobertura, com folhagens ornamentais ou grinaldas<sup>105</sup>, como pode ser visto na Figura 30.

Figura 30- Coreto ornado com figura de lira no topo, localizado em Tavira, Portugal.



Foto: Brígida Conceição.

Estruturas comuns de jardins como pergolados, gazebos e caramanchões influenciam a estética dos coretos, fazendo com que se diferenciem dos modelos clássicos difundidos pela arquitetura do ferro, principalmente as construções da segunda metade do século XX.

Um coreto é identificado como tal não apenas por suas características formais, mas principalmente por suas funções. É possível encontrar objetos semelhantes a um caramanchão, por exemplo, mas que sejam indubitavelmente compreendidas como coretos pelas pessoas que o utilizam. O coreto representou a consagração de um conceito de visibilidade no espaço urbano, sendo que, ocupá-los era uma forma de se apropriar do espaço e produzir expressões sociais, artísticas ou políticas.

---

<sup>105</sup> NUNES, 2012, p. 71.

### 3.4. Coretos e bandas no Brasil

Apesar da alta recorrência de coretos no Brasil, tanto nas grandes cidades quanto no interior, é escassa a bibliografia nacional sobre o assunto. Essa escassez de estudos ocorre no âmbito material dos coretos, acerca da arquitetura, e também sobre as relações culturais e sociais relacionadas a essa peça urbana<sup>106</sup>. A partir da bibliografia levantada na presente pesquisa, os coretos do Brasil são mencionados em estudos ramificados sobre as praças e jardins públicos, corporações musicais ou em pesquisas específicas sobre determinados coretos, principalmente aqueles que apresentam interesse patrimonial.

Os coretos e as corporações musicais possuem uma forte ligação no Brasil, seguindo as tendências europeias. Essa ligação associa-se à necessidade de um espaço fixo de apresentação para as bandas que surgiam entre os séculos XIX e XX e que, portanto, pode ser considerada um fator de influência para a construção e manutenção dos coretos.

Sobre a origem das bandas no Brasil, foi possível aferir que no período colonial já existiam grupos de músicos atuantes, sobretudo ligados às irmandades religiosas. Os músicos e mestres se formavam através dessas organizações e suas principais ocupações eram a atividade litúrgica, os festejos e saraus. Diversas irmandades poderiam ter músicos atuantes, contudo, é válido destacar que haviam as irmandades dedicadas a Santa Cecília, padroeira dos músicos, as quais foram criadas em meados do século XVIII seguindo similares experiências portuguesas<sup>107</sup>. Nesse contexto, a profissão de músico não era considerada nobre, mesmo que a formação musical, por vezes, estivesse associada à educação de uma elite branca. Fazer da música uma profissão era mais comum entre as classes populares e os negros, pois era uma atividade compreendida como um serviço a ser prestado. A música, assim como outras artes (entendidas na época como ofícios) representaram um meio de inserção social de grupos minoritários. Sobre o assunto, comenta Neves:

Ao longo do século XVIII, diversas irmandades religiosas ofereceram abrigo aos músicos e permitiram que eles praticassem as suas devoções (sobretudo a Santa Cecília) e organizassem suas obrigações (caridade e socorro solidário). Não sem razão todas essas irmandades tinham por característica o fato de admitirem negros e mulatos. Como se sabe as artes liberais foram campo de ação profissional escolhido por negros forros e particularmente por mulatos, e foram mulatos praticamente todos os músicos,

---

<sup>106</sup> Essa busca foi realizada em ferramentas de pesquisa como o *Google* e *Google Acadêmico*, sites que armazenam conteúdo sobre educação e artigos como o <www.academia.edu> e <scielo.org>, incluindo a verificação em repositórios acadêmicos de diversas universidades.

<sup>107</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 18.

pintores, escultores, e arquitetos importantes em Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX.<sup>108</sup>

A formação de corporações musicais fora da instituição religiosa foi incentivada a partir de 1808, após a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro. Para tal evento, foi organizada uma recepção acompanhada da Música Marcial da Brigada Real da Marinha de Portugal, que depois originou a Banda dos Fuzileiros Navais. Já as bandas civis surgiram após a criação das bandas da Guarda Nacional, em 1831. No contexto imperial, as bandas militares eram mantidas pelo Estado e as civis sustentadas pelas irmandades religiosas ou patrocinadores particulares, como proprietários rurais<sup>109</sup>.

A criação de bandas civis se tornou uma tendência no Brasil, tanto em cidades grandes quanto em pequenos povoados. Essas corporações seguiam alguns parâmetros organizacionais das bandas militares, como a estética dos uniformes, a disciplina, os instrumentos tocados e o repertório. Nas cidades do interior, as bandas civis se tornaram elemento presente na maioria dos eventos, como os de cunho cívico, social e religioso<sup>110</sup>.

A concentração populacional nas zonas urbanas, que apresentou crescimento a partir do século XIX, contribuiu para dinamizar as sociabilidades no espaço público. Nesse contexto, as bandas eram parte importante do entretenimento e representavam uma forma de acesso à arte popular. Sobre o cotidiano das bandas, Clotildes Teixeira comenta:

Era comum a formação simultânea de duas corporações musicais em cada cidade ou povoado. Ostentando nomes iniciados geralmente por Associação, Corporação, Lira, Filarmônica, Euterpe ou mesmo Banda, trajando uniformes que lembravam os militares, incluindo os tradicionais quepes, as bandas da localidade comumente concorriam entre si<sup>111</sup>.

As bandas da Guarda Militar foram as primeiras a incluir hinos, marchas, dobrados e peças de música clássica e popular em seu repertório. Interpretava-se gêneros musicais estrangeiros, como polca, schottisch, mazurca e habanera, mas também o choro, gênero brasileiro. As bandas civis, no contexto inicial, eram formadas por homens, comumente membros das classes populares e ex-escravizados<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> NEVES, J. M. Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira. Arte e cultura popular. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. n. 28/ 1. p. 174-197, 1999. p. 182.

<sup>109</sup> TEIXEIRA, op. cit., p. 21

<sup>110</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 21.

<sup>111</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 21.

<sup>112</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 21.

As corporações musicais costumavam se apresentar nas praças, no mesmo nível do público, em palcos, em coretos móveis ou fixos. Durante o século XX, essas organizações estavam entre as mais prestigiadas manifestações da cultura popular, pois eram representantes de suas comunidades e criavam novos repertórios e gêneros significativos para a musicalidade brasileira. O frevo, por exemplo, originou-se da mistura da polca, com o dobrado e o maxixe. Já o choro, popularmente conhecido como “chorinho”, foi criado pelas bandas cariocas, as quais inseriram instrumento de cordas como violão, cavaquinho e bandolim<sup>113</sup>.

Como anteriormente mencionado, o papel das bandas no ensino da música foi significativo e essa realidade também se aplicou ao Brasil. Os músicos e regentes experientes transmitiam seus conhecimentos aos integrantes iniciantes, ressaltando o papel educacional da banda de música, por vezes os únicos centros de formação musical de algumas regiões. Pelo fato das bandas estarem presentes nas ocasiões mais significativas para a população, o papel comunitário dessas organizações passou a fazer parte da paisagem sonora das cidades e da formação das memórias acerca do espaço público. Tanto para os membros da banda quanto para os cidadãos, a apreciação musical em grupo poderia estimular a integração social e o sentido de comunidade.

Sobre os coretos do Brasil, estes surgiram inicialmente na tipologia móvel, assim como ocorreu na Europa. O Arquivo Público Mineiro possui documentos da antiga sede da Capitania de Minas Gerais, Vila Rica (atual Ouro Preto), que fazem referência à montagem de coretos em meados do século XVIII. Não foi possível averiguar se o caso de Vila Rica foi pioneiro no Brasil, mas isso indica que o uso desse tipo de coretos ocorreu no território de maneira coetânea a Europa, antes mesmo da eclosão da Revolução Francesa.

Entre os documentos citados, o primeiro deles é datado de 1756 e trata-se de uma solicitação de pagamento à Câmara de Vila Rica, feita por Leandro Teixeira, “pela armação de coretos na Igreja Matriz para a execução da música *Te deum laudamus* no dia de São Silvestre”<sup>114</sup>. A partir do documento, não é possível saber a quantidade de músicos participantes, quais instrumentos tocados, ou se a apresentação foi apenas vocal. Entretanto, percebe-se a relação dos coretos móveis com as solenidades de cunho religioso com apoio financeiro do governo. Nota-se também o importante papel da Igreja e seus meios de demonstração de influência através de estruturas físicas na paisagem.

---

<sup>113</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 24.

<sup>114</sup> Arquivo Público Mineiro. Disponível em:

<<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=coreto>>

Outro documento, de 1775, também de solicitação de pagamento, feita por Manuel da Conceição à Câmara de Vila Rica, refere-se as “madeiras que foram fornecidas para a reforma do encanamento de água do chafariz de São José e para a construção dos coretos que serão usados na posse do governador”<sup>115</sup>. A função do coreto na ocasião não é especificada, mas é possível que tenha servido para uma apresentação musical ou pronunciamento de cunho político.

Em 1780, Antônio Moreira Duarte solicitou à Câmara de Vila Rica pagamento pela ornamentação da Matriz e armação do coreto<sup>116</sup>. Em 1788, Manuel Rodrigues Graça, especificado como mestre carpinteiro, requereu pagamento pelas obras de reforma dos quartéis e edificação de um coreto, entretanto, não é sabido se o coreto estava relacionado a uma festividade militar<sup>117</sup>. Já em 1793, novamente Antônio Moreira Duarte, fez solicitação de pagamento “pela reforma do mausoléu e coretos, para o funeral de Dom José, Príncipe de Brasil”<sup>118</sup>.

Vê-se, portanto, que os coretos estiveram presentes em solenidades e festividades no Brasil, ao menos no contexto de Minas Gerais, desde o século XVIII, sobretudo em ocasiões de cunho religioso ou político. A funcionalidade do coreto como palco para apresentações musicais já era compreendida. Nesse período, entende-se que alguns mestres carpinteiros eram encarregados da construção dos coretos, como foi o caso de Antônio Moreira Duarte em 1780 e 1793 e Manuel Rodrigues Garça em 1788.

Esse possível “pioneirismo” de Vila Rica poderia estar relacionado à efervescência das cidades mineradoras e sua relativa autonomia de produção, visto que a maior parte das atividades econômicas e relações sociais ocorria no ambiente urbano. A mineração proporcionava uma dinamicidade econômica que atraía pessoas de diversos locais, incluindo Portugal e outras regiões do Brasil, para o exercício de diversos ofícios. O constante fluxos de portugueses, que imigravam com frequência para Minas Gerais, pode ter contribuído para o uso dos coretos de maneira simultânea em Vila Rica e na Europa.

A montagem de coretos esteve presente por todo o século XIX durante as festividades nas cidades. A partir do desenvolvimento do pensamento urbanístico de influência europeia,

---

<sup>115</sup> Arquivo Público Mineiro. Disponível em:  
<<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=coreto>>

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Arquivo Público Mineiro. Disponível em:  
<<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtbusca/index.php?action=results&query=coreto>>

<sup>118</sup> Idem.

esses elementos passaram a ser construídos como estruturas fixas do espaço urbano. Apesar disso, a montagem de coretos móveis não cessou em diversas localidades.

Não foram encontradas referências exatas sobre o primeiro coreto fixo do Brasil, mas serão aqui mencionados exemplares antigos ainda remanescentes. O provável primeiro coreto fixo de São Paulo foi construído em 1880, no Jardim da Luz, mas foi removido do local. O jardim era um espaço de lazer e fruição musical para sociedade paulistana e contava com a apresentação de bandas. No local, um segundo coreto foi construído em 1911 e ainda está presente (Figura 31), projetado por Maximilian Hehl, professor da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo<sup>119</sup>.

Figura 31- Coreto do Jardim da Luz em São Paulo.



Fonte: <https://www3.al.sp.gov.br/repositorio/noticia/04-2011/luz5.jpg>

No Rio de Janeiro, o primeiro coreto fixo foi instalado na Praça Quinze, em 21 de junho de 1903, após uma reforma empreendida pelo então prefeito Francisco Pereira Passos (Figura 32). A Banda da Marinha do Brasil realizou um concerto de inauguração. Em 1949, o objeto foi transferido para a praça Washington Luís em Sepetiba.

---

<sup>119</sup> LESSA, E. M. M. S. O Jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2014. pp. 28-38. p. 34

Figura 32- Coreto da Praça Washington Luís em Sepetiba, Rio de Janeiro.



Fonte: [https://ogimg.infoglobo.com.br/in/13785534-297-538/FT1086A/652/2014-745984623-2014082616202.jpg\\_20140826.jpg](https://ogimg.infoglobo.com.br/in/13785534-297-538/FT1086A/652/2014-745984623-2014082616202.jpg_20140826.jpg)

Apesar da frequência de coretos projetados por arquitetos e engenheiros, os coretos em ferro comercializados através de catálogos por empresas europeias ganharam mercado no Brasil entre os séculos XIX e XX. Destacavam-se como fornecedores, principalmente, França, Bélgica, Reino Unido e Alemanha. A empresa escocesa Saracen Foundry, de Glasgow, pertencente à firma Walter Macfarlane & Co, através de uma política de vendas assídua, ganhou relevância no mercado público e privado brasileiro (Figura 33). Cita-se também a empresa francesa de Orleans, Guillot Pelletier, local onde foi fabricado o Pavilhão Euterpe, montado na Praça da República em Belém, no Pará, em 1896 (Figura 34). Nesse contexto, Belém vivenciava um período prosperidade do comércio da borracha e foi importante consumidora de coretos vendidos nessa modalidade<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> SOARES, E. N. (Org.) Largos, coretos e praças de Belém *PA*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009. p. 85.

Figura 33- Catálogo da fundição Saracen Foundry - Walter Macfarlane & Co.



Fonte: SOARES, 2009.

Figura 34- Pavilhão Euterpe, em Belém do Pará.



Fonte: Rede Pará, 2017.

Esses primeiros coretos brasileiros apresentam uma linguagem arquitetônica em comum, tendo o ferro como material construtivo de seus pilares e cobertura, com base de alvenaria. Alguns deles foram adquiridos por meio de catálogos ilustrados estrangeiros, entretanto, muitos foram projetados, concebidos *in loco*, e seguiam princípios estéticos similares, com influência da Arte Nova e da *Belle Époque* europeia, apresentando maiores ou menores graus de profusão ornamental.

No processo de surgimento de muitas cidades brasileiras, a religião católica se mostrou um poder regulador, contexto em que as Igrejas Matrizes eram construídas nos pontos focais e

demarcavam a centralidade urbana. O calendário festivo da cidade se dava, principalmente, nos arredores da Matriz e, por esse motivo, coretos foram construídos no entorno imediato dos templos em diversas localidades, fortalecendo essa região da cidade como um ponto de referência territorial.

A construção de coretos no Brasil continuou ocorrendo na segunda metade do século XX, por vezes substituindo coretos antigos situados nos mesmos locais. Trata-se de um longo período de construções que atravessou diversas mentalidades, resultando em coretos com variedades de materiais, estilos e técnicas construtivas.

Atualmente, a apresentação de bandas de música nos coretos é menos comum, mas ainda é uma prática recorrente em algumas localidades. A razão disso, como mencionado anteriormente neste trabalho, pode ter sido o aumento do número de músicos por banda e o surgimento de novos meios de comunicação<sup>121</sup>. Ainda assim, os coretos permeiam a paisagem das praças, parques e jardins públicos, evocando memórias de uma cultura de prestígio das festividades urbanas e adquirindo novos usos e significados na contemporaneidade.

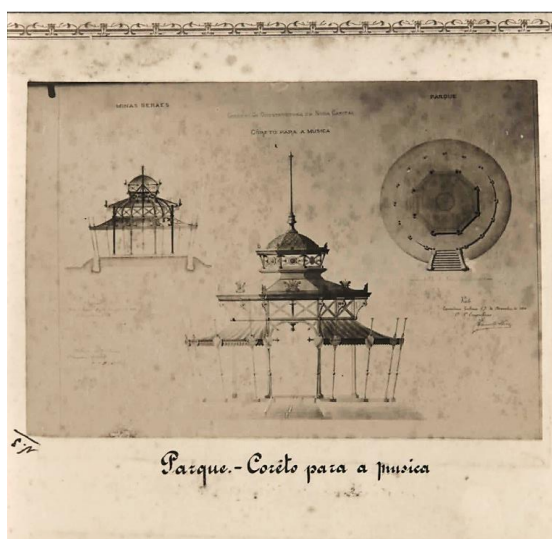
---

<sup>121</sup> RELVAS, 1991, p. 156.

## Capítulo 4 Os coretos móveis e fixos no contexto de formação de Belo Horizonte

A construção de Belo Horizonte ocorreu justamente no período em que os coretos fixos se tornaram parte das tendências do planejamento urbano, demarcando lugares de sociabilidade e ressaltando a importância social de eventos no espaço público. Durante o planejamento da cidade já havia a intenção de construir coretos. No Arquivo Público Mineiro há um documento de 23 de outubro de 1897, de Hélio Gravatá, referente aos planos de infraestrutura para o Parque Municipal, o qual deveria incluir “um casino com teatro, restaurante, coretos, ruínas [?] labirintos, cascatas, fontes naturais e artificiais, grutas jatos luminosos, construindo efeitos admiráveis de sombra e luz”<sup>122</sup>. Também foi encontrado um projeto de coreto para o Parque Municipal com referências estilísticas orientais, mas sem evidências de que tenha sido construído<sup>123</sup> (Figura 35).

Figura 35- Projeto de coreto para o Parque Municipal.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Nesse período, a população da cidade era composta por moradores advindos das regiões do interior do estado ou que já habitavam o arraial antes da construção da capital e, em ambos os casos, a música já estava presente nos costumes e tradições. Sobre esse momento, Clotildes Avelar Teixeira comenta:

<sup>122</sup> Hélio Gravatá. Arquivo Público Mineiro. Disponível em:

< [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/gravata\\_brtdocs/viewcat.php?cid=573](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/gravata_brtdocs/viewcat.php?cid=573) >

<sup>123</sup> Projeto de coreto para o Parque. Arquivo Público Mineiro. Disponível em:

< [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=32185](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32185) >

Podemos dizer que até 1916, quando no teatro da nova capital foi apresentado um concerto com a primeira orquestra formada na cidade, o contato dos habitantes de Belo Horizonte com a música instrumental erudita e popular se resumiu às retretas realizadas aos domingos pelas bandas civis e militares nos coretos das praças. É nos seus primeiros anos, a capital mineira, como a maioria das cidades do interior do estado, mantinha o costume de realizar retretas aos domingos.<sup>124</sup>

No caso de Belo Horizonte, antes da construção de coretos fixos, os coretos móveis já tinham sido erguidos em diversas ocasiões públicas, como retretas dominicais, eventos religiosos e celebrações cívicas. À exemplo teve-se a cerimônia de inauguração da cidade de Belo Horizonte, que ocorreu na Praça da Liberdade, local que ainda não havia passado por obras paisagísticas. Abílio Barreto retrata em sua crônica os festejos do dia 12 de dezembro de 1897, na qual o coreto aparecia em destaque na paisagem:

O pavilhão central, cuja cobertura afetava forma de um zimbório, estava elegantemente ornado de sanefas de cetim, bandeiras, galhardetes e escudos com inscrições alegóricas, tendo um altar improvisado para a celebração do *Te Deum*. Ao lado da mesa, onde S. Ex<sup>a</sup> ia assinar o decreto de instalação da cidade, repousava sobre um pedestal a estátua da Liberdade. Os dois outros pavilhões que, como duas alas, acompanhavam o pavilhão central, terminando em dois lindos coretos, estavam destinados às senhoras, convidados, orquestra e banda de música. A multidão que cercava os pavilhões era computada em mais de 10 mil pessoas.<sup>125</sup>

Os pavilhões mencionados por Barreto se referem a coretos móveis, armados na praça para a ocasião da cerimônia de inauguração. Na foto do evento, encontrada no mesmo livro, é possível notar uma grande tenda, que é provavelmente a referida como o pavilhão central com cobertura em forma de zimbório (Figura 36). À frente e ao fundo do pavilhão principal, é possível notar outras estruturas similares, tratando-se possivelmente dos outros coretos descritos pelo autor.

No periódico *Minas Gerais: Órgão Oficial dos Poderes do Estado*, publicado em Ouro Preto em 13 de dezembro de 1897, dia seguinte a inauguração da cidade, um trecho também faz referência ao pavilhão principal armado para o evento, citado como um “vasto coreto”: “Chega amanhã o dr. Presidente do Estado. As ruas estão illuminadas e algumas embandeiradas. No largo da Liberdade, todo ornamentado, existe vasto coreto, onde o Presidente, ás vistas do povo, asinará o decreto da installação do governo em Bello Horizonte.”<sup>126</sup>. Tanto nas menções de Barreto quanto no jornal, é possível notar que o coreto foi um local simbólico na inauguração

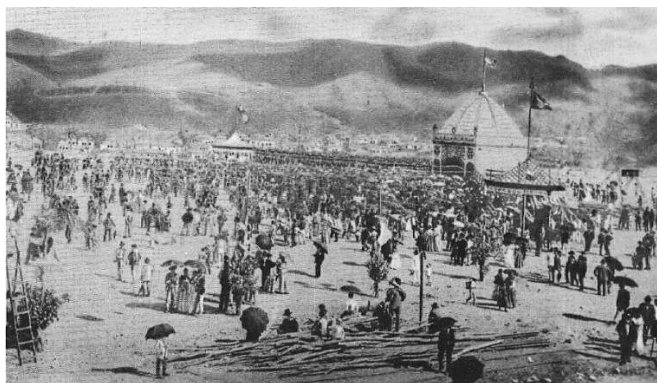
<sup>124</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 35.

<sup>125</sup> BARRETO, A. Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e história média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995/1996. p. 745-746.

<sup>126</sup> BELLO HORIZONTE, II. Minas Gerais: Órgão Oficial dos Poderes do Estado, Ouro Preto, 13 de dezembro de 1897.

de Belo Horizonte, pois nele foi assinado o decreto pelo então Presidente do Estado, Crispim Jacques Bias Fortes, para a inauguração da nova capital mineira.

Figura 36- Pavilhões na cerimônia de Inauguração de Belo Horizonte em 12/12/1897.



Fonte: BARRETO, 1996.

As frequentes solenidades de cunho cívico ocorridas na cidade a partir de sua inauguração contaram com a presença de coretos. É citada, em 1899, a visita presidencial de Campos Sales no periódico *Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma*. Na publicação consta que era necessário que a prefeitura cedesse por empréstimo o material necessário para o coreto e outras ornamentações, “material que existe abundantemente em depósito e que pouco perderá na passageira utilização”. Sobre atuação de bandas, é referida a possível vinda da Banda do Internato do Gymnasio de Barbacena, especialmente para a ocasião<sup>127</sup>. No trecho foi mostrado um importante aspecto sobre a montagem de coretos nessa fase de Belo Horizonte, pois menciona que a prefeitura, provavelmente, já possuía materiais para a construção de coretos, ou mesmo os possuía desmontados em depósito, prontos para serem montados a partir da demanda de eventos na cidade.

À respeito das festas populares nos primeiros anos da capital, de acordo com matérias encontrados nos periódicos *Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma* e *Minas Gerais: Órgão Oficial dos Poderes do Estado*, o carnaval se apresentava como uma festividade crescente. Sociedades carnavalescas foram formadas e contavam com o apoio financeiro de negociantes, provavelmente de classe média e alta, e da prefeitura de Belo

---

<sup>127</sup> VIAGEM PRESIDENCIAL. *Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma*, Belo Horizonte, 4 de março de 1899.

Horizonte. Nesse contexto, os coretos móveis foram frequentemente utilizados durante as festividades, sobretudo para apresentações musicais.

Para o carnaval de 1899, em matéria do *Diário de Minas: P. A. A.*, de 1 de fevereiro de 1899, são citados donativos feitos à sociedade carnavalesca *Diabos de Luneta*: “(...) srs. Antonino & Comp, importantes negociantes desta praça resolveram fazer a sua custa um bello coreto que será garridamente armado na rua da Bahia”. No dia 16 de fevereiro de 1899, o grande sucesso do carnaval foi relatado em matéria no *Diário de Minas*, pois segundo este, até então, nenhuma festa de caráter popular da cidade teria atraído tantas pessoas. Moradores de bairros afastados seguiram em direção ao centro para a ocasião. A Avenida da Liberdade e a Rua da Bahia foram os pontos centrais de jogos de confetes e serpentinas, contando com iluminação especial, carros alegóricos e apresentação de bandas de música. Sobre a caracterização do público, são mencionadas “phantasias lindíssimas e espirituosos dominós e mascarados”. Alguns clubes carnavalescos são citados, como os *Diabos de Luneta*, *Rose*, e *Violetas*<sup>128</sup>.

Já no carnaval de 1900, de acordo com matéria do periódico *Minas Gerais: O. O. P. E.*, de 22 de fevereiro, a prefeitura de Belo Horizonte, atendendo a pedidos dos clubes carnavalescos *Diabos de Casaca* e *Diabos de Luneta*, fez determinações sobre a iluminação da Avenida da Liberdade e ruas da Bahia, Pernambuco, Santa Rita Durão, Claudio Manoel e outras do Bairro Funcionários. O clube *Diabos de Casaca*, além de ornamentar as ruas, ergueu um “artístico e bellissimo coreto” na esquina da rua Claudio Manoel com a Pernambuco. Ainda na mesma nota, ressalta-se o trabalho da Polícia para a manutenção da ordem pública nos períodos diurno e noturno<sup>129</sup>. No mesmo jornal, dois dias depois, mais detalhes dos preparativos da festa foram descritos. Ressalta-se que os *Diabos de Luneta* apresentaram “riquíssimos carros allegoricos” no ano anterior, ostentando troféus de uma provável disputa entre sociedades carnavalescas. Os *Diabos de Casaca* iriam se apresentar pela primeira vez naquele ano, o qual também preparou um Zé Pereira para percorrer as ruas da cidade. Outros coretos foram montados para a ocasião, um deles na rua da Bahia, contando com apresentações da “excelente banda de musica” *Lyra Mineira* durante todos os dias de festejo. Em outro coreto, montado na Avenida da Liberdade, esquina com a rua dos Timbiras, tocou a banda do 1º Batalhão da Brigada Policial de Minas Gerais. Já no Theatro Soucasseaux, preparava-se a ornamentação para três bailes à fantasia. Cita-se também que algumas famílias seguiram para Ouro Preto para

---

<sup>128</sup> BAILES. *Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma*, Belo Horizonte, 16 de fevereiro de 1899.

<sup>129</sup> CARNAVAL. *Minas Gerais: Órgão Official dos Poderes do Estado*, Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 1900.

as festividades de carnaval, referido como uma celebração de grande entusiasmo na antiga capital<sup>130</sup>.

Com base nas informações descritas, observou-se que o carnaval crescente em Belo Horizonte era um evento de caráter popular, realizado no espaço público e com a participação de pessoas de diversas classes sociais. Esse caráter acessível também era manifestado através da inclusão de coretos na festa, pois o papel dessa peça urbana foi, neste caso, promover apresentações musicais abertas. Além disso, os coretos faziam parte da composição visual do carnaval, sendo, possivelmente, enfeitados de acordo com a profusão decorativa típica do evento.

Para além da música presente em festas e solenidades, a apreciação musical, por si só, se mostrava como razão suficiente para a montagem de coretos no espaço público. Diversas bandas se formaram em Belo Horizonte nesse contexto. A Banda do 1º Batalhão da Brigada Policial de Minas Gerais, de caráter militar e uma das primeiras atuantes na cidade, se apresentava inicialmente no Parque Municipal e no jardim do Teatro Soucasseeux, mas passaram a se apresentar na Praça da Liberdade em 1904. Em 1906 foi construído um coreto na Praça da Estação para a realização de retretas dominicais; o objeto não mais existe no local, mas pela periodicidade de apresentações, pressupõe-se que permaneceu ali por tempo considerável<sup>131</sup>.

Sobre uma das primeiras bandas civis da cidade, a Lyra Mineira, não foram encontradas referências além de fragmentos em jornais da época. Sabe-se que entre 1899 e 1900, a banda se apresentou na ocasião do aniversário do falecimento do ex-presidente Floriano Peixoto e no carnaval. Aparentemente, tratava-se de uma banda que atuava em ocasiões comuns para a época, mas não se sabe sobre sua fundação e duração.

A provável primeira banda civil de Belo Horizonte, sobre a qual existem mais referências publicadas, é Sociedade Musical Carlos Gomes, ainda em atividade (Figura 37). A banda foi fundada em 1896, em um *cafua* sem localização exata, composta por homens das classes populares, alguns deles negros. A iniciativa foi do arquiteto e músico Alfredo Camarate, tendo a primeira apresentação em uma missa solene na antiga Capela do Rosário, encomendada pelos próprios membros fundadores da banda, em homenagem a Carlos Gomes, na ocasião de seu falecimento<sup>132</sup>. A banda tocou nos eventos de inauguração do Parque Municipal, em 26 de

---

<sup>130</sup> CARNAVAL. Minas Gerais: Órgão Oficial dos Poderes do Estado, Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1900.

<sup>131</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 35.

<sup>132</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 38.

setembro de 1987, da iluminação elétrica em 11 de dezembro de 1987 e, no dia seguinte, 12 de dezembro, da cidade de Belo Horizonte.

Figura 37- Sociedade Musical Carlos Gomes em 1899.



Fonte: <https://docplayer.com.br/docs-images/70/63473616/images/94-0.jpg>

Em outra região da capital mineira, a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, conhecida como Banda da Lagoinha, foi criada em 1915, por membros da comunidade católica do bairro, entre eles Francisco Caetano de Carvalho e Manuel Augusto de Araújo, que ainda lutavam em prol da construção de uma capela em homenagem a Nossa Senhora da Conceição. O início da construção da capela se deu no mesmo ano de fundação da banda. A partir de então, as atividades religiosas, como procissões e coroações, contaram com a participação desse grupo<sup>133</sup>.

Na década de 1910, mesmo havendo coretos fixos construídos na cidade, o uso de coretos móveis não foi interrompido. Um dos exemplos foi observado em uma fotografia de 1 de janeiro de 1915, na ocasião de uma retreta realizada no Bairro Floresta, quando uma banda se apresenta em um coreto aparentemente executado em madeira, com escada removível, provavelmente da tipologia móvel (Figura 38).

<sup>133</sup> TEIXEIRA, 2007, p. 42.

Figura 38- Retreta musical no Bairro Floresta, 1 de janeiro de 1915. Autor: J. Garcia



Fonte: Periódico Vida de Minas, 1915. Acervo do Arquivo Público Mineiro.

A partir dos fatos mencionados, é possível dizer que os coretos móveis tiveram importante participação no cotidiano cultural de Belo Horizonte em seus anos iniciais, e que eram fisicamente ajustados de acordo com a ocasião. As apresentações musicais ocorriam não apenas no centro da cidade, mas também nos bairros adjacentes. Isto pode atestar que a apreciação das bandas era acessível a diversos segmentos sociais. A participação das bandas ocorria em diferentes tipos de eventos de caráter cívico, religioso, social, ou apenas com a finalidade de entreter a população, como em concertos dominicais.

Os coretos móveis nos primeiros anos de Belo Horizonte fizeram parte de paisagens efêmeras, mas recorrentes no cotidiano das festividades e apreciação musical coletiva. Os coretos montados eram ocupados principalmente pelos músicos ou discursistas. O público apreciava o coreto quase sempre cheio e em momento festivo. Posteriormente, a instalação de coretos fixos criou um elemento permanente na paisagem, portador de momentos frequentes de sonoridade. Após a instalação de coretos fixos os moradores e visitantes de Belo Horizonte puderam observar com mais frequência um coreto sem banda, puderam visitá-lo e criar novas formas de apropriação.

A construção de coretos fixos em Belo Horizonte, a partir da década de 1900, foi motivada pelas tendências no urbanismo, mas também por uma demanda musical latente. A trajetória das bandas e coretos móveis nos primeiros anos da cidade reafirmaram a importância desses elementos no período. Não obstante, o caráter moderno expresso pela instalação de coretos fixos no espaço urbano, mesmo que tardiamente, poderia concretizar as aspirações que se tinham para a capital desde o seu projeto.

Os coretos, que compunham o cenário para as festas públicas revelam-se, em quase todos os casos, como um espaço de disputas sociais e políticas e, simultaneamente, eram locais que proporcionavam momentos de integração social. Por isso, a paisagem composta pelos coretos expressava formas e ritual coletivo, formas as quais não deixam de destacar alguns personagens em função dos gestos, vestimentas e atitudes. Nesse sentido, pode-se dizer que os coretos se constituíram como um fenômeno cultural que era portador de um discurso sobre a cidade e suas formas de sociabilidade.

Inúmeras bandas surgiram em Belo Horizonte durante o século XX, grande parte delas nas décadas de 30 e 40, apresentando-se nos diversos bairros da cidade. As bandas que surgiram, em sua maioria, situavam-se fora do centro, nos bairros circundantes da periferia, os quais se tornaram populosos nos primeiros anos após a inauguração da capital. A rotina musical envolvendo as bandas e coretos se fortificou ao longo da primeira metade do século XX na cidade.

#### **4.1 O coreto da Praça da Liberdade**

A Praça da Liberdade foi planejada para ser uma praça cívica, isto é, abrigar os edifícios onde trabalhariam os governantes, secretários e outros funcionários públicos. Anteriormente, no período colonial, as praças abrigavam símbolos do poder político através de edifícios como a Casa de Câmara e Cadeia, Palácio dos Governadores, tratando-se de uma herança portuguesa. Já no período republicano, o Palácio do Governo, as Secretarias do Estado e as Assembleias passaram a compor as praças cívicas, figurando novos símbolos do poder regulador. A Praça da Liberdade, no contexto de uma república ainda nascente no Brasil, foi projetada para ser um local representativo do novo regime político, apresentando estética de acordo com as tendências paisagísticas da época<sup>134</sup>.

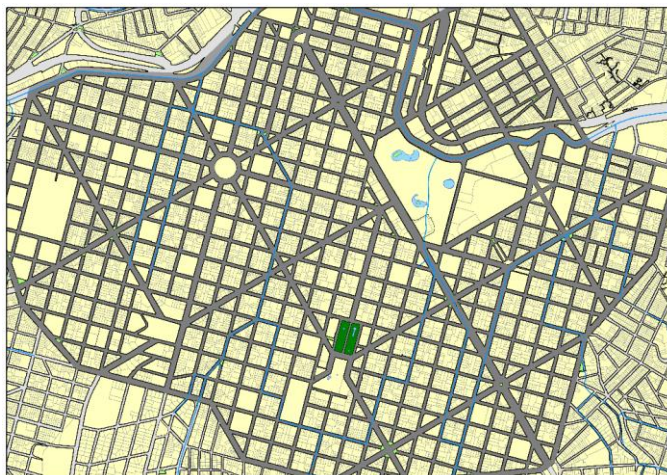
A localização da Praça da Liberdade foi estrategicamente pensada para que tivesse um posicionamento privilegiado, situada no bairro dos Funcionários, estaria próxima às residências dos funcionários públicos vindos de Ouro Preto, na zona central (Mapa 1). A concentração de edifícios administrativos em uma região determinada na cidade reflete a setorização do planejamento urbano de Belo Horizonte. A ambiência e o cotidiano do bairro foram

---

<sup>134</sup> CALDEIRA, 2007, p. 172.

preestabelecidos através de sua organização interna e da setorização em relação ao restante da cidade<sup>135</sup>.

Mapa 1- Mapa de localização da Praça da Liberdade, em verde, na área central de Belo Horizonte.



Autor: Neuman Assis, 2020.

Diversos eventos públicos ocorreram na Praça da Liberdade desde o início de sua construção e contaram com coretos móveis, como a cerimônia de inauguração da cidade, carnavais e retretas. Um episódio que se refere não exatamente à montagem, mas à existência de um coreto no local, foi encontrado no *periódico Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma* em junho de 1899. É citado que a banda Lyra Mineira, regida por Octavio Barreto, executaria “diversas peças do seu repertório no “corêto fronteiro á Secretaria do Interior”, em decorrência do aniversário de quatro anos de falecimento do ex-presidente Floriano Peixoto<sup>136</sup>. No trecho não foi mencionada a montagem de um coreto, sendo possível supor que essa peça já estivesse por tempo indeterminado no local.

Outra referência sobre a existência de um coreto nessa praça foi encontrada em um pequeno trecho do *Diário de Minas* de em maio de 1899, provavelmente uma sátira, que relata a chegada de uma banda, a “charanga dos marinheiros do encouraçado *Arrebenta-raio*, ancorado em Mar de Hespanha”. É dito que uma banda “fará retreta hoje no coreto pechisbeque da Praça da Liberdade, tocando a polka: *Suspiros de padre-mestre* e a walsa *Comadre catuca aqui!*”. A palavra ‘pechisbeque’ faz referência a coisa de pouco valor ou falsa. Provavelmente o trecho se referiu à qualidade dos coretos que eram comumente montados na praça; à estranha

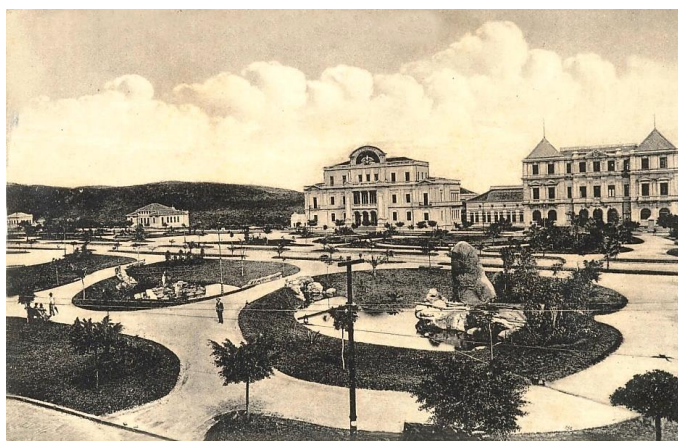
<sup>135</sup> CALDEIRA, 2007, p. 174

<sup>136</sup> CORETO. *Diário de Minas: Propriedade de uma Associação Anonyma*, 1899, edição 00150.

permanência de um coreto móvel na praça, desempenhando papel de coreto fixo, ou mesmo à existência de um coreto fixo, mas executado com materiais inferiores para a época.

Em 1900 a Praça da Liberdade recebeu seu primeiro projeto paisagístico, de inspiração inglesa, concebido por Antônio Nunes de Almeida e colaboração de Paul Villon (Figura 39). O traçado era orgânico e contava com elementos de jardins românticos como fontes, canteiros, pontes rústicas e até uma réplica em concreto do Pico do Itacolomi (localizado em Ouro Preto).

Figura 39- Primeiro projeto paisagístico da Praça da Liberdade.



Fonte: <http://www.observatoriodadiversidade.org.br/oficinadememoria2014/wp-content/uploads/2014/01/Praca-da-liberdade-bh-1905.jpg>

Eventos solenes e festivos eram recorrentes no local, além das apresentações frequentes da Banda do 1º Batalhão da Brigada Policial de Minas Gerais. Pode-se dizer que essas tenham sido as razões fundamentais para a construção de um coreto fixo na Praça da Liberdade, pois a demanda funcional já existia.

O coreto fixo, ainda presente na praça, teve projeto assinado por de Edgar Nascentes Coelho em 1904 e por Francisco Izidoro Monteiro em 1909, ano em que provavelmente foi finalizado<sup>137</sup>, seguindo as tendências estéticas dos coretos vendidos por catálogos europeus. Além da preferência pelo uso do ferro, no catálogo da empresa escocesa Saracen Foundry – Walter Macfarlane & Co. (Figura 33), alguns modelos apresentados se assemelham ao coreto da Praça da Liberdade, principalmente pelo formato da cobertura.

<sup>137</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. Guia de Bens Tombados IEPHA/MG. 2ª ed. 2v. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. p. 52.

Figura 40- Praça da Liberdade na década de 1910.



Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto. Prefeitura de Belo Horizonte.

Na década de 1920 o urbanismo brasileiro vivenciava uma tendência de reformas e intervenções urbanas, principalmente nas grandes cidades, e Belo Horizonte acompanhou o movimento. Devido ao atraso na finalização do projeto urbanístico, a cidade adquiriu uma imagem “inacabada”, porém, iniciava-se uma fase de melhorias, remodelações do plano original que auxiliaram na consolidação da capital como centro administrativo, econômico e cultural. Nessa mesma década ocorreu a primeira grande intervenção na Praça da Liberdade, motivada também pela visita dos reis belgas à cidade de Belo Horizonte. O novo projeto paisagístico rompeu com as características do projeto original, baseado no romantismo inglês, com fontes e organicidade pitoresca, dando lugar ao paisagismo de influência francesa, com canteiros geométricos e caminhos definidos. Do desenho original permaneceram apenas o coreto e a alameda central, que destaca o eixo visual do Palácio.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> CALDEIRA, 2007, p. 183.

Figura 41- Vista aérea da Praça da Liberdade em 1934.



Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Figura 42- Vista aérea da Praça da Liberdade, século 2000/20.



Fonte: IEPHA-MG/ Lúcia Sebe.

Figura 43- Coreto da Praça da Liberdade.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Torna-se válido descrever as características construtivas e arquitetônicas do coreto da Praça da Liberdade a fim de se compreender os aspectos decorativos almejadas para o mobiliário urbano da época. O coreto possui base octogonal elevada, com porão, construída em alvenaria, argamassada e pintada imitando revestimento de tijolos cerâmicos nas cores alaranjado e marrom. A parte inferior da base é ressaltada com argamassa, pintada na cor cinza, assim como os cunhais, marcados por retângulos sobrepostos, imitando o encaixe estrutural de pedras ou tijolos, como pode ser visto na Figura 44.

Figura 44- Base do coreto da Praça da Liberdade em alvenaria.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A porta de acesso ao porão é de ferro, com placa lisa na parte inferior e recebe, ao centro, adorno fitomórfico<sup>139</sup>. A parte superior da porta é vazada, e apresenta nove bastões em ferro fundido pontuados por elementos decorativos de volumetria sinuosa e arredondada com volutas<sup>140</sup>. Sobre a porta e vãos, se observa verga em arco rebaixado em estuque sugerindo cantaria (Figuras 44, 45 e 46).

Figura 45- Porta de acesso ao porão do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 46- Pequeno vão lateral da base do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

---

<sup>139</sup> Ornato fitomorfo: figura decorativa que possui formas vegetais, como folhas e flores.

<sup>140</sup> Volutas: ornatos que possuem forma de espiral.

A escada de acesso ao piso do coreto é posicionada de maneira perpendicular e ocupa uma face do octógono. Há onze degraus (Figura 47) com as extremidades protegidas por alvenarias laterais recortadas em patamares, seguindo a sequência dos degraus. O piso do coreto é de cimento natado e forma o desenho de uma estrela vermelha de oito pontas, posicionada ao centro e envolvida por um círculo preto, de onde partem oito linhas radiais em direção a cada vértice do coreto. Entre o círculo central do piso e as bordas do coreto, há uma figura de um octógono em linhas pretas.

Figura 47- Escada de acesso ao piso do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 48- Piso do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Partindo de cada vértice da base há uma coluna de ferro lisa que recebe ornamento, uma espécie de anel, no seu terço superior. Acima, próximo à cobertura, observa-se trabalho no sentido horizontal em ferro fundido ou forjado vazado e linear com volutas duplas demarcando cada eixo vertical. Em quatro faces do coreto, nesse trecho, há luminárias pendentes de metal penduradas. O guarda-corpo consiste em um gradil, com apoio para mãos em madeira. Na parte superior dos gradis são vistos ornatos em forma de círculos incompletos (Figuras 49 e 50).

Figura 49- Pilares, frisos em ferro ornado em volutas e forro.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 50- Guarda-corpo com gradil.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A cobertura é executada com chapas metálicas formando um bulbo octogonal ao centro e de extremidades curvas, similar a uma trombeta invertida. Na parte interna, apresenta um forro octogonal em madeira que acompanha o sentido das águas da cobertura. No topo do bulbo

há um pináculo com anéis de diferentes diâmetros e volumetrias, com pendentes similares a flores ou pequenas trombetas e parte superior pontiaguda (Figura 51).

Figura 51- Cobertura em forma de bulbo e pináculo no topo.

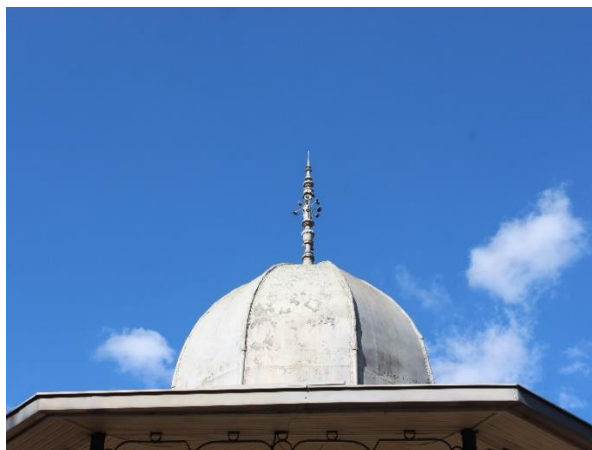


Foto: Savilly Buttros, 2019.

O coreto da Praça da Liberdade foi construído a partir de uma demanda musical já existente naquele espaço. Além da recorrência de eventos cívicos, outros tipos de eventos eram frequentes no local, como retretas dominicais. A edificação do coreto representou a materialização de um costume, evidenciando a influência das formas de sociabilidade no planejamento urbano. Tratava-se de um ícone estético, mas que era também um elemento útil e significativo na paisagem urbana belo-horizontina nos primeiros anos da capital.

#### **4.2 O coreto do Parque Municipal**

No contexto de construção de Belo Horizonte as áreas verdes possuíam especial relevância, pois eram consideradas os “pulmões” da cidade e serviriam para melhorar a qualidade do ar. O ajardinamento era cientificamente incentivado pelas noções de higiene, como pontua Hugo Segawa:

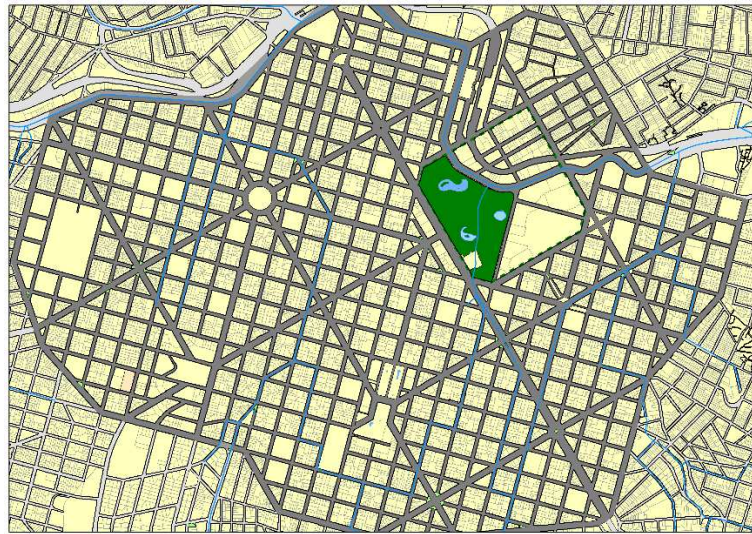
O conhecimento sobre os benefícios das plantas na área urbana estava divulgado nas mais diversas instâncias sociais e plenamente aceito do ponto de vista técnicocientífico. O processo de ajardinamento dos “vazios urbanos” que se registrou nessa época [...] derivou desse furor salubrista.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 73.

O Parque Municipal foi parte do planejamento inicial de Belo Horizonte, tendo suas dimensões delimitadas pela Avenida Afonso Pena, Avenida da Mantiqueira (atual Alfredo Balena), Avenida Araguaia (atual Francisco Sales) e Avenida Tocantins (atual Assis Chateaubriand). O Mapa 2 representa a área atual ocupada pelo parque na cor verde escuro. Porém, todo o quadrante, tracejado em verde escuro, era a área pretendida no plano inicial, como pode ser visto na Figura 52.

Mapa 2- Mapa de localização do Parque Municipal, em verde escuro, na área central de Belo Horizonte.



Autor: Neuman Assis, 2020.

Figura 52- Dimensões do Parque Municipal no plano inicial.



Fonte: Portal CMBH.

O arquiteto-jardineiro Paul Villon esteve à frente do projeto paisagístico, fixando residência no parque durante as obras. Antes de sua chegada ao Brasil, Villon havia trabalhado

em Paris e Marselha. No Rio de Janeiro, esteve presente nos projetos do Campo da Aclamação e da Quinta da Boa Vista, sob chefia do Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial, Auguste Marie Glaziou. Tais experiências contribuíram para que o jardineiro se atualizasse sobre as principais tendências paisagísticas da época.

O projeto do Parque Municipal seguiu a estética do paisagismo romântico, também chamado de jardim inglês, o qual se difere do geométrico jardim francês. O jardim romântico, em voga no período, proporcionava liberdade de criação a partir dos elementos da própria natureza. O jardineiro criava suas propostas artísticas mantendo algumas características originais do local, como espécies de plantas e topografia irregular em alguns trechos<sup>142</sup>.

O caráter orgânico no projeto do parque se contrapunha ao plano retilíneo da cidade proposto por Aarão Reis. Algumas características do terreno, como declives, nascentes e plantas foram mantidas e remodeladas a fim de se criar um ambiente ao gosto da época, buscando-se criar um local de refúgio e contemplação em meio a urbe. Havia a previsão de construir um lago para passeios de canoa, ruas largas para carros, um coreto para música, um restaurante, um cassino, um teatro, um observatório meteorológico, uma ponte artística e um imponente portão de entrada. Porém, nem todos esses elementos foram executados para a inauguração do Parque devido a questões financeiras, entre eles, o coreto.

A inauguração do parque ocorreu em 26 de setembro de 1897, com a presença da Corporação Musical Carlos Gomes. A partir de então, o parque passou a ser um local de lazer e entretenimento no cotidiano dos belo-horizontinos. No parque costumavam ocorrer comemorações oficiais, festas de carnaval, missas campais e quermesses. Esportes como corridas, corridas de bicicleta e natação eram disputados no local e, a partir dos primeiros anos do século XX, também jogava-se futebol.

Na década de 1920, após a Primeira Guerra Mundial, Belo Horizonte havia se fortalecido como polo industrial. A cidade já era acessada por novas rodovias que haviam sido construídas e pela Estrada de Ferro Central do Brasil, que a passou a ligar Belo Horizonte ao Rio de Janeiro desde 1917 e o crescimento populacional havia chegado a 55 mil habitantes.

Nesse mesmo período, o Parque Municipal passou por reformas, principalmente no ano de 1922, quando um coreto foi implantado no local, sendo transferido da Praça Rio Branco, a antiga Praça do Mercado (atual região da Rodoviária). O objeto esteve em sua primeira localização, provavelmente, desde 1910, segundo nota de 12 de outubro daquele ano,

---

<sup>142</sup> CVRD. Companhia Vale do Rio Doce: Parque Municipal – Crônica de um século. Belo Horizonte: CVRD, 1992. p. 19.

encontrada no Arquivo Público Mineiro: “nota sobre um coreto a ser colocado na Praça do mercado, no início da Avenida Afonso Pena, onde foi o Mercado Municipal, hoje Praça Rio Branco”<sup>143</sup>. Um trecho do parque próximo ao cruzamento da Avenida Afonso Pena com a Rua da Bahia foi remodelado com canteiros geométricos – típicos de jardins franceses – formando uma praça circular para receber o coreto (Figura 53).

Figura 53- Canteiros geométricos ao estilo francês e coreto ao centro, década de 1930.



Fonte: CRVD (1992), acervo Eunice Vivacqua.

---

<sup>143</sup> Coreto Praça Rio Branco. Arquivo Público Mineiro. Disponível em:  
<<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/gravata/brtacervo.php?cid=1626&op=1>>

Figura 54- Vista aérea do Parque Municipal Américo Renné Gianetti em 2016.



Foto: Rogier Want

O coreto, ainda presente no parque, é uma estrutura importada da Bélgica, de ferro, provavelmente adquirido por catálogo. Isso revela que Belo Horizonte seguiu, em determinado momento, a tendência de importação de elementos urbanos de ferro. Não foram encontradas as razões para a transferência de local desse coreto, mas já existiam intenções de se implantar esse elemento no parque desde seu projeto. O Parque Municipal, ao portar um coreto, passou a seguir um repertório paisagístico comum para jardins.

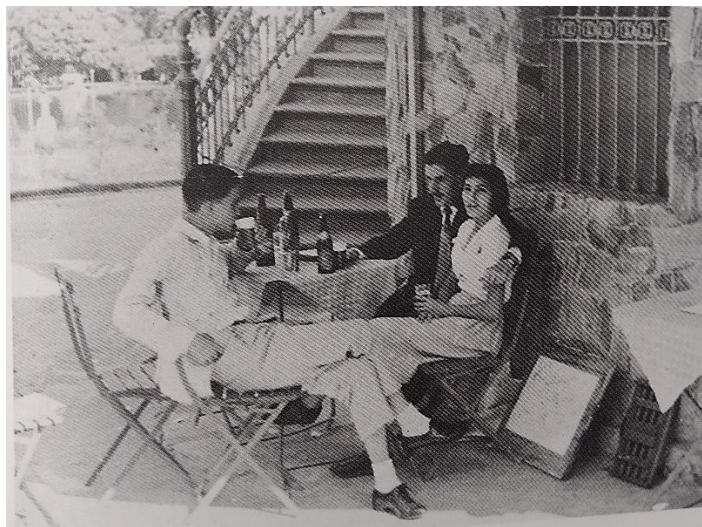
Uma função peculiar atribuída ao coreto do Parque Municipal foi a de bar. Entre as décadas de 1940 e 1950, o utilizava-se o porão do coreto como bar, dispunha-se mesas ao seu redor e no piso interior, com placas próximas à cobertura em cada face do octógono (Figuras 55 e 56). Esse aspecto demonstra a possibilidade de atribuição de novos usos e significados para os coretos.

Figura 55- O bar do coreto na década de 1940.



Fonte: CRVD (1992), acervo Eunice Vivacqua.

Figura 56- O Bar do Alemão instalado no porão do coreto, década de 1950.



Fonte: CRVD (1992), acervo Vilma Rabelo Machado.

Sobre os aspectos arquitetônicos, pode-se dizer que seu estilo está inserido no Ecletismo, com influência da Arte Nova, que esteve em voga na transição entre os séculos XIX e XX. Julga-se relevante descrever suas características formais para destacar a complexidade ornamental desse tipo de edificação. O coreto possui base elevada, em formato octogonal, construída em alvenaria, com porão, argamassada e pintada em tom amarelo. Os cunhais são ressaltados com argamassa, sugerindo pilares.

Figura 57- Coreto do Parque Municipal.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 58- Base do coreto. Destaque para a escadaria e janelas.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A portão de acesso ao porão é de ferro, de duas folhas, sendo a parte inferior “fechada” em placa de metal com ornatos fitomórficos, e parte superior vazada em grade com ornamentação geométrica. Atrás do portão há vedação em vidro. Quatro faces do coreto apresentam vãos que receberam grades de ferro fundido ou forjado, similares ao do portão. Todos os elementos em ferro do coreto estão pintados na cor marrom (Figuras 59, 60 e 61).

Figura 59- Porta de acesso ao porão do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 60- Janela do porão do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 61- Detalhe dos ornatos fitomórficos presentes nas grades da porta e janelas.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A escadaria de acesso ao piso do coreto acompanha o partido arquitetônico da base e ocupa três faces do octógono. Há dois lances de escadas separados, cada um com dezesseis degraus e ambos levam a um patamar central, com mais um degrau de acesso ao piso do coreto. O corrimão é de ferro e se inicia com um pilarete posicionado no segundo degrau, de oito faces, adornado por uma série de elementos decorativos de diâmetros e volumetrias distintas e arrematado por pinha (Figura 62).

Figura 62- Base da escada e guarda-corpo.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

O guarda-corpo é composto por dois eixos horizontais em ferro batido na parte superior, unidas por círculos vazados, separados verticalmente por finas hastes, formando um gradil. Algumas das hastes não tocam o chão e finalizam em forma de “vírgula”, sugerindo o desenho de notas musicais em uma partitura. Há outra linha horizontal na parte inferior do guarda-corpo. Outros pilaretes de ferro, como os do início da escadaria, estão posicionadas nas extremidades do patamar de acesso ao piso do coreto.

O piso é revestido com material semelhante a granitina e se prolonga para além da largura da base, cujas bordas são em granito, formando uma espécie de cornija<sup>144</sup> arredondada. No desenho do piso há um círculo vermelho ao centro, uma linha octogonal entre o centro e a borda e dezesseis linhas radiais partindo do círculo em direção à borda do coreto.

Figura 63- Piso do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Partindo de cada vértice da base, há um par de colunas sutilmente separadas. O guarda-corpo segue o padrão ornamental da escada, acrescido por uma figura central com duas volutas espelhadas, sugerindo a forma de uma lira. As colunas em ferro possuem ornatos fitomórficos, como folhas de acanto, arrematadas com capitel de ordem coríntia<sup>145</sup>. Acima dos capitéis se insere uma espécie de arquitrave dupla demarcando cada vértice do plano octogonal (Figuras 64, 65 e 66).

<sup>144</sup> Cornija: moldura saliente que serve de arremate superior para as paredes de um edifício.

<sup>145</sup> O capitel é a parte superior de uma coluna. A ordem coríntia diz respeito a um padrão ornamental clássico que possui figuras vegetalistas e volutas.

Figura 64- Guarda-corpo e colunas.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 65- Detalhe das colunas ornamentadas com folhas de acanto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 66- Capitéis arrematados por arquitrave.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Acima dessa “arquitrave”, prolongam-se pilares separados que sustentam a cobertura. Ao longo da face do octógono, na parte superior, abaixo da viga, tem-se arremate ornamental, em ferro, vazado, com linhas curvas terminadas em volutas de pequenas dimensões. Ao centro de cada face, há um elemento que sugere uma lira. Em quatro dois oito lados do coreto, há lustres pendurados nos frisos, intercalados (Figura 67).

Figura 67- Ornatos em ferro simulando frisos. Volutas nas extremidades do beiral.

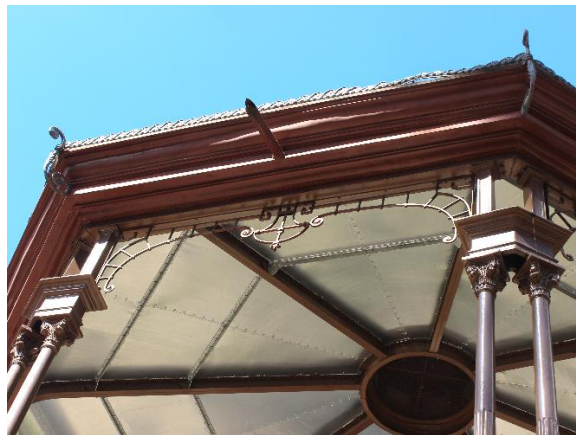


Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 68- Pináculo do coreto.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A cobertura é concebida por meio de chapas metálicas e estrutura de ferro, com oito cumeeiras seguindo a inclinação do telhado. No interior não há forro, observa-se a estrutura das oito águas que seguem em direção ao eixo central, arrematado por grande anel, uma espécie de lanternim, com lâmpadas. Na parte externa da cobertura há cimalha com volutas nos vértices e ornamentação rendilhada na parte superior, sobre as cumeeiras. A cobertura é piramidal com arredondados convexos próximos à borda. O arremate, no topo do coreto, é realizado com lanternim octogonal e pináculo ornamentado com volutas e esferas.

Por fim, pode-se dizer que o coreto, ao ser transferido para o Parque Municipal, concretizou uma antiga concepção proposta pela comissão construtora, mas com uma nova roupagem. O jardim romântico inglês recebeu um coreto, mas em um canteiro novo, ao estilo francês. Desde então, o coreto recebeu apresentações de bandas, estabelecimentos comerciais, foi usado como mirante para contemplação do parque, entre outras funções. O objeto pode ser considerado, portanto, peça importante na história do Parque Municipal nos anos iniciais de Belo Horizonte, acompanhando as formas de sociabilidade de seus frequentadores e, ao mesmo tempo, figurando um ícone estético da capital mineira.

**PARTE II**

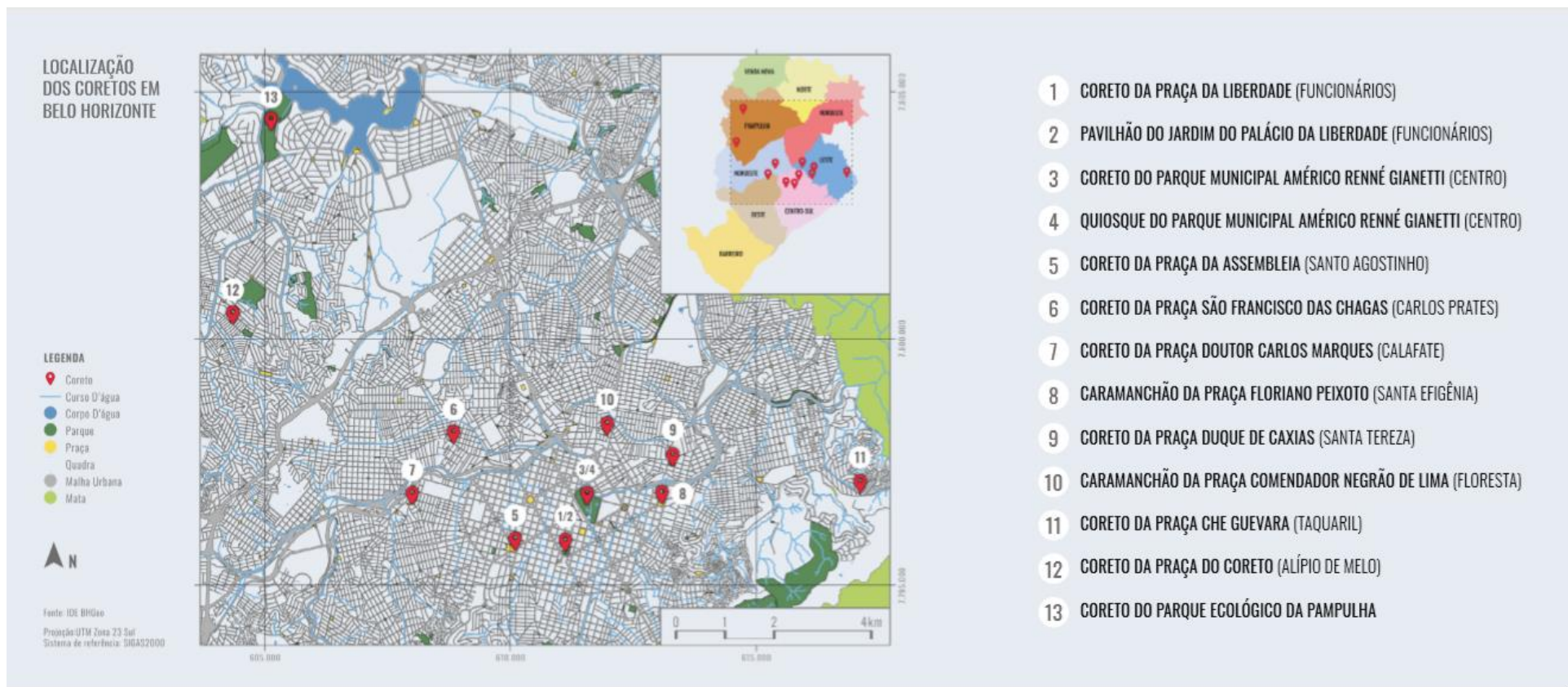
## Capítulo 5 3O desenho de paisagem como instrumento de percepção do espaço público e dos coretos

O desejo de tornar a capital de Minas Gerais um espaço moderno fez com que a cidade de Belo Horizonte passasse por diversas transformações urbanas desde a sua construção, no final do século XIX, até a atualidade. Ao longo desse percurso, foram construídos coretos nas áreas centrais e nos bairros periféricos, evidenciando dois aspectos centrais: a importância desses bens para a esfera cultural da cidade e o nascimento de uma sensibilidade urbana, na qual a questão do espaço público se torna central. Nessa medida, a construção de coretos nos diferentes bairros revela que, mesmo em cenas sociais distintas, o lazer coletivo e a demarcação de um espaço de visibilidade foram relevantes em muitos momentos.

Em cada microrregião foram produzidas apropriações e significados específicos em relação aos coretos, compondo diferentes paisagens com esses objetos na cidade. Assim, além dos coretos da Praça da Liberdade e do Parque Municipal Américo Renné Gianetti, os primeiros a serem construídos na capital, as autoridades produziram os outros seguintes:

- Pavilhão do jardim do Palácio da Liberdade, bairro Funcionários;
- Quiosque do Galo do Parque Municipal Américo Renné Gianetti, centro;
- Coreto da Praça Carlos Chagas, ou Praça da Assembleia, bairro Santo Agostinho;
- Coreto da Praça São Francisco das Chagas, bairro Carlos Prates;
- Coreto da Praça Doutor Carlos Marques, bairro Calafate;
- Caramanchões (três) da Praça Floriano Peixoto, bairro Santa Efigênia;
- Caramanchão da Praça Comendador Negrão de Lima, bairro Floresta;
- Coreto da Praça Duque de Caxias, bairro Santa Tereza;
- Coreto da Praça Chê Guevara, bairro Taquaril;
- Coreto da Praça do Coreto, bairro Alíplio de Melo;
- Coreto do Parque Ecológico da Pampulha, bairro Pampulha;

Mapa 3- Mapa de Localização dos Coretos em Belo Horizonte.



Autora: Savilly Buttros, produzido por Neuman Assis (modificado por Gustavo dos Anjos), julho de 2020.

Estima-se, portanto, a existência de quinze coretos, distribuídos em doze bairros em Belo Horizonte. Esses coretos apresentam as mais variadas características estéticas, percorrendo as diversas técnicas construtivas que se desenvolveram entre os séculos XX e XXI. Alguns desses coretos possuem aspectos formais comuns, como base elevada, pilares e cobertura. Outros não possuem cobertura e se assemelham a caramanchões, cobertos por plantas. É válido mencionar que há ainda uma estrutura de coreto na Praça Padre Lage, no bairro Heliópolis, mas a instalação de aparelhos de academia em seu entorno imediato prejudicou sua visualização. Tendo em vista que o coreto é um local de visibilidade, a desobstrução campo visual é um aspecto importante tanto para o observador externo, quanto para quem se apresenta dentro dele. Sendo assim, pode-se dizer que a estrutura da Praça Padre Lage encontra-se afastada dos significados e funções dos coretos.

Ressalta-se que um coreto pode ser identificado como tal não apenas por suas características formais, mas principalmente por suas funções. Caso a edificação seja utilizada como palco para eventos culturais, mirante de contemplação do entorno, abrigo do sol e da chuva, entre outras funcionalidades, pode ser considerada como um coreto pelas pessoas que o utilizam, recebendo ou não essa nomenclatura. Assim, pode-se dizer que o conceito de coreto não está necessariamente ligado aos seus aspectos construtivos, mas à atribuição desse significado por parte da sociedade, a qual se relaciona com o bem e estabelece diversos tipos de apropriação. Belo Horizonte apresenta diversas edificações as quais foram atribuídas o significado de coreto, independente da morfologia.

Visando ampliar as ferramentas de difusão desta pesquisa, uma das exigências do Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, da Universidade Federal de Viçosa, é a elaboração de um produto<sup>146</sup>. Diante da diversidade de coretos em Belo Horizonte, pensou-se sobre um produto que reunisse esses bens em um único material, para que fossem reconhecidos e analisados em conjunto.

Propôs-se, então, a criação de um catálogo com representações visuais dos coretos da cidade. O catálogo foi pensado como uma maneira de registrar a existência dos coretos e indicar os locais onde foram implantados. Dessa forma, pretendeu-se dialogar com o público alvo através das imagens e da possibilidade de visita dos coretos e, possivelmente, motivar a criação de novas experiências urbanas. A ideia de produzir um catálogo baseou-se nas

---

<sup>146</sup> No Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, da Universidade Federal de Viçosa, o produto consiste na elaboração de um material que tem como objetivo de difundir o tema da pesquisa em outros ambientes além do acadêmico. Esse produto pode ser apresentado na forma de um livro paradidático, um documentário, um aplicativo, um catálogo, entre muitos outros suportes.

análises Mey e Silveira que compreendem a catalogação como:

(..) o estudo, a preparação e a organização de mensagens, com base em registros do conhecimento, reais ou ciberespaciais, existentes ou passíveis de inclusão em vários acervos, visando criar conteúdos comunicativos que permitam a inserção entre as mensagens contidas nestes registros do conhecimento e as mensagens internas dos usuários.<sup>147</sup>

Os catálogos, que são produtos da catalogação, podem ser considerados como meios de comunicação entre criadores e usuários. O criador espera que o usuário se identifique com o conteúdo, seja por bagagens anteriores sobre o assunto ou por um novo interesse de conhecimento. Por sua vez, o usuário espera encontrar seus itens de interesse de maneira acessível. Por esta razão, a catalogação deve ter linguagem adaptada ao público alvo e aos objetivos de difusão do material. Para ampliar as interações, uma linguagem diversificada pode ser utilizada, incluindo imagens, textos e mapas, por exemplo<sup>148</sup>.

O catálogo é definido por sua funcionalidade. Através dele são desempenhadas as funções de indicar, registrar, classificar, arrolar, ilustrar, exemplificar, entre outras. O formato é variável, podendo ter diversos tamanhos e configurações. Pode-se dizer que o mais importante é a organização das informações contidas, referentes a algo passível de ser classificado ou inserido em um conjunto. O catálogo pode existir acompanhando uma exposição ou acervo de qualquer tipo, podendo ser visto em formato de guia ou revista especializada<sup>149</sup>. Pode também relatar bastidores de uma proposta artística, trazendo informações adicionais em relação ao que é exposto. Trata-se de um instrumento amplamente aceito no mercado cultural contemporâneo como meio de divulgação, ou mesmo como a própria obra de arte.

Inicialmente, era pretendido representar os coretos de Belo Horizonte através de fotografias no catálogo. Porém, à medida em que as pesquisas se desenvolveram e, levando em conta uma trajetória pessoal em artes visuais, considerou-se que a experiência artística do desenho e da pintura poderia ser agregadora como instrumento de percepção e registro dos coretos. Assim, foi realçada a percepção de que o catálogo-produto poderia ter referências estéticas que remetem às exposições de artes plásticas. A partir de então, percurso artístico foi norteado pela produção do catálogo, projetando um resultado conjunto de pinturas em aquarela.

---

<sup>147</sup> MEY, E.; SILVEIRA, N. Considerações teóricas aligeiradas sobre a catalogação e sua aplicação. InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação, v. 1, n. 1, p. 125-137, 20 jul. 2010. p. 126

<sup>148</sup> MEY, E. Da espiral do conhecimento à catalogação. Revista de Biblioteconomia de Brasília, v. 15, n. 2, p. 137-148, 1987. p. 147.

<sup>149</sup> SILVEIRA, P. A. Identidades e poderes do catálogo de exposição. XXIV Colóquio CBHA. A edição dupla de 1996. p. 2

Historicamente, documentos que possuem desenhos de paisagens, retratando um percurso de conhecimento, dentro de um recorte espaço-temporal, fazem alusão aos livros e registros das chamadas “viagens pitorescas”, ou ao estilo de arte pitoresca, cujo conceito foi amplamente difundido no século XIX no continente americano. O catálogo aqui proposto carrega parte de tais referências, revelando um trajeto de percepções através dos coretos de Belo Horizonte. Cabe aqui, portanto, aprofundar sobre o percurso da pintura de paisagem e das viagens pitorescas ao longo da história.

### **5.1 O desenho e a pintura de paisagem: a ideia de pitoresco e os limites da representação**

No Ocidente, surgimento da noção de paisagem é frequentemente associado à pintura. Desde os planos de fundo das pinturas do Renascimento no século XV, que codificaram a perspectiva pictórica e traçaram pontos de fuga, à emancipação da paisagem como gênero pictórico, a percepção de paisagem se relaciona à representação<sup>150</sup>. Pinturas renascentistas, muitas delas de influência religiosa católica, eram ambientadas pelas paisagens e elementos da natureza, mas foi principalmente nos Países Baixos onde as paisagens passaram a assumir outro papel, tornando-se protagonistas da tela, não havendo necessariamente a presença de figuras humanas<sup>151</sup>. Os registros de viagem do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528) podem ter sido as primeiras representações de paisagem, as quais influenciaram artistas europeus contemporâneos e das gerações seguintes (Figura 69). Escolas de pintura de paisagem se estabeleceram em Flandres (século XV), na Holanda (século XII), na Inglaterra (séculos XVIII e XIX) e na França (século XIX), contribuindo para a laicização da paisagem e removendo as referências sacras ou religiosas<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> CAUQUELIN, A. A invenção da paisagem. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 36.

<sup>151</sup> ROGER, A. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. p. 71.

<sup>152</sup> ALVES, T. Paisagem: em busca do lugar perdido. Finisterra: Revista Portuguesa de geografia. - Vol. XXXVI, Nº 72, p. 67-74, 2001. p. 68.

Figura 69- "Moinho de Salgueiro", 1496/98, aquarela e guache sobre papel, por Dürer.



Fonte: Bibliothèque Nationale, Paris.

O termo “pitoresco” foi incorporado como categoria estética no repertório conceitual de artistas e teóricos no século XVIII, sobretudo a partir da obra do pintor e tratadista Alexander Cozens (1717-1786) que contribuiu para a criação de uma escola de paisagistas na Inglaterra. Segundo Giulio Argan, o pitoresco expressava-se na pintura e na jardinagem de maneiras semelhantes, como formas de educar a natureza, mas sem destruir sua espontaneidade<sup>153</sup>.

O sentido etimológico do termo “pitoresco” expressa algo que faz alusão à pintura. Durante o século XVIII, o sentido foi frequentemente aplicado à análise de jardins e parques. Pensava-se que existia uma analogia entre a pintura de paisagens e o desenho de jardins. O autor Pablo Diener coloca que “os parques e jardins deveriam ser concebidos como um repertório sequencial de imagens”. Nisto pode ser percebida uma valorização das cenas que poderiam ser recortadas e sobrepostas na composição paisagística<sup>154</sup>. Nesse contexto, o pitoresco se consolidou como um conceito de arte e como categoria estética.

Os sentidos para o “pitoresco” são diversos, tornando difícil a criação de uma definição universal. Desde o seu sentido inicial, que fazia referência a algo semelhante à uma pintura, o termo passou a fazer referência àquilo que atrai e entretém, que chama a atenção pelo olhar, que estimula os sentidos do observador. Nessa nova perspectiva, o pitoresco representa aquilo que apresenta diversidade, irregularidade, especificidades. Se diferindo das acepções

<sup>153</sup> ARGAN, G. C. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 18.

<sup>154</sup> DIENER, P. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 15, número 25, p. 59-73, 2008. p. 62

classicistas anteriores ao século XVIII, são também incorporadas as ideias ligadas ao rústico, ao irregular e o não sofisticado<sup>155</sup>.

Descrito em 1806 no *Dictionnaire des Beaux-arts*, de autoria do francês Aubin Louis Millin, o conceito de pitoresco assinala aquilo que “diz respeito de uma atitude, de um contorno, de uma expressão, enfim, de todo objeto em geral que produza ou possa produzir, por uma singularidade interessante, um belo efeito em uma pintura”<sup>156</sup>. Em contextos anteriores, algumas definições estéticas específicas eram atribuídas ao pitoresco, como aspereza, contraste e espontaneidade de elementos. A partir da definição do *Dictionnaire des Beaux-arts*, nota-se que o termo se tornou mais abrangente, marcando um conceito ou uma expressão que produza efeito peculiar<sup>157</sup>. Dessa forma, o pitoresco foi inserido às artes e ao imaginário ocidental de maneira ampla, com repertório iconográfico diversificado e ganhando novos significados gradativamente.

É possível encontrar uma relação entre o pitoresco na jardinagem e a implantação de pavilhões de jardim durante o século XVIII, bem como o ajardinamento de espaços públicos com coretos a partir do século XIX. Como fruto dessa relação, considera-se que os pavilhões e os coretos compunham cenas pitorescas em meio à natureza modelada pelo homem, criando um ambiente de contemplação e romantismo. Pensava-se na composição paisagística com intenção de se criar uma cena pictórica, atrativa aos olhos, que despertasse curiosidade e, ao mesmo tempo, transmitisse uma noção de beleza.

Frequentemente, esse tipo de arte era associado a um tema de publicação em voga na época, as chamadas “viagens pitorescas”. O pitoresco se popularizou ainda mais através das publicações dos viajantes que retratavam o interior europeu, a América e o Oriente. Além dos conceitos estéticos, o pitoresco se estabeleceu como gênero literário, de bases descritivas e pedagógicas, cuja intenção era traçar identidades culturais através da representação do cotidiano dos lugares visitados, unindo as linguagens textual e imagética.

O repertório iconográfico representado através das viagens pitorescas era extenso, abarcando arquitetura e arqueologia indígenas, história e mitologia, aspectos cotidianos, retratos da população, representações da flora e da fauna, entre outros elementos compositivos da cultura. As gravuras eram acompanhadas por textos explicativos, priorizando linguagem

---

<sup>155</sup> DIENER, 2008, p. 65.

<sup>156</sup> Apud GOMES JÚNIOR, G. S. Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo entre academia e mercado. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27, número 79, p. 107-123, 2012. p.109.

<sup>157</sup> COSTA, T. Percepções da natureza: o pitoresco. In.: (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, p. 265-273, 2015. p. 265

acessível, afastando-se do rigor formal de publicações científicas. Buscava-se a identificação e a empatia do leitor através da sensibilidade.

Pensava-se que a viagem era um ato de produção de conhecimento e que as publicações eram uma forma de transmiti-lo. Sobre esse aspecto, no *Dictionnaire des Beaux-arts* de Millin aborda-se:

Deve-se entender por essa expressão toda viagem que um artista realiza em qualquer região, para estudar a natureza local em todas as suas produções, para registrar os lugares, as vistas, as paisagens mais susceptíveis de belos efeitos e, sobretudo, para o conhecimento dos costumes, dos usos, das vestimentas e dos monumentos, tanto antigos como modernos. O resultado de tal viagem deve servir primeiro à instrução pessoal e, em segundo lugar, para transmitir a representação dos objetos mais curiosos nas descrições acompanhadas de pinturas ou de gravuras executadas a partir de desenhos escrupulosamente exatos.<sup>158</sup>

Para além das cenas da natureza, a iconografia pitoresca passou a ser mais abrangente, incluindo pessoas e objetos que pudessem, de alguma forma, ser interessantes para a representação. Assim, as pinturas ou gravuras deveriam ser realistas, o que implicava na necessidade de possuir domínio das técnicas de desenho de observação. A arte pitoresca no contexto dos viajantes desconsiderava, portanto, que a expressão do artista poderia se dar através da estética, com cores e efeitos gráficos não-realistas.

As viagens pitorescas tornaram-se um tipo de publicação recorrente no século XIX, ressaltando essa categoria estética e que, ao mesmo tempo, era considerada como um método de apreciação artística e apreensão de diferentes experiências. Nesse contexto, os registros textuais e gráficos de lugares, por vezes, nunca estudados academicamente tornaram-se amplamente difundidos, à exemplo das paisagens do continente americano cujas formas de representação pouco a pouco constituíram-se uma novidade para os artistas, estudiosos e leitores europeus. Cabe ressaltar, que gradualmente, esses materiais tornaram-se relevantes para a historiografia, que muitas vezes os utilizou como fonte para investigações<sup>159</sup>.

Os temas dessas viagens passaram a inspirar artistas e figurar outros gêneros de representação, como a pintura à óleo, que chegou a ocupar galerias e acervos sofisticados na Europa, promovendo o “diferente” como “pitoresco”, em um sentido instigante. A partir da arte, sugeria-se a possibilidade de conhecer os lugares mais inexplorados do mundo através dos registros dos viajantes. As diferentes formas de representação, processo que envolve recortes,

---

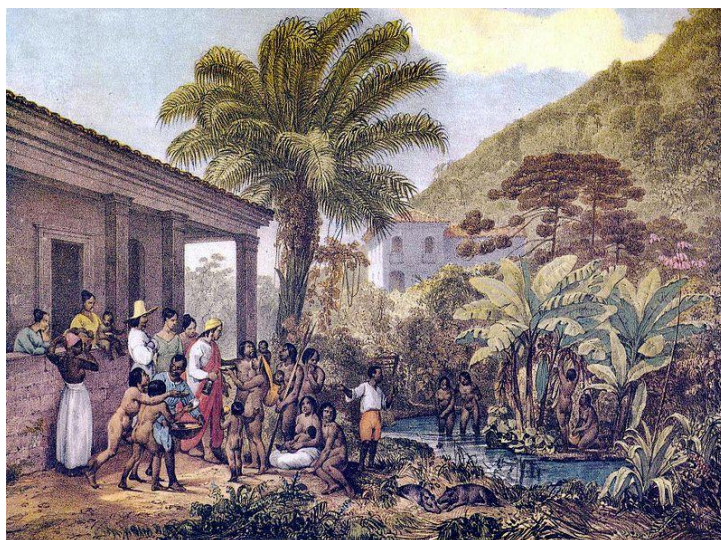
<sup>158</sup> Apud GOMES JUNIOR, 2012, p. 109.

<sup>159</sup> DIENER, 2008, p. 60.

não escapou da criação de estereótipos, na medida em que o contato com diferentes terras e povos impunham aos viajantes a necessidade de escolher que deveria ou não ser incluído em seus registros, com base em seus critérios pessoais e percepções<sup>160</sup>.

Como um dos exemplos dos viajantes pitorescos tem-se o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, que percorreu e retratou diversas expressões culturais na América do Sul. Rugendas chegou ao Brasil em uma expedição chefiada pelo naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, em 1822, da qual se desvinculou em 1824. Durante sua viagem, coletou bases para uma série de pinturas que veio a produzir após seu retorno à Europa, em 1825. Suas pinturas retratavam diferentes etnias indígenas e africanas, cenas da escravização dos negros, expressões culturais como a capoeira, o batuque, o lundu, o congado, entre muitos outros temas (Figuras 70 e 71). Em 1838, lançou o livro “Viagem pitoresca através do Brasil” com suas impressões e registros de viagem. As obras de Rugendas ficaram tão reconhecidas a ponto de serem adquiridas por figuras da aristocracia e inspirar novas publicações.

Figura 70- “Índios em uma fazenda em Minas Gerais”, 1824, por Rugendas.

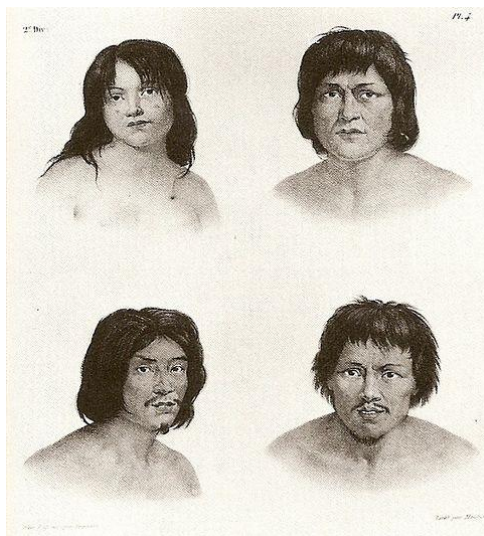


Fonte: Revista Nossa História, ano I, nº 5, p. 58

---

<sup>160</sup> DIENER, 2008, p. 60.

Figura 71- Indígenas "Puris", 1822/25, por Rugendas.

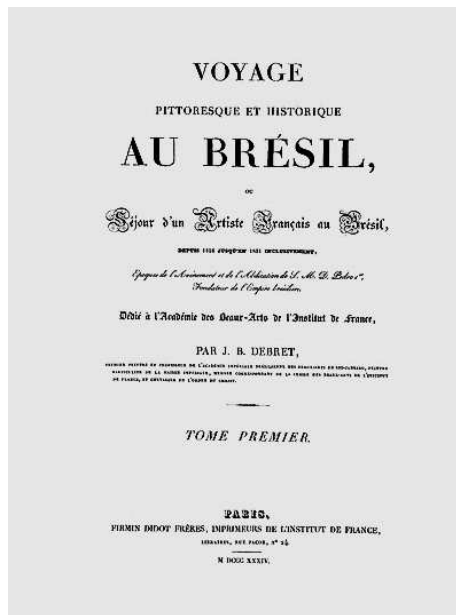


Fonte: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, São Paulo.

Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, Rugendas conheceu membros da Missão Francesa, incluindo outro artista pitoresco, Jean Baptiste Debret. O pintor francês havia chegado ao Brasil em 1816 e, nesse contexto inicial, retratou eventos da corte e foi professor de pintura<sup>161</sup>. Entre 1826 e 1831, foi professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, intercalando sua rotina acadêmica com viagens pelo território. Debret retornou à França em 1831 e produziu a publicação “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, de 1834, na qual retratou a flora, a fauna, as construções e as vivências de muitos grupos sociais (Figura 72). Os registros do artista, feitos em aquarela, são frequentemente utilizados na historiografia sobre o cotidiano no período colonial. Ressalta-se que suas pinturas possuem composição estética neoclassicista, com influências do romantismo. Nota-se que em suas obras existe uma distribuição balanceada dos volumes compositivos da cena, bem como uma expressão peculiar em sua paleta de cores, fatores que enfatizam que a representação é condicionada ao olhar do artista (Figuras 73 e 74).

<sup>161</sup> SILVA, M. L. M. O pitoresco nas aquarelas de Jean Baptiste Debret. 2018. 107f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. p. 59

Figura 72- Publicação "Viagem pitoresca e histórica ao Brasil", de Debret.



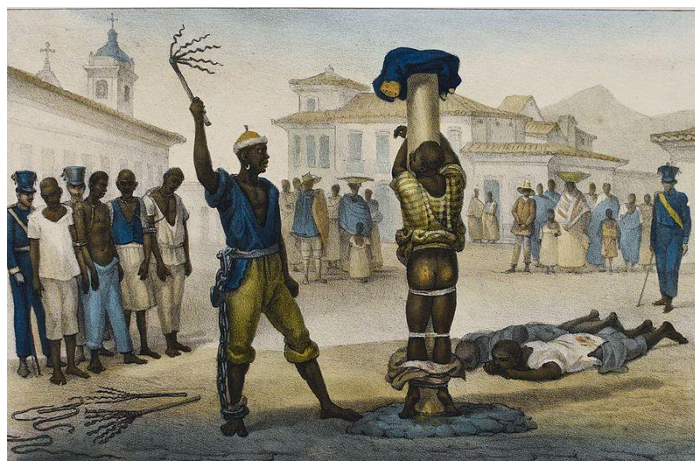
Fonte: Biblioteca Mindlin.

Figura 73 - "O Jantar", anterior a 1830, por Debret.



Fonte: Itaú Cultural.

Figura 74- "Execução da punição de açoitamento", antes de 1830, por Debret.



Fonte: Itaú Cultural.

Os artistas pitorescos buscavam, de certa forma, polir aquilo que, de acordo com as suas próprias bagagens culturais, era considerado diferente ou curioso. Isto não significava, necessariamente, que na visão dos povos representados ou de outros viajantes, os mesmos elementos seriam considerados representativos de uma identidade. De toda forma, o interesse por esse tipo de publicação na época era inegável. Os viajantes que retratavam paisagens pitorescas serviam como intérpretes aos diferentes grupos sociais europeus. Estes, por motivos políticos, sociais, econômicos, artísticos e culturais se mostraram cada vez mais desejosos em conhecer cenas cotidianas e populações de outros lugares. Considera-se, portanto, que os registros dessas viagens não representavam os lugares em sua total complexidade, mas forneciam e ainda fornecem informações relevantes, como representações e textos, para investigações sobre as paisagens culturais.

Ao se buscar entender os vínculos entre formas de representação e imagem, Ulpiano Meneses assinala que “A correlação da paisagem com a imagem é visceral. Paisagem e representação de paisagem muitas vezes se equivalem no senso comum, particularmente quando o suporte é a pintura (gravura) ou a fotografia.”<sup>162</sup>. Por outro lado, devido a capacidade de se difundir no tempo e no espaço, a representação da paisagem pode, por vezes, ter mais repercussão que a própria paisagem. Por isso é necessário ressaltar as diferenças entre essas categorias: as imagens são recortes da paisagem associados às ideias e significados, como os de beleza, pureza, virtude, harmonia, orgulho, unidade nacional, pitoresco, entre outras impressões<sup>163</sup>; ao passo que a paisagem é o conjunto de relações entre a sociedade e o espaço,

<sup>162</sup> MENESES, U. A Paisagem como fato cultural. In.: YÁZIGI, E. (Org.). Turismo e Paisagem. Editora Contexto: São Paulo, 2002. p 34.

<sup>163</sup> MENESES, 2002, p. 34.

abarcando suas produções materiais e imateriais. Todavia, a concepção de paisagem como fenômeno social, percebido e operado pela sociedade, também é revelada através do ato de representar. Isto traduz uma ideia de controle e de transmissão de uma imagem idealizada, através da escolha de fragmentos desejáveis para identificar e caracterizar populações e lugares.

No final do século XIX, gênero artístico da paisagem foi enfraquecido principalmente devido às mudanças sociais provocadas pelo capitalismo industrial e pelo surgimento da fotografia. Em contrapartida, através da fotografia surgiu a possibilidade de qualquer indivíduo que possuísse uma câmera, sendo artista ou não, exercer certo controle sobre a realidade observada. Trata-se de um contexto em que se aperfeiçoaram as formas de disseminação e apropriação da natureza como mercadoria, traduzindo-se em arquétipos como os cartões postais e paisagens simbólicas<sup>164</sup>.

Reconhecendo os limites da representação, considerando-a como apenas um recorte, um trecho que não traduz a paisagem em sua amplitude, o catálogo de aquarelas dos coretos de Belo Horizonte não é uma proposta de imitação da realidade. Trata-se de um conjunto de percepções artísticas pessoais, condicionadas a uma bagagem visual e cultural individual. Além disso, a representação dos coretos está vinculada a capacidades técnicas e a um estilo de desenho e pintura, os quais não condizem com a imagem produzida através da observação dos objetos em si.

No catálogo proposto, o desenho e a pintura de paisagem foram utilizados como o registro de uma atividade de conhecimento e percepção dos coretos de Belo Horizonte. O ato de observar e representar cada detalhe do coreto, colocando-os sobre o papel, foi visto como uma forma de estabelecer novas relações e atribuir significados a esses objetos que tiveram e ainda têm grande importância em termos de sociabilidade urbana.

## 5.2 Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte 表Catálogo de Aquarelas

*Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte* 表Catálogo de Aquarelas é resultado de um percurso artístico de representação coretos da cidade. O material é dividido em tópicos, sendo o primeiro intitulado “Os coretos, percurso histórico, significado e aspectos formais”, trazendo uma descrição sobre a origem dos coretos no Ocidente, detalhando suas características morfológicas. Em seguida, tem-se o tópico “Os coretos na paisagem de Belo Horizonte”, que

---

<sup>164</sup> MENESES, 2002, p. 36.

inclui a trajetória desse objeto na cidade e os fatores que evidenciam sua importância para o cenário cultural. Através dos textos, pretende-se trazer uma contextualização sobre os motivos pelos quais essas peças foram relevantes no passado e continuam a ser construídas na atualidade, evidenciando os significados desses marcos visuais na paisagem.

Posteriormente, inserem-se mapas com a localização de Belo Horizonte no Brasil e em Minas Gerais, bem como o posicionamento dos coretos no arranjo da cidade. Busca-se, dessa forma, contribuir para que os coretos sejam percebidos através dos marcos territoriais. A listagem dessas localizações pode servir também para facilitar a identificação dos coretos na paisagem urbana de forma presencial ou virtual.

Em seguida, tem-se treze pinturas em aquarela dos coretos de Belo Horizonte, incluindo breves impressões pessoais sobre cada coreto. Esse trecho se caracteriza pela representação visual dos coretos a partir de uma perspectiva artística. A linguagem imagética é uma ferramenta relevante para a catalogação e para a comunicação com o público.

Por fim, tem-se um texto com reflexões sobre o papel dos coretos na paisagem urbana, provenientes das reflexões teóricas desta pesquisa. Com esse tópico, pretende-se sugerir novos olhares em relação aos coretos e sobre seus papéis no espaço público.

### **5.2.1 Proposta**

A proposta do catálogo é reunir os coretos de Belo Horizonte em um único material, buscando evidenciar esses bens e os conceitos que os conectam. As aquarelas trazem um percurso artístico que utiliza do desenho de paisagem como forma de percepção e representação dos coretos. Através das pinturas, pretende-se de maneira subjetiva, gerar identificação e curiosidade aos diferentes públicos. A técnica de pintura escolhida para o catálogo foi a aquarela, por apresentar um aspecto fluido e transparente proporcionado pela adição de água à tinta. A transparência valoriza a luminosidade da cena pintada, podendo apresentar diversos resultados gráficos, dos mais suaves aos pigmentados, com pinceladas firmes ou dilatadas.

Entre as motivações para a elaboração do catálogo, é importante ressaltar que existe uma escassez bibliográfica sobre os coretos de Belo Horizonte, analisados isoladamente ou em conjunto. Com exceção daqueles que fazem parte de conjuntos tombados, como os da Praça da Liberdade e do Parque Municipal, dificilmente são acessadas informações sobre seus processos de implantação e reformas. Tendo isso em vista, considera-se que o catálogo pode contribuir para colocar o tema em evidência, consistindo em um material inédito que correlaciona diversos

pontos da cidade através de um objeto em comum: os coretos. A difusão do catálogo pode colaborar para que mais abordagens acadêmicas e culturais sejam feitas em relação aos coretos.

O catálogo pode ser de interesse para aqueles que dialogam no campo das artes, do patrimônio cultural, arquitetura e paisagem, podendo servir também aos que buscam recuperar a história de Belo Horizonte através de seus objetos culturais e monumentos. Por fim, o catálogo pode ser de interesse a todos que conhecem ou residem em Belo Horizonte e se identificam com sua paisagem, para aqueles que desejam conhece-la melhor ou pela vontade de decifrar o papel dos coretos e seu nascimento nos diferentes bairros.

Para atingir esse público, o catálogo estará disponível on-line (na versão digital) em um repositório e será divulgado através das redes sociais. A divulgação focará em grupos, páginas e fóruns de compartilhamento sobre arte, arquitetura, patrimônio cultural e sobre a cidade de Belo Horizonte. Buscando atingir um público ainda maior, é de nosso interesse inscrever esse catálogo em editais de galerias de arte e centros culturais, bem como produzir exposições virtuais através de plataformas como a *Google Arts & Culture*. Pretendemos também, apresentá-lo ao Instituto de Patrimônio Histórico de Minas Gerais e órgãos de preservação do patrimônio de Belo Horizonte com vistas a angariar apoio para financiar a publicação impressa desse catálogo. Nas Figuras 75 e 76, podem ser vistas simulações do catálogo impresso feitas no software *Adobe Photoshop*.

Figura 75- Simulação do catálogo impresso.



Foto: Gustavo dos Anjos, 2020.

Figura 76- Simulação do catálogo impresso, com detalhe para capa e contracapa.



Foto: Gustavo dos Anjos, 2020.

### 5.2.2 Metodologia

Para a elaboração do material *Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte* ~~≠~~ *Catálogo de Aquarelas*, primeiramente, foi feita uma pesquisa on-line, através da ferramenta *Google Maps*, para analisar as praças de Belo Horizonte e identificar a existência de coretos. Após esse levantamento, foram planejadas as visitas a cada uma das praças para conhecer os coretos e registrar as impressões sobre esses objetos.

Nas primeiras visitas à Praça da Liberdade e ao Parque Municipal Américo Renné Gianetti, foi observado que o ângulo de observação do desenhista se difere da visão do caminhante. Para realizar os primeiros desenhos foi necessário sentar-se no chão, produzindo um ângulo baixo, aspecto que impediu a visualização de elementos importantes do coreto, como a parte superior da cobertura. A ausência de infraestrutura favorável em algumas das praças fez com que se descartasse a possibilidade de realizar a pintura em aquarela *in loco*. Para isso, foi avaliado que seriam necessárias muitas visitas a um mesmo local, em um mesmo horário do dia para conseguir a mesma incidência de luz, condição importante para o tratamento pictórico. Portanto, devido ao grande número de coretos e limitações do prazo de execução, decidiu-se realizar apenas uma visita para cada objeto.

Diante das condições expostas, buscou-se elaborar uma metodologia aplicável a todos os coretos que privilegiasse a vivência do espaço urbano, a qualidade da aquarela e ângulos interessantes de apresentação para o catálogo. Chegou-se a um método dividido em duas etapas:

*estudo e pintura*. A etapa de *estudo* consistiu na visita técnica, com a intenção de perceber o espaço urbano através da observação, da fotografia e da realização de desenhos à lápis sobre papel. Os desenhos serviram como um meio de entendimento das formas do coreto e do entorno, criando uma ilustração de paisagem que veio a servir de base para a pintura. As fotografias, para além de um registro do ambiente, foram utilizadas para captar bons ângulos de observação dos coretos e de seus elementos, bem como a incidência da luz, fator importante na pintura.

A etapa de *pintura* foi realizada em ateliê, fase na qual foram produzidos, inicialmente, desenhos mais detalhados com base nos esboços feitos na visita e com auxílio das fotografias. As fotografias também foram utilizadas como referência para o tratamento de cores, luz e sombra das pinturas, utilizando a técnica de aquarela.

Por fim, todas as aquarelas foram digitalizadas e tiveram as imagens tratadas para integrar o catálogo de aquarelas dos coretos de Belo Horizonte. O processo de edição das imagens, mapas e conteúdo textual do foram realizados através do software *Adobe InDesign*.

### **5.2.3 Processo de produção e análise do produto**

Após o levantamento do número de coretos existentes em Belo Horizonte, o processo de produção das aquarelas se iniciou com a visita dos bens. O primeiro coreto visitado foi o da Praça da Liberdade, cerca de três vezes entre os meses de julho e outubro de 2019, para obter fotografias incluídas na Parte I desta dissertação e para desenvolver o processo metodológico do catálogo. Na praça foram observadas as características do entorno imediato, a frequência de pessoas e também as características formais do coreto. Buscou-se os ângulos de observação do coreto ao caminhar e ao sentar-se próximo a ele, iniciando a execução dos primeiros esboços. Fotografias foram tiradas de vários ângulos com o objetivo de captar o maior número de detalhes possível, como ornatos, cores e incidência de luz. O coreto da Praça da Liberdade teve o esboço refeito e foi pintado em ateliê antes das visitas aos outros coretos da cidade.

Figura 77- Visita ao Coreto da Praça da Liberdade.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

A aquarela é uma técnica de pintura que se baseia em um sistema de pigmentação transparente, ou de veladuras, isto é, pigmentos diluídos em solvente (nesse caso, água). Utiliza-se do branco natural do papel para as partes claras da cena a ser pintada. Nessas áreas claras, aplica-se a tinta muito diluída, quase transparente e, nas áreas mais escuras acrescenta-se camadas mais pigmentadas, produzindo contraste. O sistema funciona a partir de uma sobreposição de camadas do claro ao escuro, sendo impossível clarear áreas já pintadas, já que a tinta não oferece cobertura do claro sobre o escuro<sup>165</sup>.

No processo de pintura foram utilizadas tintas em tubo da linha Van Gogh, marca Royal Talens®, e pincéis sintéticos para aquarela Keramik® linha 705, numerações 2, 6 e 10. O papel escolhido da marca Canson® apresenta 300g/m<sup>2</sup> de gramatura, valor suficiente para suportar o uso de água na diluição das tintas sem produzir rasgos. Optou-se pela diluição das tintas em água filtrada para evitar impurezas e danos futuros à aquarela, como bolores ou esmaecimento.

Após a finalização do esboço, o papel foi limpo com uma trincha para retirar vestígios de borracha e depois preso com fita adesiva sobre a superfície de uma mesa (Figuras 78 e 79). Prender todas as bordas do papel é necessário para que, ao adicionar água, ele produza menos ondulações. Com base na observação das fotos, preparou-se alguns tons de tinta iniciais (com a mistura de cores primárias) e, posteriormente, a aplicação foi iniciada no sistema de sobreposição de camadas.

---

<sup>165</sup> MAYER, R. Some Notes on Nineteenth Century Canvas Makers, Technical Studies in the Field of Fine Arts, vol 10, n° 3, janeiro de 1942.

Figura 78- Esboço do Coreto da Praça da Liberdade.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 79- Papel preso à mesa com fita adesiva e preparação da tinta.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Entre os materiais utilizados na pintura, além das tintas e dos pincéis, tem-se os godês, que são os recipientes com cavas, onde as cores são preparadas; os recipientes com água para diluir as tintas; papel toalha ou tecido para secar os pincéis; um papel para testar as cores antes de aplicá-las ao papel original e, por vezes, um conta-gotas para adicionar pequenas quantidades de água às misturas. Durante o processo, os tons são constantemente refeitos e testados, buscando produzir variações de cores e degradês.

O segundo coreto visitado foi o do Parque Municipal Américo Renné Gianetti, também incluído na Parte I desta dissertação. No mês de julho de 2019, foi realizado um levantamento fotográfico deste coreto e desenhado seu esboço. A pintura foi feita em ateliê, seguindo os mesmos procedimentos utilizados para a aquarela do coreto da Praça da Liberdade.

Figura 80- Processo de pintura em aquarela do Coreto da Praça da Liberdade.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Figura 81- Processo de pintura em aquarela do Coreto do Parque Municipal.



Foto: Savilly Buttros, 2019.

Em março de 2020, decidiu-se realizar todas as visitas aos demais coretos antes de se iniciar qualquer outra pintura. Em três dias, todos os coretos já haviam sido visitados, fotografados e previamente esboçados. Já em ateliê, o processo de aprimoramento e finalização dos esboços levou cerca de 35 horas. Desse modo, foi possível analisar os esboços em conjunto e ter uma melhor noção sobre o aspecto do futuro catálogo (Figura 82).

Figura 82- Visita ao Coreto da Praça Duque de Caxias, bairro Santa Tereza.



Foto: Savilly Buttros, março de 2020.

Figura 83- Visita ao Caramanchão da Praça Comendador Negrão de Lima.



Foto: Savilly Buttros, março de 2020.

Figura 84- Visita ao Coreto da Praça Chê Guevara, bairro Taquaril.



Foto: Savilly Buttros, março de 2020.

Figura 85- Esboços dos coretos para as aquarelas.

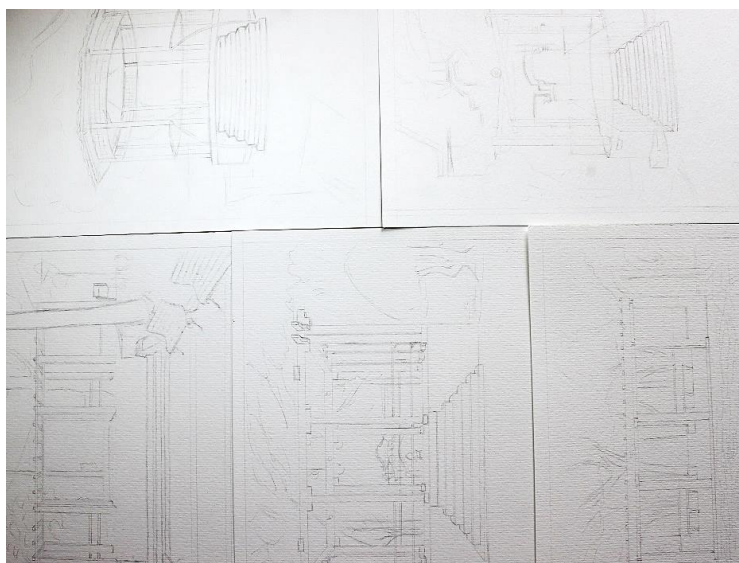


Foto: Savilly Buttros, março de 2020.

A partir dos esboços e com auxílio das fotografias, cada desenho recebeu um aquarelado único. Em alguns dos desenhos ou pormenores, optou-se por uma técnica mais fluída, com aplicação da tinta diluída sobre o papel já molhado (*wet on wet*, do inglês, molhado sobre molhado), valorizando a transparência da cor. Em outros pontos, foi utilizada a tinta diluída sobre papel seco (*wet on dry*, molhado sobre seco) resultando em traços mais firmes e pigmentados. Essas escolhas sobre a característica das pinceladas foram feitas a partir do curso das pinturas, sem planejamento prévio.

Como resultado, observou-se que cada pintura produziu um efeito estético distinto, de acordo com as formas do coreto, incidência de luz e pinceladas. Através da representação, foi possível notar que os coretos podem se apresentar das mais diversas maneiras e carregar expressões particulares. Entretanto, os coretos possuem uma mesma origem conceitual, que pode ser observada para além dos aspectos morfológicos. Ao final do percurso, as treze aquarelas finalizadas geraram uma sensação de completude, remetendo ao final de uma expedição.

*Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte* 卐 *Catálogo de Aquarelas* caracterizou uma experiência de conhecimento da cidade. A cada visita, a cada identificação de um novo coreto, a forma de olhar esse objeto foi ressignificada. Com o catálogo produzido, pretende-se motivar uma mudança de olhar em relação aos coretos, seja pela curiosidade de observar suas

formas, pela sua capacidade de evocar de memórias ou pela vontade de compreender a paisagem em que se insere.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, percebeu-se que os coretos tiveram um importante papel para as formas de sociabilidade na paisagem dos primeiros anos de Belo Horizonte. Nesse contexto, os coretos foram objetos frequentes na rotina cultural, que se expressavam de maneira significativa no espaço urbano ao abrigar atividades cívicas, sociais, culturais, religiosas e políticas. Por meio das investigações sobre os coretos, revelaram-se aspectos sobre a variedade de eventos realizados no contexto de formação de Belo Horizonte, fator que evidenciou esse objeto como portador de discursos sobre a vida pública. Os coretos se mostraram como parte das tendências do planejamento urbano guiado pela modernidade, mas também como objetos de apropriação popular.

A pesquisa mostrou que, nos anos iniciais de Belo Horizonte, os coretos da tipologia móvel marcaram uma cultura de visibilidade em eventos coletivos no espaço público. Mesmo que os coretos fixos fizessem parte das aspirações urbanísticas no período, as relações sociais que se estabeleceram desde o contexto de construção da cidade produziram uma rotina cultural diversificada, a qual demandou o uso de coretos móveis antes que os fixos fossem construídos. Nesse sentido, ressalta-se que para além das tendências do urbanismo, os principais fatores motivadores para a construção de coretos foram as formas de sociabilidade urbana e o calendário festivo da cidade.

Por meio das pesquisas em jornais da época, notou-se que os coretos móveis eram peças urbanas valorizadas por suas características estéticas, sendo frequentemente citados como belos, elegantes e artísticos. Tal aspecto demonstra que os coretos se tornaram ícones visuais que compunham a paisagem urbana moderna de Belo Horizonte. Nessa perspectiva, a presença de coretos contribuía para enfatizar a noção de beleza urbana, considerada necessária para que as pessoas fossem atraídas ao espaço público. A notoriedade alcançada pelas paisagens efêmeras compostas pelos coretos móveis pode ter contribuído para a aceitação dos coretos fixos que foram instalados na primeira década do século XX.

A trajetória da construção de coretos em Belo Horizonte apresentou duas tipologias, sendo que a primeira delas, a dos coretos móveis, já ocorria com frequência em outras localidades do Brasil desde o século XVIII, se adaptando às dinamicidades sociais e aos novos modos de pensar sobre o urbano que se estabeleceram no século XIX. Os coretos móveis foram, desde a sua origem, objetos de expressão popular, presentes em ocasiões que reuniam diversos grupos sociais. Mais de dez anos após a inauguração de Belo Horizonte, na década de 1910, os primeiros coretos fixos da cidade foram implantados pelo poder público,

acompanhando as tendências urbanas modernas e os interesses das elites sobre os costumes desejáveis para o espaço urbano. Entretanto, pode-se dizer que os coretos fixos foram novamente apropriados pelas classes populares, no sentido físico, pelos integrantes das bandas e expectadores; e no sentido conceitual, ao ser construído nos bairros periféricos da cidade ao longo dos séculos XX e XIX.

Observou-se que os coretos foram componentes de uma paisagem sonora permeada pela presença de corporações musicais. Por meio da expressão das bandas, foram identificadas as formas de organização musical, bem como os meios de apreciação da música no período. A apresentação musical realizada através dos coretos se constituía como um componente das vivências urbanas, o qual se mostrou, para os grupos praticantes, uma forma de atingir visibilidade no espaço público. Seguindo essa perspectiva, pode-se dizer que a atuação das bandas em Belo Horizonte foi um fator decisivo para a construção de coretos móveis e fixos, pois esse objeto se afirmou como palco para eventos culturais e espaço de expressão artística.

Desde o período da construção da capital, foi notado um paradoxo entre a rejeição dos operários e o prestígio que as bandas alcançaram. Essa dicotomia consiste no fato de que as bandas civis eram formadas por membros das classes populares, muitos deles operários, negros e moradores das periferias da cidade. Por outro lado, as elites, que normalmente rejeitavam os pobres e possuíam privilégios na ocupação dos espaços, eram os grupos que financiavam os eventos festivos que tinham a participação dessas bandas. A bibliografia sobre o tema revelou que alguns desses músicos encontraram nessas corporações uma forma de inclusão social, ou seja, através da música e dos coretos, eles tiveram momentos de visibilidade na rotina cultural belorizontina.

Em aspectos gerais, os coretos se mostraram como um espaço de lazer e integração, mas também de disputas sociais e políticas. Apesar da ampla acessibilidade que os coretos adquiriram por ser um objeto público, os eventos culturais no espaço urbano não deixaram de evidenciar as configurações sociais, caracterizadas pelo maior ou menor grau de hierarquia e desigualdade. Pode-se dizer que alguns grupos, como os artistas, encontraram no coreto uma forma de alcançar visibilidade e audibilidade ao transmitir ideias ao público, fazendo do coreto um espaço de poder.

No percurso realizado pelos coretos de Belo Horizonte para a produção do material *Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte* ≡ *Catálogo de Aquarelas*, foi possível observar, em um curto espaço de tempo, a expressão material e as formas de apropriação dos coretos em diferentes bairros. Ressalta-se que, a partir da convivência e dos jogos de poder,

os elementos urbanos – como os coretos – podem ser recriados, adquirindo novos significados por parte dos diferentes grupos que compõem a cidade. A difusão desses bens em Belo Horizonte no contexto posterior a 1930 (e que se estende aos dias atuais) demonstrou que, mesmo em cenas sociais distintas, o lazer coletivo e a demarcação de um espaço de visibilidade foram aspectos importantes para a cultura da cidade. Considera-se, portanto, que cada um desses coretos percorridos é resultado das interações entre os grupos que compõem a cidade, inseridos em diferentes paisagens e contextos socioculturais.

Ao se constituírem como um fenômeno de caráter cultural, os coretos podem ser compreendidos como um espelho das percepções sobre a cidade e as formas de sociabilidade urbana. As transformações nas praças e nos aspectos funcionais dos coretos, que serviam como palcos, abrigos e mirantes, ou mesmo a sua mais recente inutilização, indicam a incorporação de novos hábitos da sociedade e formas de interação com este objeto no espaço público.

Nos dias atuais, os coretos não possuem os mesmos significados de outros períodos. As formas de sociabilidade e o lazer no espaço público são variáveis em cada localidade e passam por constantes transformações. Entretanto, ressalta-se que a permanência dos coretos na paisagem urbana faz com que esses bens sejam capazes de evocar memórias do passado e estejam sempre sujeitos a receber novos sentidos e funções.

A imagem dos coretos de Belo Horizonte na atualidade, para muitos, pode não remeter imediatamente aos significados que esses bens já tiveram no passado. Ademais, seus significados atuais podem não ser associados diretamente à origem do coreto como objeto. Possivelmente, muitas pessoas não sabem o quão representativos os coretos foram no passado em relação às formas de interação e expressão no espaço público, porém, os coretos ainda traduzem a apropriação popular que os caracterizaram desde a origem. Mesmo que, por vezes, distantes da frequência de eventos públicos do início do século XX, eles, em sua maioria, estão longe de serem vistos como objetos inacessíveis. Mesmo sem o prestígio outrora desfrutado, o coreto ainda é um bem público e é percebido como tal por ser utilizado como abrigo, mirante, local de descanso, palco de eventos culturais, ou simplesmente por estar situado na praça pública.

A diminuição da frequência de eventos no espaço público e as mudanças nas formas de lazer urbano acarretaram no enfraquecimento das funções dos coretos. Apesar disso, os coretos existentes ainda são marcos importantes na paisagem e revelam aspectos sobre história das cidades. Por essa razão, conclui-se que os coretos são objetos que materializaram noções sobre o espaço e a vida pública, constituindo importantes evidências para análise das

relações sociais e características arquitetônicas que compuseram as paisagens urbanas ao longo do tempo. Através desta dissertação e do material *Viagem Pitoresca aos Coretos de Belo Horizonte - Catálogo de Aquarelas*, busca-se contribuir para que os coretos sejam evidenciados e revalorizados.

Ressalta-se que esta pesquisa não possui caráter conclusivo, sendo ainda possível e necessária a realização de novos estudos sobre o tema, tanto em Belo Horizonte quanto em outras regiões do Brasil, para que se possa ampliar as noções sobre os múltiplos significados adquiridos pelos coretos em cada localidade, e serem novamente resgatados, revalorizados e ressignificados com novos usos pelos habitantes das cidades contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

### Livros e guias

- ARGAN, G. C. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARILLI, R. **Art Nouveau**. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- BARRETO, A. **Belo Horizonte**: memória histórica e descritiva - história antiga e história média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995/1996.
- BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Secretaria de Cultura. Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando o compasso da nossa história. Belo Horizonte, 1995.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O urbanismo, utopias e realidades**. Uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COLLINS, P. **Los ideales de la arquitectura moderna**: su evolución 1750-1950. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CVRD. Companhia Vale do Rio Doce: **Parque Municipal 3Crônica de um século**. Belo Horizonte: CVRD, 1992.
- CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: UFSC, 1999.
- FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- FERRARI, C. Curso de planejamento municipal integrado. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de Urbanismo**. São Paulo: Disal, 2004.
- GAUDIN, Jean Pierre. **Desenho e futuro das cidades** – Uma antologia. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.
- HARVEY, D. Paris: a capital da modernidade. Tradução Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. p.11.

- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Guia de Bens Tombados IEPHA/MG**. 2ª ed. 2v. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014.
- LEFÉBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEME, M. C. da S.; FERNANDES, A.; GOMES, M. A. F. (org.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel/FAU USP/FUPAM, 1999.
- MAYER, R. **Some Notes on Nineteenth Century Canvas Makers**, Technical Studies in the Field of Fine Arts, vol 10, n° 3, janeiro de 1942.
- ORTIZ, R. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RACABULTO, B. **Les kiosques à musique de la Ville de Geneve: Étude historique et architecturale**. Genebra: Ville de Geneve, 2005.
- RELVAS, E.; BRAGA, P. B. **Coretos em Lisboa, 1790-1990**. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1991.
- ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROLNIK, R. **O que é cidade?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- RYKWERT, J. **A ideia de cidade - A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo**. Tradução: Margarida Goldszajn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo**. Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Ed USP, 1994.
- SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. De Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1997
- SOARES, E. N. (org.). **Largos, coretos e praças de Belém** IEPHA. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.
- TEIXEIRA, C. A. **Marchinhas e Retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

## Artigos

- ALVES, T. Paisagem: em busca do lugar perdido. Finisterra: Revista Portuguesa de geografia. - Vol. XXXVI, Nº 72, p. 67-74, 2001.
- ANDRADE, R. F. et al. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, L. (Org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, p. 37-78, 1998.
- ARRUDA, R. P. de. **Belo Horizonte e La Plata**: cidades-capitais da modernidade latino-americana no final do século XIX. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, 6-1: 85-123, 2012.
- BERTRAND, G. **Paisagem e geografia física global**: um esboço metodológico. Revista IGEOG/USP, São Paulo: USP, n. 13, 1971.
- BRASIL. Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art112](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art112)> Acesso em: 26 de junho de 2018.
- BUTTROS, S. A. T. **Os Coretos**: a permanência do mobiliário urbano sem uso específico. In: Anais do IX Mestres e Conselheiros - Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Anais...Belo Horizonte (MG) CAD II - UFMG, 2017.
- CARVALHO, D. D. de. **Origem etimológica de Coreto e denominações noutros idiomas**. Meloteca, 2010. Disponível em: < <https://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-origem-etimologica-de-coreto.pdf>> acesso em 22 de abril de 2018.
- CARVALHO, D. D. de. **A História das Bandas**. Meloteca, 2010. Disponível em: < <https://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-a-historia-das-bandas.pdf>> acesso em 22 de abril de 2018.
- COSTA, A. C. S. da; ARGUELHES, D. de O. **A higienização social através do planejamento urbano de Belo Horizonte nos primeiros anos do século XX**. Univ. Hum. Brasília, v. 5, n. ½, p. 109-137, 2008.
- COSTA, T. **Percepções da natureza**: o pitoresco. In.: (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, p. 265-273, 2015.
- DIENER, P. **A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes**. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 15, número 25, p. 59-73, 2008.
- GOMES, M. A. A. de F.; LIMA, F. J. M. de. **Pensamento e prática urbanística em Belo Horizonte, 1895-1961**. In: LEME, M. C. da S. Urbanismo no Brasil, 1895-1965. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

- GOMES JÚNIOR, G. S. **Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo entre academia e mercado.** Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27, número 79, p. 107-123, 2012.
- INEPAC. **Catorze coretos: processo de tombamento.** Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1985.
- JULIÃO, L. Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliane de Freitas; BANDEIRA DE MELO (Org.). **BH: Horizontes históricos.** Belo Horizonte: C/ Arte, 1996.
- \_\_\_\_\_. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da capital de Minas Gerais História (São Paulo), vol. 30, núm. 1, enero-junio, 2011, pp. 114-147
- LESSA, E. M. M. S. **O Jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza.** Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, p. 28-38, 2014.
- MENESES, U. **A Paisagem como fato cultural.** In.: YÁZIGI, E. (Org.). Turismo e Paisagem. Editora Contexto: São Paulo, 2002.
- MEY, E.; SILVEIRA, N. **Considerações teóricas aligeiradas sobre a catalogação e sua aplicação.** InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação, v. 1, n. 1, p. 125-137, 20 jul. 2010.
- MEY, E. **Da espiral do conhecimento à catalogação.** Revista de Biblioteconomia de Brasília, v. 15, n. 2, p. 137-148, 1987.
- MONTE-MÓR, R. L. **Belo Horizonte, capital de minas, século XXI.** Varia História. n.18, p. 467-486, 1997.
- NEVES, J. M. **Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira.** Arte e cultura popular. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. n. 28/ 1. p. 174-197, 1999.
- PASSOS, D. O. R. dos. **A formação urbana e social da cidade de Belo Horizonte: hierarquização e estratificação do espaço na nova capital mineira.** Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol.1, n. 2, 2009.
- PEDONE, J. V. C. **O espírito eclético na arquitetura.** ARQTEXTO, Porto Alegre, n. 6, v. 2, p. 126-137, 2004
- PESAVENTO, S. J. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

- PICON, A. Racionalidade técnica e utopia: a gênese da haussmanização. In.: SALGUEIRO, H. A. (Org.). **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 65-102.
- SALGUEIRO, H. A. **O ecletismo em Minas Gerais**: Belo Horizonte 1894-1930. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- \_\_\_\_\_. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte: das representações às práticas. In.: SALGUEIRO, H. A. (Org.). **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 135-181.
- SILVEIRA, P. A. **Identidades e poderes do catálogo de exposição**. XXIV Colóquio CBHA. A edição dupla de 1996.

### **Monografias, dissertações e teses**

- BUTTROS, S. A. T. **O coreto da Praça Cesário Alvim**: Análise histórica, estilística e construtiva. 2017. 79 f. Monografia (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal de Minas Gerais, Ouro Preto.
- CALDEIRA, J. M. **A praça brasileira** – Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade. 2007. 432 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GUIMARÃES, B. M. **Cafuas, barracos e barracões**: Belo Horizonte, cidade planejada. 1991. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FREIXO, H. M. **Coretos do concelho de Viana do Castelo**: contributos para sua caracterização e valorização. 2017. 237 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola Superior Gallaecia, Vila Nova de Cerveira.
- MONTENEGRO, G. **A produção do mobiliário urbano em espaços públicos**: o desenho do mobiliário urbano nos projetos de reordenamento das orlas do RN. 2005. 192f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- NUNES, J. S. **O coreto na cidade de Lisboa**: reintegração do equipamento no espaço público urbano. 2012. 215f. Dissertação (Mestrado em Design de Equipamento) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

- SILVA, D. F. da. **Arquitetura Híbrida dos Coretos**: percurso cultural e musical em Chaves. 2013. 155f. Dissertação (Faculdade de Arquitetura e Artes) – Universidade Lusíada do Porto, Porto.
- SILVA, M. L. M. **O pitoresco nas aquarelas de Jean Baptiste Debret**. 2018. 107f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- VEIGA, C. G. **Cidadania e educação na trama da cidade**: a construção de Belo Horizonte em fins do século XIX. 1994. 499f. Tese (Departamento de História, Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

### Periódicos

- BAILES. **Diário de Minas**: Propriedade de uma Associação Anonyma, Belo Horizonte, 16 de fevereiro de 1899, edição 00038A.
- BELLO HORIZONTE, II. **Minas Gerais**: Órgão Oficial dos Poderes do Estado, Ouro Preto, 13 de dezembro de 1897.
- CARNAVAL. **Minas Gerais**: Órgão Oficial dos Poderes do Estado, Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 1900, edição 00053.
- CORETO. **Diário de Minas**: Propriedade de uma Associação Anonyma, Belo Horizonte 1899, edição 00150.
- VIAGEM PRESIDENCIAL. **Diário de Minas**: Propriedade de uma Associação Anonyma, Belo Horizonte, 4 de março de 1899, edição 00073.

### Instituições

- Arquivo Público Mineiro  
 Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte  
 Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional  
 Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

### Sites

- <<https://www.meloteca.com/index.htm>>  
 < <http://www.iepha.mg.gov.br/>>

< <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>

< <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>>

< <http://www.acervoarquivopublico.pbh.gov.br/>>

< <https://prefeitura.pbh.gov.br/>>