

# Do Zócalo a Chapultepec: considerações sobre memória, política e narrativa arquitetônica monumental no caso mexicano

Hernán Ramírez

Pós-doutor pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autor, de entre outros livros, *Corporaciones en el poder*. Institutos económicos y acción política en Brasil y Argentina. IPÉS, Fiely Fundación Mediterranea. Buenos Aires: Lenguaje Claro Editora, 2007.

## RESUMO

Neste texto refletimos sobre a relação entre memória, política e imagem a partir do caso mexicano, procurando compreender como este conformou uma narrativa arquitetônica monumental fortemente mestiça, não apenas conjugando seu passado indígena, colonial e independente, mas também as múltiplas feridas internas, que ainda não foram fechadas em seu processo histórico, produzindo um discurso no qual estão presentes, de forma singular, diversos traços, às vezes sobrepostos, outras vezes dialogando, ou ainda em forma de ferrenhas disputas, não apenas pelo espaço, mas também, em essência, pela memória, seja no intuito de se apossar de um passado, próprio, alheio ou imaginado, como do futuro, moldando nas pedras ideais perpassados pelos interesses e avatares de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: México; memória; arquitetura monumental.

## ABSTRACT

This paper reflected on the relationship between memory, politics and image from the Mexican case, seeking to understand how this monumental architecture complied a narrative heavily mestiza, combining not only their past indigenous, colonial and independent, but also the multiple internal injuries, which still were not closed in its historical process, producing a speech in which they are present, so unique, different strokes, sometimes overlapping, sometimes talking, or in the form of ferocious disputes, not only for space but, in essence, the memory is in order to get hold of a past self, others or imagined, and the future, shaping the stones ideals permeated by the interests and avatars of your time.

KEYWORDS: Mexico; memory; monumental architecture.

## Do Zócalo a Chapultepec: considerações sobre memória, política e narrativa arquitetônica monumental no caso mexicano

Desde sua origem, a história tem refletido a respeito da memória. Por esse motivo, estabelecer relações entre estas com a política e as imagens, mesmo que a partir de um caso nacional, é uma tarefa enorme e todo recorte que pretendamos estabelecer será necessariamente arbitrário e, sobretudo, limitado.

A complexidade dessa abordagem é ainda mais desafiadora, dado que o México tem se caracterizado por ser um espaço de grandes contrastes. Albergou centros de altas culturas pré-colombianas, nas quais se destacam indubitavelmente maias e astecas, mas que contou também com uma quantidade enorme de povos que somaram seus elementos para formar uma cultura multiforme, foi ainda núcleo do vice-reino espanhol e centro ímpar para a mestiçagem<sup>1</sup>, protagonizou duas grandes rebeliões de massas e sofreu a agressão imperialista que o mutilou fisicamente, causando feridas que ainda pulsam. Dessa forma, não é estranho que tais acontecimentos se reflitam na sua cultura e que, apesar do longo período transcorrido, estejam presentes no cotidiano, não apenas da cidade, mas também das pessoas que nela vivem.

Com o intuito de adentrarmos nesse universo, de modo semelhante à intenção de Maximiliano, segundo imperador do México,

de unir o *Castillo de Chapultepec* com o então *Palacio Imperial*, embora de modo inverso, tentaremos discorrer sobre os principais hitos da arquitetura mexicana que se localizam nesse pequeno, mas significativo, percurso, para compreendermos, desde a perspectiva de um historiador americanista, algumas das mensagens que os monumentos circundantes nos transmitem. Cabe advertir que mais do que uma minuciosa descrição de cada construção ali localizada, interessamos uma visão holística, a partir da qual abriremos espaço para análises mais concretas sobre determinados detalhes que encontram sentido em relação a esse todo.

O epicentro da cidade de México foi construído sobre as ruínas da antiga Tenochtlán, onde se encontra um conglomerado de vestígios coloniais e ocultas construções astecas, tendo como ponto de partida a atual *Plaza de la Constitución* ou *Zócalo*, praça do mercado em árabe, circundado pelo *Palacio Nacional*, a *Suprema Corte de Justicia*, o *Portal de Mercaderes*, a zona arqueológica do *Templo Mayor*, principal *teocalli* asteca de Tenochtlán, destruído em 1520 e redescoberto em 1978, o *Museo* e a *Catedral Metropolitana*.

No oriente da praça, levanta-se o *Palacio Nacional*, sede do Poder Executivo Federal mexicano, construído num terreno de quatro

<sup>1</sup> Preferimos usar o conceito de mestiçagem de Serge Gruzinski (2001) em lugar de híbrido, ao estilo de Nestor García Canclini (1997), já que este último, usado amplamente pela biologia, geralmente está associado a um cruzamento "anormal", do qual, geralmente, resulta um produto estéril.

hectares, que desde os tempos pré-hispânicos era o espaço no qual os governantes exerciam sua autoridade, o centro de gravidade da política, o local onde se materializava o poder. Como todas as construções analisadas, sofreu muitas alterações com o passar dos séculos, as quais também podem ser vistas como reflexos das transformações que a sociedade mexicana experimentou, entrelaçando, dessa maneira, suas narrativas históricas.

No começo do século XVI, Moctezuma II Xocoyotzin ordenou a edificação de sua residência, as chamadas *Casas Nuevas*, no terreno que tempos depois seria ocupado pelo *Palacio Virreinal*. A construção era tão faustosa que Hernán Cortés se apropriou dela para erigir sua morada, talvez com o intuito de incorporar sua simbologia mítica e de poder, ato ratificado pela *Real Cédula*, em 1529. Cortés apropriou-se também das *Casas Viejas*, conhecidas como *Palacio de Axayácatl*, alugando-as para albergar a *Real Audiencia* e o vice-rei.

Conscientes da importância guardada pelo espaço que fora ocupado pelo palácio de Moctezuma II e o perigo representado pela apropriação simbólica de Cortés, as autoridades espanholas tentaram adquirir a propriedade, mas transcorreriam 41 anos antes que o conseguissem fazer, em 1562. Em 1563 foi construído um edifício com a intenção de sediar o poder do vice-reino, recebendo contínuas melhoras até se converter numa fortaleza, com duas torres nas esquinas, resguardadas por artilharia e com troneiras para fuzilaria. No entanto, tais defesas seriam insuficientes para deter um motim de índios famintos, que reduziram o recinto a cinzas em 1692.

Mais tarde, a construção foi reformada para albergar também os tribunais e a carceragem da *Corte Real* e o edifício original, de aspecto medieval, foi tomando seu porte

atual de construção barroca. Em 1821, ao ser consumada a Independência, o prédio foi rebatizado, adotando o nome de *Palacio Nacional*, e passou a acolher os três poderes do país, sendo que o legislativo e o judiciário emigrariam para outros recintos, dentro da mesma cidade.

Na guerra entre México e Estados Unidos, pela anexação de Texas, o exército invasor, após bombardear, em 1847, o *Castillo de Chapultepec*, marchou em direção à praça principal da cidade, o *Zócalo*, e hasteou a bandeira de barras e estrelas neste edifício, como símbolo de seu triunfo.

Durante o século XIX, o prédio passou por novas reformas, e, no Segundo Império, Maximiliano mudou temporariamente sua denominação para *Palacio Imperial*. Mas, em 1863, o monarca trocou sua residência para o *Castillo de Chapultepec*, deixando aquele como um recinto puramente administrativo e de protocolo.

Ao terminar o conturbado reinado do nobre Habsburgo, o edifício voltou a se denominar *Palacio Nacional* e continuou sendo a sede do poder executivo e residência oficial do chefe de Estado, até que Porfírio Díaz trasladou essa última função novamente a Chapultepec, em 1883.

Apesar de tirar-lhe o caráter de residência oficial dos presidentes, Díaz praticaria um dos atos simbólicos mais importantes na sua era moderna, quando, em 1896, instalou a *Campana de Dolores*, num nicho acima da sacada presidencial.

Um dos rasgos característicos da política daquele momento era o de sua profunda ligação com a religião. As duas esferas literalmente caminhavam de mãos dadas, uma outorgando poder e protegendo, inclusive militarmente, enquanto que a outra conferia legitimidade às autoridades e sistemas constituídos. Entretanto, muitas

vezes, essa relação passava por períodos tempestuosos e, não raro, se quebrava.

Assim foi no México independente. Hidalgo promoveu um levante ao som dos sinos da capela de Dolores, desfraldando o estandarte da Virgem de Guadalupe, que, por sinal, apresenta traços incontestavelmente indígenas. Mas, apesar da grande participação de membros do baixo clero, o percurso da *Revolución* colocaria a hierarquia católica contra o novo Estado, que pouco a pouco se afastaria da Igreja, sancionando-se na Constituição de 1917 sua separação, que o novo regime manteria, custando inclusive severos enfrentamentos armados. Dessa forma, vemos como a religião, um dos motores mais potentes da iconografia, rivalizaria com o da Nação desde o século XIX.

A imbricação anterior entre o Estado e a Igreja se transformou numa virtual zona de conflito, mesmo que alguns contatos ainda se mantivessem. No plano imagético, podemos observar como tal processo se evidencia nas incrustações realizadas em vários edifícios. O Palácio Nacional ganharia o sino de Dolores, transportado para a sua frente com toda pompa, e dois anjos que o sustentam. Apesar desse último resgate cristão, tais seres, híbridos por natureza, já que de alguma forma são herdeiros de outras tradições, receberam apenas *maxtlas* de seus criadores, que com essas simples vestes indígenas acentuaram seus traços corporais americanos. Com essa bela sinédoque do processo de Independência, o edifício incorporou todo um novo sentido, uma vez que a extirpava, literal e simbolicamente, das mãos da Igreja.

Essa incorporação também nos abre outras perspectivas analíticas, que procuraremos trilhar ao longo do texto, a temporalidade marcada nos edifícios remete a uma narrativa não linear, é multiforme, diacrônica e

sincrônica. Ora apresenta-se em estratos bem definidos de passado, pré-colombiano primeiro, colonial depois e nacional por último; ora burla essa lógica, permitindo que ela incruste ou remova, faça erupções ou submersões, fagocite ou expila elementos correspondentes a distintas épocas e lugares.

Deixando o *Palacio Presidencial* nos dirigimos ao norte do *Zócalo*, onde se ergue a *Catedral Metropolitana*. O edifício mais antigo começou a ser construído em 1524, sobre um recinto cerimonial asteca, tática que servia para destruir e incorporar a simbologia religiosa da cultura a dominar (GRUZINSKI, 2001). Mas, como não era de envergadura adequada, em 1573, com um projeto de Claudio de Arciniega, começou a levantar-se um novo templo, que, aos poucos, foi absorvendo o predecessor, demolido em 1626, embora o processo de construção só viesse a ser concluído 218 anos depois, em 1791.

O enorme tempo transcorrido possibilitou reunir vários estilos arquitetônicos, como o renascentista espanhol, o barroco, o neoclássico francês e, inclusive, o contemporâneo, alcançando, em alguns deles, maestria singular. Sua fachada receberia um relógio, símbolo da modernidade, estátuas do escultor Manuel de Tolsá, que representam a Fé, a Esperança e a Caridade, acima delas um mastro com a bandeira e embaixo um escudo, em metal dourado, onde o zopilote, como é denominada essa espécie de águia símbolo nacional, sobre um nopal, devora a serpente, figura que se repete por toda a parte, México afora. Também, durante um tempo, a *Piedra del Sol* foi adossada a umas das torres, desde seu descobrimento na lateral sul, em 1790 até 1885, quando foi trasladada ao *Museo Nacional*, antes de ser instalada definitivamente no *Museo de Antropología*.

Mas, o seu interior, a primeira vista, parece

não ter feito grandes concessões. Das figuras ilustres do México independente, apenas Iturbide está ali sepultado. Para os demais, as autoridades republicanas escolheram outras moradas onde descansar na eternidade.

Rapidamente nos dirigimos por Tacuba à *Alameda Central*, não sem antes admirar o *Palacio de Minería*, obra magna do neoclassicismo latino-americano, o *Museo Nacional de Arte* e a estátua equestre de Carlos IV, assinada por Tolsá, o já citado autor das estátuas da *Catedral Metropolitana*, que se encontra em frente.

Esse tradicional passeio, retratado por Diego Rivera no mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de 1947, era originalmente um mercado asteca e, durante o domínio espanhol, praça de execução inquisitorial, até que Carlota, esposa de Maximiliano, a transformou num bem cuidado jardim, com requintadas fontes e adornos, vindos na maior parte da Europa.

Na lateral oriental, ergue-se o *Palacio de Bellas Artes*, encomendado pelo presidente Porfirio Díaz, para comemorar o centenário do início da Independência mexicana. O edifício começou a ser construído em 1904 para substituir o demolido *Teatro Nacional*. O projeto foi executado pelo arquiteto italiano Adamo Boari, seguindo, no início, o estilo *Art Nouveau* e concluído em pleno auge do *Art Déco*, embora também conjugue, de forma eclética, motivos neoclássicos e pré-hispânicos.

Devido a problemas técnicos, de afundamento de solo, econômicos, a saída de Boari do país e ainda à *Revolución Mexicana*, a construção foi suspensa e retomada várias vezes durante trinta anos até que, por fim, sob o comando do arquiteto Federico Mariscal, foi finalizado, em 1931, e inaugurado, em 1934.

Construído em mármore branco na fachada e em diversos tons em seu interior, o

*Palacio de Bellas Artes* conta com obras dos grandes muralistas mexicanos, dentre os quais se destacam David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e Rufino Tamayo. Sua altura é de 52 metros até a espiral e de 42,5 m até o teto. O recinto alberga diversos cenários e salas para a prática e exposição de obras de arte, com destaque para a de espetáculos, cujo telão, encomendado à casa Tiffany de Nova York, exhibe as imagens dos vulcões Popocatepetl e Iztazihuatl, em forma de um enorme quebra-cabeças; do teto pende um lustre de cristais, desenhado pelo húngaro Geza Marotti, que representa Apolo rodeado das musas.

O exterior apresenta detalhes às vezes contraditórios, as quatro esculturas de Pégasus contrastam com o acobreado zopilote da cúpula, com os rostos dos guerreiros Águias e Jaguares, ataviados a caráter para a batalha, esculpido nos claves, com as serpentes de fauces abertas, que emolduram os arcos, e ainda com os coiotes, macacos e outros animais autóctones, lapidados com visível reminiscência mesoamericana, que se alternam nas suas bases.

Caminhando um pouco, encontramos o hemiciclo em homenagem a Benito Juárez, situado na lateral sul da *Alameda Central*. O monumento foi inaugurado em 1910, nos estertores do porfiriato, representando uma amostra da arquitetura europeia. Sobre um projeto do arquiteto Guillermo Heredia foi levantado o corpo, em mármore de Carrara, com oito colunas de estilo dórico e detalhes em bronze, que, de certa forma, traduz o espírito dominante do fim dessa era.

No centro, alça-se um conjunto escultórico, obra do italiano Lazzaroni, que culmina com a efígie sedente de Juárez, coroado pela Glória em presença da República. O pedestal é sustentado por dois

leões e possui, no centro, uma águia em estilo europeu. O conjunto é flanqueado por duas colunas quadradas, contendo detalhes em bronze, tipo império, de cetros arrematados por águias sobre três coroas de louros entrelaçadas e, nas bases, esfinges aladas estilizadas.

Difíceis de enxergar, estas últimas nos remetem a outra característica dos monumentos. Neles permite-se o encontro do natural e do fabuloso, podendo se estabelecer, como normal, um paralelo entre heróis e seres sobrenaturais das lendas antigas, neste caso dos Velho e Novo Mundo (HOBBSAWM, 1990, p. 23-25 e FREGA 1997, p. 128).

Atribuir significados rituais e míticos às coisas e práticas sociais caracteriza um dos elementos essenciais da dimensão simbólica das imagens. Dessa maneira, entende-se a necessidade da existência do monumento ligado ao mito das origens ou ao mito fundador. A partir da imagem de seu presente, os homens inventam e dialogam com seu passado (SANSOT, 1989, p. 5 e QUERRIAN, 1989, p. 3), construindo, assim, sua memória coletiva.

Deixando a Alameda, nos aproximamos do *Monumento a la Revolución Mexicana* ou *Panteón Nacional*, que hospeda os mortos mais ilustres do século passado, quase todos vinculados a esse evento, que mudou profundamente o México, obtendo ampla repercussão na América Latina.

Sua construção também passou por muitas peripécias. Pensado originalmente para albergar o *Palacio Legislativo*, com desenho realizado, em 1897, pelo arquiteto francês Emile Bernard, sob forte inspiração do Capitólio de Washington, a obra se projetou em estilo clássico com forte

influência renascentista. Em 1910, Porfirio Díaz colocou sua pedra fundamental. Seus decorados iam ser de ônix e mármore, alguns dos quais ficaram prontos rapidamente. Mas, o movimento revolucionário obrigou a deter o prosseguimento da obra um ano após seu início e várias esculturas foram enviadas para outras edificações. As dedicadas à Paz, Eloqüência, Juventude e Verdade, podem ser vistas agora no *Palacio de Bellas Artes*, perda que, de todas as maneiras, teria colaborado com a harmonia do conjunto, já que, com a reformulação, foram substituídas por outras mais acordes, assim como também foi despojada de sua águia, que coroaria a brilhante cúpula de cobre, hoje arrematando a pirâmide do *Monumento a la Raza*<sup>2</sup>.

Durante as duas décadas seguintes a estrutura esteve abandonada, até que o arquiteto Carlos Obregón Santacécilia teve a idéia de convertê-la em monumento e construir, em seu porão, o *Museo de la Revolución*.

Para esse propósito, foi aproveitada a estrutura metálica principal, composta por uma cúpula dupla, sustentada por quatro enormes arcos de 26 metros de altura. A parte interior possui um anel que se fecha num mirador, cujo ascenso se consegue através de uma série de escadas que partem da base de uma das colunas. Finalmente, o esqueleto metálico foi recoberto com pedra de cantaria de Chiluca, sobre a qual o artista mexicano Oliverio Martínez realizou quatro grupos de esculturas, um em cada coluna, representando a Independência, as leis de Reforma, as leis operárias e as leis agrárias. Três desses conjuntos escultóricos são compostos por três figuras humanas e o restante de quatro, mas, apesar do número, as linhas geométricas lhe

<sup>2</sup> Nos países hispânicos é comum denominar dia de *La Raza* o 12 de outubro de 1492, data do *Descubrimiento de América*.

dão força e singeleza, pretendendo simbolizar a sociedade mexicana que forjou a *Revolución*, segundo a visão oficial, como forte, sensível e disposta a defender seus direitos e a conquistar o desenvolvimento social.

Em 1936, outorgou-se ao monumento também a função de recinto funerário, para albergar vários heróis nacionais do século XX. Com essa finalidade, adaptaram-se criptas nas colunas, onde foram depositados os restos mortais de Venustiano Carranza, em 1942; de Francisco I. Madero, em 1960; de Plutarco Elías Calles, nove anos mais tarde; de Lázaro Cárdenas, único a permanecer no local desde seu falecimento, em 1970; e os de Pancho Villa, em 1976.

Do alto dos seus 65 metros, seu caráter monumental se vê potencializado pelo despojamento de seu estilo, o que reforça o caráter que se queria conferir a esta última morada. Tudo verte austeridade. A pedra escolhida, as formas retas e curvas com poucas sinuosidades, as esculturas que se fundem quase que mimeticamente ao conjunto e os tipos das escassas inscrições, que preanunciam os monumentos contemporâneos desse tipo. No entanto, seu ar severo não consegue esconder alguns conflitos da história mexicana, que ainda se travam nesse cenário.

Em vida, Pancho Villa, talvez, concordaria com várias posições levantadas durante a polêmica por seu traslado. Isso é perceptível na quebra de assimetria que a sua instalação no local provocou e que o deixou numa situação pouco aprazível dentro da mesma coluna de Cárdenas, tendo que se espremer por uma porta mais estreita que as outras, para ingressar na sua própria tumba.

O conflito também pode ser claramente percebido nos silêncios do monumento, não o que honra os mortos, mas naquele que se expressa narrativamente. Admitindo a

exclusão de Adolfo de la Huerta, pelo provisório de seu mandato, rapidamente percebemos a ausência de referências a Emiliano Zapata, em contradição com o conjunto escultórico representando as leis agrárias, e a Álvaro Obregón.

Nas imediações, o líder camponês possui apenas uma singela herma atrás das grades da *Procuraduría Agrária*, repousando seu corpo ainda no *Panteón Municipal de Cuautla*, e o caudilho sonorensense descansa no seu torrão natal, talvez para expiar suas culpas por ter deposto Carranza, presidente revolucionário constituído, e por ter forçado sua própria reeleição, após o mandato de Calles, o que posteriormente se transformaria num vigoroso tabu da política mexicana. O fato da morte de Pancho Villa ter acontecido durante seu mandato deve ter pesado menos, já que, em situação parecida, Carranza colocou a prêmio a cabeça de Zapata, que morreu numa emboscada durante seu governo, fato que, no entanto, não impediu seu ingresso no *Panteón*.

Abandonando esse pesado ambiente, nos dirigimos ao *Paseo de la Reforma*. Originalmente, Maximiliano decidiu fazer um corredor entre o *Castillo de Chapultepec* e o *Palacio Imperial*, aproveitando o *Paseo de Bucareli*, também conhecido como *Paseo Nuevo*. Luis Bolland projetou um aristocrático trajeto de pouco mais de três quilômetros, inspirado nos *Champs Elysées*, batizado inicialmente de *Paseo de la Emperatriz*, que, após a deposição do herdeiro Habsburgo, recebeu outros nomes até que, em 1872, se lhe outorgou o atual, de *Reforma*, em alusão às leis que deram origem à constituição de 1873. Durante esses anos, além de nomenclatura, também mudou profundamente de fisionomia, incorporando importantes monumentos, múltiplas estátuas, outros adornos e modernos edifícios, que o

converteram na coluna vertebral do patriotismo mexicano, gerando, inclusive, uma vastíssima bibliografia<sup>3</sup>.

Antes de ingressar completamente no *boulevard*, uma estátua metálica de grandes e modernas proporções nos recebe, mas tardamos em compreender que se trata de um brioso cavalo, que substituiu aquela estátua eqüestre de Carlos IV, agora em frente ao *Museo de Bellas Artes*. Mais complicado é entender o perambular, às vezes exaltado, do *Caballito*, como é denominada popularmente a obra inspiradora de Tolsá, pelo atual Distrito Federal.

O marquês de Branciforte, ao assumir o cargo de vice-rei da *Nueva España*, tinha deixado uma péssima reputação na Mãe Pátria, especialmente com o Rei, que o repreendeu pelas suas ações turbas com o fisco. Na tentativa de limpar seu nome ante o monarca espanhol, em 1794, mandou erigir em sua homenagem uma nova estátua em bronze, que substituiria outra de madeira, já desaparecida, na *Plaza Mayor*, onde permaneceu até entrado o período independente.

A figura de um representante da dominação colonial encravada no centro do México não agradava muito às autoridades da nova República, que pensando construir um monumento tributário aos heróis da independência e temendo pela segurança da estátua de Carlos IV, sobre a qual havia, inclusive, sido colocado um enorme globo azul para protegê-la, decidiram por sua realocação no *Paseo Burareli*, como mencionamos, antepassado do *Reforma*, em 1852. Mas, passou um século, vários presidentes e um imperador até que foi alocada no seu empraçamento atual, frente o museu, em 1979 (SALAZAR HÍJAR e HARO, 1999).

Além do pitoresco, as aventuras do *Caballito* podem nos levar a questionar os resultados das intenções metonímicas dos monumentos. Neste caso, o objeto transfigurou seu signo, a ponto de descavalgar, no sentido figurado e real, seu já inexpressivo e incômodo ginete, saindo do campo do político, para finalmente achar seu sentido de preservação nos valores estéticos.

Continuando ao norte, a glorieta seguinte é a de *Cristóbal Colón*, monumento inaugurado em 1877, que conta com 15 metros de altura. A estátua, do escultor francês Enrique Carlos Cordier, mostra o Descobridor com uma mão para o alto, com o dedo em riste, e a outra levantando um véu que descobre o mundo. Custodiam o pedestal de caliça vermelha, as estátuas sedentes dos freis Diego de Deza, que se encontra folhando as páginas da Bíblia, Juan Pérez de Marchena, estudando uma carta geográfica e medindo com um compasso a distância entre a Espanha e o Novo Mundo, Bartolomé de las Casas, preparando-se para escrever em defesa dos índios, e Pedro de Gante, abraçando a cruz. Além de ser a única referência ao passado colonial no trajeto, o monumento está fortemente vinculado com a fé católica, que também seria relegada nas construções posteriores.

A próxima parada corresponde à estátua de Cuauhtémoc, último *tlatoani* asteca, obra do escultor Miguel Noreña e projeto do engenheiro Francisco Jiménez, vencedores de um concurso durante o porfiriato. A construção se iniciou em 1877 e foi inaugurada, pelo próprio Díaz, em 1887. Os jaguares que rodeiam a base do monumento, guardando as escadarias, foram obra de Epitacio Calvos, os quatro troféus que

<sup>3</sup> Entre elas, encontramos as obras de Francisco Sosa (1900), María del Carmen Ruíz Castañeda (1974), Víctor Jiménez (1994), Ignacio Ulloa del Río (1997) e Carlos Martínez Assad (2008).

adornam os costados, de Luis Paredes, e o baixo relevo que ilustra o suplício do governante mexica, do escultor Gabriel Guerra.

Mas, esse não era o único monumento a um índio no *Reforma*, outras duas colossais estátuas de Itzcóatl e Ahuízotl, quarto e oitavo *tlatōanis* respectivamente, que, como sentinelas, vigiavam seu ingresso até 1901, quando foram trasladados ao *Paseo de la Viga*, local que ficou conhecido como *Indios Verdes*, pela tonalidade adquirida pelo bronze com o passar do tempo.

Transpondo à *Glorieta de La Palma*, que inexplicavelmente resistiu às diversas tentativas de substituir sua verde folhagem por mármore e bronzes, chegamos à coluna da Independência, um dos grandes símbolos nacionais mexicanos. Localizado na principal glorieta do *Paseo*, praticamente no centro do que foi seu traçado original, parte de uma idéia bastante antiga. O general Santa Anna tinha começado no *Zócalo* uma obra com projeto similar e Maximiliano, recém chegado, em 1864, encarregou a Ramón Rodríguez Arangoity de remodelar integralmente a praça e continuar sua construção, apenas substituindo a figura alada por uma águia imperial, arrebatando uma corrente e alcançando vôo, planos que foram interrompidos com a sua deposição.

Porfírio Díaz, preparando-se para o centenário, encomendou, em 1901, um monumento para o novo local. O arquiteto Antonio Rivas Mercado foi o autor do projeto, enquanto o engenheiro Roberto Gayol realizou e dirigiu a obra e o artista italiano Enrique Alciati se encarregou dos grupos escultóricos.

De difícil cimentação, como quase toda obra no México, passou por vários acidentes, até ficar pronta em 1910. Organizada como um arquipélago vertical, na base tem um

grupo escultórico formado com as estátuas, em mármore de Carrara, de *Hidalgo, Morelos, Guerrero, Mina e Bravo*. Duas figuras femininas acompanham Hidalgo, representando, a sua direita, a História e, a sua esquerda, a Pátria, que lhe oferece louros. Em cada esquina se encontram estatuas sedentes que representam a Lei, a Paz, a Justiça e a Guerra. Por fim, um enorme leão conduzido por um menino, simboliza a força na guerra e a doçura na paz.

A coluna tritóstila, herança barroca, de 36 metros de altura, está estruturada em aço e recoberta com peças lavradas em canteira de Chiluca, decoradas com palmas, grinaldas e dois anéis que levam inscritos os oito nomes dos heróis da Independência: Iturbide, Aldama, Allende, López Rayón, Galeana, Matamoros, Victoria e Mier y Terán. No seu capitel, alojam-se, em cada um dos cantos, quatro águias, com asas estendidas, como as do escudo mexicano daquele momento.

A escultura que arremata e eleva o conjunto a 45 metros de altura, conhecida como *Ángel de la Independência*, representa a Vitória Alada e é obra de Alciati, feita em bronze e recoberta de ouro, numa das mãos segura uma coroa de louros e, na outra, uma corrente com seus elos partidos.

No interior do mausoléu, estão depositados desde 1925 os restos mortuários de Hidalgo, Morelos, Guerrero, doña Leona Vicario, Aldama, Jiménez, Mina, Quintana Roo e Matamoros, que foram trasladados da Catedral Metropolitana, onde tinham sido depositado em 1823, dois anos após consumada a Independência.

Embora, em essência, os monumentos sejam colossais hipóboles de feitos históricos, a preocupação pela narrativa histórica baseada num método é mais do que evidente, não apenas pela estátua da História presente no conjunto, mas também por outros indícios

observados nesse trajeto, como o da escultura da Verdade, inicialmente destinada para o edifício do *Palacio Legislativo* e que hoje alegria o de *Bellas Artes*. Essa preocupação não se restringia ao estético, e durante o porfiriato se praticou um verdadeiro culto ao positivismo, tendo Justo Sierra, secretário de *Educación Pública*, cargo equivalente ao de ministro, legando uma obra histórica monumental.

Apesar da existência de espaço para a livre inspiração, uma parte das imagens contidas nesses monumentos pode ser interpretada como provas do real, pois os tropos poéticos dos autores encontram certos limites e a memória pode criticar impiedosamente a grosseira infidelidade, que modifique, deturpe ou aumente exageradamente o sucedido.

De todos os modos, interessa notar que essa narrativa não se restringe meramente ao fator cronológico e nos dá a sensação de processo, idéia tão cara à história contemporânea. As bases do monumento mergulham a 25 metros de profundidade, e também no vasto passado, o corpo principal protege os restos mortais dos rebeldes de 1810 assim como de vários próceres da Independência e a estátua da Vitória, em suave vôo, nos conduz ao dourado futuro. Conjugando, dessa forma, os três tempos verbais, a obra nos remete também ao sentido primitivo da palavra, não apenas a História como uma mera operação cognitiva, um modo de produção de conhecimento, mas como "Mestra da Vida".

Desse ângulo, podemos compreender as razões de aparentes contradições. Se bem que não se tenha faltado com a verdade, já que seu nome aparece corretamente elencado nos anéis que abraçam a coluna. Iturbide, proclamador formal da efetiva

Independência, ainda descansa junto ao seu trono na Catedral Metropolitana. Seu ato oportunista não apagou o fato de ter sido um dos comandantes do *Ejército Trigarante*, que ceifou a vida dos primeiros revolucionários, estagnado o real rompimento com a Espanha, durante uma década, e de seu efêmero Império.

Por outro lado, chama atenção a predileção por esses depósitos abarrotados com restos mortais e as pompas exibidas nos traslados. Os duelos mais que os triunfos impõem deveres, requerendo um esforço em comum para o porvir, através de um programa que una os cidadãos e os contemple em conjunto (RENAN, 2000, pp. 38-39, 42 e 65). A Vitória e a Derrota podem ser faces da mesma moeda, razão pela qual se permite, vez ou outra, quebrar o sono eterno desse sagrado sepulcro em buliçosos festejos esportivos, que o escolhem como epicentro, fazendo palpáveis as metáforas comuns que comparam as nações com as equipes (MILLER, 1997, pp. 33-34).

A invocação nacional é resultado de uma proposição ética e política. Os mitos que em seu nome se gestam, proporcionam a reafirmação de que a comunidade, da qual cada um faz parte, está solidamente embasada na história, encarnando uma continuidade real entre gerações, e cumprem um papel moralizador, desfilando diante de nós as virtudes de nossos antepassados que nos encorajam a viver de acordo com elas (MILLER, 1997, pp. 26-27 e 55).

Mais adiante em nosso roteiro, a fonte da *Estrella Flechadora del Norte* preanuncia o *Bosque de Chapultepec*. Sua construção data de 1946, durante o mandato do presidente Manuel Ávila Camacho, sendo seu diretor o arquiteto Vicente Mendiola e o autor da escultura Juan Fernando Olaguíbel, que usou como modelo uma donzela local.

Apesar de sua denominação primogênita, o vulgo popular a rebatizou, devido à semelhança, como *Diana Cazadora*, demonstrando com isso, uma vez mais, como as figuras européias e indígenas se entrelaçam (GRUZINSKI, 2001).

Vemos, assim, como a passagem do real para o signo e a retroversão deste para aquele requer o domínio de determinados códigos. Um objeto ou texto pode ser lido através de outro, pois há ali uma trama de referências que não são atemporais. Os conceitos, à medida que são relacionados a objetos, possuem um campo, determinado somente depois da relação do objeto com a nossa faculdade de conhecer em geral. Assim, os objetos só ganham título, nome, quando os conceitos com eles se relacionam. Desse modo, a troca de Flechadora por Diana e Victória por *Ángel* pode evidenciar algum tipo de sincretismo ou simplesmente o uso de referenciais distintos aos dos autores.

Essa relação com a temporalidade se evidência também em algumas vicissitudes da estátua. Além da troca de nomes, teve que, após a iniciativa da *Liga de la Decencia*, encabeçada pela esposa do Presidente, vestir saias, para esconder sua nudez, ficando assim ataviada do período de 1944 até os estertores de 1967. Além disso, no ano de 1992, recebeu uma máscara anti-gás, numa ação promovida por *Greenpeace*. A memória, como os monumentos, está submetida à dinâmica social, reestruturando-se constantemente, e engajando-se nas lutas sociais, políticas e ideológicas que se travam no seu presente histórico.

Nosso mergulho na natureza se aprofunda e a *Fuente del Salto del Agua*, que rematava os arcos do aqueduto e registra as severas impressões da instabilidade do solo nessa região, nos dá as boas-vindas ao *Bosque de Chapultepec*. Esse topônimo procede do

idioma náhuatl, de *chapul* (in), que significa gafanhoto, e *tepe* (tl), morro ou montanha, quer dizer, morro do gafanhoto. O local tem uma formação geológica muito antiga, de origem vulcânica, que serviu de assentamento a numerosos povos desde os teotihuacanos até os mexicas, que segundo sua história da peregrinação, após driblar numerosos episódios bélicos contra os senhores de Azcapotzalco, conseguiram fundar a cidade de Tenochtitlan, no ano de 1325.

No local, os governantes astecas viviam e tomavam banhos rituais. Durante o reinado de Moctezuma I Ilhuicamina, entre 1440 e 1469, se mandou construir o aqueduto para conduzir água desde Chapultepec até Tenochtitlan. O responsável pela gigantesca obra hidráulica foi Nezahualcóyotl, senhor de Texcoco, que, por não cobrar pelo seu trabalho, obteve como prêmio a permissão de habitar o local. As crônicas nos informam que a ele se devem o plantio e o cuidado das árvores mais antigas e assim o sítio se transformou num lugar sagrado, onde reinavam Tláloc e Chalchiuhtlicue, deuses da água da chuva e da que corre pelos rios, respectivamente.

Com a chegada de Hernán Cortés ao México se determinou o corte das árvores perto dos mananciais, para que não contaminassem com suas folhas as águas das represas de Chapultepec, começando o bosque a perder porções de sua espessa folhagem, no entanto, continuaria sendo apreciado como um lugar de descanso e lazer durante o período colonial.

Na entrada desse lugar mágico, a fauna exótica, presente em outros monumentos, perde a disputa com a local e vários pumas custodiam a ponte sobre o Reforma, que dá passagem ao *Altar de la Pátria*, também conhecido como *Monumento a los Niños Héroes*, na primeira seção do *Bosque*. Realizado por Ernesto Tamariz, em 1906, o

conjunto homenageia os cadetes do *Colegio Militar* que deram sua vida para defender o *Castillo de Chapultepec* da invasão norte-americana, no dia 13 de setembro de 1847, quando duzentos deles e mais de seiscentos soldados do *Batallón de San Blas* infrutiferamente resguardaram a praça do ataque de oito mil combatentes inimigos, que avançavam sobre a cidade de México.

Após o enfrentamento, pelo menos seis cadetes pereceram e 37 foram feitos prisioneiros de guerra. Dado que as idades dos que morreram em combate oscilavam entre os treze e vinte anos, são lembrados como *Niños Héroes*. A versão mais difundida atribui a Escutia o feito de ter-se lançado desde um dos torreões, que coroam o alcáçar, enrolado na bandeira do México, quando era inútil toda defesa, embora outras imputem o feito a Montes de Oca, que, segundo essa versão, teria pulado de uma janela.

A valorosa entrega teria lhes garantido homenagem em conjunto ou individual, sendo fonte de inspiração comum para denominar ruas, praças e escolas país afora, assim como uma moeda leva suas efígies em seu averso e uma estrofe do hino nacional os lembra desta maneira: "*Para ti las guirnaldas de oliva, un recuerdo para ellos de gloria; un laurel para ti de victoria, un sepulcro para ellos de honor*".

Em estilo *Art Nouveau*, perceptível nas chamas que coroam as colunas em mármore branco que molduram o monumento, irrompe no centro uma Pátria de tranças, visivelmente mestiça, que é defendida por um dos *Niños Héroes*, a quem oferece seu peito, e segura em seus braços outro de seus filhos diletos que, já sem vida, se aferra à bandeira mexicana, contemplados no alto por águias de traços mexicanos que se mostram desafiantes e prontas para alçar vôo.

Essa bela alegoria, quase que uma *Pietà* à

mexicana, nos evoca outras relações. Se bem que Marianne tenha vencido Maria na batalha por representar iconograficamente a nação francesa durante a República, de algum modo elas se confundem naqueles que não dominam esses códigos e somam, mais do que subtraem, seus atributos, condensados na figura da mãe que protege seus filhos do cruel invasor.

Igualmente, as alusões indígenas e locais impressas na obra, assim como a data e época histórica na qual foi construída, convidam à formulação de algumas considerações, pois, em contraste com esse monumento, o hemisfério erguido em tributo a Juárez, anteriormente descrito, foi criado pouco depois, em 1910, com figuras de simbologia e traços tipicamente européias, com a exceção do busto do homenageado. Dessa forma, a quebra de padrões estéticos do Velho Mundo não está presente apenas antes da *Revolución*, senão que demonstra tamanha força até mesmo para se cristalizar num monumento oficial de primeira magnitude, no qual, seguramente, se digladiaram diversos interesses.

De todos os modos, também observamos que as alusões ao passado indígena e ao americano, durante o porfiriato estão presentes com força durante os primeiros anos de seu extenso governo, diluindo-se com o passar do tempo, até desaparecer por completo no hemisfério em homenagem a Juárez, nos seus estertores. Talvez, as necessidades de legitimação, após o reinado de um nobre europeu, fizessem aflorar um espírito que não era de fato tão genuíno.

Apesar das estátuas em homenagem a Cuauhtémoc e a outros dois *tlatōanis* astecas, e de alguns detalhes, especialmente nos exteriores dos edifícios, que lembram o mundo americano, os autores esqueceram de inscrever o povo, e, fundamentalmente, o

povo índio, nos monumentos principais, que, quando neles ingressa, parece fazê-lo sorrateiramente, como exemplificamos com o caso de Pancho Villa.

Retornando ao *Bosque*, um pouco mais acima, na base do morro, em 1785, foi iniciada a construção do Castillo sobre os alicerces do que fora a residência de Moctezuma II, palácio que deu albergue a numerosos vice-reis e distintos visitantes durante mais de duas centúrias. No entanto, a explosão da casa da pólvora em meados do século XVIII, causando sérios destroços ao edifício, levou às autoridades a tomar a decisão de erguer um novo prédio morro acima, justo num lugar que era ocupado por uma antiga ermita dedicada ao arcanjo São Miguel.

Após diversos avatares, as obras foram suspensas em 1792 e, ao ano seguinte, o naturalista alemão Alexander von Humboldt condenava o despojo praticado pelas autoridades. Finalmente o *Ayuntamiento* da cidade de México o adquiriu em 1806. Durante o processo de Independência, entre 1810 e 1821, o prédio ficou abandonado e assim continuou até 1833, ano em que se tornou sede do *Colegio Militar*. A partir daquela época ganhou o apelido de *Castillo*, embora as torres tenham sido erguidas apenas em 1844.

Mas, as boas novas trazidas pela década acabariam logo, já que durante os dias 12 e 13 de setembro de 1847, a construção foi bombardeada pelo exército estadunidense, causando-lhe sérios destroços e provocando a morte dos cadetes que lembramos alguns parágrafos acima.

No *Segundo Imperio*, Maximiliano e Carlota decidiram estabelecer ali sua residência e, com esse propósito, convocaram vários arquitetos austríacos, franceses, belgas e mexicanos, entre os quais se destacam Julius

Hofmann, E. Suban, Carl Kaiser, Carlos Schaffer, Eleuterio Méndez, Ramón Rodríguez Arangoity e Wilhelm Knechtel, ficando este último encarregado do jardim suspenso.

Após a queda do monarca, em 1867, o prédio ficou novamente abandonado até 1872. Em 1876 ganhou vida novamente, pois naquele ano decretou-se que ali se alojaria o *Observatorio Astronómico, Meteorológico y Magnético*, inaugurado dois anos mais tarde, e que efetivamente funcionou em 1883, momento no qual se ordenou seu traslado ao ex arcebispado em Tacubaya, para que o edifício fosse então adaptado como residência presidencial, função que desempenharia até o momento em que o general Lázaro Cárdenas decidiu transferi-la para *Los Pinos*, convertendo o prédio no *Museo de Historia Nacional*, que, conjuntamente com o *Museo Nacional de Antropología* e outros menores que os circundam, se tornaria o coração patrimonial mexicano.

Os ires e vires da história não deixariam apenas feridas no *Castillo*, seus sucessivos propósitos e ocupantes nos legariam um belo conjunto que, apesar de eclético, entre outras coisas, inspirou belos relatos, como o de Paola Kollonitz, dama de honra de Carlota. Se o carvalho, a noqueira, a verde malaquita, os vitrais parisienses, os gobelinos, os cristais, as porcelanas e a prataria, das mais diversas procedências, dominam nos interiores russos e franceses, ao estilo III Império; no exterior, um imponente agave azul reina majestoso no jardim, onde encontra a companhia de graciosos chapulines, que esguicham água ou nos olham dos vitrais das janelas ao transitar pela *Escalera de los Leones*. Também ali fora, algumas das figuras humanas que o habitam exalam americanidade. Achamos, por exemplo, um conjunto de quatro másculos corpos, apenas cobertos por *maxtlas*, que

flanqueam uma mulher custodiada por um enorme zopilote e vários rostos femininos, também adustos, esculpidos nos chafarizes, que estão emoldurados por cuidadas tranças e enormes brincos, nos quais se destaca um gracioso par de espigas de milho, com o qual a espiral até seu cume nos convida a pensar mais uma vez sobre as obras contidas no trajeto.

Contemplando o México desde o alto e fazendo um *racconto* do longo percurso ainda notamos outros silêncios, temos enormes dificuldades em achar referências, dentro desse eixo, a figuras medulares, mas controversas, da história mexicana. Além das mencionadas anteriormente, Moctezuma II e Cortés também foram penalizados. Do primeiro quase não temos registros visuais e o corpo do Conquistador descansa despercebido na sua nona sepultura no *Templo del Hospital de Jesús*. De todos os modos, o saldo parece alentador para iniciar uma tentativa de compreensão.

Modernas interpretações têm tentado mostrar como no século passado a memória se separa da história (NORA, 1993, p. 7-9). No entanto, os apontamentos realizados nos permitem considerar prematura uma conclusão semelhante, por mais provisória que ela seja, devido ao escasso conhecimento do complexo processo de rememorar que ainda possuímos.

A memória, enquanto produto social, é um conjunto de elementos necessários para a formação, manutenção e modificação das identidades individuais e coletivas. Como comportamento narrativo tem em seu cerne a função de comunicar a outras pessoas informações e impressões ocorridas no passado, as quais já não estão no presente em sua forma original (LE GOFF, 2003, p. 420).

Uma análise hermenêutica de determinados espaços, e em especial dos monumentos, nos oferece vários indícios acerca da forma como ela se desenvolve. Vimos como a experiência está vinculada à categoria de passado, composta por múltiplos estratos de tempos anteriores para formar um todo, em contínua mutação, onde não existe uma cronologia facilmente mensurável. Isso lhe dá uma força fabulosa, já que a experiência de cada um também se constrói através da experiência alheia, que, transmitida por gerações e instituições, torna-se comum a todos, podendo conceber a própria História como conhecimento de experiências vividas por outros (SCHÜTZ, 1974 e KOSELLECK, 2006).

As grandes obras também têm, sem dúvida alguma, um enorme poder sintético, agregam objetos que interpretamos como signos, conseguindo imprimir um sentido em grande escala. Mas, podem ainda ter uma força analítica tremenda, esmiuçadas em linguagens, escalas, perspectivas, linhas, ângulos, movimentos, modelos, formas, materiais, cores, luzes, sombras, texturas, símbolos, em fim, detalhes. Podem ser vistas assim como uma dialética entre processos de composição e decomposição, não apenas como um contêiner plástico e simbólico.

Também os mitos nacionais são estruturas narrativas que não apenas contam e explicam, revelam e contêm outros sentidos além do que é dito. Expressam os conflitos, ambições e desejos da espécie humana, razão pela qual, além de tornar claro o inextricável, as narrativas têm que dialogar, competir, confrontar, lutar e, algumas vezes, reduzir a dissonância de uma diversidade de textos para que sejam compreensíveis e não desafinem em demasia (RICCER, 1998) na intenção de conformar um novo *mythos*.

Os monumentos nos proporcionam metáforas visíveis, atrás das quais podem se esconder outras, que para percebê-las e decifrá-las necessitaremos do domínio de um código (MONS, 1992). A metáfora espacial apela a um registro da percepção e concepção do mundo, evoca valores morais e ideológicos e porta significados que têm a capacidade de mobilizar e o poder de provocar uma reação, uma resposta. Interpela a um sujeito que não é neutro, que constrói essa imagem com a ajuda de sua experiência e de sua memória. Sua imagem não depende de uma concepção global *a priori*, é parcial, construída a partir de seqüências topográficas ou temporais diferentes e de uma amplitude desigual segundo os grupos, razão pela qual a relação entre os signos e aquilo que eles representam não é unívoca, e, assim, os lugares podem estar carregados de múltiplos valores, em, alguns momentos, contraditórios (DE PORTZAMPARC, 1986, p. 22 e MARIN, 1993).

Em diferentes níveis, as imagens mobilizam a memória, o passado, e nos oferecem um futuro, declinando-os a sua maneira. O diálogo dos indivíduos com o seu passado, ancorado na memória (QUERRIAN, 1989, p. 3), é forjado pelos homens num tempo e num espaço, fortemente penetrado pelas transformações econômico-sociais, que deixam suas marcas e sinais que narram uma história não verbal, cheia de máscaras, valores, usos, hábitos, crenças e desejos que se misturam no cotidiano (FERRARA, 1993, p. 202).

Por isso, além de ser um resultado do conflito entre o homem e a geografia, que no caso mexicano pode ter um cruel sentido que extrapola o metafórico, o espaço cultural também é fruto da luta que se trava entre os próprios seres humanos. Se é certo que nem todos os indivíduos ou grupos possuem a

mesma capacidade de negociação, o poder oficial de um determinado tempo não é produtor nem detentor *ad æternum* do passado.

De acordo com essa óptica, a nação não é uma categoria histórica ossificada desde tempos imemoriais, esse conceito remete a uma entidade sujeita a um contínuo processo de transformação num momento dado da humanidade, no qual os grupos dominantes possuem a capacidade de incentivar e prescrever, por certo tempo, a rememoração, atendendo às demandas de seu funcionamento social, mas, para desespero das elites, os subalternos amiúde se insurgem contra o instituído. O povo não é sujeito inerte e manifesta uma enorme capacidade de resistência, podendo transfigurar ou impor seus próprios silêncios, reduzindo aos escombros um sólido edifício e apeando, se necessário, um rei de seu magnífico corcel.

### Referências bibliográficas

*Altars de la Patria*. México: DDF, Dirección General de Acción Social, 1956.

DE PORTZAMPARC, Christian. L'architecture est déesse mythique. In: DIVORNE, Françoise, org. *Ville, forme symbolique, pouvoir, projets*. Liège: Mardaga, 1986.

*Enciclopedia de México*. México: Enciclopedia de México, 1977.

FERRARA. Lucrecia D'Alessio. As máscaras da cidade. In: *O olhar periférico*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993.

FREGA, Ana. La Construcción Monumental de un Héroe. In: *Humanas*, Porto Alegre, vol. 18, nº 1/2, pp. 121-149, janeiro/dezembro de 1995 (publicado em 1997).

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- GUALDI, Pedro. *Monumentos de México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1981.
- HOBSBAWM, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JIMÉNEZ, Víctor. *Historia del Paseo de la Reforma*. México: INBA, 1994.
- KOLLONITZ, Paola. *Un viaje a México en 1864*. México: FCE–Secretaría de Educación Pública, 1984.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 206.
- Instituto Nacional de Antropología e História < <http://inah.gob.mx> > .
- Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana < <http://inehrm.gob.mx> > .
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- LOAEZA, Guadalupe e MARTÍNEZ ASSAD, Carlos. *El ángel de nuestras nostalgias*. México: Plaza y Janés, 1998.
- MARIN, Louis. *Des pouvoir de l'image*. Paris: Seuil, 1993.
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos. *La Patria en el Paseo de la Reforma*. México: FCE, 2008.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: INAH, 1994.
- MILLER, David. *Sobre la nacionalidad. Autodeterminación y pluralismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- MONS, Alan. *La métaphore social*. Paris: PUF, 1992.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo: EDUC, 1993, n° 10.
- QUERRIAN, Anne. Images et mémoires. In: *Les Annales de la Recherche Urbaine. Images et mémoire*. Paris, n° 42, março-abril, 1989.
- RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, comp. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- RICCER, Paul. Architecture et narrativité. In: *Urbanisme*. Paris, n° 303, novembro-dezembro, 1998.
- RUÍZ CASTAÑEDA, María del Carmen. *La Ciudad de México en el siglo XIX*. Colección Popular. México: DDF, Secretaría de Obras y Servicios, 1974.
- SALAZAR HÍJAR E HARO, Enrique. *Los trotes del caballito: una historia para la historia*. México: Diana, 1999.
- SANSOT, Pierre. Mémoire collective et perdurances urbaines. In: *Les Annales de la Recherche Urbaine. Images et mémoire*, Paris, n° 42, março-abril, 1989.
- SASTRÍAS, Martha. *Construcción del monumento a la Independencia*. México: Editorial Aconcagua, 1995.
- SCHÜTZ, Alfred. Símbolo, realidad y sociedad. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974, pp. 260-316.
- SOSA, Francisco. *Las estatuas de la reforma: noticias biográficas de los personajes en ellas representados*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1900.
- TENA, Torcuato Luca de. *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*. Barcelona: Planeta, 1989.
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- ULLOA DEL RÍO, Ignacio. *El Paseo de la Reforma. Crónica de una Época: 1848-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Aragón, 1997.