

PAISAJE Y JARDÍN COMO PATRIMONIO CULTURAL

DIVERSAS MIRADAS DESDE MÉXICO Y BRASIL

Armando Alonso Navarrete y Félix Alfonso Martínez Sánchez | México

Ana Rita Sá Carneiro y Joelmir Marques da Silva | Brasil

Coordinadores

PAISAJE Y JARDÍN COMO PATRIMONIO CULTURAL DIVERSAS MIRADAS DESDE MÉXICO Y BRASIL



Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



Departamento del
Medio Ambiente



Área de Investigación



Laboratório
da paisagem

PAISAJE Y JARDÍN COMO PATRIMONIO CULTURAL DIVERSAS MIRADAS DESDE MÉXICO Y BRASIL

Armando Alonso Navarrete y Félix Alfonso Martínez Sánchez | México

Ana Rita Sá Carneiro y Joelmir Marques da Silva | Brasil

Coordinadores

PAISAJE Y JARDÍN COMO PATRIMONIO CULTURAL.
DIVERSAS MIRADAS DESDE MÉXICO Y BRASIL.

Primera edición 2019.

ISBN versión impresa: 978-607-28-1744-9

ISBN versión digital: 978-607-28-1743-2

D.R. 2019

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento del Medio Ambiente

Área de Investigación Arquitectura de Paisaje

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas

C.P. 02200 Alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



Departamento del
Medio Ambiente



Área de Investigación



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Rector General

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Secretario General

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Oscar Lozano Carrillo

Rector de la Unidad

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

Secretaria de la Unidad

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Secretario Académico de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara

Encargado del Departamento del Medio Ambiente

Mtra. Karla María Hinojosa De la Garza

Jefa del Área Arquitectura de Paisaje

Dr. Gabriel Salazar Contreras | Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez

Mtra. Irma López Arredondo | Dr. Eduardo Langagne Ortega | Mtra. Gloria María Castorena Espinosa

Consejo Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez (Presidente)

Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes | Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara | Mtra. Gloria María Castorena Espinosa

Mtra. Irma López Arredondo | Dr. Gabriel Salazar Contreras | D.I. Eduardo Ramos Watanave † | Mtro. Luis Franco Arias Ibarrondo

Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Armando Alonso Navarrete | Mtro. Félix Alfonso Martínez Sánchez - MÉXICO.

Dra. Ana Rita Sá Carneiro | Dr. Joelmir Marques da Silva - BRASIL.

Coordinadores de la Edición

Fuente central del Parque México (escultura de José María Fernández Urbina); ca. 1950; colección Archivo Casasola.

Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia. (parte superior)

Jardín acuático en Jardín Botánico de Río de Janeiro, Brasil. Armando Alonso Navarrete, 2017. (parte inferior)

Fotografías de la portada

Plano del Fraccionamiento Hipódromo de la Condesa Sección Insurgentes-Hipódromo, propiedad de la Compañía Fraccionadora y Constructora del Hipódromo de la Condesa S. A., México, 1928. Planoteca del Archivo Histórico de la Ciudad de México "Carlos de Sigüenza y Gongora". Clasificación. M4P7F135.

Imagen de la contraportada

Los artículos recibidos para su publicación son resultado de un trabajo de investigación original e inédito, con aportaciones sobre el tema y realizado con rigor académico. El proceso de evaluación se llevó a cabo por pares "doble ciego" (double-blind review), es decir, los autores desconocen la identidad de los dictaminadores y viceversa; el veredicto de aprobación, corrección o rechazo fue inapelable.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y Hecho en México.

Printed and Made in Mexico



ÍNDICE

BRASIL

INTRODUÇÃO

1



10

Ana Rita Sá
Carneiro

Joelmir
Marques
da Silva

2



14

Os jardins
públicos
na cultura
paisagística
brasileira.

Aline de Figueirôa
Silva

3



36

A paisagem
como patrimônio
nas Unidades
Protegidas
Brasileiras.

Onilda Gomes
Bezerra

Lúcia Maria de Siqueira
Cavalcanti Veras

4



76

Princípios
paisagísticos dos
jardins de Burle
Marx.

Ana Rita Sá
Carneiro

5



96

Paisagem do rio
estruturando
o Parque
Capibaribe em
Recife.

Luiz Goes
Vieira Filho

MÉXICO

1

2

3

4

5

INTRODUCCIÓN



120

Visión del paisaje prehispanico Mesoamericano, Cacaxtla-Xochitécatl. Tlaxcala, México.

Armando
Alonso
Navarrete

Karla María
Hinojosa
De la Garza

126

Hacia una cultura de la salvaguarda del paisaje Latinoamericano.

María Teresa
Ocejo Cazares

152

Hacia una cultura de la salvaguarda del paisaje Latinoamericano.

Saúl Alcántara
Onofre

178

Paisaje y jardín, una quimera de Maximiliano en México.

Félix Alfonso
Martínez Sánchez

206

La ex fábrica textil de San Luis Apizaquito en Tlaxcala; revaloración de un espacio ornamental en el monumento histórico.

José Javier
Arredondo Vega

234

La protección y gestión de los paisajes culturales en México, una asignatura pendiente de la planeación y del derecho en México.

Armando Alonso
Navarrete

CAPÍTULO BRASIL

INTRODUÇÃO

10

Ana Rita Sá
Carneiro
Joelmir Marques
da Silva

1



14

Os jardins
públicos
na cultura
paisagística
brasileira.

Aline de Figueirôa
Silva

2



36

A paisagem
como patrimônio
nas Unidades
Protegidas
Brasileiras.

Onilda Gomes
Bezerra

BRASIL

3



56

A imagem e a palavra como instrumentos de captura de paisagem: Uma experiência brasileira.

Lúcia Maria de Siqueira
Cavalcanti Veras

4



76

Princípios paisagísticos dos jardins de Burle Marx.

Ana Rita Sá
Carneiro

5



96

Paisagem do rio estruturando o Parque Capibaribe em Recife.

Luiz Goes
Vieira Filho

INTRODUÇÃO

Paisagem e jardim são entremeios porque guardam similitudes quanto à substância constituinte que é a natureza, refletindo algo de cumplicidade procedente dos rudimentos primeiros de sua intenção. O estreito contato de um com o outro parece dar-se pelos elementos do meio ambiente (Cauquelin, 2007).

Então, atuando como intermediários ou intermédios na compreensão um do outro promovem mediação na representação da natureza. Esse entrelaçamento favorece um efeito de complementaridade, mas também gera certo conflito, talvez impositivo, diante da justaposição entre eles, como se isso implicasse numa suposta relação entre o que contém e o que está contido. Na visão de Anne Cauquelin, “o jardim evoca e invoca a natureza em obra –à qual corresponde uma atividade de jardineiro–, um pouco forçosamente, se assim posso dizer” (2007, p.11). Compreende-se que o jardim como artifício resulta do trabalho do homem com a natureza, o qual Cauquelin admite ser, de certo modo, forçado, porque subentende uma nova ordem.

No seu livro “A invenção da paisagem”, Cauquelin é convincente quando se refere à descrição tão minuciosa de um jardim, feita pela sua mãe, que se soma à sua voz e à imaginação e que a teria impelido na direção da paisagem. E chega a admitir, impressionada, se a “imagem desse jardim tão perfeito não seria o paradigma de todas as construções que depois passei a chamar de paisagens?” (Cauquelin, 2007, p.23). Porém, acrescenta que essa dedução agrega também outros jardins que a impressionaram como o de Monet e que contribuíram para modelar esse paradigma.

Essa relação próxima se concretiza no reconhecimento da paisagem e do jardim como patrimônio a ser preservado por instituições internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura-UNESCO e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios-ICOMOS. Mesmo tendo sido destacado como bem patrimonial desde 1981 com a Carta de Florença, o jardim histórico integra a classificação de paisagens culturais de 1992, instituída pela Convenção do Patrimônio da Humanidade, o primeiro instrumento legal internacional para o reconhecimento e a proteção das paisagens culturais (Berjman, 2008).

A paisagem reconhecida como paisagem cultural abrange uma classificação mais ampla e inclui aquelas claramente desenhadas e criadas intencionalmente pelo homem que são os jardins e parques construídos por razões estéticas além das que evoluíram organicamente, sejam paisagem relíquia ou fóssil e paisagem contínua –que mantém ao longo do tempo um papel social–, e paisagem associativa relacionando tradição religiosa, artística ou cultural e elemento natural (Ribeiro,

2007). O jardim, portanto, constitui um tipo de paisagem cultural, aquela concebida e criada pelo homem.

Ao tratar da arte do jardim que soma cores, formas, arquitetura, música, Berjman (2008) ressalta o caráter dinâmico desse objeto composto por material vivo porque está em constante metamorfose uma vez que depende dos ciclos naturais – crescem, amadurecem e morrem. E ainda destaca a arquitetura da paisagem como a disciplina profissional que se ocupa de criar essas obras de arte, abarcando diferentes escalas de paisagem desde jardins menores, públicos ou privados, até grandes parques e sítios históricos.

Na intenção de expandir e privilegiar o debate internacional em torno da conservação e preservação do patrimônio no âmbito das paisagens e dos jardins releva-se a iniciativa dos pesquisadores da Universidad Autónoma Metropolitana do México ao convidar os pesquisadores do Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil, para uma troca de experiências o que resultou no '1º Seminário Internacional Paisagem e Jardim como patrimônio cultural México-Brasil' realizado em abril de 2015. Naquela oportunidade, firmou-se a louvável decisão da publicação do livro *Paisaje y Jardín como Patrimonio Cultural. Diversas miradas desde México y Brasil*.

O conjunto de artigos dos pesquisadores do Laboratório da Paisagem-UFPE aborda o binômio jardim-paisagem na esfera da conservação integrada de cidades brasileiras, abordando a teoria e a prática, com ênfase na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade, evidenciando a possibilidade de entrelaçar temas e discutir novos conceitos e metodologias.

Com enfoque na história dos jardins, Aline de Figueirôa Silva no seu texto 'Os jardins públicos na cultura paisagística brasileira', discorre sobre a difusão de jardins públicos no Brasil entre o final do século 19 e as três primeiras décadas do século 20 como parte do processo de urbanização, abordando modalidades do uso recreativo e as repercussões no desenvolvimento do paisagismo, considerando a importação de equipamentos estrangeiros e os desdobramentos das atividades estabelecidas. Relatando sobre os tipos de mobiliário e sua procedência revela como os jardins públicos tornaram-se espaços significativos no circuito de recreação urbana protagonizando e, ao mesmo tempo, testemunhando, as transformações políticas, culturais e sociais do país.

Pondo em destaque os projetos de jardins de Roberto Burle Marx, um dos principais paisagistas do século 20, Ana Rita Sá Carneiro em seu texto 'Princípios paisagísticos dos jardins de Burle Marx' apresenta os princípios paisagísticos na concepção dos primeiros jardins da carreira do paisagista na cidade do Recife

da década de 1930 e que permaneceram na prática profissional no Brasil e em vários países. Pontua, a partir dos seus depoimentos e da interpretação de outros autores, como se formaram os diferentes saberes artísticos, históricos e botânicos, que constituíram os princípios paisagísticos do jardim moderno como obra de arte. Concebendo o jardim como “natureza organizada segundo leis arquitetônicas”, o artista Burle Marx, trata da complexidade do jardim como representação da paisagem e caracterizando a arquitetura de paisagem.

Diante da ausência de discussão da paisagem no planejamento da cidade, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras expõe em *‘A imagem e a palavra como instrumentos de captura de paisagem: uma experiência brasileira’* as transformações das bordas do Cais José Estelita no centro histórico do Recife, Brasil, iniciadas em 2003, mediante a construção de duas torres residenciais de 41 pavimentos. Recorre a Augustin Berque, Simmel e Cauquelin para embasar a escolha das variáveis, imagem e palavra, como instrumentos do método de apreensão da noção de paisagem e desejos de uma paisagem futura extraída de arquitetos, legisladores, empreendedores, fotógrafos, cineastas, pintores, escritores e moradores, diante da ameaça à continuidade desta transformação nesta mesma linha de Cais com a possível implantação do projeto chamado ‘Novo Recife’.

Visando refletir acerca da paisagem das unidades protegidas no contexto patrimonial, Onilda Gomes Bezerra apresenta *‘A paisagem como patrimônio nas unidades protegidas brasileiras’* enfocando os parques nacionais brasileiros patrimônios da humanidade. Ao discorrer sobre a noção de paisagem aplicada ao patrimônio natural, reconhecida segundo os princípios e as diretrizes das cartas patrimoniais, a autora mostra que a paisagem dos bens naturais relaciona-se ao aspecto estético da morfologia da natureza, ou seja, à beleza cênica ou experiência estética diante das formas materiais dos processos biológicos e geofísicos. No caso dos parques nacionais brasileiros foram identificados outros atributos que se relacionam a valores socioculturais referentes a processos humanos do passado e do presente, que marcaram a história desses lugares e/ou sítios ampliando sua significância. Tal constatação se fortalece com a noção de paisagem da Convenção Europeia da Paisagem (2000) quando se deixa de enfatizar o caráter estético da materialidade dos bens para incorporar dimensões mais complexas da vida humana e da natureza.

E, evidenciando a paisagem de águas, Luiz Goes Vieira Filho em seu texto *‘Paisagem do rio estruturando o Parque Capibaribe em Recife’* trata do projeto paisagístico das margens do Rio Capibaribe denominado Parque Capibaribe, que é um eixo estruturador da paisagem do Recife, Brasil, ao nortear

historicamente o desenvolvimento dessa cidade aquacêntrica. Com vistas à requalificação dessas margens com percurso de 30 km, foi firmado um convênio entre a Prefeitura do Recife e a Universidade Federal de Pernambuco, em 2013, contando com uma grande equipe de profissionais de diversos campos do saber, incluindo outras universidades, inclusive internacionais. A morfologia do rio com o manguezal, a fauna, as pontes e parques existentes configuram uma paisagem singular potencializando um entorno que foi expandido em um km passando a constituir a zona parque, região de intervenção definida a partir da premissa de que um parque linear seria inviável sem a respectiva interação e integração com o tecido urbano ribeirinho. A estruturação da zona parque está baseada em cinco premissas de requalificação, renovação e implantação de vias e espaços públicos viabilizando o uso pela população, definidas como: chegar, abraçar, atravessar, percorrer e ativar.

Diante do exposto percebe-se que o debate sobre paisagem e jardim só está começando e precisa ser perseguido e fortalecido pelos centros de pesquisa para garantir a conscientização dos dirigentes, profissionais e a população em geral na perspectiva da sua conservação como patrimônio. Como estudioso dessa causa, Jacques Leenhardt adianta que: “O jardim e a paisagem não são propriedades exclusivamente privadas, como pode ser um quadro. Seu status social implica numa reflexão que inclui as necessidades e desejos que dão sua forma à vida humana em geral, ou seja: repensar sua relação com a natureza” (Leenhardt, 2009, p.96).

Assim, como afirma Leenhardt, a discussão em pauta revela a necessidade de repensar a relação das pessoas com a natureza, o que se reflete no espaço público que é a cidade. Conservando o jardim, também se conserva a paisagem e se demonstra o respeito pela natureza, o que é bem sintetizado por Cauquelin (2007), ao lembrar que falar de jardim é relembrar paisagens que marcaram a história de vida de cada ser humano, é conhecer mais a alma humana.

Ana Rita Sá Carneiro
Joelmir Marques da Silva

1. Os jardins públicos na cultura paisagística brasileira.¹

Aline de Figueirôa Silva

Resumo.

Este texto relata a difusão de jardins públicos no Brasil entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do XX, os quais abarcam passeios, praças ajardinadas e parques. Busca-se mostrar os diferentes modos de uso dos jardins por parte da população no período transcorrido entre 1870 e 1930. O texto aprofunda a ocorrência de algumas atividades relacionadas ao seu suporte material e discute diferenças e sobreposições conceituais de coretos e pavilhões, apontando o protagonismo de tais equipamentos e articulando aspectos construtivos, funcionais e terminológicos. Ressalta-se que os jardins públicos afirmaram-se como espaços significativos no circuito de recreação urbana e no desenvolvimento do paisagismo brasileiro, protagonizando e, ao mesmo tempo, testemunhando as transformações políticas, culturais e sociais em curso no país.

Palavras-chave: *jardins, recreação, séculos XIX e XX, paisagismo, Brasil.*

A difusão de jardins públicos no Brasil.

A partir da segunda metade do século XIX, os jardins públicos desempenharam um importante papel no desenvolvimento do paisagismo no Brasil. Anteriormente aos jardins oitocentistas e novecentistas, a historiografia brasileira destaca dois marcos relevantes na produção paisagística do país. Trata-se do Jardim do Palácio de Friburgo, concebido durante a ocupação holandesa no estado de Pernambuco (1630-1654), e do Passeio Público do Rio de Janeiro (iniciado em 1779 e inaugurado em 1783), criado pela Coroa Portuguesa na então capital do Brasil, ambos durante o período colonial (1500-1822). Acrescentem-se os jardins de conventos, habitações rurais e moradias urbanas, na forma de hortas e pomares, de caráter utilitário e usufruídos por seus proprietários.

No transcurso do Império (1822-1889) e da Primeira República (1889-1930), os jardins se proliferaram como parte do processo de urbanização conduzido por administradores públicos. Primeiramente, a partir da transformação de espaços

¹ Este texto apresenta resultados da tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo intitulada "Entre a implantação e a aclimatação: o cultivo de jardins públicos no Brasil nos séculos XIX e XX" apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil, e pela Dumbarton Oaks Research Library and Collection da Harvard University, Estados Unidos.

urbanos preexistentes e, posteriormente, da ocupação de novos terrenos delimitados na malha urbana.

A instalação da Corte Portuguesa na cidade do Rio de Janeiro (1808) e a Independência do Brasil (1822), instaurando o Império, a quebra do monopólio comercial de Portugal e a abertura dos portos brasileiros redesenharam o cenário artístico, científico e intelectual do país. Fomentaram a formação de um Estado laico, a imprensa, o ensino superior, as trocas mercantis com nações europeias, a construção civil e a implantação de infraestruturas urbanas.

Mais tarde, o fim da Escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889) imprimiram novas mudanças na ordem política e social do país, ao passo que o advento da ferrovia e o progresso econômico provocado pelas economias do café, borracha, erva-mate e charque estimularam transformações na fisionomia de algumas cidades ou regiões.

Nesse panorama, os jardins públicos constituíam, paulatinamente, espaços de novo alcance social, impulsionavam o embelezamento e a higienização das cidades, articulando-se aos processos de expansão e remodelação do espaço urbano.

Importantes experiências oitocentistas couberam ao paisagista francês Auguste François Marie Glaziou (1833-1906) no Rio de Janeiro e, posteriormente, expandiram-se pelas demais províncias (depois estados) do país. Como paisagista do Império, Glaziou foi encarregado da reforma do Passeio Público (1862) e dos projetos paisagísticos do Campo de Santana (iniciado em 1873 e inaugurado em 1880) e da Quinta da Boa Vista, mas também elaborou projetos em outras cidades da província homônima do Rio de Janeiro, como Petrópolis e Nova Friburgo.

Atuaram no país muitos estrangeiros comissionados de obras infraestruturais, edificações e jardins, entre os quais engenheiros e paisagistas de nacionalidade francesa nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Aos profissionais diretamente relacionados ao ofício de projetar jardins, somava-se a atividade de horticultores, comerciantes e jardineiros, personagens importantes no desenvolvimento de uma cultura paisagística no Brasil.

No entanto, sabe-se que muitos jardins foram projetados no âmbito das repartições de obras provinciais (durante o regime imperial) ou nas secretarias e diretorias de obras públicas (no período republicano), confiadas a um determinado corpo técnico. Desse modo, desconhece-se a autoria de muitos projetos paisagísticos efetivamente implantados, os quais, na condição de obras públicas, frequentemente estavam associados aos nomes dos gestores, como chefes provinciais, governadores, intendentess e prefeitos, em detrimento dos projetistas.

Pautados em congêneres estrangeiros, os jardins públicos oitocentistas e novecentistas, construídos segundo referências projetuais de matriz europeia, incluíam ornamentos e equipamentos importados de países como França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos.²

Entre eles figuravam as chamadas *fontes d'art*, uma profusão de chafarizes, estátuas e vasos, objetos decorativos em ferro fundido trazidos principalmente da França, destacando-se as peças produzidas pelo grupo *Val d'Osne*, uma das maiores fundições artísticas do século XIX.

Ao lado das *fontes d'art*, perfilavam-se em importância e ritmo de importação os coretos em ferro, no vasto conjunto de edificações, instalações, equipamentos e componentes arquiteturais adquiridos em massa nesse período. A insuficiência da produção brasileira, a expansão do mercado europeu e seu progresso técnico e a pressão do capital britânico favoreceram a penetração de toda sorte de manufaturas metálicas.

O escoamento de produtos industrializados sofreu uma inflexão por ocasião da I Guerra Mundial (1914-1918) e, já no século XX, deu-se início à fabricação de coretos, pavilhões, pérgulas, bancos e vasos construídos *in loco* em alvenaria e/ou cimento armado. Coretos e pavilhões constituíram, então, um dos principais artefatos dos jardins brasileiros, adquiridos em função da remessa de produtos da Europa e, posteriormente, passaram a ser produzidos localmente.

Tipologia de jardins nos séculos XIX e XX.

Passeio público ou simplesmente passeio foi o nome que se deu aos primeiros logradouros urbanos ajardinados em diferentes cidades do país, como Rio de Janeiro (1779), Salvador (década de 1810), Campinas (1876), Fortaleza (1880) e Curitiba (1886), entre outros projetos não implantados no Recife (1844; 1860; 1875) (Bahls, 1998; Lima, 2009; Sá Carneiro, 2010; Silva, 2016).

Em geral, os passeios eram espaços de média ou grande dimensão, dotados de vias arborizadas propícias às caminhadas como forma de distração ao ar livre. Nas cidades litorâneas, também assumiam a configuração de plataformas de contemplação e refrigério, revelando o aproveitamento visual e utilitário da frente d'água. Os passeios proporcionavam uma experiência multissensorial à população que os frequentava, estimulada pelo frescor da brisa, pelo som das ondas marinhas e pelo descortino da paisagem.

² No caso dos Estados Unidos, refere-se, especificamente, aos moinhos eólicos de fabricação americana, chamados de cata-ventos no Brasil. Predominantemente utilizados em assentamentos rurais nos Estados Unidos e países para onde foram exportados, os cata-ventos foram identificados em jardins públicos brasileiros, especialmente na cidade de Fortaleza, pela pesquisa da qual resulta o presente artigo. Para o assunto, ver Silva (2016, pp. 303-331).

Seguindo-se aos passeios, as praças ajardinadas correspondiam à maior parte dos jardins públicos de diversas cidades brasileiras a partir do fim do século XIX e, sobretudo, nas primeiras décadas do XX. Resultaram, frequentemente, da remodelação de espaços públicos preexistentes denominados de praças, campos, pátios e largos, de acordo com as formas toponímicas e urbanísticas de matriz portuguesa, de caráter predominantemente religioso, militar, político-administrativo ou comercial.



Figura 1. Praça da República (antes denominada de Jardim do Campo das Princesas), Recife, em um dia de festa. O jardim foi inaugurado em 1872 e reformado por volta de 1925. Fonte: Silva, 2010.

Muitas vezes já delimitadas na malha urbana, as praças apresentavam diferentes configurações geométricas e topográficas, planas ou acidentadas, triangulares, regulares ou irregulares, e eram mais numerosas, porém de menor escala relativamente aos passeios e parques. Muitas eram circundadas por igrejas, edificações da administração oficial e estabelecimentos comerciais e, mais tarde, por equipamentos laicos, a exemplo dos teatros, escolas e cinemas, constitutivos do processo de secularização da sociedade a se inscrever no espaço físico da cidade.

Embora pudessem ser equipadas com chafarizes para abastecimento d'água ou monumentos, muitas praças permaneceram sem melhoramentos paisagísticos significativos. Ajardinadas ao modo de *squares* ingleses e franceses, passaram a ser cercadas por gradis, dotadas de vegetação, equipamentos e ornamentos, sendo marcante a presença dos coretos para apresentações musicais.

Por sua vez, os parques começaram a ser estruturados já no século XX, especialmente a partir dos anos 1920. Espaços de grande dimensão, mais distanciados e edificadas em novos terrenos, tinham diversificado programa de usos, comportando atividades contemplativas, relaxantes, festivas, esportivas e cívicas.

Figura 2. Parque da Independência (antes e atual Parque da Liberdade), Fortaleza. O parque foi iniciado em 1890, quando foram feitos os primeiros melhoramentos, e amplamente reformado em 1922. Fonte: Acervo Nirez.



Por sua extensão e distância em relação ao centro urbano original, os parques, a que se alcançava por linha de bonde ou veículo particular, foram os primeiros jardins urbanos dotados de área de estacionamento de automóveis. À presença tecnológica, comercial e cultural de ingleses e franceses se justapunha a influência do capital norte-americano, representada pelo deslocamento por carro, que, aos poucos, alteraria as formas de fruição da cidade, meio de acorrer a áreas suburbanas e protagonista de competições automobilísticas.

Os parques, via de regra, sucederam os passeios e as praças ajardinadas, tanto na toponímia quanto no espaço urbano, segundo apontam as cronologias de São Paulo, Vitória, Recife, Fortaleza e João Pessoa (Bartalini, 1999; Bellini, 2014; Silva, 2016).

A partir do último quartel do século XIX, os jardins catalisavam novos modos de apropriação social pela população como parte do circuito de recreação urbana, conforme revelam fontes documentais e relatos de época, cronistas, memorialistas e pesquisadores brasileiros.³

Os jardins como espaços de recreação.

No âmbito das diversões públicas, os jardins consolidaram-se antes da difusão de outras opções de divertimento, a exemplo do banho de mar e do cinema, das

³ O texto aponta as diferentes formas de uso dos jardins, identificadas a partir do cotejamento de fontes primárias, literárias e historiográficas, sem, contudo, estabelecer hierarquias (espaços mais ou menos frequentados, práticas mais ou menos corriqueiras) ou tipificação das atividades por logradouro (jardins para retretas, quermesses, jogos, comemorações cívicas, etc.). Também não aborda questões relativas ao acesso aos jardins por pessoas de distintas camadas da população. Ao contrário, admite a sobreposição de usos, mas busca especificar a ocorrência de algumas atividades relacionadas à significativa presença, permanente ou temporária, de coretos e pavilhões.

transmissões musicais radiofônicas e dos novos deslocamentos proporcionados pelo advento do automóvel a partir dos anos 1920.

A população costumava frequentá-los para ouvir as retretas semanais, praticar o *footing*, caminhada ao ar livre e oportunidade de exibição social, apreciar os lagos, fontes e ornamentos, as flores dispostas em jarros e canteiros ou simplesmente para debater os assuntos do cotidiano e sentar-se para ler o jornal do dia. Ou, ainda, para promover festas beneficentes como as quermesses, *garden-parties* temáticos ou celebrações cívicas, nas quais moças e rapazes realizavam evoluções, competições esportivas e exercícios físicos.

Apropriados por crianças, jovens e adultos, os jardins constituíam um dos cenários prediletos das fotos em família. Muito retratados nos magazines do século XX, representavam a ocasião social de ver e deixar-se ser visto, a possibilidade de usufruir um ambiente ameno, belo e saudável. Essa profusão de usos revela-se nos enunciados pelos quais eram referidos nos artigos de intelectuais, cronistas e memorialistas da época, notas e matérias jornalísticas, relatórios e revistas da administração pública. Eram frequentemente considerados *logradouros aprazíveis* ou *pitorescos*, *ponto*, *sítio* ou *lugar de recreio*, *distração*, *reunião*, *descanso*, *repouso* ou *refrigério* e ditos *atraentes*, *concorridos*, *prediletos* e *preferidos*. Atribuía-se tais termos àqueles jardins em obras ou já franqueados ao público ou, ainda, para indicar benefícios que justificassem sua criação.



Figura 3. Parque Arruda Câmara, João Pessoa (então Cidade da Paraíba), em um dia de domingo. O parque foi inaugurado em 1922. Fonte: Era Nova, nº 73, 1925.

Retretas e Coretos.

As apresentações musicais, chamadas de retretas ou tocatas, eram realizadas regularmente e em eventos específicos, a exemplo de solenidades de inauguração de jardins, comemorações da Independência do Brasil, *garden-parties*, certames, exposições, quermesses e outras festividades, quando se apresentavam bandas das corporações policiais e de sociedades civis. Eram um atrativo durante o *footing*, mas também um acontecimento à parte, ao qual importava desde a escolha da roupa até a publicação do programa musical nos jornais de circulação regular.

Os concertos semanais, vespertinos ou noturnos, representavam uma diversão após o expediente de trabalho nos dias de semana ou nas tardes de domingo. A iluminação pública, primeiro a gás e depois elétrica, tornava-se fundamental para a ocupação noturna dos jardins.

Hontem, logo após o acto de inauguração da exposição provincial, foi inaugurado e franqueado ao publico, posto que inacabado, o jardim ou square do Campo das Princezas, o qual se achava adornado com bandeiras e galhardetes, e preparado para ser lindamente illuminado á noute, como de facto foi. Á tarde e á noute ahi tocaram diversas bandas de musica militar escolhidas peças, e o square conservou-se sempre cheio de visitantes, que lhe foram admirar as bellas disposições, e as lindas estatuas e candelabros de bronze (Diario de Pernambuco, 21/10/1872, p.2).⁴

Hontem, ás 5 horas da tarde, teve lugar a inauguração do jardim Conde d'EU, subindo aos ares girandolas de foguetes aos sons do hymno brasileiro tocado simultaneamente por tres bandas de musica marcial. O concurso do povo presente foi como sôe acontecer com as solemnidades dessa natureza (Diario de Pernambuco, 16/10/1875, p. 1).⁵

Hoje, de 8 ás 11 horas, a banda de musica do 2º Batalhão Militar tocará no Parque da Liberdade; das 19 ás 21, tocará na Avenida 7 de Setembro a banda do 48º Batalhão de Caçadores, e, ás mesmas horas, a da 2ª Companhia Isolada tocará no Passeio Publico (Unitario, 09/08/1914, p. 2).⁶

A pesar (sic) de anunciada, deixou de realizar-se antehontem a costumada retreta das quintas-feiras no jardim Publico, promovida pela banda musical do 22º B. C. O motivo desse facto foi ter aquella banda encontrado fechado o corêto respectivo, dirigindo-se então, para a

4 Notícia da inauguração do Jardim do Campo das Princesas, Recife, em 1872.

5 Notícia da inauguração do Jardim da Praça do Conde d'EU, Recife, em 1875.

6 Nota de divulgação de retretas no Parque da Liberdade, Jardim 7 de Setembro da Praça do Ferreira e Passeio Público, Fortaleza, em 1914.

Praça Pedro Américo, onde executou o programma publicado (O Jornal, 01/12/1923, p. 6).⁷

Crônicas e memórias aportam significativos registros da expressão social e festiva que as retretas alcançaram. O cronista pernambucano Mario Sette (1886-1950) rememora as execuções musicais e a presença dos coretos nos jardins do Recife nos anos iniciais do século XX. Narra, por exemplo, um torneio ocorrido no Jardim da Praça Maciel Pinheiro (antes Jardim da Praça do Conde d'EU) por volta de 1901, bem como as retretas que costumava frequentar em 1903 na Praça da República (outrora Jardim do Campo das Princesas).

Duas bandas musicais, porem, existiram no Recife que mereceram o realce, a fama, os aplausos e os partidarismos que provocaram: a Matias Lima e a Charanga do Recife. [...] Ambas excelentes, caprichosas, estimuladas. Ambas com os seus louros. [...] Aos domingos, si alguma delas ia tocar na famosa retreta da praça Republica (sic), garantia-se a elegancia e o vulto da assistencia. Lá se achava a fina sociedade recifense, por entre as palmeiras do parque, pelos banquinhos de madeira, transpondo os portões do jardim, rodeando o côreto. [...] Em 1901, si não ha engano, houve um torneio musical entre as duas bandas rivais no jardim da Praça Maciel Pinheiro. Num 15 de Novembro. [...] Tocaram o hino nacional. E dali por diante o torneio ficou uma coisa seria. [...] 9, 10, 11, 12 horas da noite e cadê que nenhuma das bandas queria descer do corêto?! (Sette, 1981, pp. 159-160).

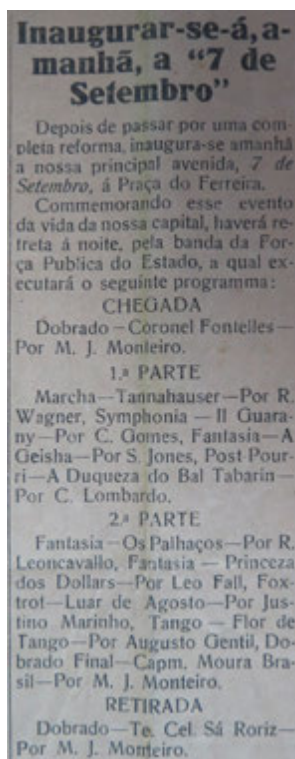
Os jornais anunciavam, semanalmente, as retretas da Praça da República, chegando a divulgar o programa a ser apresentado, menos ressaltadas por suas “qualidades artísticas” do que pelo “brilho do espetáculo, o garbo dos músicos, a grande concorrência do público” (Arrais, 1998, p. 21). As tocatas ocorridas no Jardim Nogueira Accioly da Praça Marquês do Herval, em Fortaleza, inscrevem-se, por sua vez, nas memórias do escritor cearense Otacílio de Azevedo (1892-1978) no início do século XX.

Por volta de 1912 era a Avenida Marquês de Herval (hoje praça José de Alencar) um dos mais belos logradouros da capital. Havia ali, como na Praça do Ferreira, quatro quiosques de madeira artisticamente trabalhada, ocupando os quatro cantos da praça. Ao centro, suntuoso coreto, onde a Banda da Polícia Militar realizava retretas em dias designados pela Intendência. [...] A praça era ajardinada com bom

⁷ Notícia sobre a suspensão da retreta habitual no Jardim Público, João Pessoa (então Cidade da Paraíba), em 1923.

gosto. [...] À noite, famílias inteiras –moças, velhos, rapazes e crianças– enxameavam no meio daquela vegetação luxuriante, ou sentavam-se nos bancos. Nos dias de retreta, havia grande quantidade de gente, acotovelando-se para conquistar um lugar mais perto do coreto, onde a Banda executava valsas e trechos de operetas mais conhecidas (Azevedo, 2012, p. 55).

Figura 4. Programa de retreta executada na inauguração da remodelação do Jardim 7 de Setembro da Praça do Ferreira, Fortaleza. O jardim foi inaugurado em 1902 e reformado em 1925. Fonte: Correio do Ceará, 23/05/1925.



Já consolidadas no Novecentos, as retretas incluíam em sua programação valsas, polcas, maxixes, tangos e marchas militares, os chamados dobrados. Posteriormente, tornou-se comum a execução do *foxtrote* americano, em gosto a partir da década de 1920, conforme os programas publicados nos jornais de circulação regular e anotado por autores brasileiros nas cidades do Recife (Couceiro, 2012) e João Pessoa (Mello, 1990).

Nesse período, danças e ritmos musicais como o *foxtrote*, o *charleston* e o *jazz* e o uso do automóvel, símbolo de riqueza e *status* social, representavam vias de penetração da cultura norte-americana nos modos de usufruto dos espaços urbanos, fosse pela música estadunidense executada nos jardins públicos e salões sociais, fosse pela extensão dos novos deslocamentos em direção aos parques, praias e subúrbios.

Os costumes de fazer a *toilette* francesa, de vestir-se bem para realizar o *footing* de origem britânica (Freyre, 1977) e comparecer às retretas, de ouvir o *foxtrote* americano eram cultivados no espaço público dos jardins, extrapolando o recinto fechado dos clubes, teatros, bailes e jantares, propalando-se como hábitos e palavras oriundas da Europa, mas também dos Estados Unidos.

As retretas, divertimento laico e dos mais populares, estavam, portanto, paradoxalmente “sacralizadas nos coretos”, para usar a expressão de Bahls (1998, p.8; 181). Estes, na medida em que configuravam, simultaneamente, abrigo e palco, admitiam outros modos de utilização, conforme relatado por autores brasileiros.

Em Fortaleza, os diferentes usos do coreto da Praça do Ferreira, erguido quando esta foi remodelada em 1925, constam nas narrativas de João Nogueira (1867-1947), Raimundo Girão (1900-1988) e Mozart Soriano Aderaldo (1917-1995). A construção converteu-se em tribuna para pronunciamentos, discursos e comícios políticos e falatórios populares (Nogueira, 1942; Girão, 1979; Aderaldo, 1989). O coreto do Jardim Público de João Pessoa serviu de cenário a peças natalinas, apresentações folclóricas até a celebração de uma missa campal em 1930 (Mello, 1990).

A hegemonia dos coretos ou pavilhões musicais afirmava-se nas diversas apropriações e na longa duração das retretas nos jardins públicos desde o Oitocentos até o início dos anos 1930, quando começaram a decair. Os exemplares em ferro foram marcantes no século XIX, substituídos por construções congêneres em alvenaria e cimento armado no século XX, geralmente conservando a disposição em base-corpo-coroamento. Além de seu evidente caráter utilitário, eram também muito valorizados por sua função decorativa, referidos como parte da ornamentação dos jardins, de modo que não se encontravam dois iguais.



Figura 5. Praça Maciel Pinheiro (antes denominada de Jardim da Praça do Conde d'EU), Recife, detalhe do coreto em ferro. O jardim foi inaugurado em 1875 e reformado por volta de 1925. Fonte: Acervo da autora, imagem publicada no Almanach de Pernambuco para o anno de 1910.

Figura 6. Praça Sérgio Loreto, Recife, detalhe do coreto em alvenaria e cimento armado. O jardim foi inaugurado em 1924. Fonte: Album de Pernambuco, 1933.



Os coretos metálicos comumente possuíam planta circular ou poligonal tendendo para o círculo, erguiam-se sobre uma base maciça ou com porão em alvenaria, apoiavam-se em colunas de ferro fundido, eram dotados de escada e peitoris em ferro fundido e cobertos com lâminas delgadas de ferro galvanizado ou zinco (Silva, 1986). A base em alvenaria chamava-se tambor e era revestida por um assoalho que funcionava como caixa de ressonância e sobre o qual se assentava a construção, aberta tanto quanto possível, a fim de não abafar o som, sustentando uma cobertura em dossel (Costa, 1994).

A palavra *pavilhão* (dito de música ou pavilhão para retretas ou pavilhão para tocatas) –marcante no século XIX– parece ter antecedido a popularização do termo *coreto*, ambas coexistindo no século XX, de sorte que esta última veio a se consolidar de modo notável na linguagem técnica e coloquial no Brasil.⁸

Segundo Costa (1994, pp.178-179), os coretos são uma “expressão arquitetural da festa popular” derivada dos pavilhões dos jardins otomanos ou do Extremo Oriente, transformados em pequenos abrigos para apresentações musicais ao ar livre no século XIX.

Etimologicamente, o *coreto*, chamado de *quiosco* ou *kiosco* em espanhol⁹ e *kiosque* em francês,¹⁰ encarna tais raízes otomanas ou, contemporaneamente falando,

8 Para o aprofundamento de questões conceituais, arquitetônicas e terminológicas referentes aos coretos, quiosques e pavilhões e sua presença nos jardins do Brasil, ver Silva (2016, pp. 269-303).

9 Ver Diccionario de la Real Academia Española (dle.rae.es/?id=Uvf4PIP). Acesso em: 11 jul. 2016.

10 Ver Dictionnaires de français Larousse (www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kiosque/45572?q=kiosque#45512). Acesso em: 11 jul. 2016.

turcas. As formas hispânica e francesa designam ora uma construção aberta presente em parques e jardins para celebrar concertos populares, ora uma pequena edificação ou abrigo instalado em um espaço público para venda de artigos sortidos.

O vocábulo espanhol *quiosco* deriva do francês *kiosque*, que, por sua vez, advém do italiano *chiosco*, este originado do turco via persa.¹¹ Portanto, a linha de transmissão da palavra às línguas latinas parece ser do persa ao turco *köşk* e deste para o italiano-francês-espanhol-português. Em inglês, ao equipamento utilizado para execuções musicais dá-se o nome de *bandstand*, a partir da justaposição de *band* (banda) e *stand* (plataforma ou estrado), ao passo que o vocábulo *kiosk* indica um espaço onde se adquirem produtos de pequeno porte, serviços ou informações.¹² Os verbetes *bandstand* e *kiosk* do *Oxford Companion to the Garden* apontam:

Como uma construção de jardim engenhosamente útil e ornamental, o coreto foi uma característica universal dos parques públicos do século XIX e de outros, mais tarde, na Grã-bretanha. Sua essência é uma plataforma levantada com um telhado que, tanto protegia a banda da chuva, quanto, mais importantemente, servia como um tipo caixa de ressonância que exaltava a música. Geralmente, era construído com uma superestrutura de ferro fundido e um telhado poligonal ou circular muito íngreme (Taylor, 2006, p. 34).

Quiosque é derivado da palavra turca kiosk, que significava um leve pavilhão de jardim, geralmente aberto, às vezes de um tipo efêmero. Na Inglaterra e na França (kiosque), a palavra era usada para isto denotar a partir do início do século XVII. Tais construções eram comuns no Império Otomano e, às vezes, profusamente decoradas (Taylor, 2006, p. 264).

A palavra portuguesa *quiosque*, também de origem turca, comparece em dicionários do século XIX (Vieira, 1873, v. 3, p.1238; Silva, 1878, v. 2, p.209), então grafado *kiosco* (*kiósc*) ou *kiosque* (*kiósq*), indicando pequena venda ou espaço para permanência, a fim de se refrescar ao abrigo do sol, localizado em praças, jardins ou terraços, porém sem menção à ocorrência de apresentações musicais.

11 Ver Dizionario Garzanti Linguistica (www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=chiosco). Acesso em: 11 jul. 2016.

12 Ver Cambridge Dictionaries (dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bandstand) e (dictionary.cambridge.org/dictionary/english/kiosk). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Merriam-Webster Dictionary (www.merriam-webster.com/dictionary/bandstand) e (www.merriam-webster.com/dictionary/kiosk). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Oxford Dictionaries (www.oxforddictionaries.com/definition/english/bandstand) e (www.oxforddictionaries.com/definition/english/kiosk). Acesso em: 11 jul. 2016.

Hoje, no Brasil, os quiosques referem-se aos pontos de aquisição de mercadorias e serviços; às construções onde se comercializam jornais, revistas, flores, cigarros, lanches, bebidas e outros artigos, nas ruas, praças, parques, praias, *shoppings centers* e aeroportos. Porém, geralmente não se aplica às construções onde ocorriam retretas nos jardins públicos.

Neste caso, a linguagem brasileira consolidou o vocábulo coreto, verificado em documentos de época, como jornais, revistas, relatórios de governo, fontes visuais, e perpetuada por cronistas, historiadores, arquitetos, urbanistas, paisagistas e demais pesquisadores que se debruçaram sobre os temas urbanos. É o que ilustra o cronista Otacílio de Azevedo, ao distinguir o coreto dos quiosques da Praça do Ferreira, em Fortaleza, sendo que estes foram demolidos em 1920 e aquele erguido em 1925, conforme notícia da administração municipal.

Na praça propriamente dita até 1920, aproximadamente, erguiam-se cinco artísticos quiosques que abrigavam quatro cafés e um servia de posto de fiscalização da Companhia de Luz. [...] Depois, os quiosques foram retirados, a praça foi reformada e surgiu em seu centro um coreto, onde a banda da Polícia executava às quintas-feiras suas afamadas retretas (Azevedo, 2012, p. 72).

Quando da primeira vez, em 1920, estive alguns mezes na Prefeitura [...] achei que seria de utilidade publica retirar da Praça do Ferreira, ponto predilecto de frequencia, aquelles feios kiosques de madeira, alli postados em cada um de seus angulos, velhos cochicholos de máo (sic) gosto, pessima hygiene e nenhuma vantagem, para o municipio. [...] Removidos os kiosques [...] era pensamento meu remodelar aquelle logradouro, dando-lhe outra feição, acomodando-o melhor ás exigencias do transito ali cada vez mais activo. [...] Somente agora, passados cinco annos, foi possivel effectuar essa vossa deliberação. [...] Devo advertir que esse contracto só se refere ao serviço propriamente da remodelação da Avenida, não comprehendendo a construcção do corêto, pintura do mesmo, preparo dos canteiros, installação de bancos e outras despezas meudas (Ceará Illustrado, n. 61, setembro de 1925).

Para o escritor lusitano Delmar Domingos de Carvalho (2010, p. 2), a origem do termo coreto é controversa, pois alguns defendem que procede do italiano *coretto*, relacionando-se à “tribuna” e “coro de igreja”, enquanto outros apontam se tratar da justaposição da palavra *coro* ao sufixo diminutivo *etto*, logo “pequeno coro”. Tal ligação com a liturgia católica comparece em dicionários arquitetônicos e linguísticos, conforme se lê nas seguintes definições:

Como se sabe, o coro é a parte da Igreja onde está um estrado, uma parte alta, como se fosse um 'palanque', onde os cônegos, membros das colegiadas, seminaristas etc., fazem as suas orações em comum, ou o local algo mais elevado onde dentro delas se toca ou canta, ou ainda a zona com fileiras fixas de cadeiras na capela-mor, nas quais se sentam os sacerdotes. Vem do grego 'khoros', latim 'choru', dança (Carvalho, 2010, p. 2).

Coreto. Espécie de còro, construído ao ar livre, para concertos musicais. [...] Còro. Local da igreja onde se juntam os padres para rezar ou cantar durante os ofícios divinos. Geralmente o còro é colocado em piso sobreelevado, acima da porta de acesso e no comêço da nave. Outras vêzes, está no fundo da capela-mor, segundo a tradição romana (Corona & Lemos, 1972, p. 148).

Ainda no âmbito da arquitetura, o dicionário Houaiss (2009, s/p) o define como “pavilhão erigido em praças ou jardins públicos, para concertos musicais”; “pequeno coro”, originado do italiano *coretto*, isto é, “parte da igreja reservada aos cânticos e ao clero”; do grego *khorós* (conjunto de dançarinos ou de cantores) e do latim *chórus*.

Hoje, no argot paisagístico, emprega-se a palavra coreto em referência ao abrigo presente em espaços públicos no qual, tradicionalmente, aconteciam execuções musicais, evidência e expressão de uma forma de uso dos jardins e sua construção específica, difundidos na sociedade brasileira do século XIX e início do XX, mas que decaiu posteriormente. Termo oriundo do universo litúrgico, o coreto converteu-se em equipamento laico de múltiplas funções e fixou-se, de modo inquestionável, na linguagem e na imagem dos jardins públicos do Brasil daquele período.

Garden-parties e Pavilhões.

Eventos de maior porte em datas específicas também sinalizam a utilização dos jardins no circuito de divertimentos públicos, abarcando desde celebrações de natureza cívica ou política, até outras de caráter beneficente ou temático.

Já em gosto nos anos 1910, os *garden-parties* eram, a exemplo do *footing* e das retretas, um acontecimento social e exercício de elegância, ocasião de exibição das modas no vestuário e na música. Nesses eventos instalavam-se palcos e tablados, mesas e barracas de bebidas e comidas, iluminação especial, executavam-se retretas, danças e competições esportivas, em que se ressaltam a importância da música para ouvir e dançar e o uso noturno dos jardins.

Festas de grandes proporções, que incluíam uma programação diversificada e a instalação de mobiliário temporário, os *garden-parties* ocorriam, muitas vezes, em espaços extensos, a exemplo do Parque da Liberdade e do Passeio Público de Fortaleza, Passeio Público de Curitiba e Parque Municipal de Belo Horizonte (Bahls, 1998; Penna, Castriota & Biasizzo, 1992; Silva, 2016).

Figura 7. Notícia de um *garden-party* no Parque da Liberdade, Fortaleza. Fonte: *Unitario*, 09/09/1914.

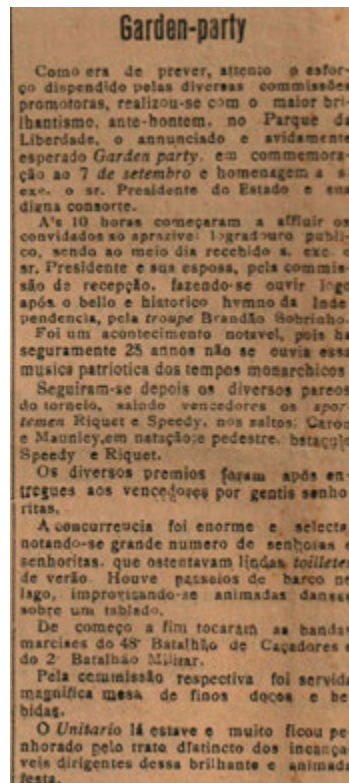


Figura 8. Jardim Público de João Pessoa (então Cidade da Paraíba), nas comemorações do "7 de Setembro", quando foram instalados pavilhões, mesas e cadeiras. O jardim foi iniciado em 1879. Fonte: *Era Nova*, Edição do Centenário da Independência do Brasil, 1922.



As comemorações da Independência do Brasil –o “7 de Setembro”– eram *garden-parties* de caráter cívico, que, além de pavilhões, barracas, retretas, bailes e provas esportivas, incluíam desfiles, paradas e evoluções de crianças, jovens, alunos, moças e rapazes e execução de hinos. Celebrações dessa natureza ocorreram nos jardins da cidade de João Pessoa, a exemplo da Praça Venâncio Neiva, do Jardim Público e do Parque Arruda Câmara, no Centenário da Independência (1822-1922) (Silva, 2016).

As quermesses, por sua vez, podem ser consideradas *garden-parties* de natureza filantrópica para arrecadar fundos em prol de ações de assistência social e financiamento de obras, inclusive no período natalino. Relatos de memorialistas apontam que, ao menos desde a década de 1880, realizaram-se quermesses em jardins públicos brasileiros. A primeira festa dessa natureza em São Paulo teria ocorrido por volta de 1882-1884 no Jardim Público, mais tarde rebatizado de Jardim da Luz (Martins, 1911), e em Fortaleza no Passeio Público em 1887 (Nogueira, 1933).

Entre os annos de 1882 a 1884 realisou-se, no Jardim Publico uma kermesse promovida por diversos membros influentes da distincta colonia Francesa desta capital, sendo que esta kermesse foi a primeira que se fez em S. Paulo e foi um dos promotores da mesma o cidadão francez Alberto Thiebaut, fallecido a 26 de outubro de 1885 (Martins, 1911, v. 1, p. 142).

Em 1887 houve lá a primeira kermesse do Ceará. Em beneficio da estatua do general Tiburcio, rendeu um dinheiro louco: oito contos. O vocabulo kermesse, até então desconhecido, cahiu no goto povo (sic) e foi traduzido, deformado e deturpado de mil modos –Merkesse- loja de brinquedos –missa do kelé, etc.; além de traduções e corruptelas muito livres (Nogueira, 1933, s/p).

Muitas quermesses foram organizadas no Jardim da Luz, como as promovidas por iniciativa dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1887, em prol da libertação dos escravos, bem como aquelas de 1914 e 1915, a fim de angariar fundos destinados à construção de um hospital de tuberculosos, da escola dos salesianos e socorro às vítimas da seca no país (Ohtake & Dias, 2011).

Bahls (1998) e Bellini (2014) corroboram os relatos dos antigos, ao comentarem a ocorrência de quermesses nos respectivos Passeio Público de Curitiba e Jardim Municipal de Vitória. Durante muitos anos, o passeio curitibano foi cenário de animadas e concorridas quermesses, com apresentações de cantores e bandas,

leilões, venda de prendas e corridas infantis, promovidas por associações da sociedade civil em benefício de instituições de proteção às crianças, órfãos e operários entre 1898 e 1911 (Bahls, 1998).

Àquela época, em 1900, o recém-inaugurado Parque Municipal de Belo Horizonte “artisticamente iluminado assistiu a uma quermesse, com renda revertida para a Santa Casa” (Penna *et al*, 1992, pp.41-42). Em João Pessoa e Fortaleza, promoveram-se outras no Jardim Público, bem como no Passeio Público e no Parque da Independência, respectivamente.

Tem envidado esforços para o brilho das homenagens ao transcurso do dia natalicio de Jesus Christo, na igreja das Mercês, a comissao das mesmas encarregada [...]. Às cinco horas da tarde do dia 24 de dezembro, começarão os festejos no jardim publico, haverá um buffet de doces e frios, servido por senhorinhas da nossa sociedade; venda de flores, kermesse e arvore de Natal (O Jornal, 22/12/1923, p. 6).

Terão começo hoje ás 19 horas no Parque da Independencia, as kermesses em beneficio da crèche para os filhos dos leprosos de Canafistula. [...] As kermesses funcionarão hoje, amanhã e nos dias 3 a 6 de Janeiro. Nos dias 3, 5 e 6 tomarão parte do atrahente Basar emprestando com a sua arte graciosa um concurso valioso, as inteligentes patricias Irmãs Gasparina que executarão bailados e danças (Correio do Ceará, 31/12/1929, p. 7).

Registros de cidades tão diferentes quanto distantes entre si –Fortaleza, João Pessoa, São Paulo, Vitória, Curitiba– mostram a difusão das quermesses nos mais amplos jardins públicos de cada uma delas, via de regra. As quermesses podem ser resumidas como um evento de caráter comercial e beneficente, simultaneamente religioso na sua natureza paroquial e civil na sua estrutura laica, e que, ainda hoje, fazem parte da tradição festiva popular em numerosas cidades do Brasil.

Periódicos de época que noticiavam e/ou ilustravam esse universo de festas e comemorações deixam ver a presença dos pavilhões, termo que geralmente se referia às construções efêmeras erguidas para tais eventos, mas também a equipamentos permanentes, a exemplo dos coretos, configurando espaços de sociabilidade.

Tanto dicionários linguísticos quanto o *Oxford Companion to the Garden* sinalizam a sinonímia ou a genealogia entre o *pabellón* espanhol, o *pavillon* francês, o *padiglione* italiano e o *pavilion* inglês e sua correspondência com o que, em português, denomina-se de *pavilhão*.¹³

Derivado do latim papilionem, uma borboleta, a palavra tinha o significado de uma barraca cujo material esvoaçante ou enrolado podia assemelhar-se às asas de uma borboleta. Na terminologia do jardim, tem um significado impreciso que facilmente pode misturar-se com gazebo, belvedere, coreto, quiosque, templo e cassino. Como estes, o pavilhão é uma construção ornamental independente, geralmente imaginada no projeto de um jardim para ocupar um lugar de importância, frequentemente para formar algo muito atraente aos olhos ou um incidente decorativo. Tais construções foram comuns nos jardins renascentistas italianos, franceses e ingleses e, nos jardins franceses dos séculos XVII e XVIII, assumiram maior proeminência (Taylor, 2006, p. 369).

De fato, um amplo conjunto de artefatos pode ser alçado à denominação de pavilhão, palavra de sentido mais genérico em português, espanhol, francês, italiano e inglês, incluindo coretos, espaços para cafés e chá, atividades físicas, construções comerciais, barracas, estufas, belvederes, abrigos para cobrir fontes d'água nas cidades hidrotermais ou para estadia ao ar livre nos dias amenos do verão europeu. Tais construções vão se diferenciando entre si em relação às suas funções, dimensões, rebuscamento e clima da cidade onde estão inseridos.

Pode-se, então, afirmar que, por um lado, o coreto era um tipo de pavilhão, embora nem todo pavilhão correspondesse a um coreto. Mas, por outro lado, o coreto configurava-se como o pavilhão mais frequente nos jardins brasileiros oitocentistas e novecentistas, paradoxalmente subvertendo sua conotação de equipamento específico.

13 Ver Diccionario de la Real Academia Española (dle.rae.es/?id=RNnRSly). Acesso em: 11 jul. 2016.
Ver Dictionnaires de français Larousse (www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pavillon/58800?q=pavillon#58441). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Dizionario Garzanti Linguistica (www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=padiglione). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Cambridge Dictionaries (dictionary.cambridge.org/dictionary/learner-english/pavilion). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Merriam-Webster Dictionary (www.merriam-webster.com/dictionary/pavilion). Acesso em: 11 jul. 2016.

Ver Oxford Dictionaries (www.oxforddictionaries.com/definition/english/pavilion). Acesso em: 11 jul. 2016.

Figura 9. Praça Venâncio Neiva, João Pessoa (então Cidade da Paraíba), detalhe do Pavilhão do Chá. O jardim foi inaugurado em 1917 e o pavilhão construído entre 1928 e 1932. Fonte: Acervo IHGP.



Conclusões.

Os jardins públicos criados no Brasil entre as últimas décadas do século XIX e os três primeiros decênios do XX afirmavam-se como lócus da vida social urbana. Entre as diferentes atividades de lazer exercitadas em seu recinto, destacavam-se o *footing*, os concertos e as quermesses como práticas de longa duração.

No conjunto de pavilhões, fixos ou temporários, edificados para as retretas ou erguidos por ocasião de festas culturais, cívicas ou beneficentes, o coreto veio constituir uma plataforma multifuncional, originalmente concebido como abrigo e palco para os músicos, porém apropriado de diversificadas formas.

Desse modo, o coreto, equipamento e termo de sentido mais específico –o espaço da música, edificação que se fixou de modo notável nos jardins brasileiros–sobrepunha-se e subvertia a conotação do pavilhão enquanto equipamento e termo de sentido mais abrangente –espaço para chás e cafés, mirante, barraca de vendas e prendas, construção temática e frequentemente efêmera.

Neste sentido, os jardins assumiram importância no cotidiano da população enquanto espaços de recreação pública, vetores e resultantes do quadro de mudanças políticas, culturais e sociais ocorridas no país no período pós-colonial. Seus múltiplos modos de apropriação sinalizam seu protagonismo no desenvolvimento de uma cultura paisagística no Brasil, seja na ação prática de construí-los, seja no hábito de utilizá-los como logradouros recreativos, delineando as bases para a atuação do jovem paisagista Roberto Burle Marx, que projetou seus primeiros jardins públicos em 1935 na cidade do Recife.

Referências.

Álbuns, almanaques, revistas e jornais.

Album de Pernambuco. (1933). Recife: Drechsler & Cia Estabelecimento Grafico.

Almanach de Pernambuco para o anno de 1910, 12º anno. Recife: [s.n].

Ceará Ilustrado. Um governo de realizações: a Prefeitura Municipal de Fortaleza, a sua actual administração, ano 2, n. 61, 1925.

Correio do Ceará, *Inaugurar-se-á, amanhã, a "7 de Setembro"*, 23/05/1925, p. 1.

Correio do Ceará, *Parque da Independencia - kermesses em beneficio da crèche*, 31/12/1929, p. 7.

Diario de Pernambuco, *Jardim do Campo das Princezas*, 21/10/1872, p. 2.

Diario de Pernambuco, *Inauguração do jardim Conde d'EU*, 16/10/1875, p. 1.

Era Nova, ano 2, Edição do Centenario da Independencia do Brasil, 1922.

Era Nova, ano 5, n. 73, 1925.

O Jornal, *Porque deixou de haver retreta anteontem no Jardim Publico*, 01/12/1923, p. 6.

O Jornal, *O Natal na igreja das Mercês*, 22/12/1923, p. 6.

Unitario, *Retretas*, 09/08/1914, p. 2.

Unitario, *Garden-party*, 09/09/1914, p. 1.

Dicionários e Enciclopédias.

Corona, E. & Lemos, C. A. C. (1972). *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Edart.

Houaiss, A. (2009). *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 1 Cd-Rom.

Silva, A. de M. (1878). *Diccionario da Lingua Portugueza*. (7. ed.). Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves, Tomo II: F-Z.

Taylor, P. (Ed.). (2006). *The Oxford Companion to the Garden*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Vieira, D. (1873). *Grande Diccionario Portúguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*. Porto: Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moares; Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho; Pará: Antonio Rodrigues Quelhas, Terceiro Volume: E-L.

Dicionários online.

Cambridge Dictionaries (dictionary.cambridge.org)

Diccionario de la Real Academia Española (www.rae.es/recursos/diccionarios/drae)

Dizionario Garzanti Linguistica (www.garzantilinguistica.it)

Dictionnaires de français Larousse (www.larousse.fr)

Merriam-Webster Dictionary (www.merriam-webster.com)

Oxford Dictionaries (www.oxforddictionaries.com)

Artigos, Livros, Capítulos, Dissertações e Teses.

- Aderaldo, M. S. (1989). O espírito da Praça do Ferreira. *Revista do Instituto do Ceará*, 103, 9-18.
- Arrais, R. P. A. (1998). *Recife, culturas e confrontos: as camadas urbanas na Campanha Salvaçionista de 1911*. Natal: Editora da UFRN.
- Azevedo, O. de. (2012). *Fortaleza descalça*, 3ª. ed., Fortaleza: Secult-CE.
- Bahls, A. V. da S. (1998). *O verde na metrópole: a evolução das praças e jardins em Curitiba (1885-1916)*. (Tesis inédita de maestría). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- Bartalini, V. (1999). *Parques Públicos Municipais de São Paulo: a ação da municipalidade no provimento de áreas verdes de recreação*. (Tesis inédita de doctorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bellini, A. K. de Q. C. (2014). *Espaços públicos abertos e o usufruto da paisagem: 1860 a 1912-Vitória (ES)*. (Tesis inédita de maestría). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- Carvalho, D. de. (2010). *Origem etimológica de Coreto e denominações noutros idiomas*. Recuperado de www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-origem-etimologica-de-coreto.pdf.
- Costa, C. T. da. (1994). *O Sonho e a Técnica: a Arquitetura de Ferro no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Couceiro, S. (2012). Entre festas, passeios e esportes: o Recife no circuito das diversões nos anos 1920. En Barros, N., Rezende, A. P. & Silva, J. P. da. (ed.). *Os anos 1920: histórias de um tempo* (83-114). Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Freyre, G. (1977). *Os Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Girão, R. (1979). *Geografia Estética de Fortaleza*, 2ª. ed., Fortaleza: BNB.
- Lima, S. B. S. de. (2009). Para além da arquitetura: Ramos de Azevedo e os projetos de jardins para Campinas. En Sá Carneiro, A. R. & Pérez Bertruy, R. (ed.). *Jardins históricos brasileiros e mexicanos* (141-173). Recife: Editora da UFPE.
- Martins, A. E. (1911). *S. Paulo Antigo (1554-1910)*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alvez & C., v. 1.
- Mello, J. O. de A. (1990). *Os coretos no cotidiano de uma cidade: lazer e classes sociais na capital da Paraíba*. João Pessoa: Fundação Cultural do Estado da Paraíba.
- Nogueira, J. (1933). Notas e Transcrições: "O Passeio Publico-Ad Seniores Fortalexienses". *Revista do Instituto do Ceará*, 47.
- Nogueira, J. (1942). Cidade da Fortaleza. *Revista do Instituto do Ceará*, 56, 147-152.
- Ohtake, R. & Dias, C. (2011). *Jardim da Luz: um museu a céu aberto*. São Paulo: Editora Senac: Edições Sesc.
- Penna; A. D., Castriota, L. B. & Biasizzo, M. A. M. de. (1992). *Parque Municipal: Crônica de um século*. Belo Horizonte: Companhia Vale do Rio Doce.

Sá Carneiro, A. R. (2010). *Parque e Paisagem: um olhar sobre o Recife*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

Sette, M. (1981). *Maxambombas e Maracatus*, 4ª ed., Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife: Prefeitura da Cidade do Recife.

Silva, A. de F. (2010). *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe.

Silva, A. de F. (2016). *Entre a implantação e a aclimação: o cultivo de jardins públicos no Brasil nos séculos XIX e XX*. (Tesis inédita de doctorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Silva, G. G. da. (1986). *Arquitetura do Ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel.

Agradecimentos (acervos citados e instituições financiadoras).

Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Harvard University (DO).

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP).

Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), acervo particular.

2. A paisagem como patrimônio nas Unidades Protegidas Brasileiras.

Onilda Gomes Bezerra

Resumo.

O presente texto faz uma reflexão acerca da paisagem das unidades protegidas no contexto patrimonial enfocando, os parques nacionais brasileiros patrimônios da humanidade. Discorre-se sobre o conceito de paisagem aplicado ao patrimônio natural, reconhecido segundo os princípios e as diretrizes das cartas patrimoniais. Sob esse prisma, compreende-se que a paisagem dos bens naturais relaciona-se ao aspecto estético da morfologia da natureza, ou seja, a beleza das formas materiais dos processos biológicos e geofísicos. Entretanto ao analisar os parques nacionais a partir da 'análise de conteúdo' da documentação oficial da UNESCO e dos organismos de gestão dos parques nacionais brasileiros (Ibama e Icmbio), visando à identificação de seus valores, outros atributos são identificados como relevantes, conferindo-lhe caráter singular. Esses atributos relacionam-se a valores socioculturais referentes a processos humanos do passado e do presente, registrados nesses lugares e/ou sítios. A definição da paisagem dos bens naturais pelo aspecto cênico é uma forma clássica aplicada no âmbito do patrimônio natural ao identificar o valor estético da natureza no processo de reconhecimento de sua significância, que corresponde ao conjunto de valores que lhe são atribuídos. Cotejando a evolução das cartas patrimoniais até os dias atuais, percebe-se que o conceito de paisagem vem ser ampliado e aprofundado com a Convenção Europeia da Paisagem (2000) quando se deixa de enfatizar o caráter estético da materialidade dos bens para incorporar dimensões mais complexas da vida humana e da natureza. A paisagem passa a ser definida como resultado da "ação e interação entre fatores naturais e humanos", compreendendo-se assim que se trata de uma 'unidade' onde reside a complexidade do todo 'paisagístico'. Conclui-se que os valores atribuídos à paisagem dos bens naturais vão além da estética da natureza, ao entender que há uma relação estabelecida entre homem e natureza num território biogeofísico específico segundo uma visão fenomenológica.

Palavras-chave: *Patrimônio natural; Paisagem; Natureza; Valores patrimoniais; Parques Nacionais.*

Introdução.

Compreender a paisagem da natureza é entendê-la como um bem patrimonial a partir da identificação dos valores que lhe são atribuídos. No âmbito do patrimônio, a paisagem dos bens naturais, tradicionalmente, esteve associada à beleza cênica dos processos da natureza. De acordo com os princípios e diretrizes das cartas patrimoniais, o valor universal excepcional da paisagem dos processos biológicos e geofísicos do ambiente natural está relacionado ao aspecto estético da beleza natural. A paisagem, neste caso, portanto, é compreendida como sendo o aspecto físico-visual do conjunto dos elementos que constituem materialmente a natureza, cujos valores que lhes são atribuídos se inserem no âmbito da estética da natureza, expressando a morfologia dos lugares e sítios naturais. Essa abordagem se amplia com a criação da categoria de 'paisagem cultural' (Recomendação Europa, 1995) e, sobretudo, com a Convenção Europeia da Paisagem (2000), cujo conteúdo será discutido mais na frente.

A apreensão da beleza do ambiente natural se dá segundo um processo de 'experienciação estética' resultado da inter-relação entre ser humano e natureza. Duarte Jr. (2009, pp.8-9) explica como 'experiência estética', ou 'experiência da beleza ou do belo' o sentimento humano aflorado quando este se posta diante de um objeto reconhecido como 'belo'. A beleza é vista segundo os princípios da filosofia da estética, que a traduz como a experiência humana frente aos objetos que apresentam forte apelo da beleza, podendo evocar a emoção e o sentimento de êxtase contemplativo. Nesse sentido, entende-se que a beleza não se encontra "nem no objeto em si, nem, isoladamente nos sujeitos humanos", correspondendo a uma relação estabelecida entre sujeito e objeto.

Corroborando essa ideia, Aranha e Martins (2003, p.370), afirmam que a beleza "não está no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito". É um valor que se atribui aos objetos buscando exprimir a subjetividade da relação sujeito-objeto. No entanto, o juízo estético, que é subjetivo, pode ser universalizado, vez que "as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas em todos os homens". Na relação objetividade-subjetividade, a estética de um objeto está associada ao caráter do mesmo quando posto à percepção humana. A identificação da representatividade objetiva está na materialidade.

No caso da beleza da natureza, a objetividade reside na morfologia e na estruturação dos seus elementos enquanto matéria. Durante o processo de avaliação da significância natural, a paisagem é aferida pelo valor estético atribuído aos processos biofísicos da natureza pelo seu caráter formal, que é visualmente apreensível.

Assim, a paisagem dos bens categorizados como naturais é reconhecida pelo viés da atribuição estética aos valores da natureza, compreendendo o patrimônio natural pelo cenário ou beleza cênica que evocam. Contudo, ao entender a paisagem segundo uma relação sujeito-objeto, suscita-se a apreensão dos significados culturais dos lugares e sítios pelas pessoas que com eles interagem, seja de um modo direto ou mesmo indireto, mediante o processo de percepção humana. Daí se constatar que à paisagem se somam uma gama de valores que vão além da beleza cênica posto que para o reconhecimento do patrimônio 'natural', muitos dos critérios de avaliação do valor universal excepcional que orientam a classificação do bem patrimonial patrimônio podem ser inferidos.

A classificação de um bem patrimonial se dá a partir das orientações básicas contidas nos princípios e nas diretrizes do processo de gestão da conservação do patrimônio mundial cultural e natural constantes nas Cartas Patrimoniais chanceladas pelo ICOMOS¹ ou IUCN.² O enquadramento dos bens seguem os critérios de avaliação do valor universal excepcional visando sua inscrição na Lista do Patrimônio Mundial, os quais estão estabelecidos no *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (UNESCO, 2005). Para um bem ser designado como 'natural', os critérios adotados para esse enquadramento dão relevância aos atributos relacionados a *representativos períodos da história da Terra, processos geológicos ou elementos geomórficos e fisiográficos; excepcionais processos ecológicos e biológicos; importantes habitats; e a diversidade biológica*. E a paisagem se restringe ao critério que classifica os *fenômenos naturais extraordinários de beleza natural e importância estética excepcional*. Constata-se, contudo que, além desses critérios, outros poderiam ser cogitados, embora referenciem a dimensão do patrimônio cultural, como, por exemplo, o critério que enfatiza o fato do bem-estar *associado diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com idéias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional*. Para este último critério, o Comitê Internacional do Patrimônio Mundial só o considera se for aplicado em conjunto com outros.

A avaliação dos valores patrimoniais se dá durante o processo de identificação dos atributos dos bens relacionados aos critérios estabelecidos para avaliar o seu valor universal excepcional categorizando-os no âmbito local, regional ou nacional. Os bens são submetidos ao Comitê para o reconhecimento dos valores patrimoniais que lhe são conferidos através da Declaração de Significância, instrumento formal de avaliação patrimonial. O reconhecimento do bem se processa mediante análise

1 ICOMOS-Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

2 IUCN-União Internacional para Conservação da Natureza.

da Declaração de Significância e avaliação de Integridade, apresentados à UNESCO objetivando sua inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, no momento pleiteado. A significância do bem, como sendo o conjunto de valores que lhe é atribuído, atesta a relevância de suas características dando-lhe um caráter único e excepcional. Ao seguir as diretrizes e os procedimentos operacionais das cartas patrimoniais no processo de identificação e reconhecimento do patrimônio mundial, o atestado da significância patrimonial é definido de modo individualizado para cada bem especificamente. É um procedimento dicotômico o qual também é aplicado quando da classificação do bem, como sendo natural ou cultural.

Para os bens culturais, a Carta de Burra define como significância cultural “o conjunto de valores estéticos, históricos, científicos ou social de um bem para as gerações passadas, presentes ou futuras” (Burra Charter, 2013, p.2). E para os bens naturais a Carta do Patrimônio Natural (Australian Natural Heritage Charter, 2002, p.6) designa como significância natural a importância dada aos “ecossistemas, a biodiversidade e a geodiversidade, pelo seu valor de existência, ou em termos dos seus valores científico, social, estético, e como suporte de vida das presentes e futuras gerações”.

De acordo com Mason (2004, p.64), a Declaração de Significância justifica as razões pelas quais o bem deve ser conservado e por que determinados aspectos são relevantes, requerendo medidas de proteção. Ratifica que a significância é de natureza contingente, no espaço e no tempo, ao se fixar aos lugares e sítios por seus significados, registrando a memória ou a historicidade acumulada. O processo de conservação patrimonial enfoca as conexões entre memória humana e ambiente natural. Corroborando com essa ideia, Zancheti *et al* (2009, p.47) destaca que os valores atribuídos a um bem devem ser socialmente aceito, através de um processo intersubjetivo de julgamento, o que dá validade ao reconhecimento patrimonial na trajetória espaço-tempo. A significância de um bem reside na memória dos povos, entretanto é mutável tendo em vista as transformações e dinâmicas do contexto histórico-cultural e fisiográfico, o que sinaliza a necessidade de reavaliação a cada momento tratado.

De um modo geral, o sistema de gestão da conservação dos bens culturais e naturais é organizado de forma dicotômica, tendo como referências centrais o ICOMOS para o patrimônio cultural e a IUCN para os bens naturais, os quais servem de inspiração ou como orientadores dos processos de gestão patrimonial regional e local. Por isso, há uma dissociação na avaliação dos critérios para identificação dos valores patrimoniais. Quando se trata, por exemplo, de bens onde valores naturais e culturais se imbricam, seja material ou imaterial, como é o caso dos

parques nacionais, resulta uma composição híbrida³ de atributos que não é considerada de forma integrada. Isto vem instigar a dubiedade da avaliação do bem no que diz respeito aos valores a ser pontuados.

Em decorrência, há uma tendência nos âmbitos de gestão do patrimônio cultural e natural em se valorar de modo bilateral os atributos, ora por critérios da dimensão cultural, ora pela natural, a depender do peso dado aos atributos. Entretanto, os atributos patrimoniais considerados no momento da valoração são aqueles identificados e atestados por especialistas nos campos de conhecimento específicos que compõem o corpo técnico do Comitê constituído para conduzir o processo de reconhecimento do bem patrimonial. Observa-se que as características que mais se aproximam do conteúdo de cada critério são preferencialmente aquelas relacionadas às qualidades objetivas materiais, seja cultural ou natural. Constata-se, pois, uma parcialidade na categorização do bem e de seus valores em face do enfoque dual dado na aplicação dos instrumentos de avaliação patrimonial. Assim, ao se identificar a significância do bem, sobretudo naqueles que retêm as duas dimensões associadas, evidencia-se uma dissociação conceitual entre o conjunto de valores e as variáveis de seus atributos, como é observado no caso dos parques nacionais. No reconhecimento do valor da paisagem dos bens naturais, esse problema se exponencia no momento em que apenas se considera o valor estético da natureza. Dada à polissemia do conceito de paisagem o que lhe outorga um caráter multifacetário, emerge a dificuldade na definição do seu valor ao se levar em conta os múltiplos atributos que lhe são conferidos.

Toma-se como exemplo os Parques Nacionais, classificados como uma das categorias do sistema mundial de unidades protegidas, bens naturais que retêm em si um conjunto de valores naturais e culturais, identificados e expressos em suas dimensões biofísicas, estéticas e socioculturais. Ao estudar a significância do patrimônio natural e cultural, com enfoque nos parques nacionais brasileiros patrimônios da humanidade, Bezerra (2011, p.240) identifica os valores patrimoniais desses bens a partir da 'análise de conteúdo' da documentação oficial⁴ referenciada na avaliação patrimonial da IUCN/UNESCO quanto a sua 'significância'. Como resultado, conclui que os valores mais pontuados são os processos

3 Neste sentido, o bem híbrido não seria apenas aquele reconhecido por atributos distintos, como são considerados os bens mistos, classificados pelo Comitê Mundial, mas o reconhecimento de um conjunto de atributos que se imbricam e assumem um caráter único, de valor singular indistintamente.

4 A documentação oficial tomada como base de referência da análise foi: Advisory Body Evaluation (World Heritage Nomination-IUCN Technical Evaluation); as Fichas Cadastrais do Ibama/ICMbio; e os Planos de Manejos existentes para os parques analisados – nem todos possuem planos de manejo.

biológicos e geofísicos que, em sua totalidade, não representam a significância do bem, visto que também são relevantes as expressões culturais encontradas. Isto pode ser observado no Quadro a seguir, onde se ratificam o conjunto de valores dos parques nacionais brasileiros.

Quadro 1. Categorias de valores, dimensões e valores do patrimônio natural/cultural.

CATEGORIAS DE VALORES	DIMENSÕES DOS VALORES	VALORES
SIGNIFICÂNCIA NATURAL - VALOR NÃO HUMANO		
Formações vegetais Flora Fauna	BIODIVERSIDADE	VALOR NATURAL BIOLÓGICO
História geológica da Terra Formas e feições do relevo Recursos hídricos	GEODIVERSIDADE	VALOR NATURAL ABIÓTICO
Paisagem natural	BELEZA NATURAL	VALOR ESTÉTICO
SIGNIFICÂNCIA CULTURAL - VALOR HUMANO		
Testemunhos históricos e pré-históricos Povos indígenas Cultura imaterial	EXPRESSÕES CULTURAIS	VALOR CULTURAL

Fonte: Bezerra (2011, p.240).

Conclui-se que os parques nacionais são bens patrimoniais híbridos, dado o conjunto de valores que lhe dá a 'significância', reconhecida pelos excepcionais valores da *biodiversidade*, referente aos processos biológicos; da *geodiversidade*, expressa nos processos geofísicos ou abióticos do ambiente natural; da *beleza 'natural'* enquanto valor estético da paisagem; como também das *expressões socioculturais* relacionadas à memória humana registrada nos 'sítios e/ou lugares naturais'. Observa-se, contudo, que a atribuição de valores constante na documentação objeto de avaliação patrimonial da UNESCO ratifica a paisagem como sendo o aspecto físico-visual ou cênico da natureza.

Como nas demais categorias de unidades protegidas, os valores mais pontuados no processo de avaliação dos parques nacionais brasileiros foram os bióticos e abióticos, com ênfase especial aos biológicos, enquanto que os valores da paisagem estão sempre relacionados ao valor estético da natureza. Entretanto, vale destacar que, no caso brasileiro analisado, tão importante quanto os valores biológicos, geofísicos e estéticos, assumem relevante importância os valores socioculturais embora não tenham tido a mesma ênfase. Nesses sítios e/ou lugares, registram-se ricos testemunhos da presença humana, passada e ainda

presente. São ambientes que servem de palcos singulares onde há interação contínua entre homem e natureza. Os registros encontrados expressam vestígios materiais históricos e pré-históricos (artefatos e/ou lugares marcados de memória humana). A presença do homem pré-histórico merece registro especial em muitos dos parques, bem como a presença dos povos indígenas, ainda presentes e comumente encontrados nos parques nacionais brasileiros. Valendo salientar também os vestígios imateriais relacionadas a crenças, mitos e representações espirituais, como forte expressão cultural desses bens.

A Paisagem no contexto do patrimônio.

Apesar da paisagem, historicamente, ter sido vista sob a ótica artística, o reducionismo ao campo estético já não mais é admitido. Tampouco, pode se restringir ao viés científico naturalista, mas entendê-la além do estético e do ecológico.

No âmbito do patrimônio natural, a paisagem sempre esteve associada às noções da beleza dos destacáveis e excepcionais processos bioecológicos e geofísicos da natureza. Esse teor estético naturalista permeou todo o movimento político de construção dos processos de gestão da conservação da natureza.

Nessa perspectiva, esse pensamento se desenvolve desde a ocorrência dos movimentos em defesa da natureza registrados no século XIX, quando surgiu a ideia da criação dos 'parques nacionais' pelos EUA, com a institucionalização dos parques nacionais de Yellowstone, em 1872 e o Vale de Yosemite. Com a franca dilapidação da natureza devido às pressões comerciais e industriais sobre os recursos naturais da América, entre final do século XIX e XX, esses movimentos se ampliam. Quando foi criado o sistema de parques nacionais, em 1916, a ideia da criação das áreas protegidas difunde-se no mundo, sobretudo com os movimentos ambientalistas, a partir do pós-guerra, exaltando-se a relevância dos valores ecológicos e não apenas o valor estético ou cênico da natureza.

Dentro desse contexto, a Recomendação Paris Paisagens e Sítios, em 1962, põe em destaque o acelerado processo de desenvolvimento humano, considerando o processo de degradação ambiental como um *atentado* ao equilíbrio do ambiente natural. Porém, o caráter estético das paisagens e sítios naturais são enfatizados, ao admitir que sua salvaguarda é necessária à vida do homem, constituindo-se como *um poderoso regenerador físico, moral e espiritual e por contribuir para a vida artística e cultural dos povos*. O valor científico e cultural da *vida selvagem* também foi considerada posto que *as paisagens e sítios naturais constituem um fator importante da vida econômica e social de um grande número de países*. Apesar do teor antropocêntrico e utilitarista desse instrumento de salvaguarda patrimonial, a

paisagem é expressa pela natureza em si, valorizada como um bem coletivo local, regional ou mundial sem, contudo, omitir a importância dos valores sociais e culturais que essa dimensão patrimonial incorpora.

A Carta de Veneza (1964), ao focar o patrimônio histórico, estabelece que o *monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico*. Atesta que o monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Com isso, a abordagem da conservação patrimonial passa a tratar os monumentos em si tendo o ambiente no qual está inserido como envoltório.

A Declaração sobre o Ambiente Humano, em 1972, coloca em xeque os temas prementes da questão ambiental. Diferente da Recomendação de 1962, que deu relevância ao valor estético, ressalta a natureza pelo valor atribuído à vida das espécies, ecossistemas e processos abióticos. Destaca o valor da natureza como monumento paisagístico, porém atribui valor aos *recursos naturais da Terra* tendo em vista tratar-se de garantir as condições plenas do desenvolvimento humano das gerações presentes e futuras. Ressalta que *o desenvolvimento econômico e social é indispensável*, conseqüentemente, a preocupação e a garantia da preservação das espécies, dos ecossistemas e das condições geofísicas naturais sejam mantidas visando à sobrevivência e o desenvolvimento humano. Nesse mesmo ano, realiza-se a Conferência Geral da UNESCO sobre o Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, vindo reforçar os mecanismos de proteção patrimonial, levando em conta a crescente ameaça de destruição ou desaparecimento dos bens naturais e culturais, considerando que esse processo poderia desencadear *um empobrecimento nefasto do patrimônio de todos os povos do mundo*.

A Convenção do Patrimônio Mundial buscou estabelecer a construção de um sistema de proteção e salvaguarda do patrimônio cultural e natural com valor universal excepcional, funcionando de modo permanente. No entanto, as categorias patrimoniais criadas são diamétricas em suas dimensões culturais e naturais. O patrimônio cultural corresponde aos *monumentos, conjuntos arquitetônicos, e lugares notáveis* cuja ênfase são as construções humanas e o seu caráter cultural. Já o patrimônio natural refere-se aos *monumentos naturais*, como formações físico-biológicas de valor estético e científico; as *formações geológicas ou fisiográficas*, enquanto ecossistemas ou habitat de espécies; e os *lugares naturais*, como as áreas de grande beleza natural (Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, Paris, 1972). Nestes, a ênfase são os valores ecológicos e estéticos da natureza. Apesar de se observar

uma aproximação entre os dois âmbitos da conservação patrimonial, em face do teor das cartas do patrimônio natural e cultural, evidenciam-se as duas instâncias de proteção, os bens naturais e os histórico-culturais requerendo critérios de avaliação dos valores com variáveis distintas.

Com a abordagem da conservação integrada, estabelecida na Declaração e no Manifesto de Amsterdã (1975), busca-se a unificação do patrimônio como um todo integrado, requerido pelo processo de gestão patrimonial. A conservação integrada é adotada enquanto princípios de políticas e ações de proteção aplicadas ao patrimônio cultural, integrado ao ambiente e à vida dos cidadãos a que pertence. Assim, o patrimônio cultural passou a ser entendido como os monumentos, as construções isoladas e o entorno que lhes rodeia, o conjunto de bairros, cidades ou aldeias, bem como povos tradicionais inseridos no ambiente onde se assentam, detentores de valores histórico e cultural.

Ao compreender o meio natural como um bem que o homem herdou e sobre ele inscreveu suas marcas com a história, modos de vida, pensamentos, ideias e crenças ao longo de sua trajetória territorial geográfica, percebe-se que o registro da cultura humana sempre vai estar presentes ou expressos na paisagem. Pode-se admitir, portanto, que aos processos naturais também se associam valores socioculturais.

O entendimento de que a paisagem não se deve restringir somente às formas ou aos aspectos visuais tem impulsionado novos olhares ampliando o conceito e o trato da questão no âmbito patrimonial. Enquanto bem patrimonial, reconhecido pelos atributos que lhe são conferidos, a paisagem é interpretada por Ab'Saber (2003, p.9-10) como *“herança de processos fisiográficos e biológicos, e patrimônio coletivo dos povos que historicamente as herdaram como território de atuação de suas comunidades. [...] as nações herdaram fatias -maiores ou menores- daqueles mesmos conjuntos paisagísticos de longa e complicada elaboração fisiográfica e ecológica.* Por outro lado, Gomes (1997, p.33), assinala que para compreender a paisagem,

Nenhum elemento isolado, quer seja de ordem natural ou social, é determinante para a apreensão da totalidade das paisagens enfocadas. Por outro lado, o inverso também é verdadeiro, sob pena de cair-se na superficialidade do apenas visível, palpável e não verdadeiramente articulado nas dimensões sinérgicas necessárias à compreensão de seus arranjos e composições.

Contudo, o valor da paisagem, no contexto patrimonial exposto, representa as condições morfológicas que a natureza apresenta, esteticamente apreendida a partir da configuração dos processos biológicos e geofísicos. Sob esse prisma,

a proteção da paisagem aparece como a salvaguarda da expressão estética da natureza. Embora se compreenda que, implicitamente, outras dimensões e variáveis compõem conjunta e intrinsecamente essa categoria de valor, visto o conteúdo polissêmico da paisagem.

Na Recomendação Europa (1995, p.3), houve um esforço em materializar os valores culturais da paisagem, criando-se a categoria de 'paisagem cultural', designando-a como sendo as 'paisagens naturais' com caráter de "bens culturais que representam as obras conjugadas do homem e da natureza". Buscou-se ilustrar a evolução da sociedade humana sobre o meio e sua consolidação ao longo do tempo, ficando submetidas aos condicionantes físicos do ambiente natural e das forças socioeconômicas e culturais do lugar. O processo de conservação e salvaguarda do bem patrimonial criado, não determinou nenhum critério específico de avaliação do valor dessas 'paisagens culturais'. Bastaria se optar por um dos critérios relacionados aos bens culturais, somando-se aí as especificidades biofísicas e geoculturais que lhe proporcionam um valor excepcional.

Iluminando o horizonte, a Convenção Europeia da Paisagem (2000, p.3) vem dar amplitude ao conceituar simplesmente a 'paisagem', definindo-a como "uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações cujo caráter resulta da ação e da interação dos fatores naturais e ou humanos". Nesse sentido, compreende-se que todos os indivíduos fazem parte da paisagem, participando de sua dinâmica e atribuindo-lhe valores, resultado da relação estabelecida com uma 'paisagem específica' segundo suas referências culturais dentro da comunidade em que se vive.

Di Maio e Berengo (2009, p.3) interpretando essa Convenção Europeia assinala que a paisagem é o universo em que vivemos no cotidiano, daí afirmar que "nós somos a paisagem". Ratificam que a paisagem pode ser entendida, primeiramente, a partir das pessoas que a contempla, como espectadores; identificada como símbolos e significados que podem ser interpretados subjetivamente; como um trabalho artístico, o desenho dos sentimentos a partir de si próprio. E, por outro lado, considerando o papel de organização e classificação os elementos materiais mediante propostas práticas; e por último, como protagonista ou agente transformador com ações positivas ou negativas.

Associar a paisagem à beleza é o modo clássico de apreender a paisagem pela visão, o sentido acionado no momento da relação entre o homem e o meio. Com a importância dada à ecologia e às preocupações ambientais a apreensão da paisagem passa a considerar algo mais complexo como os ecossistemas, destacando a relação entre os seres vivos e a importância que se deve dar ao lugar que se deseja

proteger como um bem. Contudo, nem um desses pontos de vista contempla os processos cognitivos como mecanismos que podem formar e desenvolver uma ideia acerca daquilo que o espectador encontra diante de si. É a cultura que molda a forma de pensar do homem, podendo-se afirmar que “a paisagem é o território que existe e contém significado e valor através dos olhos das pessoas que nela habitam e das pessoas que por ela passam” Di Maio e Berengo (2009, p.5).

A Convenção Europeia da Paisagem, além de estabelecer políticas de proteção, gestão e ordenamento da paisagem, sugere medidas de participação pública de autoridades locais, regionais e outros intervenientes no processo de gestão da conservação dos valores da paisagem. Propõe o comprometimento não apenas com o reconhecimento jurídico da paisagem enquanto ambiente humano detentor de valor patrimonial, mas, sobretudo, com a “diversidade do seu patrimônio comum cultural e natural e a base da sua identidade” Di Maio e Berengo (2009, p.3).

Do exposto, depreende-se que a paisagem, não é só cultural, tampouco só natureza. Trata-se de um bem híbrido onde natureza e cultura se misturam num constructo cultural e biofísico. No caso das unidades protegidas, pode-se considerá-las como bens naturais que também são culturais, posto que, ao ser valorado, não se pode descartar o meio biofísico-territorial, nem o cultural no qual estão inseridas. É necessário que ao se capturar a paisagem se levem em conta o olhar do observador e seus processos cognitivos em relação a ela. Assim, os valores da paisagem das unidades protegidas podem ser identificados tanto a partir dos processos biológicos e geofísicos da natureza, como dos físico-visuais e socioculturais, e, sobretudo, os processos perceptivos dos indivíduos que com ela interage, tanto no cotidiano, quanto em outras formas de olhar e vivenciá-las. Portanto, a análise desses valores envolve todas as dimensões patrimoniais, seja material ou imaterial, associadas a variáveis tangíveis ou intangíveis.

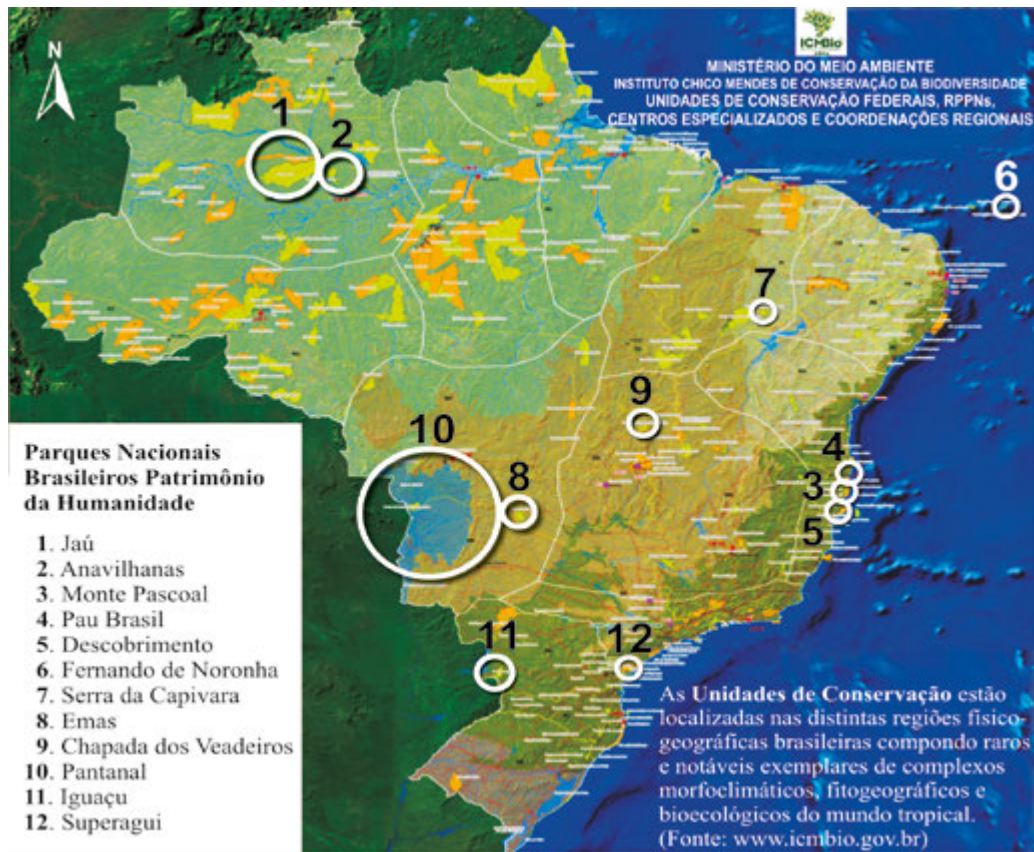
A unidades protegidas brasileiras patrimônios da humanidade.

Ao inserir as unidades protegidas brasileiras chanceladas como patrimônios da humanidade pela IUCN/UNESCO no contexto patrimonial acima desenvolvido, pode-se depreender algumas constatações que possibilitam cotejamento com a abordagem acima levantada. As unidades protegidas, representadas pelos parques nacionais brasileiros patrimônios mundiais são categorizados segundo o Sistema Nacional de Unidades de Conservação Brasileiro (SNUC, 2000), tendo como modelo o Sistema Mundial de Áreas Protegidas (IUCN, 1994). São ecossistemas co-associados com outras unidades protegidas, formando conglomerados ecológicos que representam os principais ‘domínios morfoclimáticos’ do Brasil. Os parques

nacionais brasileiros aqui tratados reconhecidos como patrimônios mundiais localizam-se no território do Brasil, segundo suas regiões biogeográficas ou domínios morfoclimáticos. São eles:

- **Parque Nacional do Iguaçu**, situado na região sul do Brasil, fronteira com a Argentina, localiza-se no estuário dos rios Paraná e Iguazu (Argentina) onde se encontram as Cataratas do Iguaçu, é legalmente um parque bi-nacional – Brasil/Argentina.
- **Parque Nacional da Serra da Capivara**, localizado na região semiárida do nordeste do Brasil, a Caatinga brasileira.
- **Parques Nacionais Pau Brasil; Monte Pascoal; e do Descobrimento**, situa-se na Costa Brasileira do Descobrimento, representando o bioma da Mata Atlântica do Nordeste brasileiro e estão co-associados com outras 8 (oito) áreas protegidas.
- **Parque Nacional Superagui**, situa-se no sudeste brasileiro, representando o bioma da Mata Atlântica do Sudeste do Brasil e está co-associado com outras 25 (vinte e cinco) áreas protegidas.
- **Parque Nacional do Pantanal Matogrossense**, situa-se nas áreas úmidas do centro-oeste brasileiro, correspondendo ao Complexo Pantanal e está co-associado com outras 4 (quatro) áreas protegidas.
- **Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha**, localizado no Oceano Atlântico Sul, corresponde ao complexo insular Fernando Noronha / Atol das Rocas.
- **Parque Chapadados dos Veadeiros e Chapadas das Emas**, são dois que corresponde à região do Cerrado brasileiro, no centro-oeste do país.
- **Parque do Jaú e das Anavilhanas**, localiza-se na região da Amazônia Central, corresponde à planície da floresta amazônica brasileira e estão co-associadas com 2 (duas) outras áreas protegidas.

Figura 1. Localização dos Parques Nacionais Brasileiros patrimônios da humanidade. Fonte: ICMBio; Bezerra (2011, p.84).



Da análise dos parques nacionais brasileiros patrimônios da humanidade, mediante aplicação do método ‘análise de conteúdo’ aos relatórios oficiais da UNESCO (*Advisory Body Evaluation*), planos de manejo e fichas cadastrais do IBAMA⁵/ICMBio⁶ (órgãos de gestão das unidades protegidas brasileiras), foram identificados, conforme demonstrado no Quadro 1, acima descrito, os valores relativos à biodiversidade, geodiversidade, beleza natural e expressões culturais. Observa-se, porém, que a relevância patrimonial foi dada aos atributos, classicamente considerados para o patrimônio natural, ou seja, os valores biológicos, geofísicos e cênicos da beleza natural. Os valores relacionados às expressões culturais, testemunhos e vestígios humanos, além das representações de manifestações culturais, seja de ideias, crenças, modo de vida, religião, etc, foram pouco evidenciados no contexto geral da documentação analisada. Em sua ampla maioria, os atributos que obtiveram maior frequência ao longo dos textos analisados foram os referentes aos valores ecológicos, destacando-se a biodiversidade como o de maior ênfase entre todos.

⁵ IBAMA-Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

⁶ ICMBio-Instituto Chico Mendes da Biodiversidade.

Isto pode ser observado no Quadro 2 a seguir onde estão caracterizados os parques nacionais brasileiros objetos desta análise e a identificação de seus atributos.

Quadro 2. Caracterização dos Parques Nacionais Brasileiros Patrimônios da Humanidade.

Parques Nacionais Brasileiros	Ano	Área (ha)	UF Região	Características Relevantes IBAMA/ICMBio/Decretos
Iguaçu	1981 1985	169.765	PR SE	paisagem (cataratas do iguaçu), recursos hídricos, geologia (planalto de araucária), rica fauna, índios tupi-guaranis, cenário das missões.
Serra da Capivara	1979 1990	92.228	PI NE	sítios arqueológicos, geomorfologia, diversidade de espécies, vegetação de caatinga, biodiversidade.
Superagui	1997 1999	33.855	PR SE	mata atlântica, vegetação mangue, restingas, ilhas, diversidade de espécies, aves migratórias, índios Tupiniquins/Carijós (colonização).
Pau Brasil	1999 1999	11.590	BA NE	mata atlântica, diversidade de espécies (em extinção), índios Pataxós.
Monte Pascoal	1961 1999	22.383	BA NE	Monte Pascoal, mata atlântica, diversidade de espécies (raras e em extinção), índios Pataxós.
Descobrimento	1999 1999	21.213	BA NE	mata atlântica, diversidade de espécies (extinção), fundeio da armada de Cabral, índios Pataxós.
Pantanal Matogrossense	1981 2000	136.028	MT CO	bioma pantanal, rico ecossistema, rica fauna, vegetação de terras baixas, superfícies de acumulação, recursos hídricos, índios Guatos.
F. de Noronha	1988 2001	1.190	PE NE	beleza cênica, espécies marinhas (golfinhos, tartarugas), corais, avifauna, geologia, mata atlântica, manguezal, sítio histórico.
Veadeiros	1972 2001	65.038	GO CO	geomorfologia (maciços, escarpas e paredões), divisor de águas, ponto + alto do planalto, cerrado de altitude, diversidade de espécies.
Emas	1961 2001	133.064	GO CO	geomorfologia (maciços), diversidade de espécies (emas), vegetação de cerrado, sítios arqueológicos.
Jaú	1980 2000	2.377.889	AM NO	ecossistema, fauna, flora, recursos genéticos, população indígena.
Anavilhanas	2005 2002	350.018	AM NO	Beleza, bioma da amazônia, vegetação amazônica (floresta de igapó e densa de terra firme), ilhas, rios, igarapés, rica fauna.

Fonte: Informações retiradas dos textos analisados por Bezerra (2011, Apêndice) -Fichas Cadastrais do Ibama e Icmbio; e os Decretos de Regulamentação dos Parques Nacionais Brasileiros, identificando as 'unidades de registro' ou 'palavras-chave', consideradas relevantes, segundo o método da 'Análise de Conteúdo', objetivando identificar a relevância dos atributos dos parques com destaque para as expressões culturais.

Os atributos constantes no Quadro 2 ratificam o caráter dos valores identificados no Quadro 1, que sintetiza os valores por categorias de valor não-humano, ou seja, a natureza em si, identificada pelas dimensões da *biodiversidade*, representada pela riqueza da flora e fauna; a *geodiversidade*, representada pelo relevo, formações geológicas e os recursos hídricos, como também a *beleza natural* pelo aspecto cênico do conjunto desses valores. A biodiversidade, como já foi ressaltado, é o

valor mais pontuado dos parques nacionais brasileiros nas variáveis apontadas para a diversidade de espécies (nativas, raras e em extinção). Por outro lado, excetuando-se o Parque Nacional da Serra da Capivara, chancelado pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade, em face dos excepcionais sítios arqueológicos localizados em seu território, considerado como um dos mais ricos das Américas, os demais parques também apresentam singulares expressões culturais. Observa-se que distintos atributos culturais são identificados na maioria dos parques nacionais brasileiros representados por registros históricos e pré-históricos, testemunhos de antigos processos civilizatórios humanos, reconhecidos nas edificações, artefatos, objetos artísticos e outros vestígios. Registra-se a relevância da presença de povos tradicionais ou indígenas, com forte expressão e influência local, relacionada a saberes e fazeres (costumes, hábitos, uso da língua, gastronomia, produção de artefatos e artesanatos), tendo também papel relevante na participação da gestão dos parques. Outros significativos atributos são os culturais imateriais, representados por crenças, mitos, celebrações religiosas, cultos e rituais, festas e danças, além dos relatos populares sobre lendas do imaginário local. As figuras que se seguem ilustram os relevantes atributos de alguns desses Parques.

Figura 2. Parques Nacionais Jaú e Anavilhanas: Mata de igapó, igarapés, fauna nativa, edificações típicas e petroglifos.
Fonte: Bezerra (2011, pp.85-86).



Figura 3. Parque Nacional Serra das Capivaras: Sítios arqueológicos, formações rochosas, biodiversidade (flora e fauna nativas).
Fonte: Bezerra (2011, pp.93-95).





Figura 4. Parque Nacional do Pantanal Matogrossense: Bioma pantanal (terras alagáveis), flora e fauna nativas. Fonte: Bezerra (2011, pp.100-101).



Figura 5. Parque Nacional Marinho Fernando de Noronha: Ilha vulcânica, edifícios históricos, fauna aquática e avifauna nativas. Fonte: Bezerra (2011, pp.91-92).



Figura 6. Parques Nacionais do Monte Pascoal e do Iguaçu: Remanescente de mata atlântica, índios pataxós e flora e fauna nativas, do Monte Pascoal e conjunto de cataratas e a biodiversidade, com flora e fauna nativas do Iguaçu. Fonte: Bezerra (2011, pp.87-88).

Considerações.

A compreensão da paisagem definida como o resultado de “ação e interação de fatores naturais e/ou humanos” (CEP, 2000, p.3) amplia a apreensão dessa dimensão do universo, onde a diversidade de valores se imbrica numa totalidade material, natural e cultural, de forma sistêmica, sendo mediada pela relação homem-meio. Captar o teor dessa mediação é o desafio que se abre para o que Besse (p.2014) entende como “o ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais, etc.) nas quais surgem e tenta formular-se”.

Por outro lado, enquanto instrumento operacional, a essência da Convenção Europeia da Paisagem (2000) está na conservação e proteção dos lugares e territórios onde vivem os seres humanos ou viverão no futuro, que representam a expressão do que são ou do que foram seus ancestrais. Pode-se transformá-los, porém para torná-los melhores, com gestos zelosos, com respeito e proteção dos seus valores. Usar novos instrumentos dentre as possibilidades de participação pública no planejamento e na gestão da conservação para uma nova arquitetura do ambiente natural (Di Maio; Berengo, 2009, p.49).

Como afirma Berque (2009, p.24), uma das principais questões reside na forma de como construir um 'pensamento paisagístico' que não seja unicamente, para aprofundar conceitualmente o pensamento da paisagem, mas para saber por que não exercitamos a capacidade do 'pensamento paisagístico', numa escala global dos nossos territórios. Desse modo poderemos manter e proteger paisagens singulares das vivências humanas. Trata-se de uma nova atitude de ser, de pensar e agir na Terra, tema que extrapola o âmbito dos estudos da paisagem.

Há um conjunto de forças que conduz o pensamento para a construção de um 'pensamento paisagístico' que seja capaz de instrumentalizar a gestão da conservação da paisagem, visando à manutenção de seus valores no tempo e no espaço, para as presentes e futuras gerações. Os valores da paisagem podem ser identificados não apenas pelas expressões morfológicas da natureza ou humana, mas auscultando as elaborações sensoriais, mentais e emocionais dos seres humanos em cada paisagem específica. Por isso há que se investigar outras searas teórico-conceituais de abordagem da paisagem, além da estética e ecológica, no caso dos parques nacionais. Não se pode reduzir a paisagem ao naturalismo, tampouco a irredutibilidade estética, porque paisagem como bem enfatiza Roger (2013, pp.139-141), "em primeiro lugar, é um produto de uma operação perceptiva, quer dizer, uma determinação sociocultural" e ela será sempre "uma invenção histórica e essencialmente estética" (tradução nossa).

Assim, com a forte presença das representações socioculturais contidas na paisagem em sua dimensão material ou imaterial, desenha-se um caminho que não pode ser descartado para compreensão da amplitude que o universo da paisagem abarca. A paisagem não pode ser definida por uma única dimensão, seja cultural ou natural. Ela deve ser compreendida como um bem que engloba todas as dimensões a que lhe remete ou confere um caráter específico, portanto um bem patrimonial que retém características tanto da natureza natural quanto da natureza humana formando um todo imbricado, que é legado às presentes e futuras gerações e as futuras.

Referências.

- Ab'Sáber, A. N. (2003). *Os Domínios de Natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Aranha, M. L. A. e Martins, M. H. P. (2003). *Filosofando: introdução à filosofia*. 3ª ed., São Paulo: Moderna.
- Australia Icomos. Burra Charter. (1999). Recuperado de http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf.
- Australian Heritage Commission in association with the Australian Committee for the International Union for the Conservation of Nature (ACIUCN), Australian Natural Heritage Charter for the Conservation of Places of Natural Heritage Significance: Standards and principles. 1996. Australia, Sydney NSW. Recuperado de <https://www.environment.gov.au/system/files/resources/56de3d0a-7301-47e2-8c7c-9e064627a1ae/files/australian-natural-heritage-charter.pdf>
- Besse, J. M. (2013). *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bezerra, O. G. (2011). A conservação do patrimônio natural/cultural: um sistema de indicadores para o monitoramento da significância dos parques nacionais brasileiros patrimônios da humanidade. Tese inédita de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.
- Brasil. Lei no 9.985, de 18 de julho de 2000. Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza.
- Council of Europe. European Landscape Convention, Florence, 2000. Recuperado de <http://www.official-documents.gov.uk/>
- Di Maio, S. & Berengo, C. (2009). *We are the landscape. Understanding the European Landscape Convention*. Florence: Giunti Progetti Educativi. Recuperado de http://www.lali-iniciativa.org/descargas/nodos/publicacionesexternas/WEARETHELANDSCAPEref_RECEPENELC.pdf
- Duarte Jr, J. F. (2009). *O que é beleza*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Gomes, E. T. A. (1997). Recortes de Paisagens da Cidade do Recife: uma abordagem geográfica. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cartas Patrimoniais. Recomendação Paris Paisagens e Sítios, 1962. Carta de Veneza, 1964. Recomendação Paris, Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, 1972. Declaração de Amsterdã, 1975. Recuperado de www.iphan.gov.br
- IUCN. (2008). *Guidelines for Applying Protect Area Management Categories*. Gland, Switzerland. Recuperado de <https://books.google.com.br>.
- Mason, R. (2004). Fixing Historic Preservation: a constructive critique of “Significance” [Research and Debate]. V. 16, núm.1, pp. 64-71. Recuperado de <https://placesjournal.org/assets/legacy/pdfs/fixing-historic-preservation.pdf>
- Roger, A. (2013). *Breve Tratado del Paisaje*. Edición de Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.

UNESCO. Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage.

Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. 2005. Paris, UNESCO World Heritage. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/opguide12-en.pdf>

Zancheti, S. M. *et al.* (2009). Judgement and Validation in the Burra Charter Process: Introducing Feedback in Assessing the Cultural Significance of Heritage Sites. *City & Time* 4 (2): 5. Recuperado de <http://www.ct.ceci-br.org>.

IPHAN. (1964). *Carta de Veneza*. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br>.

(1972). *Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, Paris. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br>

(1975). *Declaração de Amsterdã*. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br>

(1992). *Recomendação Europa*. 1992. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br>.

(1972). *Recomendação Paris-Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, Paris. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br>.

3. A imagem e a palavra como instrumentos de captura de paisagem: Uma experiência brasileira.

Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras

Resumo.

A transformação das bordas do Cais José Estelita no centro histórico do Recife, cidade do nordeste do Brasil, iniciada em 2003 com a construção de duas torres residenciais de 41 pavimentos, motivou o desenvolvimento dessa pesquisa que buscou extrair de 78 entrevistados –entre arquitetos, legisladores, empreendedores, fotógrafos, cineastas, pintores, escritores e moradores–, a noção de paisagem e os desejos de uma paisagem futura, diante da ameaça à continuidade desta transformação nesta mesma linha de Cais com a possível implantação do *Projeto Novo Recife*. Apoiando-se em Georg Simmel, Augustin Berque e Anne Cauquelin, entre outros teóricos, tomou-se a *Imagem* e a *Palavra* como instrumentos do método de captura da noção de Paisagem. Foram desenvolvidos exercícios de imagem desencadeadores da apreensão pela palavra, sendo as fotopinturas os mais reveladores. Sobre uma paisagem fotografada foram construídas e recriadas 78 paisagens pintadas. Cada paisagem foi compreendida como autorreferência, cada fotopintura como uma ‘autopaisagem’. Das imagens construídas, foi analisada a arquitetura, a linha de borda como espaço público, entre elas o que se considerou mais relevante e a natureza representada pela água e pelo céu. A adoção de um método de captura a partir da *imagem* que gerou a reflexão também pela *palavra*, possibilitou a comprovação da hipótese de que determinadas paisagens identificam cidades e que o Cais José Estelita no bairro de São José constitui, por excelência, uma paisagem-postal recifense.

Palavras-chave: *Paisagem, imagem, palavra, paisagem-postal, Recife.*

A costura de um olhar sobre a paisagem.

Imagens e palavras são inerentes à compreensão de mundo. Ver, ouvir e falar são experiências que nos conduzem inicialmente a apalpar pelo olhar aquilo que é apreendido e expressar por palavras o mundo percebido. Entre imagens e palavras, no entanto, há certa hegemonia das imagens sobre as palavras, talvez porque nos cheguem destituídas da razão que a articulação gramatical impõe na estruturação de um pensamento pela palavra. Como forma imediata de apreensão do mundo, as imagens nos mostram que ver também é ouvir, tatear, selecionar e recortar. Este apelo da imagem sobre a palavra é inerente à paisagem, associada

à sua origem mais pretérita, quando surge conscientemente na pintura do Renascimento, como parte da natureza recortada.

O entendimento da paisagem como “um pedaço de natureza”, aparece pioneiramente em texto escrito por Georg Simmel em 1913, quando explica o quão se afastam e se aproximam natureza e paisagem: se a natureza não permite partições, por ser uma torrente de fluxo contínuo e, portanto ininterrupto, a paisagem só se compreende pela demarcação, pelo recorte finito de uma porção que exige “um ser-para-si talvez ótico, talvez estético, talvez impressionista, um esquivar-se singular e característico a essa unidade impartível da natureza” (Simmel, 2009, p.6). As possibilidades de natureza oferecidas à paisagem são então dilatadas pelas multiplicidades com que pontos de vista distintos a recortam, modelam, constroem e inventam (Cauquelin, 2007). Neste caso já não se compreende paisagem como um conjunto de elementos da natureza, mas como uma “obra de arte *in statu nascendi*” (Simmel, 2009, p.11), fruto do pacto estabelecido entre o observador e o recorte observado, entre pessoas e coisas, entre a localização física do corpo e o campo existencial do ser, fundando aí a territorialidade humana (Berque, 2009 e 2010).

Não por acaso, paisagens que revelam este pacto e são complementadas no olhar sensível de quem as percebe, são reproduzidas sob a forma de cartões-postais, que aprisionam na imagem a estrutura visível apreendida pelo olhar. Se o cartão-postal congela no segundo da fotografia aquilo que foi capturado pelo olhar sensível, a paisagem que foi registrada revela, para além da imagem do segundo capturado, a apropriação dos lugares em camadas de tempo sobrepostas, próprias da cultura. Como instrumento de captura, cartões-postais também nos remetem à relação entre imagens e palavras, produto do parentesco entre a arte e a poesia, originalmente consagradas à cidade (Merleau-Ponty, 2004a). Se o anverso se mostra pela imagem da paisagem revelada, o reverso se mostra pelas palavras das mensagens enviadas e no conjunto, imagens e palavras compõem o que conhecemos por cartão-postal.

Desta compreensão, tomou-se como guia desta pesquisa¹ a hipótese de que existem paisagens que identificam cidades –como assinaturas urbanas ou impressões digitais–, e que contribuem para isso aquelas inicialmente reveladas nos cartões-postais, divulgadores de imagens e memórias urbanas. Assim, quando a paisagem capturada pelo olhar sensível é complementada pela totalidade de

1 A pesquisa de doutorado intitulada *Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano* foi desenvolvida na Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, orientada pela profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro e defendida em fevereiro de 2014.

nossos sentidos, e esta apreensão se dá por um processo de reconhecimento coletivo que tece em cada um de nós parte da paisagem que se reconstrói, constatamos que não estamos mais diante de um *Cartão-postal*, mas para além dele, estamos diante de uma *Paisagem-postal*.

Com o objetivo de capturar a noção de paisagem urbana com vistas à sua conservação, este artigo explora o método adotado como instrumento de captura da noção de paisagens na cidade do Recife, a partir da “imagem” e da “palavra” a elas subjacentes, materializadas como paisagens compreendidas como “paisagens-postais”. Este método nos ajudou a compreender os processos de transformação de uma paisagem e os desejos de futuro para uma reconhecida paisagem-postal recifense.

Como objeto empírico, trabalha-se um recorte de paisagem do centro histórico da cidade do Recife, às bordas do Cais de José Estelita, contíguo ao Sítio Histórico Santo Antônio-São José, que conserva o maior acervo de monumentos protegidos da cidade, notadamente religiosos do século XVIII. Mesmo sendo tangente, esta borda não foi inserida neste Sítio nem incluída como área de transição, desconsiderando-se, inclusive, a histórica relação do Recife com suas águas. Este fato permitiu que no início do século XXI se desencadeasse um intenso processo de transformação deste Cais a partir da construção de dois altos e modernos edifícios e a previsão de construção de um megaempreendimento composto de outros treze edifícios de padrão semelhante, na mesma linha do Cais, sob o nome de *Projeto Novo Recife*. Neste processo de transformação, a paisagem não tem sido discutida, as preexistências não têm sido consideradas nem o desejo de um grande número de interlocutores tem sido atendido, ao se impor um novo padrão de uso, ocupação e apropriação do espaço, com escala oposta à que ali se consolidara, nos mais de quatro séculos dessa paisagem.

Reconhecendo-se a *Imagem* e a *Palavra* como instrumentos de captura da noção de paisagem, este artigo se estrutura caracterizando inicialmente os três tempos de paisagem considerados para a linha do Cais José Estelita no histórico bairro de São José na cidade do Recife, para em seguida se explorar o método de captura pela imagem e pela palavra e as paisagens capturadas do desejo de 78 entrevistados. Fecha-se este artigo discutindo-se o atual momento da disputa travada entre a instituição pública (que aprova os projetos municipais), os empreendedores (que propõem o megaempreendimento de transformação) e a população local (que protesta como sociedade civil organizada), que exemplifica o que está acontecendo em outras grandes cidades do Brasil, quando as decisões governamentais estão sendo questionadas pela população que exige ser consultada para garantir o seu direito à cidade e à paisagem.

O Recife recortado na linha do Cais José Estelita.

Quando se discutem paisagens, as urbanas são aquelas em que a metamorfose da natureza em cultura é condição que a legitima, porque mais do que natureza recortada conscientemente, é natureza construída da relação do homem com o seu território, fundamentada no processo de transformação. Ainda assim, inúmeras cidades ao longo dos séculos, além de manifestarem a dinâmica social e política da vida que palpita, também conservaram permanências que lhe asseguraram identidade. Segundo Renes (2009, p.84) “los paisajes son dinámicos, pero también persistentes. Son cambiantes pero, al mismo tiempo, resilientes. [...] Tenemos que intentar entender el cambio e, incluso más, la estabilidad de estos paisajes”. É dessa capacidade de resistir às mudanças que muitas histórias são resguardadas na arquitetura da cidade. Dessa forma, o equilíbrio da equação entre permanências e mudanças, parece exigir do planejamento, que se considere a preexistência e história dos lugares, a memória consolidada, os desejos de futuro da população e as necessidades contemporâneas da vida urbana. A gestão das transformações é um desafio para os estudiosos da conservação e da gestão das paisagens herdadas, principalmente quando tratamos de sítios históricos, como neste caso do Recife.

Antes de se compreender este processo de transformação da borda do Cais José Estelita no Recife, cabe situá-la na cidade e no bairro, como ilustra a Figura 1 a seguir.

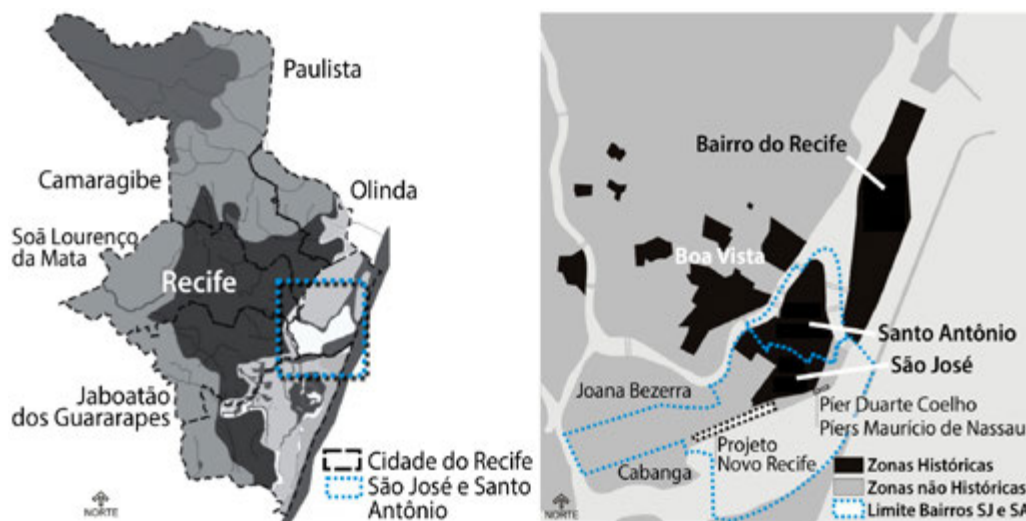


Figura 1. Cidade do Recife e bairros históricos de São José, Santo Antônio e do Recife. Localização das intervenções modernas no Cais José Estelita: Piers Duarte Coelho e Maurício de Nassau e Projeto Novo Recife. Fonte: Veras (2014).

O Bairro de Santo Antônio e parte do Bairro de São José correspondem a uma Zona Especial de Preservação do Patrimônio Histórico-cultural do Recife tendo sido classificados na categoria “Conjuntos Antigos” em 1980. Na década de 90

este Sítio Histórico foi incorporado ao Plano Diretor de Desenvolvimento da Cidade do Recife, revisto em 2008, quando ampliou a proteção para as qualidades paisagísticas representativas da memória urbana recifense, além da arquitetura, da história e das artes. No entanto, ainda assim, esta proteção excluiu as bordas do Cais José Estelita, deixando de fora a histórica relação do Recife com suas águas e permitindo o início de um processo de verticalização, que iria interferir, inclusive, no próprio Sítio Histórico delimitado. Se as permanências resguardam o que identifica o histórico Bairro de São José, as transformações poderão desqualificar esta frente d'água que ainda caracteriza um perfil setecentista que identificava o Recife até o início do século XXI.

Para compreender estas transformações a partir da forma urbana e daí extrair a noção de paisagem e os desejos de futuro para o Cais José Estelita, foram identificados três tempos de paisagem: o do *Horizonte nostálgico*, o da *Verticalização deslocada* e o do *Horizonte vertical ob-scenus*. Estes tempos serão analisados a seguir.

O Tempo 1, o do *Horizonte nostálgico*, ressalta um Recife saudosista e sentimental que os memorialistas encontraram na arquitetura, na relação da cidade com as águas e no burburinho cotidiano do comércio popular mantido até os dias de hoje. Aqui, a predominância das águas dos rios e do mar, permitia, pelas lonjuras do olhar, que se percebesse uma paisagem serena, predominantemente horizontal, ainda que no início do século XX alguns edifícios modernistas em São José e outros mais adensados em Santo Antônio, tenham causado pela altura, pontualmente, certo estranhamento à paisagem. No entanto, entre o casario, o que aí predomina e se impõe, são as pontiagudas igrejas com suas torres sineiras que remontam ao século XVII da ocupação holandesa, e posteriormente lusitana, e que caracterizam um dos mais importantes conjuntos barrocos de Pernambuco (Figura 2). Entre os edifícios, a vida palpita na linha de chão.

Figura 2. Cais José Estelita: o *Horizonte nostálgico* até início do século XXI, caracterizado pela manutenção da horizontalidade.
Fonte: Veras (2014).



O tempo 2, o da *Verticalização deslocada*, caracteriza o início da transformação desta paisagem predominantemente horizontal com a construção dos modernos edifícios Píers Duarte Coelho e Píer Maurício de Nassau, entre 2005 e 2008 (Figura 3). Estes edifícios com 41 pavimentos e quase 135 metros de altura, cravados no histórico bairro de São José, às bordas do Cais, provocaram o início de uma acirrada discussão na cidade que expressou uma preocupação não só com o estranhamento dos edifícios na escala da paisagem, mas com

as tensões entre o novo e o antigo, o moderno e o histórico e a imposição de padrões culturais que podem significar o início de um complexo processo de transformação desse lugar, quando novas dinâmicas imobiliárias substituem antigos usos e habitantes por outros de maior poder aquisitivo, com o objetivo de “enobrecer” lugares antes populares.

Ao aprovar este empreendimento numa área histórica do Recife, com um discurso voltado à renovação urbana do bairro de São José, a gestão municipal em parceria com a iniciativa privada e longe de um planejamento adequado às reais necessidades desse lugar, desconsiderou as preexistências da arquitetura e as coexistências de uso que caracterizam São José. Sem que se tivesse como objetivo o desenvolvimento de um ‘projeto de cidade’, despreza-se a relação entre edificações e espaço público expressos na paisagem preexistente e ignoram-se os atuais moradores e usuários, impondo futuros moradores de classe média alta, vinculados a empreendimentos de elevado poder aquisitivo do mercado imobiliário, estranhos ao lugar.



Figura 3. Cais José Estelita: a Verticalização deslocada caracterizada pelos Piers Duarte Coelho e Maurício de Nassau. Fonte: Veras (2014).

Os dois edifícios, projetados para uma população de alta renda, introduziram um padrão de moradia distinto do existente, o que provocou imediata reação do mercado imobiliário para a ocupação do restante do Cais José Estelita. Em 2008, uma área de 101,7 mil metros quadrados de propriedade da União foi arrematada por quatro grandes construtoras do mercado imobiliário local –Moura Dubeux, Queiroz Galvão, GL Empreendimentos e Ara Empreendimentos–, que anunciaram a continuação da quebra da linearidade da paisagem, com a proposta de implantação do *Projeto Novo Recife*, impondo o que se denominou de Tempo 3.

O Tempo 3, o do *Horizonte vertical ob-scenus*, é aquele que há por vir se for implantado o *Projeto Novo Recife* com mais 13 edifícios de padrão semelhante ao dos Piers Duarte Coelho e Maurício de Nassau, entre residenciais, comerciais e hotéis, aprovado inicialmente em 2012 pela Prefeitura do Recife, em meio a tumultuadas discussões entre empreendedores e sociedade civil. Aqui, mais uma vez, evidencia-se a falta de um planejamento e gestão urbana, os quais deveriam

pautar as decisões para quaisquer empreendimentos, não se deixando esta tarefa para os empreendedores da iniciativa privada (Figura 4).

Figura 4.
Fotomontagem do Cais José Estelita: o *Horizonte vertical ob-scenus*, caracterizado pelo Projeto Novo Recife, na mesma linha de borda dos Píers Duarte Coelho e Maurício de Nassau. Fonte: Veras (2014).



Este projeto, na mesma linha do Cais, consolida o que Smith (1996 como citado em Loureiro & Amorim, 2006, p.11) definiria como uma “fronteira de gentrificação”. Ou seja, paisagens de borda que desconsideram o “espírito do lugar”,² podem ser consideradas

[...] novas fronteiras urbanas, que se caracterizam não por expansão de fronteiras, mas sim por diferenciação interna de áreas ocupadas, frequentemente envolvendo processos de gentrificação [...] A linha de fronteira seria exatamente os limites do sítio histórico [...] que divide áreas degradadas de áreas de reinvestimento, envolvendo retorno de capital em estruturas que experimentaram transferência de capital imobiliário anteriormente (Loureiro & Amorim, 2006, pp.11-12).

Na tentativa de se requalificar esta borda com investimentos em parceria com a iniciativa privada, sem conseguir manter a identidade do bairro, o *Projeto Novo Recife* aponta para a criação de um lugar fora do lugar, deslocado da paisagem que lhe abriga, como se esta fatia de solo do Recife, desconectada, pertencesse a outros territórios. Um Recife vertical, fora de contexto, fora-de-cena e de lugar, estranho ao território e, portanto, *ob-scenus*. Do ponto de vista da imagem, o ‘Novo Recife’ se sobrepõe ao ‘Velho Recife’ e elimina a imponência das torres das igrejas que pontuavam este horizonte, substituídas agora pelas torres dos novos edifícios.

Imagens e Palavras como instrumentos de captura de paisagem.

A ideia de que ver é um modo de conhecer foi consolidada na modernidade, quando a noção de paisagem foi associada à representação de ordem estética, originando-se da pintura. Para Folch-Serra (2011), a paisagem é um palimpsesto “cujas capas culturais [...] se sobreponen unas a otras para transformalo en

² O “espírito do lugar” é um conceito que se origina da expressão latina *Genius loci* e significa que cada ser tem o seu *genius*, ou seja, o seu espírito-guardião que dá vida não só às pessoas, mas também aos lugares, do nascimento à morte, resguardando características e essência (Norberg-Schulz En Nesbitt, 2008).

metáfora visual [...]” Como imagem, mental ou verbal, sobre uma tela ou sobre um território, é uma operação processada tanto pela estética quanto por outras investidas que dela se processem. Neste percurso, a operação do olhar pode ser entendida como ponto de partida quando, mais além do que o visto, orienta um processo metodológico de extração da realidade.

Este “olhar” especial que disseca e reconstrói, desencadeia outros olhares, num exercício constante de percepção, como aquele apontado por Simmel (2009) do afastamento e recorte da natureza necessário para se entender a paisagem. Se o distanciamento da natureza permitiu a apreensão da paisagem –paisagem é recorte consciente da natureza–, este distanciamento só foi possível pelo exercício possibilitado pela arte no Renascimento. Dessa forma, é impossível dissociar os dois caminhos: ver a paisagem pela *imagem* possibilitada pela arte é também compreendê-la pela *Palavra* desencadeada pela reflexão que a imagem desperta na empiria da vida vivida. Em um sentido inverso, também o discurso se justapõe à imagem e vai além da compreensão de atitudes quase indivisíveis de reprodução e compreensão do mundo. Afinal, aqui está implícita a intencionalidade que une a consciência aos objetos intencionais –pensar é pensar em algo–, que tem um tempo e um lugar muito bem delimitados.

Assim, *imagens* e *palavras* se completam. Enquanto a imagem traz para si a intencionalidade do ausente representado, as palavras escritas fluem para além do objeto que as contem –o livro–, cuja existência repousa na estabilidade deste fluxo, do início ao fim, entre capa e contracapa, exigindo um determinado tempo de leitura. Este tempo de apreensão, faz com que sejam captadas por fragmentos que se desenvolvem neste percurso, da primeira à última página, sem uma apreensão física integral do seu conteúdo. A leitura requer tempo e nesse tempo, somam-se as palavras, que se articulam em parágrafos, páginas, capítulos e por fim, fisicamente, o conjunto de todo o livro. Talvez esta distensão temporal permita uma reflexão mais racional reforçada pela razão, advinda do uso da palavra, que tem suas regras e exigências para expressão e codificação. A palavra exige que se utilize uma série de inflexões e lógica de expressão para que, num diálogo, a mensagem possa ser repassada e entendida, numa interação entre interlocutores, portanto, mais associada à razão. Há também, o texto implícito no vazio entre palavras, entre o dito e o não dito, articulando objetivismo e subjetivismo. Alberto Tassinari no posfácio do livro “*O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*” de Merleau-Ponty (Tassinari En Merleau-Ponty, 2004), deixa claro a relação entre as duas linguagens, da palavra e da imagem –esta última numa referência mais explícita à pintura–, entendendo que os fonemas e as palavras, no aprendizado e emprego expressivo da comunicação, só têm significado se vistos pela posição que ocupam, associados

ao vazio do silêncio daquilo que não é dito, entre as palavras. Da mesma forma na pintura, como imagem e como linguagem, silenciosa, a sua compreensão só se faz na relação entre partes e todo e nas ausências também captadas pelo vazio na tela (Merleau-Ponty, 2004b).

Há então, “na silenciosa pintura, um valor diacrítico na sua escrita, embora, ainda assim, o signo pictórico seja mais próximo da percepção do que o da língua” (Tassinari En Merleau-Ponty, 2004, p.151). A imagem tem assim uma pequena vantagem sobre a palavra, por estar mais próxima da percepção. No entanto, o sentido de complementaridade e interdependência é evidente pelo próprio jogo estabelecido, quando as reflexões que a imagem pode desencadear exigem uma operação da linguagem sobre a linguagem, que não diz respeito apenas à reunião dos signos no discurso, mas àqueles significados que surgem da ausência da palavra, ou das palavras que trabalhando umas contra as outras, têm um poder de atrair o pensamento e com ele evocar um sentido muito mais imperioso do que apenas o contido nos significados de cada palavra, renunciando ao dito e deixando-se refazer pelo pensamento (Merleau-Ponty, 2004b).

Esta forma de compreender a imagem, onde se coloca o sujeito como centro de sua produção e decodificação, tem uma relação histórica direta com a paisagem. Para Nogué & Vela, paisagem é uma construção social e cultural, ancorada num substrato físico, sendo, simultaneamente, realidade física e representação social, contrapondo “el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción” (2011, p.27). Assim, na própria essência do conceito, estes autores reforçam que há “una dimensión comunicativa, puesto que este no se concibe sin un observador, ya sea individual o colectivo, que, con su mirada al mismo, dota de identidad a un territorio determinado” (2011, p.27). A apreensão da paisagem é, portanto, intencional, desprovida de gratuidade, porque exige que se decodifiquem os seus segredos.

Seja pela palavra ou pela imagem, o que se busca é o sentido trazido pela informação que expressa diferentes apreensões de uma determinada paisagem. Estaria na paisagem a *imagem* associada ao que é óbvio e a *palavra* àquilo que é mais *obtusos*?³ Ou a palavra, que também utiliza um léxico próprio com suas regras coletivamente apropriadas para que possa ser compreendida e depois expandida

³ A menção aos termos ‘óbvio’ e ‘obtusos’ se refere ao que Roland Barthes definiu para ‘significação’ e ‘significância’. Enquanto a ‘significação’ expressa sua intencionalidade utilizando-se de um léxico coletivamente apropriado dos símbolos, a ‘significância’ é o que vem além, sem necessariamente se utilizar destes símbolos apropriados, como as palavras que se desvinculam dos índices verbais e redesenham seus significados. Assim, o aparente chamou de ‘sentido óbvio’ e o subjacente, ‘sentido obtusos’ (Barthes, 1990).

pode ser entendida como o óbvio e a imagem, embora explícita no visível, esconde um jogo de significâncias associadas ao obtuso? Estariam então na paisagem o óbvio e o obtuso, emaranhados como significado e significância difíceis de serem despregados entre si? Se esta justaposição de continuidade –imagem/palavra–palavra/imagem– permite dissecar o objeto, seria possível a partir da provocação da imagem se chegar à ideia de paisagem alimentada pela palavra? Trazendo a questão para o recorte da pesquisa, que paisagem identificada pela imagem e pela palavra, expressa a apropriação do lugar, a esperança e os valores de São José, reconhecidos por todos e que por isso, deveria ser conservada?

Dessa forma, do ponto de vista epistemológico, a *Imagem* e a *Palavra* constituem as categorias sobre as quais se estruturou a captura da paisagem, associadas à arte, como gesto de compreensão e à empiria, como vivências da vida vivida. No entanto, compreendendo a inseparabilidade da Paisagem com a Imagem, na metodologia adotada a palavra é instigada por exercícios que utilizam a imagem (fotografia e pintura), subjugadas à força do visível como linguagem, sendo então a imagem, na ordem da entrevista, o ponto de saída.

Assim, a partir da *Imagem* e da *Palavra*, foram utilizados métodos qualitativos e quantitativos sobre um conjunto de 78 entrevistados, distribuídos entre três grupos: os que pensam a paisagem pela *transformação* –arquitetos, legisladores e empreendedores–, os que pensam a paisagem pela *percepção* –fotógrafos, cineastas, pintores e escritores– e os que pensam a paisagem pelo *consumo* – moradores e comerciantes de São José, moradores dos *Píers* Duarte Coelho e Maurício de Nassau e moradores de Recife e Olinda. Compreendendo a importância e responsabilidade dos arquitetos na construção da cidade, estes foram maioria, correspondendo a 54% deste universo, sendo alguns deles, inclusive, também escritores, fotógrafos, empreendedores e/ou moradores do Recife.

A entrevista semiestruturada foi composta de três partes: (1) *Identificação do entrevistado*, (2) *A Paisagem pela Imagem* e (3) *A Paisagem pela Palavra*. A *Paisagem pela Imagem* inicia a captura da ideia de paisagem por três exercícios de reflexão: Máscaras de Preferência Visual, Fotopinturas e Cartões-postais. Nos dois primeiros, utiliza-se uma fotografia do Cais em preto e branco e sobre ela são escolhidas possibilidades de recorte da paisagem ou recriação com tintas sobre a fotografia, obedecendo-se aos comandos: vermelho para inserir, amarelo para conservar, branco para eliminar e azul para destacar o céu e a água. Para os Cartões-postais, foram escolhidos oito recortes de paisagem privilegiando vistas sobre a cidade e pontualmente casario, igrejas, pontes, água e o contraponto entre bairros históricos e modernos.

Entre os exercícios para a análise da “Imagem” destacaram-se as *Fotopinturas* (pinturas produzidas sobre uma fotografia do Cais), quando o entrevistado expressa sua compreensão de paisagem e seu desejo de paisagem futura. Em pesquisa visual, a técnica que utiliza a fotografia para despertar memórias ou provocar comentários, é denominada de *Método de Foto-elicitación* (Banks, 2009). A Foto-elicitación explora a imagem como instrumento que desencadeia o processo de reflexão, não só pela memória, mas como possibilidade de se pensar o futuro.

A *Fotopintura*, mais do que uma *Foto-elicitación*, é um processo que consiste na aplicação de tintas sobre uma fotografia, onde o pintor (ou o interventor) aplica as tintas de sua preferência para ressaltar, esconder ou modificar determinados aspectos da imagem fotografada.⁴ Por se trabalhar sobre uma base pronta, não exige do ‘pintor’ ou do ‘colorista’, grande habilidade, mas pode revelar para além da arte pictórica, as intenções de transformação e/ou de uma realidade concreta.

Das chaves de leitura adotadas, foram definidas quatro categorias de análise: (1) arquitetura, (2) linha de borda, (3) intervenção mais relevante e (4) natureza na paisagem. Estas categorias corresponderam aos núcleos de sentido a partir da imagem e sobre a qual foram reconstruídas as 78 paisagens. Cada uma destas *Categorias de Análise* foi dissecada em *Itens de Análise* específicos que respondem a questões pontuais. O que conota cada um destes itens específicos e como se inter-relacionam? Estes ‘itens específicos’ auxiliaram na avaliação entre o que foi detectado e outras referências de paisagens urbanas apontadas ao longo da entrevista. A Figura 5 a seguir aponta espacialmente estas categorias trabalhadas.

Figura 5. Categorias de análise pela imagem: (1) arquitetura, (2) linha de borda, (3) intervenção mais relevante e (4) natureza na paisagem. Fonte: Veras (2014).



⁴ A “*fotopintura*” foi uma técnica criada pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri por volta de 1863 e se tornou muito popular no Nordeste do Brasil para a recuperação e renovação de retratos que nem sempre revelavam uma situação real, mas desejada pelo retratado. Fonte: Recuperado em 24 maio 2012, http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/indexcfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbeta=3871.

Há inúmeras maneiras de se ler imagens e esta diversidade resulta da intencionalidade que define os objetivos da pesquisa, as teorias sobre as quais se apoia e o conhecimento empírico do objeto de estudo. A análise de imagens é, portanto, um produto intencional subjetivo que permite esta multiplicidade. Por isso, é um processo que nunca está completo por permitir inúmeras maneiras de se ler e interpretar e ainda assim, gera leituras universais e outras mais idiossincráticas. Que leituras universais podem nos transmitir as ideias de intervenção para bordas d'água de uma cidade histórica que se transforma continuamente e se define como linha de tensão entre permanências e mudanças? Que leituras idiossincráticas podem nos transmitir situações muito peculiares de São José, produto de uma história local da cultura recifense? Seriam as 'leituras universais' melhor captadas pelo *skyline* da paisagem e as leituras idiossincráticas melhor captadas pelo olhar que se manifesta onde as pessoas se encontram, tecem relações e trocam empiricamente suas experiências? Em contraposição ao *skyline*, que apreende a paisagem pelas lonjuras do olhar, haveria assim um *landline*, que nos aproximaria de uma linha de chão, em um horizonte próximo da vida vivida, no burburinho que se constrói na efervescência do cotidiano da vida urbana. O *landline* –expressão criada nesta pesquisa– da paisagem exerce essa função de trazer para baixo um olhar mais próximo da palavra, para depois lançar-se no distante do *skyline*, onde a palavra se expressa pelo olhar, num movimento contínuo e complementar entre imagem e palavra, no qual a paisagem repousa.

Quanto à análise da 'Palavra', extraída das entrevistas semiestruturadas em cerca de dez questões para cada um dos subgrupos, foram trabalhadas questões horizontais por grupos e horizontais e verticais por subgrupo, ressaltando que três questões atravessam horizontalmente todos os grupos. Além destas, a própria análise dos exercícios de Imagem, expressa por palavras, desencadeou o processo de reflexão. A Análise de Conteúdo foi então adotada para os textos resultantes destas entrevistas transcritas e possibilitou se extrair a compreensão de paisagem por grupos e por subgrupos distintos.

Dos objetivos e teoria que resultaram na construção do 'corpus da entrevista', foram identificados "núcleos de sentido" extraídos das falas dos entrevistados cuja presença e frequência indicaram a relevância das opiniões. À luz dos objetivos da pesquisa, foram destacadas frases por grifos e em seguida palavras-chave extraídas das frases e organizadas por categorias temáticas construídas por analogia.

Como nem sempre as entrevistas transcorreram linearmente seguindo as questões formuladas, mas com uma lógica muitas vezes imposta pelo entrevistado, o processo de análise considerou o deslocamento de algumas

respostas obedecendo à estrutura definida para que os temas, ou ‘núcleos de sentido’ saltassem do texto como temas, ou seja, como unidades de significação (Bardin, 1977, p.31). Para isso, independente do grupo ou subgrupo, os exercícios pela Imagem e as três questões horizontais transversais foram submetidas igualmente para todos os entrevistados para que se pudesse aferir o conjunto das entrevistas como um todo, não se discriminando ser este um fotógrafo, um arquiteto, ou um morador de São José, por exemplo. Só as questões específicas por grupos ou por subgrupos foram adotadas parcialmente, explorando-se o espectro de opiniões que naturalmente poderiam surgir entre os entrevistados de distintas categorias. Portanto, os exercícios pela Imagem e as questões pela Palavra buscaram identificar diferentes pontos de vista sobre os fatos apresentados, atendendo às exigências metodológicas das técnicas formais de pesquisa, entendendo-se que aqui, em especial, o uso das imagens “têm a finalidade de fornecer um contraponto para as palavras e de ir além delas” (Banks, 2009, p.126).

A força da *Imagem* definida como instrumento para desencadear a extração da *Palavra* trouxe assim para junto dos exercícios de captura da *Paisagem pela Imagem*, as reflexões extraídas da captura da *Paisagem pela Palavra*. Esta decisão de entrelaçamento na análise –imagens e palavras– se deu pelo que revelou o desenrolar das entrevistas, quando se confirmou a força que as imagens provocavam entre os entrevistados, tendo sido antecipadas muitas das questões que só apareceriam, oficialmente, no segundo momento da entrevista, a *Paisagem pela Palavra*.

Assim, aos poucos, esta “noção” é analisada e costurada como “compreensão” de paisagem, entrelaçando os argumentos teóricos e empíricos encontrados no olhar e na palavra dos 78 entrevistados.

Entre-vistas, entre-palavras: a captura da paisagem pelas Fotopinturas.

Entre os exercícios desenvolvidos, o da *Fotopintura* foi o que desencadeou maior reflexão, porque permitiu que sobre a imagem de uma paisagem dada, fossem construídas novas paisagens. Com as tintas e seus respectivos comandos, o entrevistado eliminou o que não desejava manter, inseriu o que achava que deveria compor a linha de borda trabalhada, conservou o que achava que deveria permanecer e ressaltou ou não dois dos elementos da natureza bastante expressivos naquele recorte da paisagem, o céu e a água. Sendo paisagens recriadas, exigiu argumentação que resgatou conhecimento histórico, conhecimento técnico do ponto de vista da arquitetura, conhecimento das leis que regem a cidade do Recife e em especial o seu centro histórico assim como

possibilitou que fossem afloradas as recordações e o sentido de apropriação que muitos dos entrevistados guardam deste Recife, quando o conhecimento especializado não era o que definia a argumentação. As 78 Fotopinturas produzidas foram acompanhadas de seus *Slogans*, que ajudaram a sintetizar pela Palavra, aquilo que se mostrava na Imagem pelas quatro categorias extraídas das chaves de leitura trabalhadas.

Na categoria “Arquitetura”, a eliminação, inserção, manutenção ou retirada de parte dos edifícios da linha de borda constatou-se, entre algumas variações, a proposição dos entrevistados por três tempos de paisagem: da manutenção de uma arquitetura do século XIX –caracterizada como *Paisagem do Retorno*–, passando pela arquitetura que dialoga entre tempos distintos, respeitando-se o *skyline* mantido no século XX indo até o início do XXI –caracterizada como *Paisagem do Diálogo Horizontal*– e a arquitetura do rompimento da escala e da forma nesta linha de borda, resultante de uma possível implantação do Projeto Novo Recife no século XXI, caracterizada, por fim como, *Paisagem da Imposição Vertical*.

A paisagem do *Tempo 2 –Paisagem do Diálogo Horizontal*– foi a escolhida por 70% dos entrevistados, sendo 48 arquitetos e 30 não arquitetos. Este resultado é bastante significativo por registrar o grau de rejeição, principalmente com relação à escala, dos Píers Duarte Coelho e Maurício de Nassau. Alguns dos entrevistados, principalmente os arquitetos, também associam a escala à forma, pela estranheza que provocam em relação à arquitetura preexistente. Com relação aos outros 30%, correspondentes às escolhas dos *Tempos 1 e 3*, o resultado demonstrou que entre os arquitetos inseridos neste grupo, embora responsáveis pela transformação da paisagem, houve uma preferência pelo *Tempo 1*, aquele que conserva o *skyline* do século XIX, enquanto os não arquitetos –‘perceptores’ e consumidores– preferiram o *Tempo 3*, aquele que sugere a verticalização do século XXI.

Enquanto a ‘arquitetura’ é focada no *skyline* da paisagem, a categoria “Linha de Borda” ocupa-se com o *landline* da paisagem, ou seja, com a possibilidade de criação de áreas públicas que permitam o encontro e a troca, na linha de borda, proporcionando o acesso às águas, por passeio público, praças, mirantes, ancoradouros, parques lineares e equipamentos públicos nestes espaços de fronteira. A escolha de cerca de 60% dos entrevistados pela criação de áreas de lazer na linha de borda, demonstra o desejo da maioria pela criação de espaços públicos que possibilitem o encontro e o acesso às águas.

A categoria “Intervenção mais Relevante” identificou em cada uma das fotopinturas aquilo que foi considerado mais relevante pelo entrevistado em relação à

Arquitetura e à Linha de Borda. Neste caso, sendo uma avaliação subjetiva diante do que se apresentava pelo entrevistado, foram consideradas além da Imagem produzida, a Palavra do argumento a ela subjacente, para que pudesse reforçar aquilo que queria expor o entrevistado. Assim, foram sintetizadas como as *Intervenções mais relevantes* as propostas por manutenção do *skyline* mantido predominantemente no século XX, permitindo-se novas intervenções desde que respeitadas a arquitetura preexistente e para a linha de borda, predominou a manutenção do acesso público, abrindo-se a cidade às águas. Entre “arquitetura” e “linha de borda”, foi considerada como mais relevante pela maioria, a necessária conquista da linha de borda como área pública.

Por fim, para a categoria “Natureza na Paisagem” considerada pela pintura do azul para a água e para o céu, prevaleceu a indicação da água e do céu entre os entrevistados, considerando-se estes elementos na noção de paisagem dos entrevistados como importantes componentes da paisagem urbana recifense.

Aqui também foi possível relacionar a compreensão de paisagem urbana mais próxima do *skyline* e do *landline*. O céu como pano de fundo é o anteparo sobre o qual se desenha o *skyline* da paisagem e a água, como corpo espraiado que se define pelo peso rente ao chão está mais próxima da vida vivida, sendo também um atributo da ‘alma’⁵ recifense. Entre céu e água, é a água que também ganha um pouco mais de azul entre os entrevistados, tendo sido ressaltada em 37 das Fotopinturas, contra 31 Fotopinturas em que o céu é destacado. Ressalta-se por fim que entre alguns dos arquitetos que não pintaram o azul do céu, as suas argumentações apontaram a preocupação em se manter, no *skyline*, a imponência da arquitetura proposta, destacada sobre um necessário fundo ausente de céu.

As Fotopinturas da Figura 6 a seguir ilustram duas das categorias de intervenção propostas: a *Paisagem do Diálogo Horizontal*, que predominou em 70% dos entrevistados e, em contraposição, a *Paisagem da Imposição Vertical*, que predominou em 20% dos entrevistados.

5 Historiadores, poetas, viajantes, moradores ou visitantes do Recife, referem-se às suas águas como o que melhor revela a identidade da cidade. Em 1809, o viajante inglês Henry Koster ao se aproximar do Recife descreve ver uma cidade que “surgindo sobre o banco de areia muito baixo, parece sair das ondas” (Koster, 1978, En Souto Maior & Silva, 1992, p.80). As suas águas também lhe denominaram a alcunha de “Veneza americana” por Gonçalves Dias (*apud* Rocha, En Souto Maior & Silva, 1992, p.296) e Valdemar de Oliveira descreve que no Recife “o que não é água, foi água ou lembra a água, sendo essa a razão porque a crismaram de *cidade-anfíbia*” (1942, p.38). Josué de Castro sintetiza descrevendo que o Recife “é essa planície constituída de ilhas, penínsulas, alagados, mangues e paúis (sic), envolvidos pelos braços d’água dos rios que, rompendo passagem através da cinta sedimentar das colinas, se espraiam remansosos pela planície inundável [...]” (Castro, 1948, p.16).

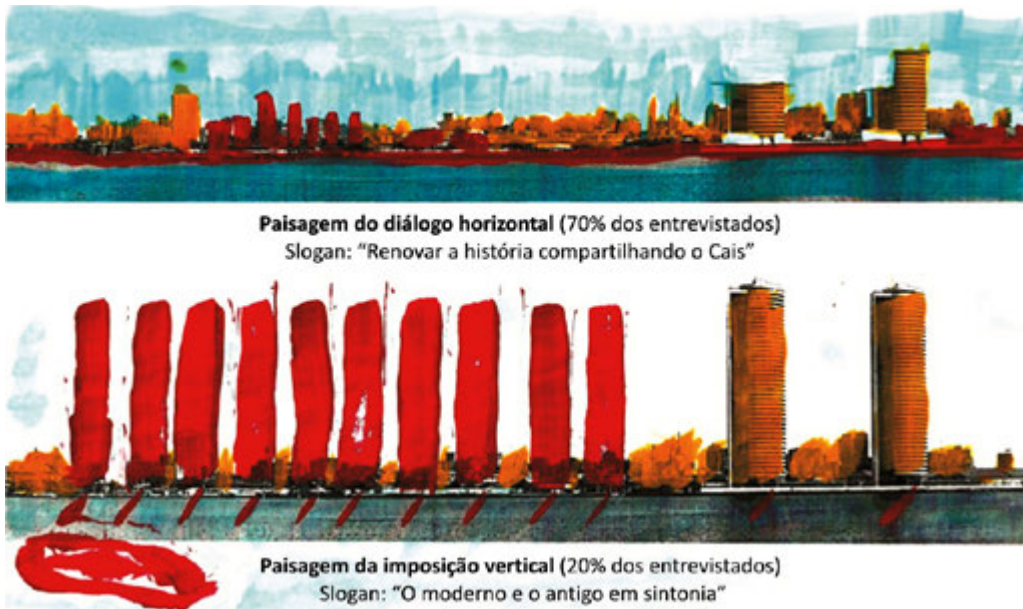


Figura 6. Fotopinturas "Paisagem do Diálogo Horizontal" e "Paisagem da Imposição Vertical". Fonte: Veras (2014).

Para a *Paisagem do Diálogo Horizontal*, foram propostos novos edifícios na linha do Cais, respeitando-se a paisagem preexistente, as coexistências de uso do espaço entre borda e miolo da ilha e eliminação de parte dos Píers Duarte Coelho e Maurício de Nassau. Para a *Paisagem da Imposição Vertical*, foi sugerida maciça verticalização na linha do Cais, repetindo o gesto projetual dos Píers já construídos e replicados no *Projeto Novo Recife*, e a criação de borda privada e inacessível ao público. Estes contrastes –o “diálogo” versus a “imposição”– mostram pela imagem duas possibilidades de construção de uma linha de fronteira: uma fortemente horizontal que permite a interação entre miolo e borda e outra fortemente vertical, como muralha que se isola e exclui, social e fisicamente, uma borda pública de cidade.

O que aponta a maioria, é que, do ponto de vista da “Arquitetura”, deseja-se que haja um diálogo dos diferentes tempos na paisagem, respeitando-se as preexistências e que o bairro de São José possa se estender à “Linha de Borda” do estuário, reconquistando-se as águas que caracterizam o traço anfíbio da paisagem histórica recifense. Apontam também que este ‘estender-se às águas’ só será uma “Intervenção Relevante” se for acessível a todos, com a criação de espaços públicos de lazer e de contemplação, posto que, na palavra de um dos entrevistados, é a “contemplação que multiplica a beleza”. Apontam por fim a importância de se considerar os elementos da “Natureza na Paisagem” urbana, como o céu e a água, além do incremento de vegetação, que embora não tivesse sido incluído no exercício da Fotopintura, foi indicado na reconstrução de muitas das paisagens desejadas.

Neste resultado, extrai-se a compreensão de que o “Novo Recife” não respeita o “velho Recife” e que também, na palavra dos entrevistados, é esta horizontalidade que se expressa no perfil delineado pelas edificações do conjunto urbano e rebate-se na proximidade da linha de chão, onde as pessoas trocam suas experiências, dialogam e desfrutam do espaço público como um patrimônio coletivo. O Recife “velho”, das igrejas, dos sobrados, dos edifícios de pequenas alturas, da diversidade e do intenso uso, fluxo e ocupação do espaço público por um comércio vivo e popular que anima a vida que ali palpita, contrasta com o que se propõe para um Recife “novo”, moderno, numa linha de borda que desconsidera a vida por trás das bordas, com uma arquitetura verticalizada e elitista, que separa usos e desarticula a hibridez que caracteriza este centro histórico.

O ato e o fato: a conclusão inconclusa.

Imagens e palavras, como leis, protestos, formas de expressão e representação dos desejos de futuro para o Cais José Estelita, continuam reverberando nos atos de decisões que vão definir o futuro do Cais José Estelita no Recife. Concluída como tese em 2014, em 2016, esta pesquisa se vincula a outros instrumentos de análise e avaliação de intervenções no centro histórico de São José, contribuindo para dimensionar e apontar a possível transformação de uma paisagem historicamente estabelecida, ameaçada pela implantação do megaempreendimento denominado *Projeto Novo Recife*.

Inicialmente aprovado em 2012, o Projeto foi cancelado, reajustado e reaprovaado em 2015, para atender às pressões da sociedade civil organizada, representada pelo grupo Direitos Urbanos e pelo Movimento #OcupeEstelita. Entre as reivindicações, cobrava-se a elaboração de um *Plano Urbanístico* previsto pelo Plano Diretor do Recife revisto em 2008, que culminou com o cumprimento dessa exigência em maio de 2015. Este Plano, no entanto, não questiona o Projeto Novo Recife nem outros grandes empreendimentos previstos para a área, mas os incorpora, formalizando a posteriori o que poderia parecer ter sido previsto pelo planejamento que teria a função de se antecipar.

Da linha de borda prevista por este Plano Urbanístico, destacam-se alguns ganhos, como a diminuição de gabaritos de alguns edifícios imediatamente mais próximos ao Sítio Histórico –mantendo-se a maioria com cerca de 40 pavimentos– e a inclusão de uso misto com comércio e serviços –embora elitizados– em todas as edificações. No entanto, são conquistas aquém do que se reivindica para a área, como projetos que atendam às necessidades de mobilidade pelo transporte público; às demandas por melhoria das condições de funcionamento do comércio popular; à reivindicação por habitação popular e a conquista da borda do Cais José Estelita como área pública.

Embora aprovado como ato legal, o Projeto Novo Recife não existe como fato concreto e continua tramitando na instituição municipal para cumprir as exigências burocráticas da legislação, contabilizando em 2016, um imbróglio que se arrasta há oito anos. A demora revela o quão truncado é este projeto e é provável que novas manifestações de repúdio continuem travando o seu andamento. O que se propõe “novo” é, na verdade, um “velho” preconceito de não reconhecimento das preexistências e dos desejos de uma grande maioria da população por uma cidade que respeite sua história, sua arquitetura e sua paisagem.

A identificação destes desejos foi viabilizada pelo uso da *Imagem* e da *Palavra* como instrumentos de captura da noção de paisagem, extraída de especialistas, artistas e moradores, interlocutores de um desejo de futuro para a borda do Cais José Estelita. Entre os exercícios de Imagem, destacaram-se as Fotopinturas, que ao possibilitarem a construção de novas paisagens sobre uma paisagem dada, apontaram chaves de leitura e muitas interpretações. Sendo paisagens recriadas, exigiu dos interlocutores a exposição de argumentos que resgataram conhecimento histórico, conhecimento técnico, conhecimento sobre a legislação do Recife e possibilitaram que fossem a floradas recordações, o sentido de apropriação e noção estética de composição. Se cada paisagem recriada foi compreendida como autorreferência, cada Fotopintura produzida revelou-se como ‘autopaisagem’, num exercício que mostrou, entre imagens e palavras, a possibilidade de se compreender neste recorte de cidade, uma legítima paisagem-postal recifense. Para além dessa compreensão local, o uso de imagens para provocar a reflexão pela palavra e em especial, a construção de Fotopinturas, revelou-se também como um método possível de ser aplicado em outras cidades, quando a questão da transformação de paisagens e os desejos de uma população sobre paisagens futuras possam alimentar processos de planejamento urbano.

Referências.

- Banks, M. (2009). *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmede.
- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (2010). Território e pessoa: a identidade humana. *Desigualdades & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 6, p. 11-23, jan.-jul. Recuperado em 30 novembro, 2011, de <http://laares.webs.com/biblioteca/berque%20-%20port.pdf>.
- Castro, J. de. (1948). *Fatôres de localização da cidade do Recife: um ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Folch-Serra, M. (2009). El paisaje como metáfora visual: cultura e identidade en la nación posmoderna. En: Nogué, J. (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S. L.
- Koster, H. (1992). A vila de Santo Antônio do Recife. En: Souto Maior, M & Silva, L. D. (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura.
- Loureiro, C. & Amorim, L. (2006). Vestindo a pele do cordeiro: requalificação versus gentrificação no Recife. *Urbana-Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, V. 1. Recuperado em 5 setembro 2012, de <http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/>.
- Matthews, E. (2010). *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes.
- Merleau-Ponty, M. (2004a). *Conversas, 1948*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2004b). *O olho e o espírito: seguido de a imagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac Naify.
- Nogué, J. & Vela, J. (2011). La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada. *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 49, pp. 25-43.
- Norberg-Schulz, C. (2008). O pensamento de Heidegger sobre arquitetura. En: Nesbitt, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995) (461-474)*. São Paulo: Cosac Naify.
- Oliveira, V. (1942). *Geologia da planície do Recife*. Recife: Oficinas Gráficas do Jornal do Commercio.
- Renes, J. (2009). Paisajes europeos: continuidad y transformaciones. En: Maderuelo, Javier (dir.). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores.
- Rocha, T. (1992). Geografia poética do Recife. En: Souto Maior, M. & Silva, L. D. (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura.
- Simmel, G. (2009). A filosofia da paisagem. Tradução: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Recuperado em 5 maio 2011, de http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf.
- Souto Maior, M., Silva, L. D. (1992). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura.
- Tassinari, A. (2004). Quatro esboços de leitura. (Posfácio). En Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito: seguido de a imagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne (145-161)*. São Paulo: Cosac Naify.
- Veras, L. M. S. C. (2014). Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano. (Tesis inédita de doctorado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

4. Princípios paisagísticos dos jardins de Burle Marx.

Ana Rita Sá Carneiro

Resumo.

A pintura, a música e a planta foram os estímulos para o artista Roberto Burle Marx, na década de 1930, conceber os primeiros jardins públicos de sua carreira como paisagista os quais estão localizados na cidade do Recife, no nordeste do Brasil. Com o pensamento orientado segundo princípios artísticos, históricos e botânicos, Burle Marx inventou, então, o jardim moderno como obra de arte, compreendendo-o como “natureza organizada segundo leis arquitetônicas”. Cristaliza-se, assim, uma arquitetura de paisagem que agrega uma multiplicidade de saberes incluindo as necessidades da sociedade frente aos avanços técnicos e científicos. Nesse momento, a linguagem do jardim espelha-se na realidade do lugar em que prepondera o elemento vegetal e, em um segundo momento, em outras cidades brasileiras e latino-americanas, a planta é decodificada e representada em linguagem abstrata, com novos atributos, no piso, traçado, materiais e volumes. Nos dois momentos estão contempladas a história e a paisagem. Tem-se por base seus depoimentos para a imprensa e palestras além dos fundamentos da teoria da paisagem e do jardim produzidos por estudiosos da filosofia da paisagem. Este artigo se dispõe a interpretar o pensamento paisagístico de Burle Marx com enfoque nos princípios paisagísticos, concretizados no jardim moderno para instruir o olhar como meio educativo.

Palavras-chave: *Burle Marx, princípios paisagísticos, obra de arte, jardim, paisagem.*

O artista e o jardim.

A formação artística do jovem Roberto Burle Marx começou cedo, ancorada no seio familiar, o que constituiu a base de todo o processo criativo. Herdou de sua mãe, a pernambucana Cecília Burle, o gosto pelas plantas e pela música. Também sempre teve apoio do pai Wilhem Marx, comerciante alemão, para trabalhar com plantas montando uma pequena empresa no final da década de 1920 no Rio de Janeiro. Naquele propósito consultava a revista *Gartenschoenheit* trazida por seu pai da Alemanha e procurava se instruir frequentando o Jardim Botânico. Nas entrevistas concedidas, Burle Marx sempre menciona a atitude dos seus pais estimulando-o a observar a natureza para representá-la na pintura, no cultivo do jardim e no sentimento da música cujo entrelaçamento deu a solidez do seu conhecimento. Não se pode esquecer que sua segunda mãe, a húngara Anna

Piascek, que sabia várias línguas, “Ihe ensinou a magia singela de plantar uma semente e ver uma planta nascer” (Fleming, 1996, p.28).

No final da década de 1920, Burle Marx segue para Berlim com a família para tratar da vista e estudar pintura e música, por isso visita museus e exposições de arte para apreciar a obra de pintores como Monet, Manet, Paul Klee, Picasso, Miró, Matisse, revelando seu impacto e admiração pelo trabalho de Van Gogh, que seria o responsável pela sua decisão de pintar. Também assiste óperas que incluíam as obras de Wagner e Beethoven, além de frequentes concertos, em uma atmosfera de explosão cultural da Bauhaus que valoriza a interdisciplinaridade, o artesanato e a tradição com forte preocupação socialista, apesar do momento pré-nazista, que parece ter sido uma referência atuante na sua formação (Pronsato, 2005).

Como parte de suas atividades de pintura, pratica o desenho de plantas no Jardim Botânico de Dahlem observando as estufas de plantas brasileiras, plantas que conhecia, porém não tinha notado as potenciais possibilidades de combinação à mão do homem. Nessas frequentes observações percebe a lógica da associação nas plantas agrupadas pelo botânico Adolf Engler, o que significa uma grande lição para toda a sua vida, uma experiência em que assimila o diálogo de formas, proporção, tons, texturas, que são parâmetros estéticos a serem explorados, na qual ele admite ter compreendido e sentido o como fazer (Hamerman,1995). É possível que a condição de distanciamento de seu país para outro tenha permitido um reencontro com suas origens e sua natureza, pois segundo o filósofo Alain Roger, a distância é indispensável para a percepção da paisagem (Roger, 2007).

A formação do artista pintor ao lado da música como profundo observador da natureza, desperta o artista da paisagem que está determinado a descobrir o interior do Brasil, a paisagem brasileira, para divulgar a flora em jardins urbanos atribuindo a eles as funções ambiental, educativa e artística. Essa experiência de natureza se fortalece a cada dia e ao voltar para o Brasil, no ano de 1929, aproveita para praticar jardinagem com os jardineiros de sua casa, inclusive estrangeiros contratados pelo seu pai, e estudar pintura na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro desenvolvendo seu olhar paisagístico com a ajuda de alguns pintores que exerceram bastante influência no seu desempenho, o alemão Leo Putz e Candido Portinari.

A experiência da Alemanha se soma ao momento de explosão artística, do Movimento Moderno, que acontecia no Brasil em defesa do que é autóctone, nacional, o que faz nascer o jardim moderno no sentido de romper com o

estabelecido que era o jardim de plantas exóticas. Burle Marx, em depoimento do ano de 1954 (Marx, 1987) afirma que sua criação de jardim foi uma aplicação dos fundamentos da composição plástica sobre a natureza que brotaram a partir do estímulo ou excitação causada por movimentos estéticos como o cubismo e o abstracionismo, levando-o a justapor os novos atributos plásticos aos elementos naturais da região. E o que ele fez foi observar as características do sítio natural, sua topografia e cursos d'água, que considerou sendo a superfície, a vegetação e os minerais como elementos plásticos para serem organizados como qualquer artista faz sua composição com a tela, tintas e pincéis. E nesse mesmo depoimento de 1954 ele acrescenta não haver diferenças estéticas entre o objeto/pintura e o objeto jardim/paisagem construída (Marx, 1987), pois o que difere são os meios de expressão.

Assim, o jardim moderno não é um amontoado de plantas, significa uma composição artística que agrega conhecimento de pintura, de música, de história e de botânica, e é essa complexidade que transcende ao ponto do paisagista se sentir também jardineiro. Esse conjunto de saberes atua como forças propulsoras na sua índole de artista e profundo observador da natureza levando-o a pesquisar nas regiões brasileiras os tipos de plantas dos ecossistemas que lhe dão a compreensão das macropaisagens o que amplia seu conhecimento botânico vivendo a experiência da natureza, de identificar as espécies e observá-las no seu 'habitat'.

Com essa formação, Burle Marx atuou nos jardins do Recife, gerenciando um setor da administração pública, o que está documentado em um dos seus primeiros depoimentos no Boletim de Engenharia de março de 1935, revelando já naquele momento uma maneira particular de pensar a paisagem.

A complexidade do jardim e da paisagem.

A concepção do jardim de Burle Marx como obra de arte tem constituído objeto investigativo multidisciplinar envolvendo interpretações nos campos da filosofia, da história, da botânica e da arte. Tais investigações se debruçam em entrevistas, depoimentos para a imprensa e palestras que apresentam o jardim, aparentemente comum, mas com dimensão espetacular de ordem artística, educativa e ecológica, o que caracteriza a sua complexidade.

Desde a década de 1930, em Recife, Burle Marx imprimiu conhecimento multidisciplinar ao tratar do jardim como arte e com fundamentos históricos e científicos. À medida que realiza as explorações e coletas botânicas e aperfeiçoa a pintura vai introduzindo o conteúdo teórico da paisagem partindo da tarefa do paisagista de procurar sempre entender a paisagem para recriar o ambiente

adequado à existência do homem propiciando-o desenvolver sua necessidade básica de contato com a natureza, o que repercutiria no processo de integração social (Marx, 1965). No mesmo depoimento, Burle Marx manifestou seu pesar pela indiferença com que o problema da paisagem é tratado no Brasil no caso, por exemplo, do desflorestamento, confrontando-o com o interesse crescente demonstrado por outros países como a Alemanha e os Estados Unidos.

Entender a paisagem inclui o hábito de observar para desenvolver a capacidade perceptiva como foi conduzida sua formação acadêmica; isto se aproxima da apreensão fenomenológica que, parte de observações para identificar as relações que “vão sendo estabelecidas relações tanto organizativas como formais” (Padilla, 2013, p.25).

Percebendo esse caráter fenomenológico, o filósofo e sociólogo Jacques Leenhardt, em 1992, na França, mostra interesse pelo fundamento artístico da obra de Burle Marx no intuito de situá-la na história da arte dos jardins, abrindo a discussão com filósofos, botânicos, paisagistas, geógrafos, que resultou na publicação do livro “Nos jardins de Burle Marx” de 1994, uma referência. Mais recentemente, de 2008 a 2013, a pesquisa sobre filosofia e arquitetura da paisagem coordenada pela Profa. Adriana Serrão do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, em parceria com o Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista Prof. Caldeira Cabral, dissecou a paisagem como categoria de pensamento abrindo a discussão para o jardim reunindo os filósofos Georg Simmel, Augustin Berque, Alain Roger, Rosario Assunto, entre outros.

Por meio dessas lentes, percebeu-se como o objeto jardim foi circunstanciado pelo paisagista Burle Marx atrelando diferentes campos do saber para a experimentação. Suas palestras abordam a história e a arte dos jardins no mundo, as expedições dos naturalistas e botânicos defendendo a preservação da natureza, e a obra de arte desde a indígena até a dos artistas pintores como Van Gogh, Paul Klee, Leo Putz e Portinari que são estímulos –do expressionismo ao cubismo, do dramático à síntese da forma– para refletir e aprender a observar a paisagem brasileira.

Por sua vez, a capacidade intelectual do criador se destaca nos registros elaborados quando comparada a outros profissionais contemporâneos que conseguiram condensar e divulgar suas ideias no âmbito acadêmico. Portanto, a multiplicidade de saberes condensada no paisagismo e, por sua vez, na experiência projetual conduzida por Burle Marx confere um conjunto de conhecimentos que são testados e chegam a configurar teorias de jardim e de paisagem. Então é possível afirmar que formulou princípios de projeto a partir de fundamentos

teóricos da filosofia da arte e da ecologia construídos com os ensinamentos e com a experiência da natureza.

A aproximação ou entrelaçamento entre o jardim e a pintura como expressões de arte e a ordenação da natureza na obra do paisagista, tem suporte no pensamento de Roger (2007). Segundo ele, existem duas maneiras de tornar artística a natureza para transformá-la em paisagem referindo-se a uma dupla “artialização”. A primeira acontece de forma direta sobre o terreno, *in situ*, materializada no jardim e a outra, de forma indireta, *in visu*, apreendida da observação, ou seja, pela mediação do olhar, e que pode ser percebida em expressões artísticas como a pintura, por exemplo. É então esse processo de “artialização” que possibilitou ver mais além das fases da produção de Burle Marx e que serviu para elucidar seu processo criativo como uma construção teórica e empírica, uma ideia e um gesto que vai se solidificando com o tempo.

Assim, provido de uma base artística, Burle Marx criou o jardim moderno, o jardim brasileiro, como uma expressão de arte moldada pela planta, elemento plástico principal da composição, juntamente com as águas, murais, pedras, edificações e esculturas. Esses elementos eram pensados segundo princípios de composição como harmonia, proporção, oposição de cores, relação entre volumes, textura e levando em conta também o local e as pessoas. Além desses princípios, ele considerava o ‘tempo’ em relação ao clima do lugar, ao ciclo da planta e às mudanças decorrentes da luz ao longo do dia e da floração, mas também do conhecimento da história do lugar (Floriano, 2006). Em duas matérias do noticiário Correio da Manhã dos anos de 1954 e 1962, Burle Marx discorre sobre os princípios de composição do jardim como uma manifestação de arte como a música, a pintura, a escultura ou a palavra escrita e falada, resultado do impulso criador do artista, o que o faz pensar no jardim “não só como um botânico ou um jardineiro, mas também como um pintor” (Maurício, 1962):

Uma obra de arte não pode ser, segundo penso, o resultado de uma solução casual. O desenvolvimento do impulso criador é obtido por meio de ritmos que produzirão o resultado desejado pelo artista. Em qualquer arte o artista aprende a perseguir um som, uma palavra, uma cor ou linha, forma, volume seja por contraste, comparação, repetição, tensão ou afrouxamento para a obtenção de um suspense ou clímax. (Maurício, 1962).

Essa expressão artística traz subjacente a compreensão de paisagem como um sentimento com o mundo, com o espírito das pessoas e do lugar que diz respeito à paisagem existente (Berque, 1994), e àquela que vai ser criada com o jardim.

Como o jardim organiza os princípios paisagísticos de Burle Marx?

Na cidade do Recife, são construídos os primeiros jardins modernos de 1934 a 1937 segundo a concepção do paisagista Burle Marx, que foi convidado pelo interventor Carlos de Lima Cavalcanti sob a recomendação do arquiteto Lúcio Costa, e assume a diretoria do Setor de Parques e Jardins dentro do Departamento de Arquitetura e Construção do Governo do Estado de Pernambuco dirigido pelo arquiteto Luís Nunes, também vindo do Rio de Janeiro.

Nessa primeira fase de sua carreira, o paisagista privilegia a vegetação no projeto paisagístico e com grande dificuldade reuniu plantas do local para os jardins, pois não havia disponíveis. Decidiu, então, mandar buscar uma grande quantidade no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e até algumas espécies vieram da Alemanha (Fleming, 1996). Esse fato fortaleceu o impulso para explorar o interior do país, ao lado dos botânicos, descobrindo nas macropaisagens as espécies vegetais para compor os jardins urbanos.

Ao mesmo tempo em que desenhava os jardins de Recife em perspectiva detalhando as espécies vegetais em nanquim para guiar os jardineiros no plantio, Burle Marx registrava a paisagem urbana do centro e dos bairros, em pastel, pontuando as árvores, as águas do rio, as lavadeiras, as pontes, casas populares e casarões (Padilla, 2013). Ainda, faz desenhos em crayon, nanquim e pinturas a óleo de figuras populares: ‘mulher de cetim rosa’, ‘as costureiras’, ‘o filho de Antonio’, ‘as aguadeiras’, etc. (Lemos e Schwarzstein, 1996). Por ter praticado jardinagem, percebeu que os servidores municipais não eram devidamente treinados e ele mesmo ajudou na execução dos jardins e sentiu necessidade de um depósito de plantas. Viu, então, que era preciso treinar jardineiros para cavar, adubar, plantar e podar, e afirmava “plantas são seres vivos com necessidades e personalidades próprias” (Fleming, 1996, p.42).

Um dos primeiros depoimentos que Burle Marx concede no Recife como Diretor do Setor de Parques e Jardins, ao Boletim de Engenharia em março de 1935, com o título “Jardins para Recife” é bastante significativo pelos fundamentos artísticos, históricos, botânicos, e arquitetônicos, antecedendo a descrição das propostas para o “Largo de Casa Forte” e para o “Viveiro da Madalena”, futura Praça Euclides da Cunha. Nesse momento, seus desenhos são publicados no jornal local Diário da Tarde de maio de 1935, juntamente com texto explicativo sobre a proposta de dois jardins, a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha.

Os argumentos utilizados para tal gesto permanecem e constituem ainda a base do seu pensamento.

Inicia apresentando o jardim como “natureza organizada subordinada às leis arquitetônicas”, portanto, relacionado a um conjunto urbano/arquitetônico segundo critérios. O técnico ou paisagista, como ele era chamado pela imprensa, introduz aos poucos a relevância do que é um jardim moderno –para o que a população costumava chamar de praça ou logradouro público– como uma forma de arte cuja beleza está condicionada ao alcance das funções a que se destina.

Relata a respeito da história dos jardins das antigas civilizações ressaltando, por exemplo, o jardim medieval com cultivo de plantas para especiarias, medicinais e decorativas, justificando a razão do jardim moderno, cujo motivo de criação está expresso, antes de tudo, nos tipos de vegetais, e perseguindo as seguintes funções: “higiene, educação e arte”. A função higiênica ou ambiental refere-se à oferta de ar puro pela massa de vegetação tão necessária “ao habitante urbano”, ressaltando a necessidade do plantio de árvores para proporcionar grandes sombras; a função educativa diz respeito à informação sobre a riqueza da flora que se apresenta em agrupamentos para dar beleza e desenvolver o amor pela natureza, e a artística refere-se ao motivo de criação, tendo a planta como principal objeto, de modo que o jardim obedeça a uma ideia básica que está agregada a uma forma de conjunto ou unidade de composição; é um jardim arquitetônico, portanto, relacionado a outros elementos da paisagem.

Burle Marx parte do conceito de jardim como arte que surge com a cidade como necessidade humana e por isso tem suas funções urbanas. A arte para ele significa a composição das formas que transmite uma mensagem de beleza da natureza moldada pelo homem para suprir uma necessidade humana e urbana.

Pelo exposto, o paisagista já traz a ideia pré-concebida do que ele assimilou até aquele momento unindo o aprendizado de observação para a pintura e da música adquiridos no Rio de Janeiro e em Berlim (1928-1929), ao lado da atividade de jardineiro que exercia no jardim de sua casa, antes de chegar ao Recife onde testaria a experiência do jardim, à medida que o projeto fosse se tornando realidade.

No Rio de Janeiro, o estudo da obra de Glaziou –que incluía viagens exploratórias pelo interior do país para conhecer a flora brasileira– e, também, a convivência com a vanguarda modernista, alimentavam o seu conhecimento científico da botânica e das artes plásticas (Fleming, 1996). Com Leo Putz, entre 1931 e 1932, Burle Marx conversou pela primeira vez sobre o emprego de princípios da pintura como cor, ritmo e textura no jardim; foi quando Putz observou: “é preciso organizar e interpretar a natureza” (Fleming, 1996, p.35).

Foi o ponto de partida.

E em Berlim, o exercício de observação das plantas brasileiras nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem foi decisivo para a compreensão da essência do jardim; as plantas estavam expostas em associação ou reagrupamentos representando ecossistemas. Em depoimento posterior, do ano de 1954, Burle Marx explica como a percepção da natureza acontece segundo filtros que levam a níveis de interpretação artística para tornar-se paisagem:

Por esse motivo, quando me perguntam onde eu teria percebido as qualidades estéticas dos elementos nativos da flora brasileira, onde tomei a decisão de construir, com a flora autóctone, toda uma ordem de nova composição plástica, para o desenho, para a pintura, e até atingir a paisagem e o jardim, que fazem a parte mais conhecida de minha criação, sinceramente respondo que foi como estudante de pintura, diante de uma estufa de plantas tropicais brasileiras, no Jardim Botânico de Berlim (Marx, 1987, p.18).

Compreende-se assim a interdependência das duas expressões de arte –pintura e paisagem– e que fundamentam sua compreensão do jardim como obra de arte e, portanto, um patrimônio urbano que, posteriormente, foi oficializado na Carta dos Jardins Históricos ou Carta de Florença de 1981.

Jacques Leenhardt (1996), ao analisar o diálogo entre o pintor e o paisagista-jardineiro afirma que a fase inicial dos anos de 1920 e 30 tem caráter expressionista, determinada pela planta (vegetal) como recurso da natureza em que pesa o conhecimento histórico, social e político local e do exterior, por exemplo, na leitura de ‘Os Sertões’ de Euclides da Cunha. Esse documento literário e sociológico é também um compendio de ecologia, contendo informações comparáveis a um levantamento florístico, que mostra a luta política de um povo em uma região desassistida cuja paisagem tem uma beleza especial de seca e verdura com momentos mágicos de mudança de fisionomia da noite para o dia (Figura 1).

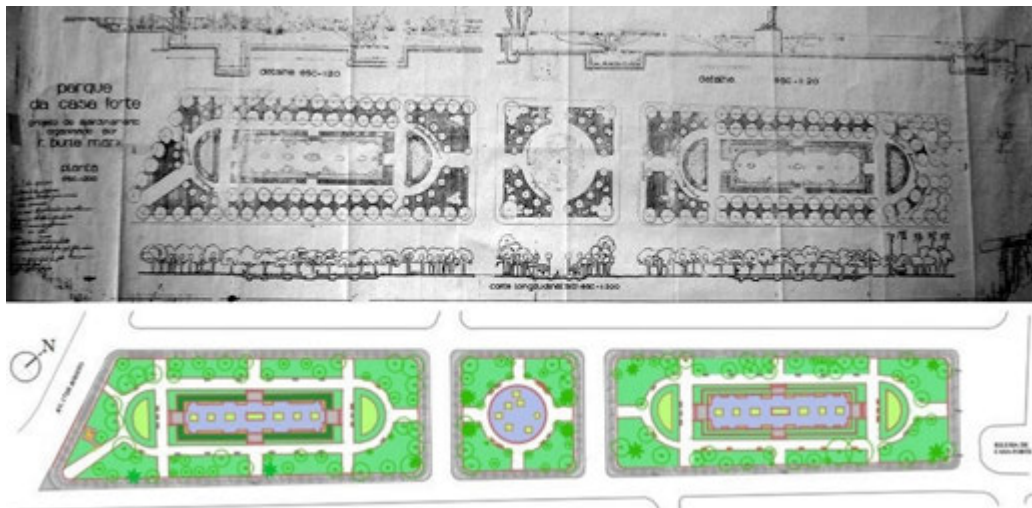
A leitura desse clássico da literatura faz com que ele realize a primeira visita ao sertão de Pernambuco para colher plantas do ecossistema da caatinga na região do semiárido, que constituiu a primeira experiência paisagística com as macropaisagens brasileiras, e compor o jardim das cactáceas ou Praça Euclides da Cunha. Como ele mesmo afirma, “as primeiras coletas de plantas foram feitas em Pernambuco, em área de caatinga” (Marx, 1987, p.49).

Figura 1. Desenho de Burle Marx da Praça Euclides da Cunha. Fonte: Diário da Tarde de 14/03/1935.



Burle Marx concebe os jardins do Recife ao lado de pinturas e desenhos de figuras humanas e paisagens urbanas, atraído pela variedade do elemento natural: água, relevo, casario, vegetação e tipos populares. E concordando com Leenhardt (1994) percebe-se que a estrutura plástica da paisagem incide fortemente nas decisões do projeto do jardim, respeitando as associações das plantas “subordinado a uma determinada forma de conjunto” (Marx, 1935). Seus estudos e desenhos definitivos dos jardins da Praça de Casa Forte e da Praça Euclides da Cunha como representações de paisagens de ecossistemas brasileiros, e algumas espécies exóticas, são elaborados em detalhes minuciosos e imaginados em sua plenitude, em preto e branco, o que também iria atender à necessidade de orientar os jardineiros na execução (Figura 2).

Figura 2. Desenho de Burle Marx do “Parque da Casa Forte” (1935). Fonte: Museu da Cidade do Recife e Planta digitalizada da Praça de Casa Forte (2014). Fonte: Laboratório da Paisagem.



A descrição do projeto das duas praças prioriza os conjuntos das espécies vegetais em diferentes estratos e detalhes de suas formas, cores, alturas, circunscrevendo espaços relacionados aos bancos, blocos de pedra, superfícies aquáticas, pisos geralmente de pedra e agregando esculturas de tipos

primitivos como a de uma índia a se banhar em Casa Forte (Figura 3), inserida na representação da paisagem amazônica, e a de um homem de tanga, ou um índio civilizado, no cactário ou núcleo da Praça Euclides da Cunha de forma a engradecer o seu caráter de obra de arte.

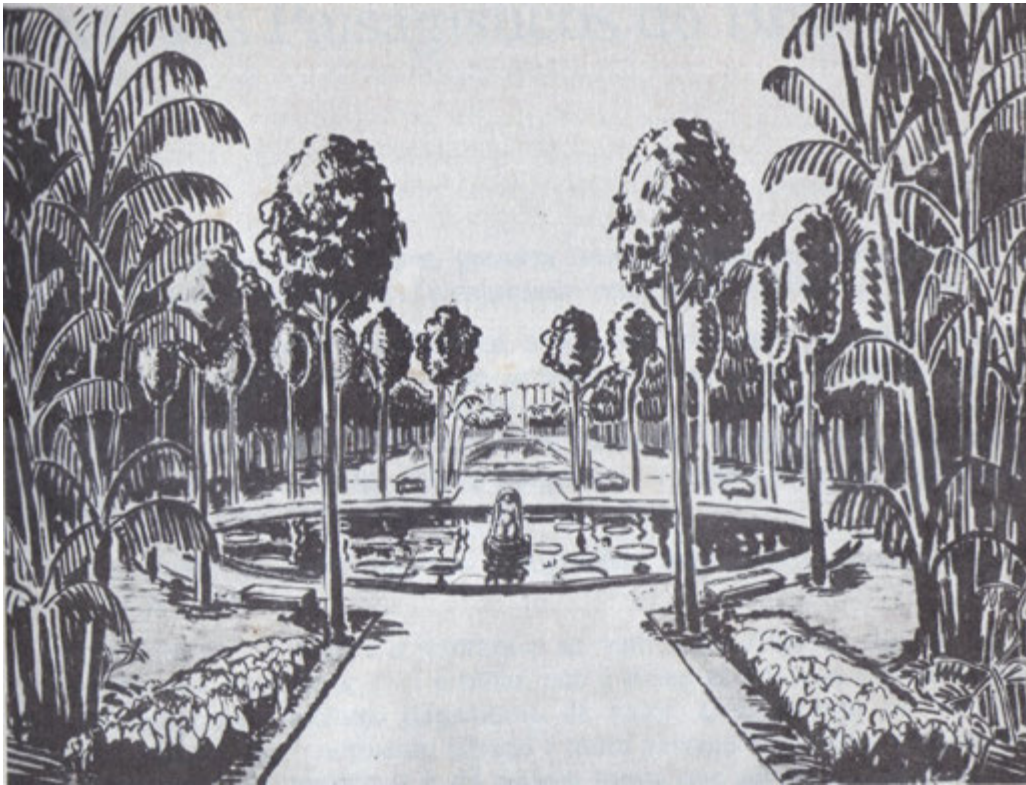


Figura 3. Desenho de Burle Marx do “Parque da Casa Forte” Fonte: Diário da Manhã de 22/05/1935.

A concepção de uma unidade articulada como algo a ser perseguido e que respeita a ideia de conjunto, composta de elementos verticais e horizontais, subentende um sistema, uma unidade paisagística (Figura 4). Essa unidade responde à relação com a natureza a partir de um olhar sensível do sujeito sobre o meio ambiente que é quando se estabelece a intenção de paisagem, a nossa identidade enquanto paisagem, portanto, sendo parte dela, segundo Berque (1994). A condição que se estabelece nessa interlocução ou intenção do sujeito com o ambiente é, segundo Berque, a ‘mediança’ (*médiance*) –intenção de paisagem–, o que relaciona ambos de maneira recíproca para acontecer o sentimento da paisagem (Berque, 1994).

A explicação que Burle Marx desenvolve no Boletim de Engenharia sobre o jardim de Casa Forte, salienta os destaques de tipos vegetais inclusive considerando a sombra das árvores que, no caso do Recife, é um requisito a ser alcançado e

que, como ele afirmou, concederá a beleza da obra: “Entre elas se encontra como expoente de grandeza uma variedade brasileira, a Vitória Régia, planta originária da Amazônia cujas folhas alcançam até dois metros de diâmetro” (Marx, 1935).

Ainda, enfatiza as alturas, ressalta o piso vegetado dessa “arquitetura de jardim” de forma a conduzir o visitante em seu passeio com paradas e sequências visuais como se desfrutasse de uma experiência de paisagem, partindo da presença do corpo, segundo movimentos de percurso do corpo, de fora pra dentro e de dentro pra fora. Besse caracteriza bem essa ação quando afirma: “A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento” (2014, p.47), assim como responde Gordon Cullen (1996) com a arte do relacionamento conduzida na visão serial na apreensão da paisagem urbana pelo pedestre:

Circundando o lago haverá uma fileira de paus mulatos, árvore interessante pelo seu feitio definido de troncos em colunata e copas simétricas de grande efeito decorativo para jardins arquitetônicos [...] Caminhando de dentro para fora encontraremos um gramado e um passeio (Marx, 1935).

Figura 4. Praça Euclides da Cunha, Recife. Fonte: Laboratório da Paisagem/UFPE (2010).



Nessa descrição que desce aos detalhes de concepção do jardim moderno, Burle Marx consegue entrelaçar na unidade paisagística, a dimensão botânica –já introduzindo inclusive o aspecto da hibridação– a dimensão educativa e a dimensão artística como uma totalidade. Assim ele estimula uma participação emocional das pessoas com o jardim e leva o observador a caminhar do lago central, vendo a vitória-régia com os paus-mulatos, para o lago das plantas americanas com as aningas, e, finalmente, o lago das exóticas com os papiros. No parágrafo final desse depoimento ele sintetiza a união da natureza e arte no jardim de Casa Forte: “Obteremos assim um conjunto de grande porte, de folhagens exuberantes e de florações intensas onde serão encontrados em associação, a sombra que nos é tão necessária e um meio educativo, subordinados à ideia geral de estética” (Marx, 1935).

É possível se considerar sua exposição de motivos nesse depoimento como uma primeira expressão do significado do jardim que constitui um passo para a referência à paisagem. Expressar o jardim como “natureza organizada segundo leis arquitetônicas” é admitir um olhar sensível sobre a natureza e, portanto, do sujeito/espírito sobre o objeto/meio ambiente, como afirmou Berque (1994).

Segundo Maderuelo (2008, p.349), o filósofo alemão Joaquim Ritter escreve em 1962 abordando a relação da natureza, representada pelo meio ambiente, e da paisagem como uma atividade intelectual e espiritual sobre a natureza envolvendo dimensões poéticas, estéticas e emocionais que refletem as condições sociais e econômicas de uma população:

La naturaleza en cuanto paisaje es fruto y producto del espíritu teórico. Esto es, consideraba el paisaje como una interpretación teórica, una actividad esencialmente intelectual. Esta actividad intelectual no es metafísica, ya que se realiza sobre una realidad que viene determinada por la morfología de unos elementos físicos, pero en la que intervienen factores poéticos que la vinculan a categorías como pastoril, heroico o romántico; a factores estéticos, como la belleza, lo sublime, lo maravilloso, lo patético y lo pintoresco; y a factores emocionales que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes la contemplan; además, esa realidad trae aparejadas unas consecuencias sociales y económicas que, en los últimos lustros, han llevado el paisaje al campo de los intereses políticos.

Essa forma de relacionar natureza e paisagem aproxima-se também da compreensão da noção de paisagem de Berque (1994) como entidade relacional e intrinsecamente física, social, psíquica e biológica.

Do exercício da paisagem aos princípios paisagísticos.

Nos anos de 1940, ou seja, após sua saída do cargo do governo de Pernambuco, Burle Marx começa a pintar figuras humanas geometrizadas como se atingisse uma fase de transição para a pintura abstrata que se estabelece dos anos 70 em diante. O teto jardim do Ministério de Educação e Saúde, de 1938, hoje Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, introduz a mudança a partir de um mosaico vegetado e colorido que dialoga com o edifício em três situações: no térreo, em um andar intermediário –o teto jardim– e no último pavimento, em situações diferenciadas de uso (Figura 5). Referindo-se às formas livres escolhidas diz que alternou plantas, pisos e paredes que, a partir da pintura abstrata e da arquitetura, definiu formas florais envolvendo-as pelos materiais e lembrando as curvas dos rios quando vistos da janela do avião (Marx, 1954).

Figura 5. Aquarela/ estudo para o teto jardim do Ministério de Educação e Saúde, 1938. Fonte: Prospecto da exposição 'Roberto Burle Marx: a Permanência do Instável. 100 anos, 2009.



O conjunto moderno da Pampulha, Minas Gerais, nasce em 1942 a convite de Oscar Niemeyer em que o jardim é o elo entre os edifícios –igreja com murais de Portinari, cassino, iate clube, salão de baile e restaurante– e o lago, proporcionando situação de vistas favoráveis. Destaca-se também o jardim da casa de Edmundo Cavanellas, de 1954, em que formas regulares do piso gramado em quadrados generosos, de tons distintos, dialogam com formas irregulares de forração contrastante trazendo uma linguagem própria em relação ao volume edificado que sintoniza com o declive da montanha. Os jardins estão em função da arquitetura da cidade (Figura 6).



Figura 6. Projeto do jardim de Eduardo Cavanelas. Fonte: Constâncio (2012).

À medida que Burle Marx realizava excursões científicas desenvolvendo sua observação na identificação das plantas, acompanhado de botânicos, apurava a percepção, mergulhando nas entranhas do vegetal para desenvolver a tendência ao abstrato. São projetos de grande escala na paisagem urbana como o Parque do Flamengo no Rio de Janeiro, o Parque del Este em Caracas e os jardins de Brasília do final da década de 1950 e início da década de 1960, que impõem uma nova escala e, evidentemente, um número maior de variáveis, desde espécies vegetais até as aspirações humanas (Figura 7). Nesse conjunto, pelo alto nível de pesquisa botânica e da cultura caraquenha, o Parque del Este é indicado pelo Instituto Nacional de Parques da Venezuela ao título de paisagem cultural patrimônio da humanidade no ano de 2003, o que, no entanto, não foi efetivado.



Figura 7. Praça do Ministério do Exército ou Praça dos Cristais, Brasília, projetada em 1970. Fonte: Laboratório da Paisagem/UFPE, 2010.

Segundo o crítico de arte Clarival Valladares (1959), na primeira fase do trabalho de Burle Marx da década de 1930, o jardim é ordenado pelo elemento vegetal, seja como tema, ou como núcleo: o jardim aquático de Casa Forte, o jardim das cactáceas, o jardim com plantas da restinga que é a Praça Artur Oscar. E a pintura mostra a realidade que ele vivencia. Na segunda, a ordem deriva da forma do elemento vegetal que é dissolvida na superfície e lida em sua plasticidade e irregularidade como no jardim de Cavanellas de 1954. A pintura está em transição do real para o imaginário. E, na terceira, muito mais urbana e impermeável, o desenho é abstrato e geométrico como a pintura abstrata, são superfícies em movimento, que comunicam mais o traçado, a cor do piso, os elementos construídos.

Há, portanto, um diálogo entre a pintura abstrata e os jardins mais arquitetônicos que respondem a um maior número de necessidades dos grupos sociais como os parques ou predominantemente jardins privados com pisos trabalhados e vinculados aos outros componentes do projeto como se a floresta se interiorizasse na cidade formando uma construção urbana agregando às plantas mais elementos como superfícies d'água paradas e em movimento, murais, abrigos, áreas esportivas.

Conferindo uma vez mais o que Leenhardt atribuiu, o jogo de linhas e planos irregulares da escala urbana sugeridos pela superposição de vias de circulação de veículos e pedestres, espaços mais significativos para jogos, e a reserva dos maciços vegetais de cores diversas, esclarecem como a complexidade do jardim se sobrepõe à pintura, o que caracteriza o formalismo arquitetônico do jardim. O olhar está mais apurado com o exercício da pintura e os pormenores mais delicados à procura da beleza também advinda da experiência sensível, do corpo, deslocando-se no jardim que sintetiza a experiência da natureza obtida nas visitas às várias regiões do país sentindo as macropaisagens (Leenhardt, 1994).

A experiência do jardim e da pintura faz Burle Marx caminhar para a compreensão de paisagem e, somente, em palestra do ano de 1954 (Marx, 1987), é que expressa como a paisagem atua na sua criação. Segundo ele, a paisagem que o homem cria é a paisagem humanizada que resulta das interferências impostas pelas necessidades que vão da utilidade ao prazer e devem levar em conta a história, a tradição e a expressão do pensamento estético manifestado nas demais artes (Marx, 1987, p.12).

Isto se verifica desde o início de sua carreira quando o interesse pela história do lugar onde iria trabalhar, o Recife, o faz se debruçar sobre o legado artístico e científico do período holandês, observando as pinturas de paisagem de Frans

Post, as pinturas e desenhos de Albert Eckout e os desenhos do naturalista George Marcgrave, orientado pelo futuro fotógrafo e crítico de arte Clarival do Prado Valladares que fazia parte do grupo de intelectuais com o qual ele conviveu ao lado de Joaquim Cardozo, Cícero Dias e Gilberto Freyre. Examinando, com lente de aumento, os detalhes documentais da paisagem ressaltados pelos holandeses, Burle Marx apura mais o olhar para a beleza das especificidades naturais e construídas da paisagem pernambucana que ele revela em palestra proferida no Seminário de Tropicologia, no ano de 1985, a convite de Gilberto Freyre (Miranda, 1992, p.72):

Esses três anos vivendo numa cidade tão brasileira, indo às festas da igreja, mamulengo, pastoris, frevos, reisados, maracatus, as canções populares que vinham do Sertão fizeram com que eu entendesse a paisagem natural e o elemento humano em Pernambuco. A insegurança inicial de como resolver um jardim transformou-se em consciência concreta. Hoje, depois de 50 anos, sinto que essas experiências foram válidas e determinaram minha maneira de construir jardim. Sobretudo, elas ensinaram-me o valor de observar, de ver. (Miranda, 1992, p.73).

É um depoimento bastante significativo referente à outra realidade cultural diferente daquela que ele viveu na Europa, mas que ele valoriza e exalta as características que o sensibilizam: “Cidade de contrastes, cheia de mocambos, mas com grandes casas que também me impressionavam profundamente, semeadas numa paisagem dominada pelas mangueiras e jaqueiras, entremeadas de coqueiros” (Miranda, 1992, p.72). Nota-se que o diálogo ‘jardim e paisagem’ é uma constante no seu modo de pensar e que a “consciência concreta” de como resolver um jardim aconteceu exatamente pela percepção dessa relação.

Diante das considerações feitas é possível compreender que os princípios paisagísticos mais pertinentes no jardim podem ser subdivididos em: princípios históricos, princípios artísticos, e princípios botânicos porque caracterizam sua trajetória na criação e aprimoramento do jardim.

Ao ser convidado pela Faculdade Nacional de Arquitetura de Boston, material divulgado no Correio da Manhã (1954), Burle Marx expõe com muita clareza sobre os princípios de projeto paisagístico que tem a paisagem como ponto de partida e trata da relação com as plantas regionais e locais considerando sua temporalidade, as águas, a cultura, necessidades das pessoas sob o ponto de vista histórico. Prossegue pela condição do jardim como obra de arte e que está atrelada a princípios artísticos que abrangem a tridimensionalidade, estrutura, forma, contraste, ritmo, luz, cor e a arquitetura –volumes, verticalidade das

plantas em relação às edificações, intermediando com a planta- além dos princípios botânicos relacionados à hibridação, à pesquisa e cultivo das plantas, conservação da ideia original e manutenção pelos jardineiros e favorecimento das massas vegetais.

É possível visualizar que o jardim é criado com uma expressão própria, como obra de arte, além de ser um meio de educação. Isso ele sintetiza muito bem quando afirma:

Para um artista da paisagem, a planta não é apenas uma planta, rara, incomum, banal ou fadada ao desaparecimento. É também cor, forma e volume, às vezes um arabesco em si mesma [...] Não é apenas como botânico ou como jardineiro que penso nos jardins. Fui treinado como pintor [...] Os problemas de harmonia e contraste de cores, de estrutura e forma, são tão importantes para mim, como pintor bidimensional, quanto o são num jardim de três ou até quatro dimensões. Minhas duas profissões se completam. (Marx in Fleming, 1996, pp.63-64).

Pelo exposto, há uma fusão de uma arte completando a outra e o pensamento paisagístico de Burle Marx parece estar claramente ajustado na artialização da natureza em paisagem *in situ* com a criação dos seus jardins e na artialização *in visu* por meio de suas pinturas como defende Roger (2007). A maneira como o paisagista expõe caracteriza uma lógica de compreensão que foi sendo construída como um método de instruir o nosso olhar paisagístico para entender a paisagem e saber como valorizá-la (Figura 8).

Figura 8. Praça de Casa Forte. Fonte: Laboratório da Paisagem, UFPE, 2015.



Por outro lado, os princípios do jardim concebidos por Burle Marx têm grande aproximação com o conteúdo da Carta de Florença, quando afirma: “um jardim de interesse histórico é aquele que apresenta aspectos da história da arte das paisagens e dos jardins de um determinado local ou cidade com ênfase nas espécies vegetais e que podem ser exemplos do trabalho de um paisagista em particular que valorize um estilo de projetar”. Nessa Carta, a vegetação é considerada o principal elemento da composição do jardim histórico que o caracteriza como monumento vivo, portanto, perecível e renovável.

Tais considerações se adequam de forma íntegra ao conjunto dos seis jardins criados pelo paisagista Roberto Burle Marx no Recife entre 1935 e 1958 que foram reconhecidos como patrimônio cultural nacional em junho de 2015 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –Iphan, a partir de solicitação de tombamento do Laboratório da Paisagem da UFPE, em 2008. São eles: Praça de Casa Forte, Praça Euclides da Cunha, Praça do Derby, Praça da República com o Jardim do Palácio do Campo das Princesas, Praça Ministro Salgado Filho e Praça Faria Neves.

O reconhecimento dos valores artísticos, históricos, botânicos e culturais se pautou no Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife elaborado também pelo Laboratório da Paisagem/UFPE, mostrando a complexidade de um jardim monumento e que também deu suporte para a restauração de cinco desses jardins que guardaram potencialmente ao longo do tempo a paisagem evocada por Clarival Valladares: “Aqui repito o que venho afirmando em outros artigos desde 1958: a paisagem construída é pintura, é uma modalidade da pintura que deixa de ser a tela para se plasmar sobre a natureza física” (QUEIROZ e BOFF, 1979, p.68). Burle Marx se envolveu de natureza para criar jardins como paisagens artísticas.

Referências.

- Berque, A. (org.) (1994). Paisagem, meio e história. En: Berque, A. *Cinco Propostas para uma teoria da paisagem*. École d'Architecture de Paris-La Villette, Editions Champ Vallon. Tradução do Prof. Vladimir Bartolini (2012) para subsidiar as disciplinas do curso de pós-graduação da FAUUSP.
- Besse, J. M. (2014). *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: UERJ.
- Cabral, Francisco Caldeira. (2003). *Fundamentos da Arquitetura Paisagista*. Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza.

- Cavalcanti, Lauro. (2009). *Roberto Burle Marx: a permanência do instável 100 anos*. Paço Imperial, Rio de Janeiro. (Prospecto de exposição).
- Constâncio, Andreia. (2012). Niemeyer também deixou sua marca em Petrópolis, Cidade Imperial. *Jornal G1*, 07 de dez., 2012.
- Cullen, G. (1996). *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70.
- Fleming, L. (1996). *Roberto Burle Marx, um retrato*. Rio de Janeiro: Editora Index.
- Floriano C. (2006). Roberto Burle Marx: jardins do Brasil, a sua mais pura tradução. *Revista Esboços*, núm. 15, pp. 11-24, 2006.
- Hamerman, Conrad. (1995). Burle Marx: the last interview. *The Journal of the Decorative and Propaganda Arts*, Japan, núm. 21, pp. 156-179.
- Leenhardt, Jacques. (1996). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Lemos, Paulo; Schwarzstein, Eduardo. (1996). *Roberto Burle Marx*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda.
- Maderuelo, J. (2008). Teoría contra formalismo. En: Barrabés, M. P. e Rojals, M. (coord.) (2008). *Tormenta y ímpetu*. Catalunya: Universitat Politècnica de Catalunya, pp. 348-357 (Catálogo de la V Bienal Europea del Paisaje. V Premio Europeo de Paisaje Rosa Barba).
- Marx, R. B. (1965). A paixão de Burle Marx é dar ao homem a paisagem que a cidade lhe rouba. *Jornal O Globo*, 06 de ago., 1965.
- (1987). *Arte e Paisagem*. Conferências escolhidas. São Paulo: Nobel.
- (1935). Jardins para Recife. In: *Boletim de Engenharia*. Recife, V.7, ano XVII, núm.1, março, 1935.
- Mauricio, J. (1954). Artes plásticas. Burle Marx fala de arte e paisagem. *Correio da Manhã*, 23 dez., 1954.
- (1962). Itinerário das artes plásticas. Burle Marx e a renovação do jardim. *Correio da Manhã*, 18 jul., 1962.
- Miranda, M. C. T. (1992). *Anais do Seminário de Tropicologia. Homem, terra e trópico*. Tomo 19. Recife: Massangana.
- Padilla, R. (coord.). (2013). *Roberto Burle Marx: a figura humana na obra em desenho*. Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro. (Catálogo de exposição).
- Pronsato, S. A. D. (2005). *Arquitetura e Paisagem: projeto participativo e criação coletiva*. São Paulo: Annablume-Fapesp-Fupam.
- Queiroz, P.; Lucia, V. P. e Boff, O. F. M. L. (1979). *Roberto Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, Edición de Javier Maderuelo.
- Valladares, C. P. (1959). "Arquitetura do Jardim e da Paisagem". En: *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, pp. 5-6. 6 dez., 1959.

5. Paisagem do rio estruturando o Parque Capibaribe em Recife.

Luiz Goes Vieira Filho

Resumo.

A paisagem urbana do Recife foi se construindo e fixando épocas distintas, tendo o rio Capibaribe como um grande indutor da ocupação de uma cidade que se voltava para as águas, mas que, paradoxalmente, a partir do século XX, deixa de ter o rio como protagonista de sua história urbana. Em 2011 a Universidade Federal de Pernambuco iniciou um trabalho de valorização e requalificação do sistema hídrico da cidade e seu território urbano, com alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo e por isso, foi incluída na programação oficial do *Ano do Brasil na Holanda*, participando de debates, palestras e exposições em Amsterdã, na sede da *ARCAM-Architecture Center Amsterdam*. A partir desta experiência, por solicitação da Prefeitura da Cidade do Recife, em 2013, a Universidade Federal de Pernambuco vem desenvolvendo o Projeto de Pesquisa & Desenvolvimento mais Inovação (P&D+I) do Parque Capibaribe. A complexidade desse projeto demandou grupos de pesquisadores de diversos campos do saber, de várias universidades, inclusive internacionais, e interação com a população através de seminários, workshops, palestras e ativações. A problemática sintetiza a situação atual do meio ambiente urbano e natural, resultando na identificação de problemas, limitações e potencialidades na área de influência do projeto. As águas fazem de Recife, uma cidade aquacêntrica e estão presentes em toda parte: nos rios, canais, riachos, lagoas, lençóis freáticos, chuvas e no mar. A Zona Parque é a região de intervenção do parque Capibaribe, que foi definida a partir da premissa de que um parque linear seria inviável, sem a respectiva infiltração e interação com o tecido urbano do entorno. O encantamento é a construção de setores estratégicos do parque para o desfrute e apropriação da população, gerando identidade, empoderamento e cobrança por novos e resilientes espaços públicos.

Palavras-chave: *paisagem urbana, cenário, aquacêntrica, Parque Capibaribe.*

Antecedentes.

A origem mais pretérita da cidade do Recife encontra-se na relação das águas sobre o território, que na disputa entre rios e mar consolidou uma planície estuarina, marcadamente ocupada pela vegetação pioneira dos manguezais, compondo um território plano cercado por colinas a oeste, como um grande anfiteatro. Engenhos de açúcar foram instalados nessas terras pelos colonizadores portugueses que

usavam os rios como rota de navegação de pessoas e mercadorias para o porto. Esse abrigo natural no extremo sul do istmo de Olinda, que era protegido do Oceano Atlântico pelos arrecifes, foi ocupado por um pequeno agrupamento de pescadores, comerciantes e marinheiros, a partir de 1537, denominados Povo dos Arrecifes, que deu origem ao nome da cidade do Recife. No século XVII, com a invasão holandesa, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen ampliou a aldeia para a Ilha Antônio Vaz, através da construção de duas pontes e da implantação da Cidade Maurícia, seguindo o Plano Urbanístico de 1639, contendo traçado e teoria renascentista com arruamentos, lotes, espaços públicos e canais de drenagem integrados à natureza urbana.

Como afirmava Oliveira (1942, p.38) “aqui, o que não é água, foi água ou lembra água”, e entre estas águas, o rio Capibaribe sempre exerceu, notadamente até o final do século XIX, função estruturadora na morfologia desse território, quando a cidade se voltava para as águas pela navegação, pesca e paisagem. O início do século XX registra o declínio desta relação com o rio Capibaribe que passa a ser pano de fundo, ou fundo de quintais de residências que outrora se voltavam para desfrutá-lo como área de lazer ou para utilizá-lo como via de transporte. Estas funções foram perdidas já nas primeiras décadas do século XX, quando o rio começou a ser o lugar dos despejos de esgotos e do abandono, sendo, no máximo, visto como área potencial para se construir um sistema viário em suas bordas, que pudesse minimizar os problemas do caótico trânsito do Recife.

Conscientes dessa história e da importância do rio Capibaribe para o Recife, em 2011 professores das disciplinas de Projeto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) decidiram trabalhar a zona estuarina do Recife, caracterizada pela chegada dos rios Capibaribe, Beberibe e Tejió e pela presença de um maciço manguezal com cerca de 215ha. O tema do projeto foi a requalificação dos bairros Pina, Boa Viagem e Imbiribeira, cujas bordas desafiavam possíveis propostas de integração desta massa vegetal ao cotidiano da vida urbana, decorrentes da proposta de implantação da Via Mangue pela Prefeitura do Recife, na borda de uma unidade de conservação caracterizada por um manguezal (Figura 1).

Esse tema foi de interesse da Arcam (*Architecture Center Amsterdam*) que em conjunto com o Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE, promoveu o evento “Recife Exchange Amsterdam” (rXa), realizado na programação oficial do Ano do Brasil na Holanda de 2011, que resultou em um projeto acadêmico e um ciclo de debates atrelado a uma exposição em Amsterdam, na sede da ARCAM.

No projeto, desenvolvido ao longo de um ano por alunos do terceiro e quarto semestres do Curso de Arquitetura e Urbanismo através de um processo de integração entre estudantes, professores e profissionais brasileiros e holandeses, foi possível trocar experiências e definir uma agenda de trabalho para consolidar essa prática, inclusive estabelecendo-se contato também por vídeo conferências.

Em um desdobramento do intercâmbio, o “Recife Pensando o Futuro” foi realizado em 2012, abrangendo uma série de palestras, exposição dos trabalhos e um workshop, coordenado pela UFPE e pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (CAU-PE).

Figura 1. Mapa do sistema hídrico, vegetação e zona parque e maquete digital do percurso sinuoso do Rio Capibaribe desenhando o território do Recife. Fonte: Projeto Parque Capibaribe, UFPE; Inciti.



Além da UFPE e do CAU, este desdobramento teve a participação da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-PE), Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-PE), Porto Digital, Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) e Governo do Estado de Pernambuco. Por cinco dias professores e técnicos holandeses e brasileiros estudaram a cidade e identificaram a força do Rio Capibaribe na paisagem do Recife, as suas conexões como eixo estruturador de um sistema composto por mais dois rios, o Beberibe e o Tejiú e 94 afluentes, canais e córregos e compreenderam como este sistema drena e desenha a cidade antes de correr para o mar. Um dos principais resultados deste trabalho foi o reconhecimento de que a cidade do Recife com sua estrutura hídrica espalhada por todo o território compõe o que se denominou de “árvore d’água”, tendo o Rio Capibaribe como tronco estruturador deste sistema, como mostra a Figura 1. A proposta é o aproveitamento dessa malha como canais de articulação social, através de estruturas lineares de circulação, com passeios, ciclovias e estruturas pontuais de concentração, com equipamentos e espaços públicos. Esse sistema de parques lineares se concretiza através do resgate, requalificação e renaturalização das margens, resultando num meio ambiente equilibrado, na melhoria da qualidade de vida da população e no tratamento da paisagem.

A árvore d’água se revelou como o eixo orientador de um planejamento de longo prazo tendo como meta o ano de 2037, quando o Recife completará 500 anos. Esse mote serviu de base para que o CAU-PE, UFPE e a sociedade civil organizada, através do Observatório do Recife e INTG/TGI elaborassem o documento Recife 500 Anos, visando reinventar a cidade para se tornar economicamente pujante, socialmente justa, ambientalmente equilibrada e espacialmente planejada em 25 anos. Como 2012 foi um ano eleitoral esse registro foi apresentado e entregue a todos os candidatos a prefeito iniciando uma política pública participativa tendo a sociedade civil como protagonista. O governo municipal a partir de 2012, considerando as aspirações apresentadas, estabeleceu cinco projetos estruturadores de sua gestão que são: 1- Plano de Drenagem; 2- Áreas Críticas; 3- Centro Cidadão e 4- Parque Capibaribe.

Nesse contexto, é concebido o Projeto Parque Capibaribe como um grande desafio do século XXI para a reinvenção do Recife. A paisagem desse Parque da cidade incorpora 30 km de margens, com fauna e vegetação ciliar, formando um corredor ecológico. Essa realidade é formada por diversos locais aprazíveis, mas o desafio é a sua consolidação e expansão, o que envolve a gradativa requalificação e implantação de áreas verdes, espaços públicos e equipamentos urbanos, de acordo com as necessidades das pessoas (Figuras 2 e 4).

Complexidade.

O Rio Capibaribe é uma das essências do território e da identidade do Recife, capital de Pernambuco, tendo norteado, historicamente, o desenvolvimento da cidade. No entanto, seu potencial paisagístico e integrador foram negligenciados durante décadas. Para retomar uma relação mais positiva entre o rio e os recifenses, promovendo vitalidade urbana e qualidade de vida, a proposta do Parque Capibaribe, vai se tornando realidade a partir de um convênio inédito entre a Prefeitura da Cidade do Recife, através da Secretaria de Meio Ambiente e Sustentabilidade, e a UFPE, por meio do INCITI-Pesquisa e Inovação Para as Cidades.

A reivindicação inicial da prefeitura era apenas um parque linear, mas após uma leitura mais atenta do território, mostrou-se imperativa a necessidade de integrar os diversos riachos e canais, as reservas florestais e o entorno urbano, através de infiltrações na chamada zona parque, com aproximadamente 1 km de largura ao longo de todo o seu percurso, desde o bairro da Várzea até o centro do Recife. Essa intervenção na paisagem urbana compreende 42 bairros, comportando cerca de 445 mil habitantes e abrangência territorial de 7.744 hectares, propondo que o Rio Capibaribe se transforme em um eixo integrador de vários sistemas de âmbito ambiental, de mobilidade não motorizada, ruas compartilhadas, canais, praças e parques.

O projeto vem sendo desenvolvido por mais de 40 pesquisadores, distribuídos em 12 grupos de estudos de várias instituições de ensino, abrangendo as áreas de desenvolvimento sustentável, desenho urbano, mobilidade, botânica, biologia, estudos espaciais de morfologia, ergonomia, habitação, engenharia, arquitetura paisagística, sociologia, legislação, economia, história, acessibilidade e recursos hídricos. Foram desenvolvidas pesquisas empíricas sobre paisagem, biota (fauna e flora), águas, margens, história, morfologia, economia e aspectos jurídicos. Houve também um processo de convergência e negociação, inclusive com instituições internacionais de ensino, o qual segue em curso com a promoção de workshops, oficinas, debates, encontros, participação popular em eventos e consultas públicas.

Em 2014 destacam-se os workshops de Desenho Sustentável com a Oxford Brookes University, de Sistemas Naturais e Estruturação Global com a Universidad Politécnica da Catalunya, de Mobiliário Urbano com a FabLab. Também foi realizado um ciclo de debates denominado 'Provocações Urbanas' abrangendo diversos temas, tais como mobilidade, gestão, segurança, saneamento e jardins filtrantes. Em 2015 aconteceu a 'Barqueata do Capibaribe' em parceria com a associação de moradores 'Por Amor as Graças',

bem como festejos a beira-rio no dia das crianças com diversas atividades lúdicas. Apresentações específicas e temáticas do Parque Capibaribe foram realizadas em shoppings malls, escolas, órgãos públicos, comunidades, entidades civis, associações profissionais e de moradores.

Atualmente está sendo desenvolvida a ativação Capunga, com os alunos da Universidade Maurício de Nassau, comerciantes e moradores da área para servir de suporte à proposta de intervenção do parque no trecho entre as pontes da Capunga e do Derby.

O Perfil populacional considerado no projeto abrange todos os extratos sociais, os quais são provocados gradativamente, de acordo com as demandas de cada área específica da implantação do parque e das necessidades e anseios dos respectivos moradores e usuários.



Figura 2. Maquete digital da requalificação do Parque da Jaqueira, arquibancada de acesso ao rio e passarela para pedestres e ciclistas sobre as águas. Fonte: Projeto Parque Capibaribe, UFPE; Inciti.

A complexidade da cidade demanda todos esses estudos para que as diretrizes e intervenções estejam respaldadas em consonância com as necessidades da população, da infraestrutura urbana e do meio ambiente. Segundo Forman:

Transpondo o conceito à cidade considero a ecologia urbana como o estudo das interações entre organismos, estruturas construídas e o meio ambiente natural, onde pessoas estão agregadas dentro da cidade. Essencialmente, organismos são plantas, animais e micróbios; estruturas construídas são edifícios e ruas; e o meio ambiente natural é o solo, a água e o ar (Forman, 2014, p. 312).

O escopo do projeto Parque Capibaribe também inclui o Plano de Urbanização e Resgate Ambiental-PURA, e uma legislação específica para a zona parque visando fornecer as diretrizes para intervenções urbanísticas a médio e longo prazo e garantir que os conceitos básicos do Parque Capibaribe sejam preservados por diferentes gestões governamentais.

Com as visões do Parque Capibaribe como promotor da integração sócio espacial, da recuperação ambiental e como articulador da mobilidade não motorizada, o PURA estabeleceu os seguintes princípios norteadores:

- a) Soluções simples - Promover ações de transformação urbana e ambiental simples de baixo custo e com um forte poder de transformação social;
- b) Negociar propostas - Negociar as propostas com os diversos atores sociais para conceber as ações em conjunto;
- c) Inovação urbanística - Elaborar e promover soluções urbanísticas capazes de responder ao contexto de cada lugar, às necessidades de cada cultura e às demandas das futuras gerações;
- d) Prototipagem - Elaborar soluções junto à população capazes de serem experimentadas para despertar o sentimento de pertencimento das pessoas com o espaço público;
- e) Metabolizar- Transbordar os cuidados urbanísticos propostos para área de influência do Plano Urbano de Restruturação Ambiental do Parque Capibaribe de forma articulada com as demais bacias existentes na cidade do Recife e com as outras cidades.

Problemática.

O Recife vem crescendo sem um projeto de cidade para as pessoas e baseado no urbanismo rodoviário predominante nas décadas de 50-80 do século XX, quando o automóvel foi o grande catalisador do desenho urbano, através da construção de avenidas e viadutos, inclusive em sítios históricos a exemplo da descaracterização do entorno do Forte das Cinco Pontas. Pedestres e ciclistas foram negligenciados pelo sistema viário, resultando em calçadas estreitas, com arborização deficiente, espaços públicos tomados para estacionamentos, poluição sonora e do ar, e

insegurança. Riachos foram canalizados e espremidos por ruas ou ocupados por moradias informais prejudicando a drenagem natural e acabando com o ecossistema da mata ciliar (Figura 3). Isto se aproxima do que Farr afirma: “Apesar dos muitos benefícios que o urbanismo traz à terra, o urbanismo convencional elimina praticamente todos os sistemas naturais com os quais entra em contato” (2013, p.36).

As margens do Rio Capibaribe também foram muito afetadas pela urbanização desenfreada e teve vários trechos ocupados por ruas do sistema viário beira-rio, um projeto que previa a implantação de duas vias marginais, com quatro faixas cada, ao longo de todo o rio.

A vegetação existente nas margens do Capibaribe foi muito alterada ao longo do tempo e hoje tem uma predominância de espécies exóticas, embora ainda mantendo uma razoável cobertura vegetal que serve de habitat para a fauna presente. Animais como capivara (que deu o nome ao rio), jacaré e lontra habitam suas águas e bordas; saguins e diversos exemplares da avifauna vivem nas copas das árvores. Equipes de pesquisadores de botânica e biologia levantaram quase todas as espécies da fauna e flora existentes ao longo do rio, com o intuito de viabilizar o manejo desse ecossistema.

O desafio é a recomposição gradativa das espécies nativas da mata ciliar, visando consolidar o habitat da fauna existente, permitindo uma maior diversidade de espécies e restabelecendo o corredor ecológico ao longo do rio. Esse manejo objetiva também conectar as matas nativas da Várzea, a oeste, e de Dois Irmãos, ao norte, com o manguezal do Pina, ao sul.

Em vasto material iconográfico não foi observada a presença de mangue nas margens do Capibaribe e podemos deduzir que foi devido à profundidade do rio, que era navegável. Na segunda metade do século XX, com o assoreamento das margens, decorrente do desmatamento da mata ciliar e poluição das águas, criaram-se as condições ideais para o crescimento do mangue.

Na década de setenta a prefeitura realizou um plantio de mangue nas margens assoreadas no bairro do Recife e ao longo da Rua da Aurora, tendo como consequência a proliferação da vegetação, levada pela correnteza, ao longo do trecho estuarino do rio, que se estende entre o porto e a BR 101. O que no início parecia ter um efeito negativo na paisagem urbana, pela barreira visual e de ventilação, resultou num longo corredor ecológico propiciando uma moldura verde e de grande beleza, principalmente para quem está navegando no rio. Esse extenso manguezal linear virou um patrimônio ambiental, exclusivo da cidade do Recife e com grande potencial de consolidar-se um roteiro lúdico para navegação (Figura 4).

Figura 3. Ocupações irregulares nas margens do Rio Capibaribe, nos bairros de Iputinga, Coelhos e no Riacho Parnamirim. Foto: Luiz Vieira.



Águas.

O Recife é uma cidade com paisagens diversas, em que as águas predominam e refletem a sua rica história, bem como o respectivo impacto ambiental do crescimento urbano desordenado. Consequentemente a imagem da cidade, em todos os seus bairros, apresenta contrastes entre edificações históricas com entornos descaracterizados por prédios descomunais; entre rios e canais com margens ocupadas e águas poluídas; entre ruas e espaços públicos com pouca arborização e uso. Para o arquiteto e urbanista Roberto Montezuma, também coordenador do projeto, o Parque Capibaribe restitui a identidade aquacêntrica da cidade, fruto de um sistema natural único, integrando o rio a espaços verdes, tanto os já existentes quanto os que serão criados e envolvendo diversos bairros que o margeiam, redesenhando ruas, formas de ocupação e articulando transportes motorizados com pedestres, bicicletas e barcos.

A água é o suporte da vida e fundamental para o bem estar psíquico e espiritual do ser humano. Está presente em diversas formas na paisagem do Recife, tornando-se o grande potencial a ser revelado para a melhoria da saúde e qualidade de vida da população. No entanto as pessoas têm percepções diferentes sobre os

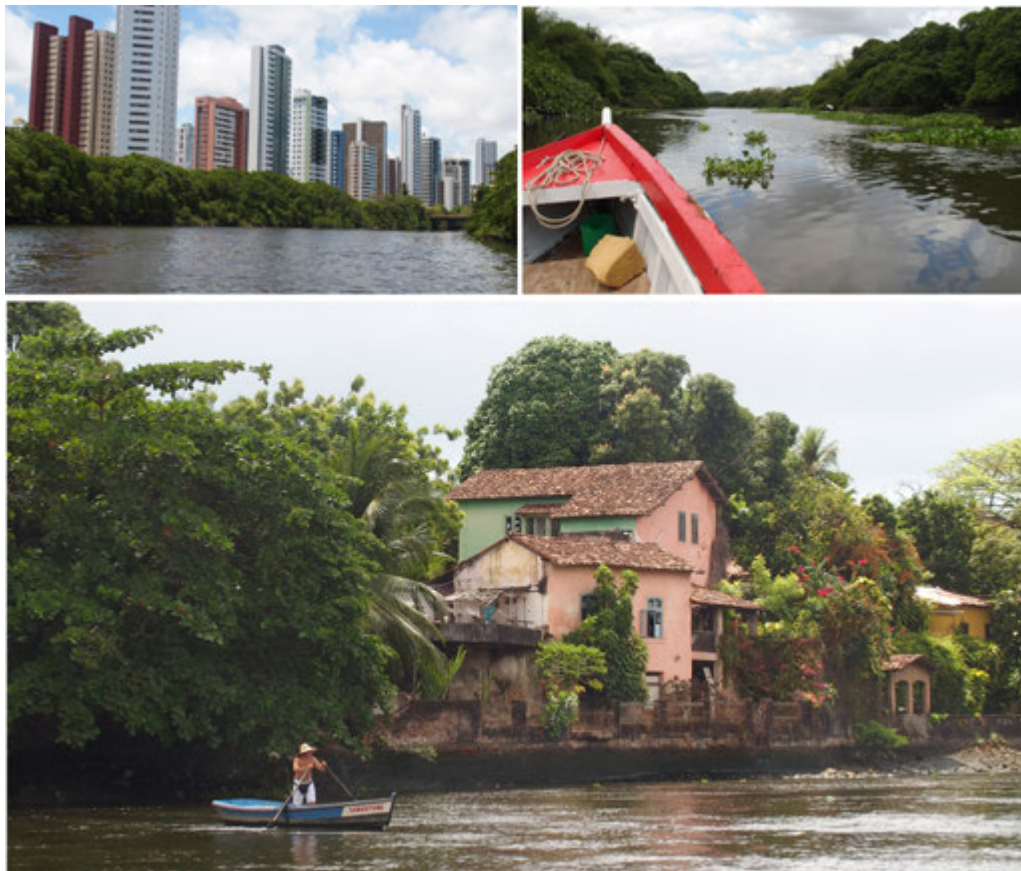
corpos d'águas e precisam ser sensibilizadas através do reconhecimento do valor implícito desse grande patrimônio urbano, ambiental e paisagístico.

Sidarta, depois de experimentar todas as possibilidades da existência humana alcança o nirvana em um rio, na Índia, como balseiro:

Carinhosamente, olhou a torrente das águas, o verde transparente, as linhas cristalinas de seu desenho misterioso. Notou que do fundo subiam pérolas luminosas, que na superfície flutuavam silenciosas bolhas de ar, que o espelho refletia o azul do Céu. Com milhares de olhos fitava-o o rio, olhos verdes, brancos, diáfanos, cerúleos. Como ele adorava aquelas águas! Estava encantado por elas. Sentia-se grato. Notava que no seu coração a voz tomava a falar. Despertada do sono, dizia-lhe: 'Ama as águas! Não te afastes delas! Aprende o que te ensinam!' Ah, sim! Ele queria aprender delas, queria escutar a sua mensagem. Quem entendesse a água e seus arcanos -assim lhe parecia- compreenderia muitas outras coisas ainda, muitos mistérios, todos os mistérios. Nesse dia, porém, deparou-se-lhe apenas um único dentre os arcanos do rio, e este lhe abalou a alma. Viu que a água corria, corria, corria sempre e todavia estava lá, ininterruptamente, era sempre, a cada instante, a mesma e todavia se renovava sem cessar. Como explicar isso? Quem lhe dera desvendar esse mistério! (Hesse, 1950, p.35).

O rio flui em movimento constante para o mar, no entanto existe um longo trecho dentro da cidade, que é estuarino e acompanha a variação da maré, renovando a água salobra e amenizando a poluição.

Figura 4. As águas dominando diferentes unidades de paisagem na cidade de Recife tais como no Bairro da Madalena com os altos edifícios sobre o manguezal linear, na ilha do Bananal com a natureza plena e na Jaqueira com uma paisagem romântica.
Foto: Luiz Vieira.



O fluxo da maré é um fluxo de energia, ainda que imperceptível, em que animais, ventos, chuvas, sol, vegetação, concreto, seres humanos a navegar, pescar, vivem do rio e de suas margens. Moradias nobres e moradias insalubres, ribeirinhas ou em palafitas se alternam em contrastes que fazem a cidade pulsar em um ambiente urbano em constante conflito entre a descaracterização e a requalificação da paisagem urbana:

A paisagem não é mais vista como um cenário estático, mas mutável, que percebemos através de uma sucessão de quadros visuais; portanto, para ser interessante, os quadros devem ser dinâmicos e esconder surpresas, texturas, significados, vistas e relações visuais devem ser protegidas e ressaltadas (Del Rio, 1992).

O Rio Capibaribe é o grande eixo conector do Recife, desde os primórdios de sua história, dominando a paisagem urbana pela sua beleza e imponência, mas ainda não é reverenciado por grande parte dos cidadãos. O rio pode ser venerado ou visto apenas como obstáculo e essa mudança de mentalidade é um dos grandes

desafios do Parque Capibaribe para que os espaços ribeirinhos sejam apropriados pela população. Consequentemente a percepção e identificação de locais nas margens do rio são fundamentais para que se tornem lugares especiais, um escape do agitado entorno urbano, de acordo com suas potencialidades de uso (Figura 4).

Os espaços deverão se adequar às necessidades das pessoas, mas totalmente integrados aos diversos sistemas ambientais e urbanos tais como mobilidade, infraestrutura, mata ciliar e corredores ecológicos: “A difundida prática de planejar do alto e de fora deve ser substituída por novos procedimentos de planejamento de dentro e de baixo, seguindo o princípio: primeiro a vida, depois o espaço e só então os edifícios” (Gehl, 2013, p. 198).

Zona Parque.

Um dos destaques do trabalho é a criação da chamada Zona Parque, uma extensa área de transição, ao longo de toda a margem, entre a área urbanizada da cidade e a paisagem natural do Capibaribe. A ideia é que, ao entrarem nessa região, as pessoas se deem conta de que estão mudando de ambiente dentro do Recife, passando de locais agitados para espaços de convívio, lazer e contemplação, explica a arquiteta Circe Monteiro, também coordenadora do projeto, lembrando que o objetivo é que o Parque seja uma forma de o rio “se infiltrar” na cidade. Para dar essa noção, serão adotados parâmetros urbanísticos tais como rebaixamento de muros de imóveis vizinhos, ciclovias, passeios exclusivos para pedestres, ruas para automóveis com velocidade reduzida, vias de conexão entre os parques da cidade, pontos de acesso a transporte aquaviário e alamedas de serviços integrados. No pensamento de Farr:

Muitos dos novos empreendimentos imobiliários são criados pra desestimular a vida ao ar livre. As novas passagens urbanas são hostis aos pedestres e desestimulam o deslocamento a pé. [...] Essas escolhas de desenho urbano contribuem diretamente para a nossa epidemia de obesidade e provavelmente tem impacto na nossa saúde mental (Farr, 2013, pp. 6-7).

O Parque Capibaribe é uma mudança de paradigma no Recife pela visão integradora dos diversos sistemas da paisagem urbana mesclando meio ambiente e infraestrutura, e atendendo às complexas necessidades sociais. No entanto, é fundamental a criação de áreas de convivência, que atraiam os cidadãos e resulte em uma vigilância espontânea do logradouro. O desafio é criar uma hierarquia espacial entre áreas públicas e privadas através de uma zona de transição de espaços semi-públicos e semi-privados que desperte no cidadão uma sensação de

pertencimento da sua casa, da sua rua e, conseqüentemente, do seu bairro e da sua cidade. Na visão de Gehl:

A identificação e o detalhamento da estrutura e a sensação de filiação em todos os níveis mencionados auxiliam a reforçar a sensação de segurança tanto para grupos quanto para indivíduos. Os moradores da área pensarão: agora minha cidade, meu bairro, minha rua, enquanto os visitantes pensarão: agora estou visitando outros indivíduos em suas cidades, seus bairros e suas ruas (Gehl, 2010, p. 102).

Nos setores residenciais dos bairros esta é a solução para que possamos vivenciar novamente a rua, com ciclovias, calçadas desimpedidas, arborizadas e rodeadas de jardins e pessoas. Nas centralidades comerciais dos bairros a solução é o uso misto das edificações com lojas, serviços, bares e restaurantes ao longo de largas calçadas com bancos, mesas, quiosques e árvores, integradas a ruas compartilhadas por carros e bicicletas (Figura 5).

Desta maneira, a rua transcende a simples função de via de circulação e passa a ser também um *boulevard*, uma rua parque, com identidade própria de lugar, vida comunitária e paisagem vibrante expressa por Mostafavi: “Uma das satisfações da vida urbana está no prazer de participar da diversidade, dos espaços do outro. É o espaço físico que oferece a infraestrutura necessária para formas de interação social, alternativas e democráticas” (2014, p. 48).

A estruturação da zona parque está baseada em cinco premissas de requalificação, renovação e implantação de vias e espaços públicos viabilizando o uso pela população, que são: *chegar, abraçar, atravessar, percorrer e ativar*.

A premissa *chegar* ao rio por vias parques, arborizadas, com amplo espaço para os pedestres, acessível, compartilhadas com carros e bicicletas ou com ciclovias resultará num percurso agradável e convidativo para se caminhar. Essas infiltrações urbanas permitem ampliar a área de influência do Parque, penetrando até ruas com maior vitalidade urbana, buscando assim trazer movimento para as margens.

Propostas estratégicas foram elaboradas para atrair movimento e vitalidade para o Parque através da identificação de equipamentos atratores de movimento situados próximos às margens ou em locais um pouco mais afastados, a exemplo de: (a) parques, praças e mercados; (b) identificação de vias de integração urbana, ou seja, as que recebem diariamente um fluxo intenso de movimento não motorizado e motorizado; (c) vias com relevância histórica com potencial turístico.



Figura 5. Mapa da área de influência da Zona Parque, com as maquetes digitais das intervenções de chegar, atravessar, percorrer e abraçar. Fonte: Projeto Parque Capibaribe, UFPE; Inciti.

A premissa *abraçar* promove espaços capazes de permanência proporcionando atividades de lazer, de encontros e convivência dos cidadãos para brincar, olhar, comer, beber, relaxar, meditar, exercitar, ler, estudar e dançar. Dentro desta premissa são desenvolvidos dois conceitos de espaços: o conceito PRAIA –para a criação de espaços lineares, amplos e devidamente equipados para fortalecer a ocupação e o uso de pontos estratégicos das margens como espaço de lazer; e o

conceito *JANELA*– para a criação de espaços em localizações que apresentem forte vocação para a contemplação da paisagem do rio.

A contínua presença de vegetação nas duas bordas, que estrutura o importante corredor ecológico do rio Capibaribe paradoxalmente cria uma barreira visual que dificulta a percepção da presença do rio. O desafio da elaboração de espaços dentro do conceito *JANELA* reside na criação de artifícios que permitam conciliar essas duas necessidades: remover a vegetação para permitir que os cidadãos vejam o rio e ao mesmo tempo preservar e inclusive reforçar a continuidade do corredor ecológico.

A premissa *atravessar* diminui as distâncias entre pontos em localizações opostas na cidade, melhorando a interconexão da malha viária urbana. Poderá ser feito por meio de escultóricas pontes de pedestres e ciclistas, travessias de barcos, ou qualquer outra forma que permita as pessoas atravessarem com segurança de uma margem à outra.

Conectar as margens direita e esquerda em locais estratégicos do Rio Capibaribe terá um efeito não somente local, mas também na estrutura global da cidade, pois o Rio Capibaribe, assim como outros corpos d'água, funciona como uma barreira no território urbano. Além disso, em mais da metade do seu curso na Cidade são poucas as conexões entre as margens. Logo, as travessias passarão a diminuir distâncias dentro de Recife.

A premissa *percorrer* compreende a criação de um elemento estruturador capaz de enlaçar a totalidade dos espaços dispersos ao longo das margens do rio e dotar todo o parque de um sentido de corpo único. Circular ao longo do rio em toda sua extensão urbana, por amplos passeios e ciclovias ora nas margens, ora nas passarelas dentro d'água, ora em passarelas por baixo das pontes existentes, mas também através de barcos e do sistema de transporte público fluvial é o almejado.

Adotar um desenho mais austero e simplificado para o eixo de circulação representa o desejo de criar momentos de tranquilidade, repouso e silêncio de forma a permitir que a paisagem do rio se manifeste com toda sua intensidade e desperte para si a atenção do público usuário. Trata-se de um gesto de reverência do projeto à paisagem. O percorrer promove um passeio ecológico, educativo e de lazer para o cidadão que se propõe a estar próximo às margens. Esta premissa está relacionada com a reconquista das margens do Rio Capibaribe.

A premissa *ativar* tem por objetivo a promoção de eventos culturais, sociais, esportivos e econômicos nos lugares do Parque Capibaribe visando incentivar o uso e a apropriação pela população. Também visa uma gestão comunitária e institucional, em parceria com a iniciativa privada, que garanta

o pleno funcionamento e uso dos espaços públicos, assim como sua gestão, segurança e manutenção.

O estudo da zona parque resultou no planejamento da requalificação de 51km de vias como ruas parques, na implantação de 45km de ciclovias e no aumento da área verde pública da cidade.

Encantamento.

Um dos grandes desafios de um projeto de longo prazo é que a população se aproprie e demande a sua implantação, em diferentes governos, com a avaliação da academia e da sociedade civil organizada. Essa é a única maneira de se evitar o engavetamento do Projeto Parque Capibaribe e garantir sua gradativa implantação, de acordo com as prioridades e possibilidades de investimento público e privado. Consequentemente, é preciso que as pessoas sonhem com o futuro, com a cidade parque, mas também é fundamental que as pessoas se encantem no presente, com as etapas do parque construídas.

O conceito do projeto procura revelar a paisagem do rio para que as pessoas se apoderem desse patrimônio através de intervenções pontuais que facilitem a permanência e o deslocamento. O fascínio das águas, *blue space*¹, a apreensão da vegetação, *greenspace*, e o convívio com o entorno edificado, *grayspace*, são os grandes catalisadores desse processo de “renascimento” do convívio com o rio.

A sustentabilidade é uma das diretrizes mais importantes do projeto urbanístico do Parque Capibaribe e visa conectar as pessoas com a natureza urbana, fomentar a biodiversidade, e incentivar atividades econômicas locais. Dar primazia para a mobilidade não motorizada de bicicleta, a pé, de skate, de patins e a remo, ou seja, o uso de material local, com grande durabilidade, iluminação de baixo consumo de energia e que tenha um mínimo de impacto na fauna local. Ainda, plantio de vegetação com predominância de espécies nativas, com pouca rega, baixa manutenção e implantação de compostagens em diversas áreas. Isto visando à conservação dos recursos naturais e retenção das águas pluviais através de jardins filtrantes e baixios de retenção e incentivo ao comércio e serviço informal, organização de cooperativas para coleta e reciclagem do lixo, hortas comunitárias e formação de jardineiros.

Foram projetados passeios e ciclovia margeando o rio, interconectando os espaços públicos, em que as pessoas poderão circular livremente e em segurança. Áreas de estar com bancos serão implantados a cada 200 metros para permitir

1 Terminologia usada no workshop Recife Exchange Amsterdam RxA, 2011 (em Amsterdam) / 2012 (no Recife), entre a UFPE e a ARCAM em que foi desenvolvido a metáfora do Recife como uma Árvore D'Água, devido ao sistema hídrico dos riachos, canais e rios.

o descanso, principalmente dos idosos e pessoas com necessidades especiais. Todos os passeios e espaços públicos seguem as normas do desenho universal de acessibilidade, de acordo com as normas técnicas da ABNT NBR 9050 / 2015.

Nos locais em que não há espaço físico para implantação dos caminhos foram idealizadas passarelas sobre o rio, paralelas às margens, mas afastadas o suficiente para preservar a vegetação do mangue. Essas estruturas não causam impacto ambiental porque são montadas em estacas a cada 12 metros, fincadas através de bate-estacas flutuantes e com lajes alveolares pré-moldadas e transportadas em barcas pelo rio. As passarelas se tornaram uma alegoria do projeto Parque Capibaribe proporcionando às pessoas a oportunidade de “andar” sobre o rio e deslumbrar paisagens diversas desse imenso corpo d’água, além da observação da fauna abrigada pela vegetação ciliar.

Outra premissa do projeto é a requalificação dos espaços públicos existentes. Essa atitude é muito importante para o gradativo aumento dos estreitos espaços lineares existentes ao longo do rio e também pelo resgate de algumas áreas ribeirinhas ocupadas indevidamente (Figura 6).

Figura 6. Requalificação da Praça do Vitém, resgate das margens no Jardim do Baobá e ampliação da Praça Antônio Maria, integradas ao Parque Capibaribe, com píer flutuante, estação fluvial, ruas parques de infiltração, passeio e ciclovia percorrendo o rio. Fonte: Projeto Parque Capibaribe, UFPE; Inciti.



No local de uma curva de quase 180° e junto ao Parque da Jaqueira, foi idealizada uma arquibancada, seguindo a topografia natural da margem e permitindo a aproximação da água do rio, inclusive com um píer flutuante. Esse espaço de contemplação também é de convivência, de leitura e de meditação, se espalhando pelos diferentes patamares arborizados (Figura 2).

Nas imediações da histórica estação de bonde Ponte D'Uchoa, na beira do rio tem um Baobá de rara beleza, com mais de duzentos anos e que estava confinado por muros de propriedades que ocupavam irregularmente a borda do rio. A prefeitura conseguiu resgatar uma faixa de 18 metros e foi feito o projeto Jardim Baobá, que está em execução e vai ser o marco zero do Parque Capibaribe. A equipe de ativação do parque em conjunto com os moradores, comerciantes e empresários locais está definindo o uso, manutenção e gestão desse espaço público. A equipe do projeto pretende pactuar a derrubada do muro de um restaurante vizinho ao jardim e instalar um quiosque de alimentos e bebidas para os usuários do parque. Outro espaço é o jardim Baobá que tem grande potencial de se tornar uma atração turística para visita àquela árvore nativa da África (Figura 6).

Essa fase do encantamento se consolidará com a implantação de três pontes para pedestre e ciclista, cujos projetos arquitetônicos devem resultar em estruturas escultórica e ser fruto de um concurso público internacional, completando as premissas conceituais do projeto piloto de chegar, abraçar, atravessar, percorrer e ativar.

Conclusão.

O projeto vai se moldando de acordo com as necessidades e reivindicações dos cidadãos. Foi o que aconteceu numa área estratégica para o Parque Capibaribe, no bairro das Graças, onde estava prevista a implantação da via expressa beirarrio, com quatro faixas de rolamento. Depois de exaustivo diálogo entre técnicos, instituição pública e moradores das Graças, a licitação já em andamento foi cancelada para atender às reivindicações dos moradores que passaram a defender e incorporar uma das diretrizes do projeto Parque Capibaribe, ou seja, evitar qualquer nova rua nas margens do rio. Neste trecho foi desenvolvido o projeto de uma via parque, com passeios, praças e uma via compartilhada, de mão única, para carros e bicicletas, e arborização com vegetação nativa. Este fato pontual significou um grande êxito para a cidade, não só pelos benefícios que virão com o Parque em si, mas pelo significado social do processo de conquista de uma comunidade definindo os destinos de seu bairro. No caso do Jardim Baobá, que está em execução, a equipe de ativação do parque junto com a Secretaria do Meio Ambiente, vem trabalhando um conflito de interesses entre alguns empresários

locais, que defendem que este espaço público seja destinado para a circulação de veículos e áreas de estacionamento, exatamente no sentido inverso do que desejam os moradores do entorno e inúmeras pessoas que já começam a usufruir deste trecho do Parque. A polêmica já saiu em jornais e nas redes sociais, com vários depoimentos a favor das diretrizes do parque, principalmente no que se refere à mobilidade não motorizada.

A falta de recursos financeiros é uma grande limitação para a implantação dos trechos pilotos da fase de encantamento e a Prefeitura está tentando viabilizar fundos em diversas frentes, a exemplo da participação no “Climate Finance Matchmaker Workshop”, que aconteceu em Washington, DC, EUA, em Maio de 2016 e teve por objetivo explorar oportunidades de financiamento, por potenciais investidores internacionais, em mitigações por crédito de carbono, decorrente da implantação gradativa do Parque Capibaribe. Espera-se, cada vez mais, que este projeto possa revelar o desejo da população para o Recife do futuro virar uma cidade parque e só assim, independente de quaisquer gestões públicas municipais, possa ser gradativamente implantado e apropriado pela população.

Referências.

- Del Rio, V. (1992). Paisagens, realidade e imaginário: a percepção do cotidiano. En: Goya, C.; Goya, P. (orgs.). *Cadernos Paisagem, Paisagens: uma visão interdisciplinar sobre o estudo da paisagem*. Bauru, UNESP.
- Farr, D. (2013). *Urbanismo sustentável: desenho urbano com a natureza*; tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman.
- Forman, R. (2014). Ecologia urbana e distribuição da natureza nas regiões urbanas. En: Mostafavi, M.; Doherty, G. (orgs.). *Urbanismo Ecológico*. São Paulo: Gustavo Gilli.
- Gehl, J. (2013). *Cidades Para Pessoas*. Tradução: Anita Di Marco. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Hesse, H. (1950). *Siddhartha*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Record.
- Mostafavi, M. (2014). Por que um urbanismo ecológico? Por que agora? En: Mostafavi, M.; Doherty, G. (orgs.). *Urbanismo Ecológico*. São Paulo: Gustavo Gilli.
- Oliveira, V. (1942). *Geologia da Planície do Recife*. Recife: Oficinas Gráficas do Jornal do Commercio.

CAPÍTULO MÉXICO

INTRODUCCIÓN

120

Armando Alonso
Navarrete

Karla María Hinojosa
De la Garza

1



126

Visión del paisaje
prehispánico
Mesoamericano,
Cacaxtla-
Xochitécatl.
Tlaxcala, México.

María Teresa
Ocejo Cazares

2



152

Hacia una cultura
de la salvaguarda
del paisaje
Latinoamericano.

Saúl Alcántara
Onofre

MÉXICO

3



178

Paisaje y jardín,
una quimera de
Maximiliano en
México.

Félix Alfonso
Martínez Sánchez

4



206

La ex fábrica
textil de San
Luis Apizaquito
en Tlaxcala;
revaloración
de un espacio
ornamental en
el monumento
histórico.

José Javier
Arredondo Vega

5



234

La protección y
gestión de los
paisajes culturales
en México,
una asignatura
pendiente de
la planeación y
del derecho en
México.

Armando Alonso
Navarrete

INTRODUCCIÓN

El Primer Seminario Internacional: Paisaje y jardín como patrimonio cultural México-Brasil, organizado en el 2015 por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y la Universidade Federal de Pernambuco (UFP),¹ estuvo conformado por diez conferencias impartidas por igual número de profesores investigadores pertenecientes a ambas instituciones, en las que se abordaron temas acerca de la relevancia ambiental, social, económica y cultural del paisaje, parques y jardines públicos; así como diversos apuntes de corte historiográfico sobre las nociones de paisaje y jardín en México y Brasil en diferentes momentos del siglo XIX y XX. También, se presentaron investigaciones recientes sobre las singularidades del paisaje urbano de las ciudades de México y Recife, así como algunas experiencias de estudios e intervenciones contemporáneas en espacios emblemáticos de estas urbes.

En el marco de este evento académico se impartió el Taller de Restauración de Jardines, en el que participaron alumnos y profesores de posgrado de algunas instituciones que estudian temas afines a la arquitectura de paisaje, desde una interesante multiplicidad de enfoques. El estudio expuesto fue el Parque San Martín, comúnmente conocido por los habitantes de la ciudad como el Parque México. Este es un parque urbano muy relevante no solo por su ubicación en el área central de la ciudad, sino también por el carácter artístico y estilístico que lo distingue y en especial por permanecer como uno de los espacios públicos más emblemáticos de la ciudad, tomando en cuenta la intensa presión inmobiliaria a la que está sometida esa zona, la cual, en las recientes tres décadas ha sufrido muchos cambios en el uso de suelo desencadenando una profunda transformación de las actividades que ahí se desarrollan y su correlato con el paisaje urbano.

La premisa fundamental para seleccionar el sitio –independientemente de los acuerdos e instrumentos internacionales para considerar al paisaje y al jardín como bienes sujetos a protección, por los valores patrimoniales que los representan, entre otros aspectos, así como su concreción en toda suerte de instrumentos normativos y regulatorios locales– se basa en que en muchos casos la población establece una relación de identidad, reconocimiento y valoración de tales espacios, construyendo nexos que en ocasiones la llevan a defender por distintas vías la permanencia y sobrevivencia de estos lugares. En esa relación entre las personas y el lugar, ya sea un paisaje cultural o un jardín histórico, moderno o contemporáneo, radica una situación que no demanda

¹ Las entidades encargadas de llevar a la práctica esta iniciativa fueron el Departamento del Medio Ambiente, a través del Área de Investigación Arquitectura de Paisaje y el Laboratório da Paisagem, por parte de la UAM y la UFP, respectivamente.

necesariamente la existencia de bandos, acuerdos, leyes, normas o reglamentos que apunten a su salvaguarda, ya que previo a esto, existe un diálogo entre la persona y el lugar.

Esa condición es esencial para considerar el valor de patrimonio cultural que se le asigna a un paisaje, parque o jardín, pues además de que por sí mismo el lugar representa o contiene una serie de valores patrimoniales tangibles, también representa un valor intangible difícil de estimar, en otros términos, que no sea el interés de la población por conservarlo. El Parque México es un jardín moderno de la Ciudad de México que guarda un profundo significado no solo para quienes viven en las inmediaciones, sino para una porción importante de la población de la Zona Metropolitana y Valle de México (ZMVM), por ello fue considerado un lugar cuya relevancia patrimonial, ambiental, cultural, estética y patrimonial demanda la atención permanente de los diferentes agentes sociales corresponsables de su conservación y salvaguarda. La UAM, unidad Azcapotzalco, en concordancia con la tradición que ha desarrollado en materia de intervención de espacios emblemáticos de la Ciudad de México y otras del interior del país, diseñó e implementó el desarrollo del citado taller.

Los resultados obtenidos durante el Seminario, junto con la riqueza del intercambio de experiencias y la aportación de nuevos conocimientos, impulsaron la necesidad de reunir los textos derivados de las conferencias, con el objetivo de construir una publicación que recogiera todas las aportaciones realizadas, como un segundo paso para fincar las bases de una labor coordinada de largo aliento, teniendo como centro de atención al paisaje, en una colaboración binacional permeada por diferentes visiones y formas de atender una problemática común.

No obstante las limitaciones económicas propias de instituciones públicas, como lo son la UAM y la UFP, así como las dificultades operativas que impone la distancia, las agendas de trabajo y los calendarios administrativos de ambas instituciones, finalmente se presenta esta publicación.

En México el estudio de las culturas mesoamericanas ha sido muy amplio, sitios arqueológicos, lenguaje y arte prehispánico han sido abordados desde diferentes enfoques, sin embargo, son escasos los estudios referidos a la naturaleza, diseño y lectura de los paisajes prehispánicos.

En el primer capítulo de esta compilación la maestra María Teresa Ocejo Cázares disecciona elementos del paisaje que han transformado el sitio de Cacaxtla-Xochitécatl, para acercar al lector a un nuevo modelo de lectura con la finalidad de reconocer su visión y orígenes. La autora puntualiza la relación del hombre prehispánico con el paisaje, fundamental para definir el sitio de

los emplazamientos arquitectónicos en correspondencia con los elementos geográficos y naturales; asimismo la interrelación de estos elementos con la cultura y la ritualización de elementos naturales, así como aspectos estéticos y compositivos, son entre otros los que definen el sitio del caso de estudio como un paisaje cultural evolutivo producto de la cosmovisión de los pobladores.

La maestra Ocejo Casares también muestra de qué forma la arquitectura prehispánica responde a la geomorfología y se manifiesta en el espacio con la correspondencia de los elementos principales con ejes “astro-arqueológicos”, además de exponer la interpretación simbólica de la vida que se ha de manifestar en expresiones plásticas e iconográficas del lugar.

La Universidad Autónoma Metropolitana ha sido reconocida por su trayectoria en la restauración de jardines históricos en México; múltiples han sido las intervenciones de jardines con valor histórico, artístico o cultural, zonas patrimoniales y centros históricos. Entre las principales aportaciones han sido los procesos metodológicos desarrollados para realizar las propuestas de intervención de jardines históricos. De la misma manera, se ha promovido a través coloquios, talleres y publicaciones la cultura de conservación de paisajes culturales y la investigación histórica de los diversos sitios de estudio. El doctor Saúl Alcántara Onofre, en su capítulo: Hacia una cultura de la salvaguarda del paisaje Latinoamericano, explica la falta de asimilación del concepto jardín histórico en comparación con los conceptos de paisajes urbanos históricos, rurales, industriales y vernáculos. Asimismo, señala la importancia de la catalogación y representación en las categorías y subcategorías de los Paisajes Culturales del Centro Patrimonio Mundial, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). En este capítulo el doctor Alcántara parte de tres ejemplos concretos de jardines históricos que no se encuentran representados en estas categorías. Los jardines del “Viejo Bosque de Chapultepec”; “Las Chinampas de Xochimilco”, ambos en la Ciudad de México; y los “Jardines Reales de Nezahualcóyotl”, en Texcoco, Estado de México, “estos tres paisajes son el espacio germinal de la antigua Tenochtitlan y de la Ciudad de México. Su pervivencia es y ha sido, desde el encuentro de las dos culturas, un soporte toral de la identidad mexicana y tienen un profundo arraigo en el imaginario colectivo”, señala el autor.

Por su parte, el maestro Félix Alfonso Martínez Sánchez, en su capítulo Paisaje y jardín, una quimera de Maximiliano en México, describe la trayectoria del archiduque Fernando Maximiliano José María de Habsburgo, emperador de México del año 1864 a 1867. El autor de este capítulo aborda los principales

proyectos de paisajes y jardines en Europa y en México en los que el emperador participó directamente, así como una aproximación a la Ciudad de México y su paisaje durante la llegada de Maximiliano.

El autor realiza las descripciones basándose en el análisis de archivos documentales, cartografía histórica, planos, litografías, entre las que destacan las cartas del emperador escritas a su “ángel bienamado” la emperatriz María Carlota Amalia de Bélgica, que dan muestra de la sensibilidad en la percepción y descripción del paisaje, incluyendo, especies vegetales, animales, infraestructura, clima, y la disposición espacial de los diversos elementos construidos. Asimismo, realiza una descripción del plan del emperador, quien tenía el objetivo de equiparar a la Ciudad de México con las principales ciudades europeas, tales como París, Bruselas y Viena, por lo que propone un plan paisajístico para la Ciudad de México con la finalidad de modificar las condiciones y mejorar la calidad de vida de sus habitantes y hermostrar la ciudad. En este plan, describe el autor, son incluidos jardines, calles, avenidas, mercados y plazas, así como un plan de alumbrado público, higiene y empedrado.

El enfoque del siguiente capítulo expone la metodología para el rescate y la revaloración de un monumento histórico, así como reflexiones acerca del Jardín Atrial del recinto. El proyecto descrito es la exfábrica textil de San Luis Apizaquito en Tlaxcala. En este capítulo el maestro José Javier Arredondo Vega describe el proceso completo desde la adquisición por parte del gobierno de la antigua exfábrica de hilados después de más de tres décadas de abandono para convertirlo en un recinto destinado a la realización de actividades culturales. El caso que presenta, data de fines del siglo XIX, cuando el gobierno federal al reconocer el valor histórico que posee asignó el proyecto ejecutivo a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la supervisión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El autor de este capítulo participó en la realización de los estudios preliminares a la restauración y describe en el cuerpo del texto los antecedentes históricos, el marco legal de la restauración en México, la descripción y valoración arquitectónica de la exfábrica, el estado de conservación del conjunto edilicio, los criterios generales de restauración, adecuación y propuesta de la exfábrica a la nueva problemática urbana, así como la descripción, estado de conservación, propuesta de restauración y reflexiones sobre la protección legal del Jardín Atrial inserto en el conjunto.

Por último, La protección y gestión de los Paisajes Culturales en México, una asignatura pendiente de la planeación y del derecho en México es el título del último capítulo de esta publicación, en el cual su autor, el maestro Armando Alonso Navarrete, expone que ante el crecimiento y la dinámica poblacional mexicana el paisaje está expuesto a múltiples transformaciones y degradaciones.

Mientras en Europa la protección del paisaje ha sido un tema de debate con un gran camino recorrido y con mecanismos legales a la vanguardia de la protección del paisaje, en nuestro país, es un tema apenas incipiente, debido a la ausencia de un marco jurídico adecuado para dicho fin. El autor afirma que en México no existe un andamiaje legal que brinde el soporte que se requiere; el reto es otorgarle al término paisaje un carácter jurídico y configurarlo como objeto del Derecho. El artículo del maestro Alonso describe el estado de avance en el que se encuentra el paisaje mexicano como forma jurídica, así como en el diseño e implementación de políticas públicas en su relación con la materia urbana y ambiental.

Armando Alonso Navarrete

Karla María Hinojosa De la Garza

1. Visión del paisaje prehispánico Mesoamericano, Cacaxtla-Xochitécatl. Tlaxcala, México.

María Teresa Ocejo Cazares

Resumen.

Las culturas mesoamericanas y sus sitios de emplazamiento, conforman un *corpus* que amalgama naturaleza, paisaje y diseño, armonizado por la búsqueda de una relación de equilibrio y goce, más allá de la función productiva. Así, la concepción del paisaje cultural prehispánico tiene su fundamento y sello en la visión del mundo mesoamericano. La ritualización de los elementos naturales, es la constante.

El aprecio por la naturaleza, el paisaje, la geografía, el territorio y las leyes de las condiciones materiales, son elementos propicios para transformar un sitio, desarrollar un hábitat en un escenario de belleza, disfrute y realización cultural, en un lugar que hace posible la vida.

Señalar las singularidades de esta dimensión en Cacaxtla-Xochitécatl, Tlaxcala, México, es el objetivo de este trabajo. A su vez acercarnos a un modelo nuevo de lectura, conocer sus fundamentos, la forma de relación del hombre prehispánico respecto a la experiencia del paisaje y la naturaleza, su modo de definir los emplazamientos, volúmenes edificados todo en sintonía con la naturaleza y con la geomorfología del territorio, que se manifiesta en el espacio y en el lugar,

En conjunto definen un verdadero paisaje cultural evolutivo producto de la cosmovisión de sus pobladores misma que se expresa, entre otros hechos, en la arquitectura referida hacia las montañas en correspondencia a ejes astroarqueológicos, así como en la interpretación simbólica de la vida estrechamente vinculada con el paisaje, y que sirve de base para la concepción de expresiones plásticas e iconográficas.

Palabras clave: *Cosmovisión prehispánica, Culturas mesoamericanas, Paisaje cultural, Cacaxtla-Xochitécatl, Arte y arquitectura.*

Introducción.

El reconocimiento de los valores del paisaje de un sitio histórico contribuye a su conservación, salvaguardarlos es de suma importancia, debido a las transformaciones que están sufriendo, por la presión urbana sobre las áreas naturales, el desarraigo de la población, la pérdida de tradiciones locales y el abandono de la agricultura entre otros factores. En la actualidad las nuevas

dinámicas del crecimiento urbano sin planeación, el comercio y el turismo, entre otros, disminuyen la vegetación autóctona, el territorio agrícola, esto determina el paisaje, desdibuja y reduce el potencial ambiental de los sitios.

Los paisajes culturales, a los que concedemos cada vez mayor importancia, son evidencia de usos sustentables que aún persisten, por tanto, son bienes patrimoniales, de enorme valor como referente para las nuevas generaciones. Como sitios históricos contienen valores tangibles e intangibles, su conservación es central por ser lugares únicos en donde se manifiesta la cultura ancestral, lugares que reflejan la evolución histórica y cultural propia de una región.

Con base en lo anterior, se presenta la visión del paisaje de Cacaxtla-Xochitécatl, Tlaxcala, México, como un patrimonio paisajístico vivo, que conserva una función social y cultural activa, además se pretende brindar nuevas miradas sobre el paisaje cultural prehispánico mesoamericano. Las complejidades de sus elementos atraen el interés en aras de percibir los valores que contienen estos paisajes, y con ello revelar el patrimonio ambiental y cultural de los sitios históricos, valores de alto contenido simbólico, factores considerados fundamentales para su protección y salvaguarda.

Escenario Mesoamericano y Cosmovisión.

Con el término Mesoamérica se designa además de una delimitación geográfica, un área cultural, es decir, a un conjunto de valores y características comunes que fueron compartidos por una diversidad de grupos humanos asentados sobre un vasto territorio. El escenario mesoamericano ocupó buena parte de lo que hoy comprenden México y Centroamérica, una extensa región donde se encuentran los más diversos ambientes, zonas semiáridas templadas y tropicales. Sin embargo, a pesar de esta diversidad, los pueblos mesoamericanos compartieron principios con una base cultural común, de unidad/diversidad cultural denominada “núcleo duro de la tradición mesoamericana” (López, 2008, p. 20), centro nodal que estructura el pensamiento mesoamericano y la forma de entender el espacio, el tiempo y la posición del hombre frente al mundo.

En los mitos de origen de la cosmogonía mesoamericana se establece una división del universo. Señala Florescano (1995, p.15) “[...] busca ordenar y establecer las formas de relación entre las partes que integran el cosmos como una unidad.” Con base en este ordenamiento, los pueblos prehispánicos mesoamericanos construyeron sus asentamientos, organizaron la vida, emulando la creación primordial transmitida en los mitos de origen, manteniendo así una esencia cultural común.

Concebían el espacio y el territorio, no sólo desde su funcionalidad para la extracción de recursos, sino desde una visión de lo sagrado, de tal forma que las intervenciones realizadas en él estaban plasmadas para mantener una intensa relación entre la naturaleza sacralizada, sus deidades y sus creaciones (los seres humanos). Un elemento de convergencia correspondió a las montañas, sitios sagrados donde se unían la bóveda celeste, la tierra y el inframundo. Las montañas, entendidas como recintos, eran centros vitales que almacenaban elementos fundamentales para la vida: el agua, la vegetación y los alimentos.

Por otro lado, la superficie de la tierra se entendía como un rectángulo rodeado por el agua. Al identificar un lugar para su asentamiento designaban sitios localizados dentro de un espacio delimitado por horizontes montañosos, es decir la forma de cuenca o valle dentro de un ambiente lacustre, rodeada por cadenas montañosas adquiere así una característica peculiar, en este modelo de asentamiento llamado Rinconada (Fernández y García, 2006).

**La “ciudad” mesoamericana, geomorfología y paisaje:
significado y conformación del Altépetl.**

En Mesoamérica, naturaleza y cultura se fundían en una relación dinámica, a partir de un espacio geográfico transformado según los requerimientos que cada grupo social tenía de acuerdo con su visión del mundo. La fundación y el desarrollo de la “ciudad”, es decir el concepto “altépetl” (cerro-agua), estaba inscrito dentro de esta relación, ya que la elección de los lugares para el asentamiento, así como la construcción, era regida por los mitos e ideas que estructuraban la vida, entonces que se singularizaron en función de las condiciones geomorfológicas del lugar y de las características específicas de cada pueblo.

El “altépetl”, noción que asocia naturaleza y cultura, funda un modo específico del paisaje cultural mesoamericano, principio básico de lo ambiental, lo social y cultural, así como en todas las manifestaciones de la vida, economía, religión, política e instituciones, éste se encontraba a su vez integrado a una cuenca lacustre o fluvial que en conjunto formaban una unidad.

En la Mesoamérica prehispánica, “las deidades presidían el paisaje del altépetl (montaña sagrada), más aún, ellas mismas eran el paisaje, de esta manera, el propio altépetl cobraba vida y se convertía en la razón de ser de los rituales de manutención con elementos sagrados y de la conformación del territorio” (Fernández y García, 2006, p.337).

El término para designar a la “ciudad”, es decir el altépetl, puede vincularse también a la idea de “olla de abundancia”, una concepción metafórica mesoamericana,

que sintetiza los elementos imprescindibles para la vida dentro de una filosofía centrada en la sacralización del ambiente natural (Fernández y García, 2006).

Cacaxtla - Xochitécatl. Tlaxcala, México

Cacaxtla y Xochitécatl formaron parte integral del proceso civilizatorio de las culturas del centro de México. Conjunto cultural que a lo largo de la historia se constituye en un complejo enclave regional, urbano-arquitectónico, tecnológicamente desarrollado, tanto por los sistemas agrícolas de alto rendimiento como por la producción de cerámica artesanal.

La dimensión espacial del enclave es característica del paisaje cultural prehispánico esencialmente evolutivo, que aún conserva una función social activa, como sitios que son resultado de las circunstancias históricas de las sociedades mesoamericanas. El paisaje de Cacaxtla-Xochitécatl además de su relevante belleza paisajística en su forma y composición, muestra los procesos de transformación del territorio de un enclave singular, acorde con los principios de la cosmovisión mesoamericana anteriormente descrita (ver Figura 1).



Figura 1. Cacaxtla-Xochitécatl, fotografía del conjunto. Fotografía de la autora.

El Sitio.

Cacaxtla-Xochitécatl se localiza sobre dos elevaciones naturales en el Valle Poblano-Tlaxcalteca, en el actual estado de Tlaxcala, en la provincia fisiográfica denominada Eje Neo Volcánico, en el Altiplano Central, centros desarrollados sobre lo que se conoce como el bloque Xochitécatl-Nativitas-Nopalucan, lomerío de origen volcánico situado al centro del valle de Tlaxcala (Ver Figura 2).

Figura 2. Zona Arqueológica Cacaxtla Xochitécatl. Tlaxcala, México. Fuente: Google Maps, a partir de mosaico con imágenes de CNES, Airbus y Maxar Technologies, Googler Maps, 2017. <https://www.google.com.mx/maps/place/Zona+Arqueol%C3%B3gica+de+Cacaxtla/@19.2441371,-98.3458911,1543m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x85cfd0f0f011e139:0x1eb85e5123ddc4af!8m2!3d19.2441196!4d-98.3399506?hl=es>



Diversos autores han dado cuenta de esta zona privilegiada ya que contaba con excelentes recursos naturales para la subsistencia: tierras con alto potencial agrícola, presencia de ríos y lagunas, abundante caza y variados elementos para la construcción. Características idóneas para la selección del lugar acorde con la larga tradición mesoamericana (Moreno, 2007).

La historia de Cacaxtla-Xochitécatl aún está inconclusa, en lo referente al origen de sus pobladores uno de los temas más polémicos. La mayor parte de los estudiosos de Cacaxtla parecen aceptar que el área fue poblada por los llamados olmeca-xicalancas, señalamiento que hace Jiménez Moreno (2007), al referir a López Molina, García Cook, Abascal, Foncerrada, Matos Moctezuma y Piña Chan, quienes identifican a estas etnias como los pobladores de Cacaxtla. Sin embargo, esta idea ha comenzado a ser descartada. En la actualidad se considera que fueron habitados por diferentes grupos a los que se les asignan diversas identidades étnicas. Jiménez Moreno propone que quienes habitaron Cacaxtla en su momento de apogeo fueron grupos integrados por habitantes mazateco popoloca, nahuatizados, a quien denomina nonoalcas o paleolmechas, últimos representantes de la cultura teotihuacana (Jiménez, 1995).

Sin embargo, aún está pendiente definir quiénes fueron sus pobladores. Cacaxtla comienza a ser estudiada por el arqueólogo Ángel García Cook, a finales de los años setenta, como parte del Proyecto Arqueológico Puebla-Tlaxcala, de la Fundación Alemana para la Investigación Científica FAIC 1969-1970. El estudio sistemático del sitio se inicia en la década de los setenta con el descubrimiento de diferentes expresiones de pintura mural en algunos muros del basamento principal.¹ A pesar de que existían referencias sobre el sitio desde la época colonial, el saqueo de la zona en estos años, dejó al descubierto importantes evidencias de pintura mural² que a ojos de los especialistas mostraban clara influencia de grupos mayas atrayendo gran interés sobre los vestigios arqueológicos.

Respecto a Xochitécatl, a pesar de la monumentalidad y potencial paisajístico de este centro ceremonial y de su cercanía cultural y espacial con Cacaxtla, esta zona tuvo poca atención de los especialistas, el sitio fue parcialmente explorado por Spanz Bodo en 1969-1970.³ A partir del inicio de los trabajos del "Proyecto Arqueológico Especial Xochitécatl", 1992-1993, se lleva a cabo un trabajo sistemático sobre el sitio, bajo la dirección de los arqueólogos Mari Carmen Serra Puche y Ludwing Beutelspacher Baigts.

Los dos sitios fueron abandonados debido a la erupción del volcán Popocatepetl, con este suceso termina la primera ocupación de estos sitios, quedando el área prácticamente deshabitada por 400 a 500 años, el desarrollo cultural de la región experimentó un relativo estancamiento en este periodo. Posterior al colapso generalizado del Clásico, y con la caída de Teotihuacán, inicia un periodo conocido como Epiclásico o Clásico Tardío (650-800 y 900-1000 d.C.), tiempos de transición que se manifiesta por cambios dramáticos en términos políticos, económicos, artísticos, sociales y religiosos; esta etapa se caracteriza por el auge de nuevos centros en el Altiplano Central en Teotenango, Xochicalco, Cholula, Cacaxtla, entre otros. El mayor poblamiento de Cacaxtla se da en ésta etapa entre 600 y 900 d.C., con la llegada de nuevos grupos y la evolución de los existentes; los investigadores coinciden que es la etapa de mayor apogeo y desarrollo cultural, con la integración del conjunto como Bloque Cacaxtla-Xochitécatl, es alrededor de 650 y 850 d.C., un periodo de importante consolidación y crecimiento.

1 Si bien, el primer trabajo en los sitios de Cacaxtla-Xochitécatl es el que hace Pedro Armillas en 1941, no es sino hasta mediados de los años setenta cuando comienzan las excavaciones dando como resultado estudios continuos sobre la zona.

2 El salvamento de la zona da inicio al quedar al descubierto parte del mural conocido como el Mural del Hombre Pájaro, al sur del conjunto del Edificio A después del saqueo del sitio. Durante las primeras temporadas arqueológicas fueron encontrados también el Mural de la Batalla Edificio B. (Foncerrada, 1993).

3 Bodo Spanz (1969-1970) arqueólogo alemán hizo excavación de sondeo en Xochitécatl.

Visión del paisaje cultural prehispánico en Cacaxtla-Xochitécatl: nuevos enfoques.

Incursionar en la categoría de paisaje cultural en Cacaxtla- Xochitécatl tiene por objetivo generar nuevas lecturas sobre el paisaje cultural prehispánico, a partir del desafío de construir una visión amplia e integradora del mismo. El compromiso es aproximarse a una mirada paisajística en toda su dimensión, potencialidad, fuerza y expresividad, que provee la visión del conjunto integrado como un paisaje cultural mesoamericano que se caracteriza por los siguientes aspectos.

Paisaje natural y topográfico.

El paisaje natural está presente en todos los centros ceremoniales mesoamericanos, es parte intrínseca de un territorio culturizado, lugar erigido por el hombre prehispánico, que da origen a un nuevo paisaje. Los montículos donde se localizan Cacaxtla y Xochitécatl se encuentran enclavados en un lugar geográfico y paisajístico privilegiado, tiene como marco la Sierra Nevada o Sierra Volcánica Transversal, cadena volcánica con formaciones montañosas, bosques de montaña media y alta. La fisiología del área se caracteriza principalmente por la presencia de un conjunto de grandes volcanes que enmarcan el paisaje siendo los más próximos el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl con una altitud de 5,465 msnm y 5,230 msnm, respectivamente; los cerros de Tláloc, el Telapon, la Malinche al oriente con una altitud de 4,421 msnm y en el horizonte lejano el Pico de Orizaba al nor-orientes del sitio⁴ con una altura de 5,747 msnm (INEGI, 1995).

El conjunto de cimas delimita una gran área del valle que conserva una altitud entre 2,000 a 2,100 msnm. En su parte central se encuentran un conjunto de montículos formando islotes dentro del valle, uno de los cuales es el Cerro de la Frontera a 2,360 msnm y el cerro de Xochitécatl a una altitud de 2,600 msnm, sitios donde se localiza el conjunto Cacaxtla-Xochitécatl. Los relieves paisajísticos del contexto configuran una diversidad de imágenes panorámicas de valor ambiental, con singulares vistas panorámicas que conforman en conjunto un amplio horizonte a ser observado desde los centros ceremoniales. La condición del lugar de enorme atractivo visual que aporta el entorno, fue factor central para que los pueblos mesoamericanos se establecieran en estos sitios como centros para el desarrollo cultural, desde el periodo Formativo hasta en el Epiclásico. El paisaje de los valles son planicies interrumpidas por lomeríos conformados por pequeños montes dispersos, delimitados por lagunas y cuerpos de agua, algunos de temporal, otros permanentes y aluviales debido a las corrientes de los ríos Zacualpan y Atoyac (Ver Figura 3).

4 Carta Geológica. INEGI.

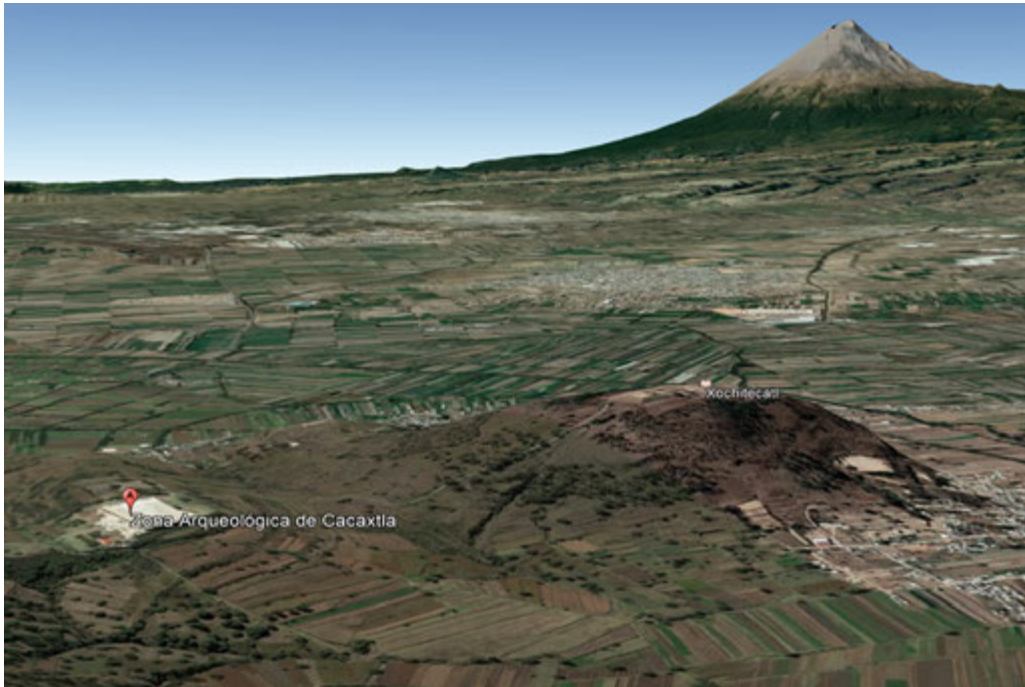


Figura 3. Paisaje agrícola y rasgos paisajísticos en el entorno de la Zona Arqueológica de Cacaxtla. Tlaxcala, México. Fuente: Google Earth a partir de mosaico aerofotogramétrico con imágenes de CNES, Airbus, Landsat, Copernicus y Maxar Technologies, Google Maps, 2017.

Paisaje rural y agrícola de las terrazas.

Los montículos donde se localizan Cacaxtla y Xochitécatl están situados en una zona de humedales pantanosos y valles con elevaciones irregulares, en los cuales se desarrolló en la etapa Formativa el sistema de chinampas, camellones, zanjas y canales en las zonas pantanosas. Los pueblos prehispánicos que lo habitaron, iniciaron un proceso civilizatorio que dio lugar al desarrollo social y cultural. García Cook y Merino (1991) han documentado la existencia de producción agrícola en la región desde los años 1,700 a 1,200 a.C. Hacia el año 1,000 a.C. la población se incrementó considerablemente lo cual requirió de mayor intensificación agrícola para esa época.

De acuerdo con Luna (2007) la producción agrícola en terrazas se divide en dos categorías: sistemas hidráulicos intensivos: chinampas, camellones, sistema de vegas, huertos de traspatio y canales de riego; Cook y Merino (1991) señalan que en esta región de 400 a.C. a 200 d.C. se observan grandes extensiones cubiertas de agua poco profundas, la construcción de chinampas y camellones formaban una plataforma que sobresalía un metro de agua entre los ríos de Atoyac y Zacualpan.

La segunda categoría corresponde a la producción agrícola de temporal con terrazas de cultivo en las laderas de los cerros para los años 1600 a.C.; las terrazas con canal fueron utilizadas por los años 1200 a.C.; las laderas terraceadas y

metepantles⁵ de 100 a 650 d.C. fueron empleadas ideando canales, zanjas, en vías de controlar el agua, represas y jagüeyes en terraplen y muros de barranca utilizadas para desarrollar la agricultura. En las terrazas ubicaron su hábitat, las casas habitación formaban parte de las mismas en forma espaciada para dejar entre una y otra áreas para el cultivo, también se destinaban tramos únicamente dedicados al cultivo fuera del asentamiento y en los fondos de las barrancas cercanas al sitio (Luna, 2007). Los productos agrícolas representaban suma importancia en la economía alimentaria de estas sociedades, el método de terrazas agrícolas logró el uso intensivo de los recursos, como obtención de dos cosechas anuales y seguridad en el abastecimiento de alimentos. Para Serra y Lazcano (2004) ha sido posible identificar el tipo de cultivos del área: maíz [*Zea Mays L.*], amaranto [*Amaranthussp.*], frijol [*Phaseolussp.*] y jitomate [*Physalissp.*]; sustento principal para los grupos asentados en la región.

La construcción de terrazas desde el punto de vista urbano son adaptaciones para hacer más eficiente su uso, constituyen parte fundamental para el desarrollo de los pueblos de los valles de Cacaxtla y Xochitécatl, que define sociedades cada vez más complejas. Las terrazas permitieron el asentamiento habitacional y agrícola cuando no existían espacios disponibles en las zonas bajas pantanosas. Desde el punto de vista paisajístico, la construcción aterrazada sobre los montes fue creando diferentes planos sobre el terreno, en coexistencia con el desarrollo de la producción agrícola de las chinampas, actualmente área agrícola de producción de temporal. La expresión formal de las plataformas en el paisaje, hace del entorno un conjunto de masas vegetales y texturas verdes que enriquecen visualmente laderas y planicies.

La vista que se aprecia de la agricultura se desplaza desde los valles hacia las terrazas agrícolas, por las faldas de los cerros, escalando gradualmente en planos ascendentes hasta llegar a la cima, logran un trazo bellamente secuenciado que articulan armónicamente el espacio. Las terrazas agrícolas son punto de unión armónica y paisajística entre ambos cerros, el de la Frontera y el cerro de Xochitécatl, todo ello en conjunción con los elementos naturales del contexto. El paisaje agrícola comprende los componentes físicos productivos de las terrazas para crear una estructura compositiva paisajística del territorio. Las diversas escalas de percepción del paisaje agrícola permiten definir visuales históricas panorámicas y perfiles de paisajes rurales como uno de los factores centrales del paisaje rural que transformaron al sitio natural. En la composición de las terrazas agrícolas se observa la intencionalidad del dominio topográfico que confirma la

5 "Metepantle: del náhuatl *metl* («maguey») y *nepantla* («en medio»). Fuente: <https://es.wiktionary.org/wiki/metepantle>

estratificación de los elementos introducidos como una réplica del paisaje natural, que el hombre prehispánico del México antiguo ideó y plasmó. (Ver Figura 4).



Figura 4. Paisaje agrícola de Cacaxtla. Fuente: Google Maps, a partir de mosaico con imágenes de CNES, Airbus y Maxar Technologies, Googler Maps, 2017. <https://www.google.com.mx/maps/place/Zona+Arqueol%C3%B3gica+de+Cacaxtla/@19.2441044,-98.3406104,7342m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x85cfd0f0f011e139:0x1eb85e5123ddc4af!8m2!3d19.2441196!4d-98.3399506?hl=es>

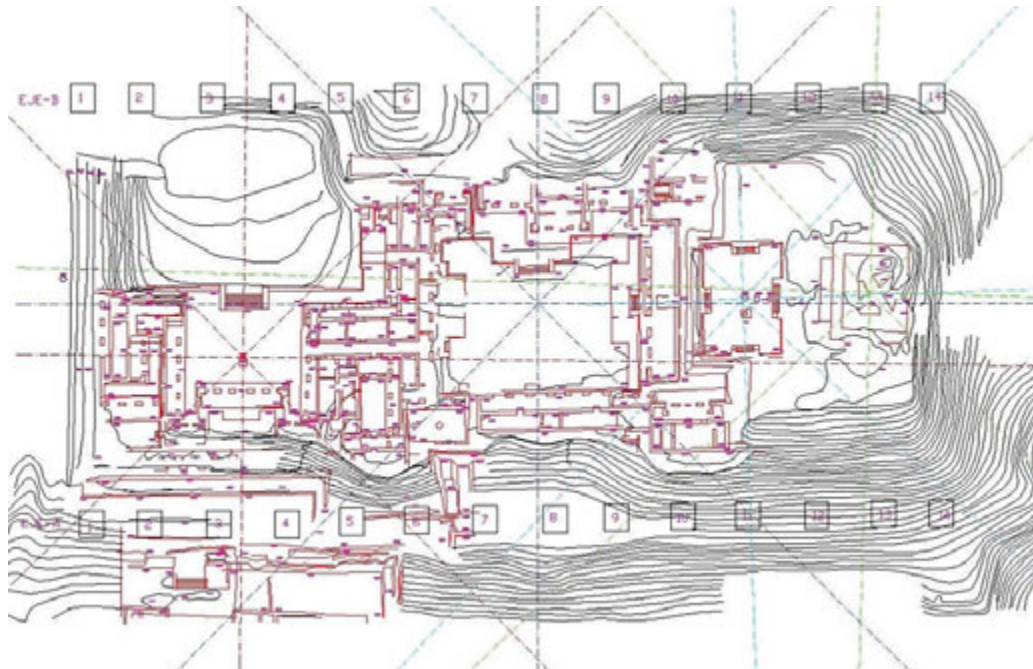
Paisaje de la ciudad y la arquitectura.

La fundación y desarrollo de Cacaxtla-Xochitécatl fueron significadas por los mitos que estructuraban la vida de acuerdo a la visión del mundo prehispánico. “La ciudad”, es decir el *altépetl*, concepción que ordenaba el curso social y cultural de todas sus manifestaciones políticas, económicas, religiosas e institucionales integradas éstas a un monte sagrado como unidad territorial, asociado a cuencas lacustres, planicies y ríos, rodeadas de montañas bajo el concepto de “rinconada”, Serra Puche (2004) ha encontrado los asentamientos localizados en las cimas y laderas de los cerros, en Xochitécatl-Cacaxtla-Nativitas, tanto en el Formativo (Preclásico) como del Epiclásico.

El paisaje elaborado por el hombre se aprecia la disposición de sus construcciones, terrazas y espacios abiertos orientados para el disfrute panorámico del entorno. En Xochitécatl es evidente su disposición y la forma de sus construcciones, regidas éstas por la topografía de la cumbre del montículo creando plataformas artificiales escalonadas: la Pirámide de la Serpiente, la Pirámide de la Espiral, el Basamento de los Volcanes y la Pirámide de la Flores, hacen evidente la integración con el territorio. Los ejes compositivos del conjunto, determinan claramente la relación

de las construcciones referidas hacia las visuales panorámicas de los volcanes, las perspectivas hacia el Gran Basamento de Cacaxtla y para las observaciones astronómicas de la bóveda celeste (Ver Figura 5).

Figura 5. Planta general del conjunto arqueológico Cacaxtla-Xochitécatl, Tlaxcala, México. Elaboración propia.



Es en el periodo Epiclásico (600 a 760 d.C.) que Cacaxtla y Xochitécatl fueron unidad cultural, centros de poder para una población que se encontraba asentada en diversos sitios del valle. El conjunto presenta elementos innovadores dentro de la concepción arquitectónica y volumétrica mesoamericana, manifiesta en la evolución del Basamento, en las zonas habitables del conjunto con edificios porticados, por el talud, tablero y cornisa, elementos formales característicos de los edificios arquitectónicos del sitio, en correspondencia a las fases culturales que lo caracterizan.

El paisaje de la ciudad se manifiesta en diferentes planos aterrizados que se extienden con una tendencia a la horizontalidad, en cortes y secuencias ascendentes que rematan en la cumbre del cerro. Tanto la edificación del centro monumental como de los espacios habitacionales, se dispusieron siguiendo los principios del desarrollo espacial de terrazas y plataformas, que en conjunto proporcionan plena interacción del hombre con su medio natural, logrando una visión integradora entre el paisaje y la arquitectura.

Paisaje ritual.

La religión tuvo un significado relevante en Cacaxtla y Xochitécatl, de acuerdo con Albores y Broda (1997), el agua, tierra y fertilidad formaban un núcleo fundamental en la religión mesoamericana desde épocas muy tempranas. El culto a la deidad del agua, asociada a la vez con la tierra, los cerros, el rayo, la tormenta y otros fenómenos atmosféricos, ordenaban la ritualidad de la vida, con ese fin, fueron construidos los importantes centros ceremoniales, lugares para realizar los ciclos rituales, trazaron áreas espaciales y elementos para ordenar sus ritos.

Estas ciudades alcanzaron un profundo sincretismo religioso producto del dinamismo cultural y comercial. Los hallazgos arqueológicos en Xochitécatl han conducido a considerar al sitio como un centro ceremonial dedicado al culto femenino, El culto y celebración de rituales a los dioses giraban en torno al ciclo anual de renovación de la naturaleza aspectos que tienen un carácter universal. (Albores y Broda, 1997).

Los volcanes del Popocatepetl, el Iztaccíhuatl, la Malinche, el Pico de Orizaba entre otros cerros son deificados, se les rendía culto al principio y al final de la estación de lluvias. Todos ellos fueron santuarios que formaban parte integral del paisaje ritual y probablemente constituían una especie de circuito ceremonial, Broda (2004). Por otro lado, la planificación del paisaje agrícola obedecía también a principios religiosos que regían estas sociedades, en consonancia con su cosmovisión. Para Serra y Lazcano (2004), las parcelas de cultivo eran adecuadas y planificadas de acuerdo con las posiciones solares y planetarias, en fechas determinadas, asociadas a los solsticios y en referencia con las fases de la Luna. Las cuencas, los valles y laderas de los conjuntos ceremoniales, el ordenamiento de los cultivos seguía “direcciones sagradas”. La agricultura, aunada a la planificación de las zonas de cultivo se regía por los principios religiosos de estas sociedades.

Paisaje astro-arqueológico.

La espacialidad urbanísticamente construida con extensas terrazas, patios y áreas abiertas, así como la orientación de las edificaciones, facilitaban en conjunto la observación de los astros, lo que se traducía en la elaboración de calendarios astronómicos, articulados a expresiones simbólicas y rituales. Las observaciones en la bóveda celeste, fueron base para la elaboración de un sistema calendárico propio que significó uno de los principales aspectos de estos sitios. Para el estudio del paisaje astro-arqueológico y su relación con el contexto natural se acude a la revisión de trabajos que conllevan a identificar la traza y ubicación de los centros cívicos ceremoniales con el fin de asociar

visualmente a los volcanes y cerros del horizonte, como marcadores naturales calendáricos en función de las actividades agrícolas.

Los estudios sobre los alineamientos de Xochitécatl y Cacaxtla realizados por el Dr. Iván Spárjc (2006), quien ha realizado importantes contribuciones al estudio de la planeación de estas ciudades y de sus centros ceremoniales, de tal suerte, que se ha mostrado cómo los asentamientos y construcciones integrados al paisaje, contenían ejes de referencia definidas para las observaciones del curso solar y de esta manera definir las estaciones del año. El Volcán Iztaccíhuatl y el Cerro Papagayo según se supone marcaban puntos importantes en el horizonte para elaborar el calendario referido a los días 23 de marzo y 20 de septiembre, fechas que, junto a los solsticios, dividen el año en cuatro partes de igual duración. Estas fechas coinciden con las fiestas y ritos agrícolas de fertilidad.

“La fecha 21 de octubre, cuando el sol se ponía sobre el Iztaccíhuatl, pudo haber marcado el inicio de la cosecha. Aunque en la actualidad los ritos que simbolizan el fin del ciclo agrícola mayormente se realizan alrededor del 1 de noviembre, en relación con las festividades dedicadas a los muertos...” (Sepúlveda, 1972, p.540)

La estructura urbana, su forma y arquitectura, que estaba auto-referenciada con el entorno natural, llegó a definir proporciones, orientaciones y trazas alusivas con el espacio-tiempo, y el movimiento del firmamento. Xochitécatl y Cacaxtla se relacionan también con fenómenos observables en el horizonte oriente y otros en el poniente, que corresponden a diferentes alturas y declinaciones astronómicas, que permiten identificar referencias posiblemente relacionadas con los alineamientos y las declinaciones solares en el transcurso del año, también con las salidas y puestas del sol.

Los alineamientos en la arquitectura y las orientaciones arquitectónicas entre Xochitécatl y Cacaxtla señalan de manera consistente, que los edificios ceremoniales más importantes del conjunto fueron ubicados a partir de criterios astronómicos. En Xochitécatl el eje de simetría este-oeste del Basamento de los Volcanes, prolongado hacia el oriente, pasa por la Pirámide de las Flores. (Serra y Lazcano, 1997) (Ver Figura 6).



Figura 6. Estudio de Alineaciones y Orientaciones con el entorno de Cacaxtla-Xochitécatl. Elaboración propia sobre imagen satelital de Google Maps.

Por otro lado, es palpable observar que los lugares de asentamiento fueron cuidadosamente seleccionados, con el objeto de emplear ciertos picos del Iztaccíhuatl, Popocatepetl y de las sierras y montes circundantes, como marcadores solares que exhiben patrones consistentes, significativos en términos del sistema calendárico mesoamericano y a su vez de los rituales, ceremonias y festividades agrícolas (Ver Figura 7).



Figura 7. Líneas Visuales respecto a las alineaciones y orientaciones entre Pirámide de las Flores, Xochitécatl, Cacaxtla y el volcán de la Malinche, y terrazas agrícolas. Elaboración propia.

Paisaje estratégico y rutas comerciales.

Cacaxtla y Xochitécatl, situadas en la cuenca alta del río Balsas, se encuentran en un área clave de comunicación, presentan una posición estratégica entre varias regiones del Altiplano, Costa del Golfo, Guerrero, Oaxaca y el área Maya. Pedro Ortega (1996-1997) enfatiza la importante interacción cultural y comercial que adquirieron estos centros. La posición de Cacaxtla como paso natural entre regiones, desde épocas remotas adquirió gran importancia cultural y comercial. El Bloque Cacaxtla-Xochitécatl en el periodo Epiclásico, entre el 600 y 800 d.C., fue centro de comunicación regional aspecto que favoreció su crecimiento y esplendor.

Las enormes eminencias volcánicas que enmarcan el sitio, cumplieron una función central, como referentes visuales, puntos focales y ejes de referencia panorámica, para los itinerarios culturales. “Los alteros volcanes desde esta hermosa campiña no sólo son extraordinarios remates visuales, sino también ejes o referencias geográficas para las rutas de intercambio comercial” (Ortega, 1996-1997, p.371). Cacaxtla, controló los recorridos y caminos de comercio subregional, lo que les proveyó un sólido desarrollo para la expansión cultural. La serie de intercambios de elementos suntuarios y utilitarios procedentes de las regiones de la cuenca del Balsas, Costas del Golfo y el Pacífico, el Caribe y área Maya tales como: pectorales de piedra verde, caracoles, conchas, urnas, figurillas de barro y artefactos de obsidiana, entre otros.

Las pinturas murales derivan también de las influencias antes mencionadas. Así, Cacaxtla integra nuevos conocimientos, aunque fija y define un estilo propio, pero con influencias interculturales tanto en lo arquitectónico, como en sus variadas expresiones plásticas y en diferentes aspectos de la vida socio cultural, situación que lo benefició en alcanzar gran crecimiento y esplendor entre 500-800 d.C.

En el área de Xochitécatl, Serra Puche y Beutelspacher (1994) han identificado, en el mismo periodo Epiclásico, un importante intercambio e interacción comercial de este sitio, con el Golfo, Oaxaca, Cholula y Teotihuacán. Las actividades comerciales interregionales y al aprovechamiento local de recursos, proporcionó un sólido desarrollo y amplia expansión cultural para el complejo Cacaxtla-Xochitécatl (Ver Figura 8).

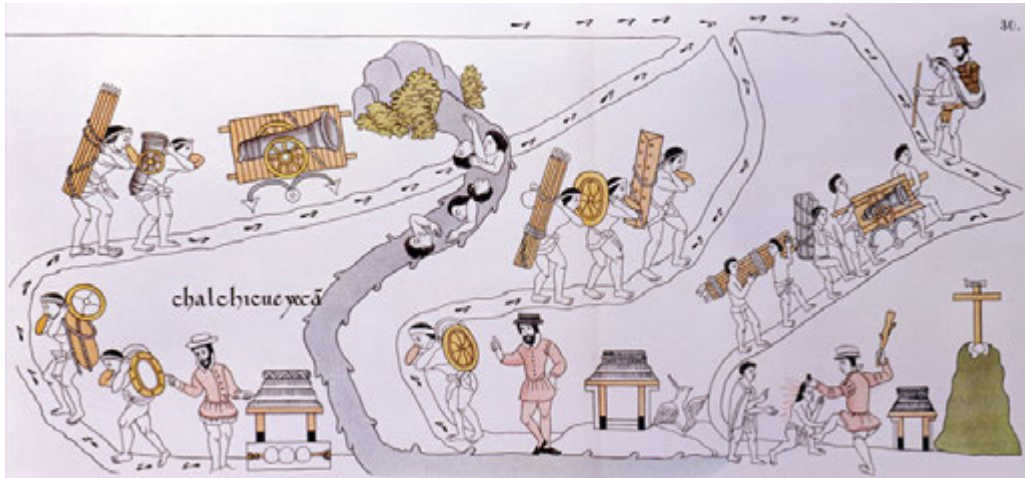


Figura 8. Lienzo de Tlaxcala, lámina 30. Copia de 1773: Bóveda de Documentos Pictográficos, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. Retomado de García Martínez, Bernardo, "Los caminos prehispánicos y la estrategia de la conquista", Arqueología Mexicana, núm. 49, pp. 44-47.

Paisaje iconográfico.

Cacaxtla y Xochitécatl, centros emplazados en un paisaje de amplias dimensiones, fue lugar propicio para la expresión creativa, que, a través de su obra plástica y arquitectónica, perduró en el tiempo. El horizonte iconográfico, es un paisaje cultural que sintetiza la comunión de lo tangible y lo intangible de los seres humanos. Es lugar de habitación mítica, pero también territorio de recreación simbólica mediante el rito y sus expresiones plásticas.

Cacaxtla ha sido estudiada en lo referente a la pintura mural, en ella el motivo fundamental es la figura humana, presenta perfiles étnicos en sus personajes, resultado de un sincretismo en la forma y en la temática de dos áreas culturales: la nahua del Altiplano Central y Maya. De los datos arqueológicos se desprende que los murales fueron realizados, entre los años 560 y 750 d.C. En diversos elementos se muestra una procedencia foránea integrada plásticamente con los artífices del complejo. El esquema compositivo revela un diseño de trazo fino en los personajes principales, característico de los rasgos del arte maya.

Los murales del Edificio "A" se encuentran en un recinto que data de 700 y 800 d.C. ubicado en una de las zonas más relevantes del conjunto, se despliega ahí la pintura mural de importante manufactura. Un personaje es el Hombre-Pájaro con atributos masculinos, diurno, celeste y cálido, se apoya sobre la serpiente emplumada, barbada y con dos narigueras, se observa también una guacamaya; enmarcado por una banda de animales acuáticos y ataviado con elementos de aves. El otro es el Hombre-Jaguar, deidad asociada a Tláloc, una representación de un personaje maya, asociado a la tierra, fertilidad, femenino, lunar, nocturno y frío, a sus pies hay un reptil con atributos felinos, los motivos acuáticos se relación

con Quetzalcóatl (Serra y de la Torre, 2002) (Ver Figuras 9 y 10). Al frente de este personaje, se identifica un doble rectángulo abierto, donde surgen dos manos humanas encontradas frente a lo que parece un ojo emplumado, ahí se identifica un topónimo que podría designar al nombre de Cacaxtla (Foncerrada, 1993).

Figuras 9 y 10.
*Hombre Pájaro y
Hombre Jaguar* en
mural del Edificio
A del complejo
arqueológico
Cacaxtla Xochitécatl,
Tlaxcala. Fuente:
Mediateca del
Instituto Nacional
de Antropología e
Historia. Proyecto
México CND,
Fonoteca-INAH
Carpeta 36 Tlaxcala,
Cacaxtla. México,
2017.



El Mural de la Batalla en el Edificio “B”, realizado entre 650 y 700 d.C., es el edificio más importante del conjunto, es uno de los murales de mayor riqueza expresiva del sitio, de gran maestría en detalles, líneas, colores y elementos de fina manufactura en cada uno de los personajes (Ver Figura 11). Tanto en sus dimensiones como en su temática representan el enfrentamiento de guerreros de rasgos no mayas ataviados con insignias de jaguar, sacrificando a guerreros mayas, desarmadas en su mayoría (Ortega, 1996-1997).



Figura 11. Mural *La Batalla*. Zona Arqueológica Cacaxtla Xochitécatl, Tlaxcala. Retomado de Marat, Mauricio, *La pintura mural prehispánica en México*, Volumen V, Cacaxtla, Tomo II, IIE-UNAM. Uriarte Castañeda, María Teresa y Fernanda Salazar Gil (Coordinadoras). México, 2013.

Mural del Templo Rojo. El conjunto arquitectónico donde se encuentra, para Piña Chan (2000) fue construido por los pobladores de Cacaxtla antes de la llegada de los Olmecas-Xicalancas. Dentro de este, se ubica el mural oriente, el cual destaca por tener una cenefa de agua con líneas ondulantes; se puede ver un ave, una estrella marina, plantas acuáticas, una serpiente emplumada color azul, la escena principal se desarrolla con un personaje viejo y con un diente, porta un yelmo de cabeza de jaguar y un bastón como insignia de un comerciante, una lanza clavada sobre la serpiente sostiene un “cacaxtle” con varios productos del comercio, está frente a una milpa, en donde aparecen elementos propios del lugar, acequias, riachuelos, cultivos agrícolas; vemos una planta de maíz azul cuyos frutos amarillos algunos son mazorcas y otros cabezas humanas (Ver Figura 12). En las imágenes de las mazorcas dejan impreso la importancia del maíz desde una agricultura deidificada y humanizada. El Templo de Venus se encuentra al lado poniente del patio común al Templo Rojo.

Figura 12. Mural del Templo Rojo, en el conjunto arqueológico Cacaxtla Xochitécatl, Tlaxcala. Fuente: Murales de Cacaxtla; imágenes milenarias que resguardan el pasado de Mesoamérica; Secretaría de Cultura, México, 2019.



En conjunto los murales de Cacaxtla reflejan los diferentes aspectos de su cosmovisión, religión, ideología y organización socio económica, a través de la plástica, el arte desarrollado y los elementos escultóricos en los escenarios pintados nos transmiten ideas y conceptos a través de la comunicación plástica de la obra (Angulo, 1998).

El espacio fortificado y defensivo.

En el periodo Epiclásico (600 y 1000 d.C.), en las primeras descripciones hechas del sitio para esa época, Cacaxtla se define como un espacio fortificado y sitio protegido por las barrancas naturales que la separaban; por un lado, de Xochitécatl y por otro de San Miguel del Milagro. Muñoz Camargo (1979) a mediados del siglo XVI refiere la primera fuente de información sobre el asentamiento de Cacaxtla y las características que presentan los fosos defensivos refiriendo que:

Es un cerro o peñón que tiene dos leguas de circuito, y en torno a este peñón por las entradas y subidas, antes de llegar a lo alto de él tiene cinco albarradas y otras tantas cavas y fosas de más de veinte pasos de ancho, y la tierra sacada de esta fosa servía de bastión o muralla de un terraplano muy fuerte, y la hondura de las dichas cavas deben ser de gran profundidad, porque con estar como están arruinadas de tantos tiempos atrás tienen más de una pica de alto en muchas partes (Muñoz, 1979: 21).

Los fosos, los barrancos, convirtieron a Cacaxtla en una importante fortificación. Para García Cook (1997) las ciudades como Cacaxtla, fueron resultado de un proceso que involucró a toda Mesoamérica, que corresponde al paso de estados teocráticos a los estados militaristas que dominaron en el periodo Posclásico, proceso que estos sitios iniciaron en etapas tempranas (600 a.C.). Cacaxtla a partir de ese momento, controló el valle-poblano, así como regiones ubicadas más al sur y también lugares del centro-norte.

El militarismo según García Cook (1997) surgió no con el objetivo de apropiación de mayor territorio, sino como una necesidad de mantener la independencia del complejo urbano, frente a la llegada de grupos “bárbaros” del norte llamados chichimecas, con los que vivieron en constante competencia para evitar ser tributarios de los nuevos estados. El arqueólogo Pedro Ortega plantea que corresponden justo al periodo de apogeo, es decir entre el 650-750 d.C. cuando se altera el espacio urbano anterior, para establecer así su carácter fortificado.

Conclusiones. Modos de comprensión del paisaje cultural prehispánico.

En este documento se expone de forma breve y general las principales concepciones que guiaban a los diversos grupos mesoamericanos en la comprensión del espacio, la elección e intervención del territorio, para la organización de sus ciudades. Se partía de la necesidad de encontrar sitios con potencial para proveer alimentos y recursos que permitieran la sobrevivencia, pero esta necesidad era elaborada con base en una compleja cosmovisión a partir de la cual se sacralizaba el espacio.

En el paisaje cultural prehispánico hay una anticipación que lo prefigura, cuyos orígenes son los fundamentos expresados en su filosofía, en el canto, en la iconografía y en definitiva en su visión paisajística del mundo. Así, su cultura preconcebía y diseñaba su lugar de asentamiento.

Las cimas de las montañas no son sólo el lugar propicio para apreciar el paisaje y la naturaleza, sino que también un lugar posible para la vida, lo son también para el desarrollo de los ritos, pues evocan un mundo sobrenatural más allá del horizonte. El lugar seleccionado se idealiza a partir del conocimiento de la naturaleza para cimentar en él su cultura.

Los volúmenes edificados se van definiendo en sintonía con las masas de la naturaleza, expresadas geométricamente, siendo éste el recurso básico para la prefiguración del espacio, pues hace posible el desarrollo de la vida en un escenario de belleza, disfrute y realización cultural. La naturaleza, el territorio, su geografía específica, sus leyes y condiciones son los elementos para transformar el sitio en un lugar favorable para la comunidad.

Otro de los rasgos del paisaje cultural sedimentado por muchas generaciones empeñadas en dejar testimonio de sus modos de vida, presente en las amplias expresiones plásticas que involucran la apropiación y transformación del espacio y su entorno. La arquitectura, la escultura, la pintura, la cerámica, entre otras, en una integración plástica, ofrecen todo un mundo en el cual se refleja el hombre, su obra, el lugar, el paisaje y su ambiente. Así planteado el paisaje cobra su verdadera dimensión, ya que se convierte en un documento vivo, referente de identidad, disparador creativo, territorio potencial, testimonio de transformación y evolución, definición y expresión del espacio simbólico del hombre, cuyo resultado deviene de una visión histórica.

Cacaxtla y Xochitécatl como paisaje cultural prehispánico es un patrimonio cultural, soporte de una cultura, lugar para expresarse; sitio para predecir e interpretar los sueños; punto de construcción de los testimonios de la antigua palabra, de los cómputos calendáricos y astronómicos; de los rituales sagrados, leyes y doctrinas y diferentes formas para hacer perdurar la memoria.

Otro de sus rasgos es dejar en las expresiones plásticas evocaciones que ofrecen un mundo iconográfico reflejo de su lugar, de su paisaje. Definitivamente las fuentes donde abreva el diseño paisajístico se sintetizan en sus códigos, murales, glifos calendáricos, cerámica, bajorrelieves, entre otros. Allí los sabios intérpretes de la cultura y los pintores dejaron testimonio de su visión del mundo.

El paisaje cultural prehispánico en Cacaxtla-Xochitécatl es lugar donde se hace realidad la palabra; es contenedor conceptual e imaginativo, materializado en el hábitat construido. El paisaje natural y topográfico definen las formas de las construcciones, conformando una unidad; el espacio y su arquitectura se proyectan para ser observados como una recreación de la naturaleza y como experiencia trascendente; es paisaje agrícola, puesto que la geometrización del territorio crea condiciones para el cultivo en chinampas, terrazas y plataformas, adaptadas según las condiciones específicas de los valles y montículos del contexto.

El paisaje de la ciudad manifiesta la sacralización del ambiente natural y todos sabemos que lo sagrado y lo ritual constituyen el núcleo fundamental de lo religioso. El culto a la bóveda celeste, agua, tierra, fertilidad, volcanes, cerros, montañas, valles, fenómenos atmosféricos y formas divinizadas, ordenaban la ritualidad de la vida. Todo ello se traducía en directrices y ejes que permitían determinar los ciclos de la vida, las actividades productivas, cívicas, y, desde luego, religiosas. La naturaleza y el paisaje asumían representaciones de elevada calidad plástica que ofrecían diversidad de imágenes reflejos de su modo de vida y de su cosmovisión.

Esta visión implica, una definición sobre el concepto de paisaje cultural prehispánico, al integrar las categorías señaladas, se construye un marco conceptual, cuyo objetivo es permitir nuevas lecturas del paisaje cultural a partir del desafío de construir un amplio panorama integrado. La lectura del paisaje cultural de Cacaxtla-Xochitécatl ha sido el sustrato vivo para concebir en esta dimensión el acercamiento al sitio y su historicidad; son fundamento para esta definición base, también para la conservación, preservación y recuperación de una zona arqueológica prehispánica mesoamericana.

Referencias.

- Abascal R. & García Cook. (1975). Sistemas de cultivo, riego y control de agua en el área de Tlaxcala. En: Sociedad Mexicana de Antropología, XIII Mesa Redonda, Septiembre 9-15 de 1973. Arqueología I, México, D.F.
- Albores, B. & Broda, J. (coord.) (1997). Graniceros, Cosmovisión y metereología indígenas de Mesoamérica. México: UNAM-El Colegio Mexiquense.
- Angulo, V. J. (1998). Las Representaciones de los Astros. En: Barba, Beatriz. Iconografía Mexicana III. México, D.F.: INAH-Editorial Plaza y Valdés.
- Armillas, P. (1941). "Informe del levantamiento topográfico de la zona arqueológica de Cacaxtla, Xochitécatl". Dirección de Monumentos Prehispánicos. INAH, Archivo Técnico, tomo VIII, México: INAH. pp. 137-146.
- Armillas, P. (1941). "Cacaxtla, Xochitécatl, y otros lugares de la zona arqueológica del suroeste de Tlaxcala", tomado del Archivo de la Dirección de Arqueología INAH, México. pp. 1-6. En García, A. et al. (1995). Antología de Cacaxtla. México: INAH-Gobierno del estado de Tlaxcala. p. 70.
- Bernardino de Sahagún, Historia General, Lib. XI, Cap. XII.
- Broda, J. (2004) ¿Culto al Maíz o a los santos? La ritualidad agrícola mesoamericana en la etnografía actual. En: Johana Broda, y Catherine Good Eshelman (coords). Historia y Vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas. Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chimalpain, C. (1991). Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacán. Edición de Víctor M. Castillo F., México, D.F.: UNAM.
- Fernández Christlieb, Federico & García Zambrano Ángel Julián. (2006), Territorialidad y Paisaje en el Altépetl del siglo XVI. México D.F.: Fondo de Cultura Económica-UNAM, 2006.
- Florescano, E. (1995). Memoria Mexicana. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, E. (2009). Los orígenes del poder en Mesoamérica. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foncerrada M. (1993). Cacaxtla: la iconografía de los Olmeca-Xicalanca. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

- Galindo, J. (2006). "Astronomía y pintura mural en Cacaxtla: un análisis arqueoastronómico". En *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla a sus Treinta Años de Investigación*. México Gobierno de Tlaxcala, INAH-CONACULTA.
- García, C. A. (1977). "Tlaxcala, poblamiento prehispánico". En: García, A. & Merino, L. (1997). *Antología de Tlaxcala*. Vol. III. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- García, C. A. (1994). "Los primeros pobladores de Tlaxcala". En: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*. Estado de Tlaxcala, Tomo 1. México: SEP-INAH, Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- García, C. A. (1997). Tlaxcala, poblamiento prehispánico. En: Gracia, A. & Merino, L. (1997). *Antología de Tlaxcala*. Vol. III. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- García, C. A. & Merino, C. V. (1991). Tlaxcala, Textos de su historia. Una historia compartida. Los Orígenes. Arqueología, Tomo III. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, CONACULTA.
- Graulich, M. (2001) "El simbolismo del Templo Mayor de México y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacán". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79. México: UNAM.
- INEGI. (1995). Carta Topográfica, Tlaxcala-Xicoténcatl. E14B33. 2a ed. México, D.F.
- INEGI. (2001). Anuario Estadístico del Estado de Tlaxcala. www.inegi.gob.mx, extraído el 9 de febrero 2011.
- ICOMOS-IFLA. (1972). Consejo Internacional de Sitios y Monumentos Históricos-Federación Internacional de Arquitectos Paisajistas (International Federation of Landscape Architects).
- Jiménez, M. W. (1942), "El enigma de los Olmecas". En: *Cuadernos Americanos*, núm. 5, Vol. V, México, D.F.
- Jiménez, M. W. (1988). Síntesis de la historia pre tolteca de Mesoamérica. En: Raúl Noriega, *Esplendor del México Antiguo*. México, D.F.: Editorial del Valle de México.
- Jiménez, M. W. (1995). "El enigma de los Olmecas". En: Lorena Mirabel (coord), *Antología de Cacaxtla*, Vol. I. México, D.F.: INAH.
- León-Portilla, M. (1972), *Los antiguos mexicanos a través de sus cónicas y cantares*, 2a. ed. corregida, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, M. (2003). *Códices*. Los antiguos libros del Nuevo Mundo. México, D.F.: Alfaguara.
- López Austin, A. (1996). *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, Vol. II.
- Lombardo, S. (1991). "La Pintura". En: *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, 2a. ed. México, D.F.: INAH, Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- López Austin, (2008). *Dioses del Norte, Dioses del Sur*. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y Los Andes. México, D.F.: Ediciones Era.

- Luna, H. A. (2007). "Pervivencia de los sistemas prehispánicos de producción agrícola en el estado de Tlaxcala: estudio de caso en el municipio de Nativitas". En: Pilar Alberti Manzanares. (coord.). *Género, Ritual y Desarrollo sostenido en comunidades rurales de Tlaxcala*. México. D.F.
- Mc Clung, T. (1991). En: Piña, R. (1993). *Cacaxtla, fuentes históricas y pinturas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, L. M. (2007). *Una aproximación a la Pintura Mural del Templo de Venus*. Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras. México. D.F.: UNAM.
- Moreno, L. M. (2004). "Cacaxtla, Mural Glifo de Conquista". En: Cicero Staines (coord). *Boletín Informativo, La pintura Mural Prehispánica en México, semestral*. México, D.F.: IIE-UNAM.
- Muñoz, C. D. (1979). "Historia de Tlaxcala". En: Lorena Mirabell (coord.). *Antología de Cacaxtla, Vol. I*, México: INAH, 1995.
- Muñoz, C. D. (1995). "Historia de Tlaxcala". En: Lorena Mirabell (coord.), *Antología de Cacaxtla, Vol. I*, México: INAH.
- Ocejo, C. M. (2011). *Paisaje, Naturaleza y Diseño en el conjunto Cacaxtla-Xochitlácatl*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Diseño. México, D.F.: UAM-Azcapotzalco.
- Palerm, A. (1972). *Agricultura y Sociedad en Mesoamérica*. México, D.F.: SEP-Setentas, Diana. núm. 55.
- Palerm, A. (1996). *Agricultura y Sociedad en Mesoamérica*. México, D.F.: Ediciones Guernika.
- Piña, C. R. (1989). *Xochicalco: el mito Tamoanchan*, Colección Científica 175, INAH, México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. (1989). *Xochicalco: el mito Tamoanchan*. Colección Científica 175. México, D.F.: INAH.
- Piña, C. R. (2000). *Cacaxtla. Fuentes Históricas y Pintura*. México, D.F.: FCE.
- Ortega, P. (1996-1997). *Cacaxtla*. En *Memorias del Diplomado en: Mesoamérica un acercamiento a la cultura arquitectónica de las ciudades*. México: UAM.
- Santana, A. (1995). "Excavaciones en la periferia de Cacaxtla, Tlaxcala". En: Lorena Mirabell, *Antología de Cacaxtla, Vol. II*, México: INAH.
- Santana, A. (1990). *Contribución al establecimiento de una secuencia cronológico cultural en Cacaxtla, Tlaxcala*, México, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH.
- Santana, A. y Delgadillo, R. (1995). "Cacaxtla durante la transición del periodo Clásico al Posclásico". En: Lorena Mirabel (coord). *Antología de Cacaxtla, Vol. II*. México: INAH.
- Sepúlveda, M. (1972). *Ritos y ceremonias paganas en el ciclo agrícola: la petición de lluvias*. Jaime Litvak King y Noemí Castillo Tejero (eds.). *Religión en Mesoamérica México, D.F. Sociedad Mexicana de Antropología: XII Mesa Redonda*.
- Serra, M. (2004). *¿Explotación prehispánica de recursos en el sur del Valle de Tlaxcala? Una perspectiva de género*. En: *Género, ritual y desarrollo sostenido en comunidades rurales de Tlaxcala*. México.

Serra, P. M. (2004). Exploración prehispánica de recursos al sur del Valle de Tlaxcala. Una perspectiva de género. En: Género, ritual y desarrollo sostenido en comunidades rurales de Tlaxcala, México.

Serra, P. M. & Beutelspacher, L. (1994). "Xochitécatl, lugar del linaje de las flores". En: Últimos descubrimientos. Revista Arqueología Mexicana, Vol. II, núm. 10, México: Ed. Raíces.

Serra, P. M. & Lazcano, A. C. (1997). Xochitécatl- Cacaxtla en el periodo Epiclásico (650-950 d. C.). Arqueología: Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, segunda época, núm. 18. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D.F.

Serra, P. M. & de la Torre, M. (2002), Guía de viajeros por Tlaxcala, Cacaxtla y Xochitécatl. En: Arqueología Mexicana, Vol. X, núm. 56, México, D.F.: Ed. Raíces.

Serra, P. M. & Lazcano, A. C. (2004). Explotación prehispánica de recursos en el sur del Valle de Tlaxcala. Una Perspectiva de Género. México, D.F.

Šprajc, I. (2006). Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla a sus Treinta años de Investigación. INAH.

Spranz B. (1966). Las Pirámides de Totimehuacan. Excavaciones 1964/65. Instituto Poblano de Antropología e Historia. Puebla, México.

2. Hacia una cultura de la salvaguarda del paisaje Latinoamericano.

Saúl Alcántara Onofre

Resumen.

En México y América Latina no hay una cultura de conservación de los paisajes culturales, la comunidad aún no ha asimilado el concepto de jardín histórico, cuando ya se empiezan a elaborar verdaderos tratados de salvaguarda de paisajes urbanos históricos, rurales, industriales y vernáculos.

Para iniciar con la práctica de recuperación de los paisajes latinoamericanos es impostergable su identificación y catalogación, para conocer las distintas características morfológicas de los paisajes de la región, en el texto que sigue se enuncian unas primeras ideas de clasificación de dichos paisajes.

Con iniciativas como coloquios, talleres y publicaciones, entre universidades de distintos países, como México y Brasil, se pretende informar a la sociedad para que se involucre en la forma de salvaguardar y garantizar así la integridad de los paisajes latinoamericanos.

En la región latinoamericana existen paisajes que no se encuentran representados en las subcategorías de los paisajes culturales del Centro Patrimonio Mundial, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), para lo cual, en el texto, se ilustran tres paisajes indígenas que perduran en el México de hoy, nos estimulan a ponderar la posibilidad de incrementar las subcategorías a los paisajes sagrados.

A la llegada de los españoles (1519-1521), el mundo de la flora y fauna mexicanas les causó gran impresión. Los cronistas de la época describieron los espectaculares jardines; de los cuales perduran, en una ciudad con 23 millones de habitantes: el "Viejo Bosque de Chapultepec"; "Las Chinampas de Xochimilco", ambos en la Ciudad de México; y los "Jardines Reales de Nezahualcóyotl", en Texcoco, Estado de México.

Estos tres paisajes son el espacio germinal de la antigua Tenochtitlan y de la Ciudad de México. Su pervivencia es y ha sido, desde el encuentro de las dos culturas, un soporte toral de la identidad mexicana y tienen un profundo arraigo en el imaginario colectivo.

Palabras clave: *Paisajes culturales, catalogación, salvaguarda, Chapultepec, Xochimilco, Nezahualcóyotl.*

Introducción.

La “Conservación y Puesta en Valor de los Paisajes Culturales” es una problemática de extrema actualidad, pero que, a su vez de tradición muy antigua, situación que incuestionablemente yace sobre la mesa, la propia evidencia, es quizás, lo que ha permitido reflexionar sobre estos bienes culturales, del mismo modo que para cualquier categoría del patrimonio construido.

Me es grato contribuir al reconocimiento de sitios que primero alcanzaron su valor como jardín histórico y debido a la evolución del concepto cultura en el contexto de la arquitectura del paisaje, adquirieron la categoría de “jardín monumento”, luego de “paisaje” y finalmente, de “paisaje cultural”, con una diversidad de formas y expresiones que formulan nuevas orientaciones teóricas y metodológicas específicas para la región latinoamericana.

A inicios del siglo XXI, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha solicitado y propuesto a las universidades que ofrezcan directrices claras de investigación y formación de cuerpos académicos para enfrentarse a la problemática de la conservación de los paisajes culturales. Los talleres y seminarios organizados por el Laboratorio de Arquitectura del Paisaje de la Universidad Federal de Pernambuco de Brasil, el Área de Arquitectura del Paisaje, el Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco de México han iniciado, en Latinoamérica, la disertación para establecer nuevas subcategorías de paisajes culturales en Latinoamérica.

En México, la tradición en la construcción de paisajes culturales es muy antigua, recordemos el Bosque de Chapultepec, los Jardines Reales de Nezahualcóyotl, la zona chinampera de Xochimilco, la Alameda Central, el Pensil Mexicano, el Jardín Borda, los jardines formales del Alcázar (Museo Nacional de Historia), la gran diversidad de plazas de armas y jardines en cada pueblo de la República Mexicana, hasta los jardines contemporáneos de las casas Ortega, Prieto y el Pedregal de San Ángel del afamado ingeniero Luis Barragán.

Son sitios que acrecientan la cultura y contribuyen a atesorar la identidad de un pueblo desde su propia autenticidad y diversidad que produjo la pluralidad de civilizaciones concurrentes, para ofrecer a la humanidad un patrimonio paisajístico íntegro que es sustento con otros bienes culturales de la variada identidad de las sociedades de América Latina.

El patrimonio paisajístico.

La cultura de un pueblo es patrimonio tangible e intangible, incorpóreo e invaluable de un pueblo y es primordial enaltecerlo a través del conocimiento, del análisis riguroso de la calidad y singularidad de su patrimonio paisajístico y de la manera de proceder para su salvaguarda. Se requiere la participación activa de profesionales y académicos capaces de exponer qué es lo que se tiene en paisajes culturales, hasta dónde llegan, identificarlos, tratarlos, analizarlos y recuperarlos. Son sitios que tienen valores y que deben transmitirse a la sociedad. Los tres campos de trabajo prioritarios son: la identificación, la formación y la legislación.

Es indispensable involucrar a la sociedad, así como a los ciudadanos que están responsabilizados del cuidado, conservación, mantenimiento y valoración de esos bienes culturales, hacerlos partícipes, desde una perspectiva distinta a la que se tenía respecto al monumento tradicional: encerrado, estricto, finito. Ha quedado en la historia la idea de que un monumento es un edificio de culto de masas, por ejemplo, las grandiosas catedrales, parroquias, y los magníficos palacios con ornamentaciones de sillares de cantera. Hoy en día debemos considerar como monumento una discreta casa maya, un jardín de hacienda, un parque urbano, antiguas áreas industriales abandonadas, conjuntos urbanos y, por supuesto, los paisajes culturales.

El patrimonio paisajístico es parte del territorio que tiene características propias y valor cultural y ambiental, es una composición o conjunto de facturas que hacen del sitio un caso singular, son lugares sagrados que sobreviven a los paisajes contemporáneos.

A continuación, se proponen las siguientes condiciones para que a un paisaje latinoamericano se le asigne valor cultural:

- Debe ser un sitio que por sus características reconocibles tanto históricas, como artísticas y ambientales pueda ser clasificado entre los bienes culturales de una comunidad.
- Ser un sitio que documenta el conocimiento de la historia de un territorio transformado por el ser humano.
- Que conserve su uso prístino, asimilado armoniosamente al presente, ya sea recreativo, científico, de ritualidad sagrada, entre otros.
- Que sea sede de actividades culturales relevantes que se desarrollen en el sitio y que evidencien la historia del territorio.
- Debe estar asociado con personas o eventos de interés histórico y cultural.

- Que sea notable por sus valores asociados a la arquitectura, infraestructura hidráulica, edificios históricos, esculturas u otro contexto físico-histórico.
- Debe contener una muestra de la historia de la agricultura, horticultura y jardinería. Además de presentar atributos concernientes a un periodo o estilo en particular.

Asimismo, el lugar puede ser fruto del talento de un diseñador de gran prestigio como Burle Marx, Lina Bo Bardi, Luis Barragán, Juan O 'Gorman, Carlos Thays, Max Cetto, Oscar Prager, Juan Grimm, Stoddart & Tabora, y motivar el interés de la comunidad consciente y en especial de los historiadores del arte del jardín, diseñadores, estudiosos de la horticultura o historiadores sociales.

El alcance o extensión de un paisaje cultural dependerá de la naturaleza y circunstancias del sitio en cuestión. Cada uno de los países latinoamericanos pueden decantar, acrecentar y complementar estas características hasta contar con una morfología paisajística concreta de nuestra región. De esta manera, se empezará a construir la historia del arte del jardín y del paisaje en América Latina, ya que no existe una guía bibliográfica sistemática en materia de paisajes y jardines.

En México, así como en muchos países de América Latina, se carece de una cultura generalizada para la conservación y puesta en valor de los paisajes culturales, no sólo en lo relacionado a su tutela por los valores estéticos que encierra, sino por el mejoramiento ambiental que merece o por la recuperación del patrimonio intangible del lugar.

El patrimonio paisajístico es un recurso potencial que contribuye al mejoramiento ambiental y estético de las ciudades históricas y contemporáneas, principalmente de sus periferias deterioradas.

Los paisajes culturales son espacios identificados y valorados, a través de los cuales la humanidad puede explorar la historia de su desarrollo, proporcionando directrices mediante las cuales el hombre puede entenderse así mismo, en el contexto general de su devenir histórico.

De los coloquios sostenidos, quien esto escribe, con Carmen Añón, Lionella Scazzosi, José Tito Rojo, Manolo Casares, Magherita Azzi Visentini, Ana Rita Sa Carneiro, Sonia Berjman, Joelmir Marqués, Félix Martínez y Arturo Alavid se llegó a la conclusión que la práctica de la recuperación y puesta en valor de los paisajes culturales en México y Latinoamérica están en fase de experimentación y tendrán que desarrollarse, con urgencia principalmente por los cambios biológicos y de las eventuales modificaciones del ecosistema del paisaje.

Nuestra región está en el momento para profundizar en la teoría y en la metodología de intervención que se orienten hacia el sostenimiento de la estructura paisajística, la recuperación del patrimonio de visuales y la práctica de la restauración de paisajes patrimoniales.

La UNESCO ha establecido tres categorías de paisajes culturales; el claramente diseñado, el evolutivo y asociativo. Sugiero, en esta disertación, que se piense en nuevas subcategorías que se adapten a la realidad latinoamericana, por ejemplo, dentro del paisaje evolutivo incluir los paisajes contemporáneos y los sagrados, para lo cual se ilustran tres paisajes indígenas mexicanos que permanecen hasta nuestros días: 'Las chinampas, el arte del jardín y agricultura lacustres'; 'Jardín Real o *xochiteipancalli* de Netzahualcóyotl, en Tetzcotzinco y el 'Bosque Sagrado de Chapultepec'.

Las chinampas, el arte del jardín y agricultura lacustres.

Cuando los españoles llegaron a la Cuenca de México en 1519 y vencieron a los mexicas en 1521, las extensiones lacustres ofrecían a las poblaciones ribereñas numerosos recursos alimenticios. Todos los testimonios demuestran que los mexicas dominaban los beneficios de un paisaje lacustre rico en recursos naturales, al contrario de los españoles que prioritariamente querían tener a salvo de las inundaciones sus templos, conventos y casas.

Figura 1. México-Tenochtitlan, capital del Anáhuac. Dibujo Saúl Alcántara (2004).



Los mexicas, por su parte, se inquietaban sobre todo por los daños que estas inundaciones provocaban a sus cultivos y particularmente a las chinampas (isletas artificiales, cercadas de palos de ahuejote *Salix bonplandiana*, dedicadas al cultivo lacustre, ubicadas en la rivera y en medio de los lagos).

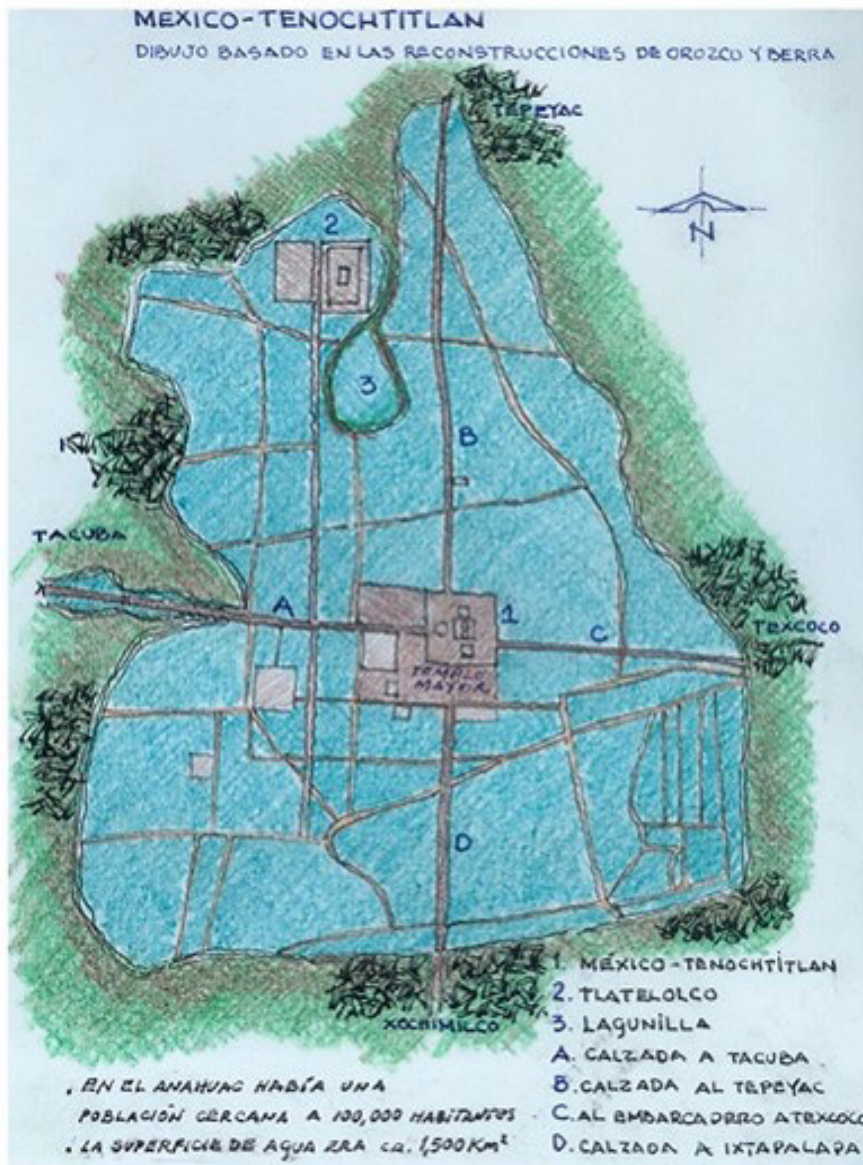
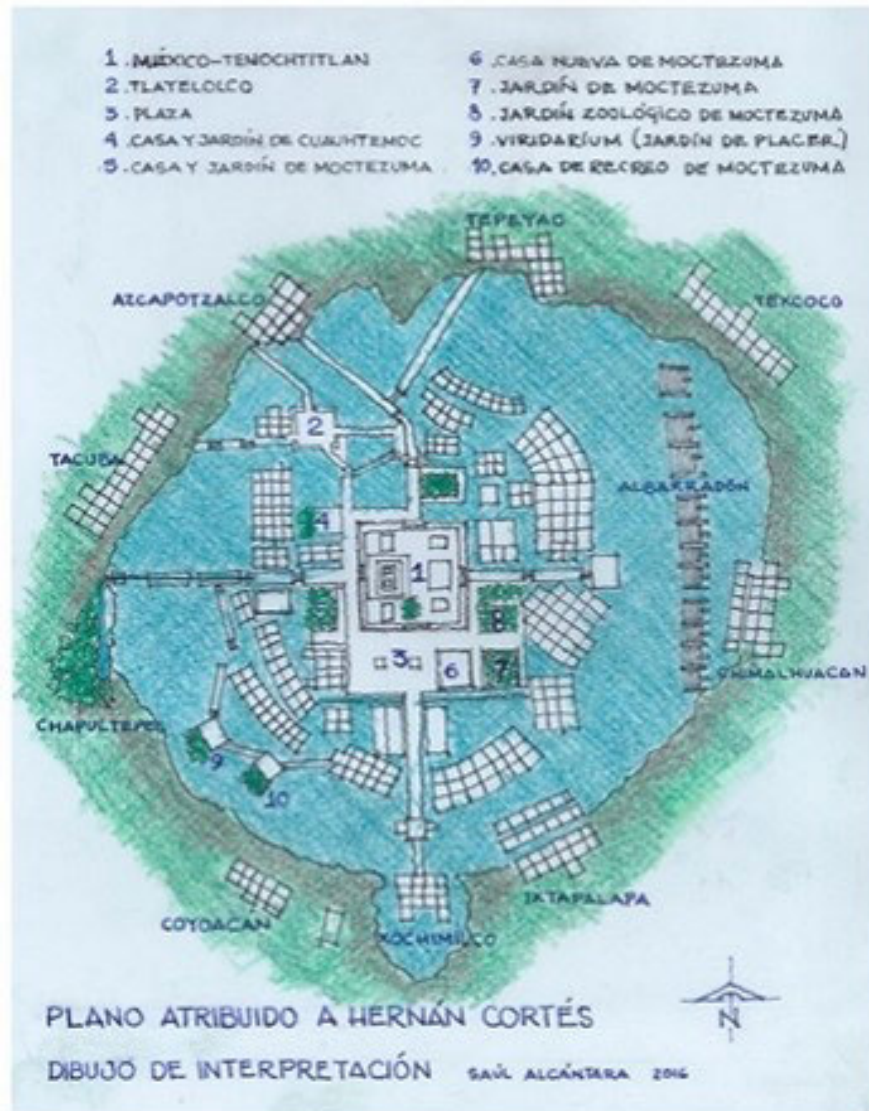


Figura 2. México-Tenochtitlan en 1519, ilustración basada en las reconstrucciones de Orozco y Berra. Dibujo Saúl Alcántara (2016).

La pesca, la caza y la recolección de frutos ocuparon durante varios siglos un sitio importante de la economía de los poblados de la región. En el mundo prehispánico el grado de civilización de una población se concebía con base en la agricultura

lacustre de las chinampas, que se agrupaban en dos grandes tipos, diferenciados por su construcción, las que se edificaban en el lago sobre un banco de fango, y aquellas que se construían con base en una balsa con suelo de los canales.

Figura 3. Plano atribuido a Hernán Cortés, 1524 Nüremberg. Dibujo de interpretación Saúl Alcántara (2016).



En el primero, la chinampa se levantaba sobre un banco de suelo poco profundo en el lago, contenido por un estacado de palos que era relleno con lodo de los canales y vegetación acuática, hasta sobresalir una vara castellana (83.5 centímetros) de la superficie del agua.

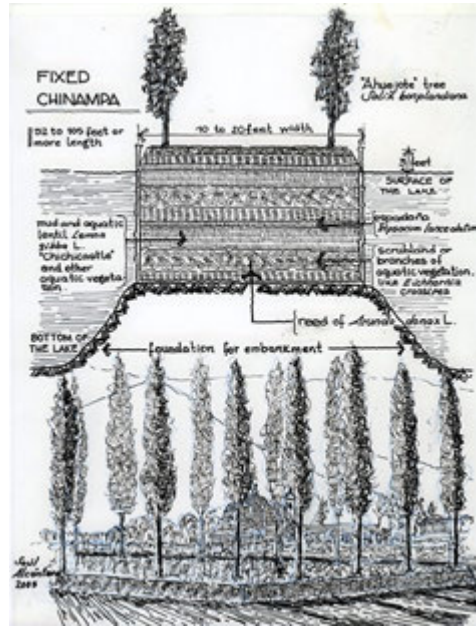


Figura 4. Sección y perspectiva demostrando el paisaje de una chinampa fija. Dibujo Saúl Alcántara (2006).

El segundo tipo, era la chinampa fabricada sobre una balsa de madera y una cama de petates, en aguas más profundas o de laguna adentro, cercada de palos para contener el relleno del suelo de los canales y vegetación acuática, asimismo su superficie se elevaba por encima del nivel del agua también una vara castellana, no se asentaban en el fondo del lago, eran isletas o más bien almacigos flotantes. Por la abundancia de agua, ambas producían cuatro cosechas al año.

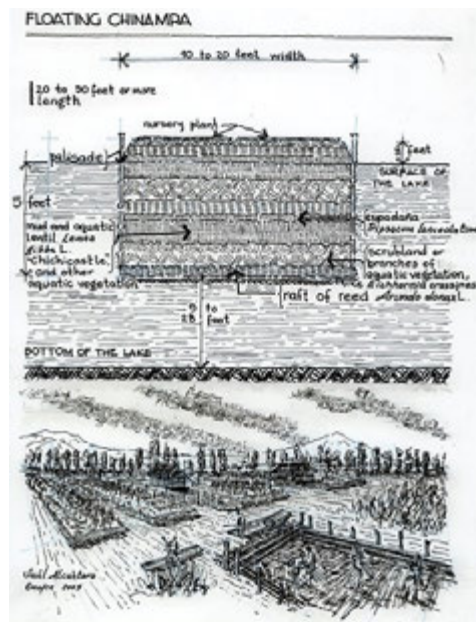


Figura 5. Sección y perspectiva mostrando la construcción de una chinampa flotante. Dibujo Saúl Alcántara (2006).

Las Chinampas no solo se encontraban en la Cuenca de México, donde coexistía la combinación de lagos de poca profundidad, fuentes de agua dulce y vegetación acuática abundante, sino también hay registros de chinampas en las cercanías de Teotihuacán, Estado de México. La maestra María Teresa Ocejo Cázares las ha identificado en la zona de Cacaxtla-Xochitécatl, Tlaxcala.

La tradición chinampera logró sortear grandes problemas de permanencia, a pesar de la cultura de los españoles por desaguar la Cuenca de México. El proceso de desecación de los lagos se inicia a principios del siglo XVII con la obra del túnel de Huehuetoca o canal de Nochistongo, construido entre 1608 y 1609 por Enrico Martínez (1560-1632), cosmógrafo de origen alemán, quien trabajó arduamente para evitar las inundaciones de la capital novohispana, también fue impresor, a él se le debe la tipografía clásica de México.

La desecación de la Cuenca sigue siendo una problemática, en el siglo XX se construye el drenaje profundo, la gran mayoría de los ríos se entuban y construyen vialidades sobre ellos y actualmente, en el área del lago de Texcoco se suspendieron las obras del “Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México”, que tenían como propósito modificar y aumentar con rellenos el nivel natural de los antiguos cuerpos de agua.

La perseverancia del paisaje chinampero.

El virreinato minó dramáticamente el conocimiento botánico que habían logrado las culturas mesoamericanas, debido a la relación que existía entre la práctica medicinal y las propiedades mágicas de las plantas con los ritos, las ceremonias y las costumbres de los antiguos mexicanos.

Figura 6. Dos personajes ofrendándose flores. Códice Florentino. Cortesía de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH.



Hoy día, en el paisaje chinampero la flora prehispánica ha sido sustituida, casi por completo, por vegetación de ciclos más cortos, teniendo como consecuencia profundas transformaciones ambientales, deterioro del paisaje lacustre y propiciado el crecimiento demográfico de la Ciudad de México e intensificando la explotación de los acuíferos en el Sur de la Cuenca, especialmente las zonas de Tláhuac y Xochimilco. El área lacustre sobrevive con agua tratada de la planta de tratamiento del Cerro de la Estrella, en Iztapalapa.

El comercio de las plantas, demandadas por la Ciudad de México, ha impuesto cultivos ajenos a la tradición chinampera como las nopaleras, flores africanas y asiáticas, así como usos del suelo ajenos al paisaje como el turismo, el ganado estabulado, los cultivos de traspatio, la floricultura de invernaderos, actividades que están terminando con la tradición chinampera.

A partir de 1960, decreció considerablemente la circulación del agua, los canales han sido rellenados y gran parte se convirtió en tierra firme. Sin embargo, en el paisaje cultural subsistió la huella de aquella red acuática, como la que prefiguraba a la Ciudad de México-Tenochtitlan.

Xochimilco es aún, el proveedor de hortalizas y flores para la Ciudad de México, aunque a menor escala, los métodos y técnicas prehispánicas de cultivo en almácigos está vigente, aunque hayan cambiado algunos materiales como el cuero de borrego por hule, los techos de paja por techos de materiales sintéticos.



Figura 7. Chinampa con almácigos de flores y hortalizas. Foto Saúl Alcántara (2016).

En los proyectos que he realizado de recuperación y reordenación paisajística de los jardines formales del Alcázar de Chapultepec, del jardín de la emperatriz en Palacio Nacional y en el Palacio de "Lecumberri", hoy Archivo General de la Nación, se ha propuesto un elenco vegetal, relacionado con la historia e iconografía de cada sitio, cuyas plantas se produjeron en la zona chinampera de San Gregorio y San Luis Tlaxialtemalco, su calidad es extraordinaria ya que llevaban entre un año, año y medio enraizadas en los chapines, acción exitosa ya sobrevivieron alrededor del 95% de las plantas.

En la zona lacustre de Xochimilco existen aun 20,000 chinampas inactivas que se pueden recuperar, 3,575 están activas y en el centro de Xochimilco hay 864. En San Gregorio Atlapulco y San Luis Tlaxialtemalco subsisten 1,529 chinampas. Es dramática la desaparición de esta técnica de cultivo prehispánica, ya que la gran mayoría de las chinampas han sido motivo de especulación edilicia, de invasiones, se usa también como tiraderos de escombros, además se rellenan los canales para crear calles vehiculares y las actividades turísticas están terminando con la agricultura lacustre.

Es imprescindible recuperar los usos de la agricultura lacustre, evitar que se sigan explotando los manantiales con pozos artesianos, obtener una denominación de origen controlada en la producción de plantas de flores y hortalizas, tutelar y declarar como monumentos históricos a las chinampas en producción y aquellas que aún pueden recuperarse.

El Programa Delegacional de Desarrollo Urbano de Xochimilco (hoy alcaldía), del 6 de mayo de 2005, requiere de una revisión y actualización, con la finalidad de salvaguardar el paisaje cultural y limitar la prevalencia de los usos del suelo habitacionales y turísticos.

La fiesta de mayor tradición en la Ciudad de México es "la Flor más Bella del Ejido", surgida en 1936 en Santa Anita Zacatlamacó, Iztacalco, que hoy tiene como sede Xochimilco. La fiesta convoca a las jóvenes de la Ciudad de México a participar en el certamen, el cual busca valorar la belleza de la mujer mestiza.

Jardín Real o *xochiteipancalli* de Netzahualcáyotl, el Tetzcotzinco.

El tlatoani poeta de Texcoco, Netzahualcáyotl (1402-1472),¹ ha sido un personaje legendario, de múltiple fama. Gobernante, guerrero, arquitecto, poeta, paisajista, sabio de las cosas divinas. Fue un hombre que trascendió a su tiempo, por las prácticas espirituales que formuló, la estructura legal que dio a su pueblo y las instituciones culturales que estableció, hizo un jardín recreativo con un orden botánico grandilocuente, ejemplo excepcional de un *xochiteipancalli*² (jardín de placer), exclusivos de las clases gobernantes, antes que en Europa se estableciera el primer jardín botánico u *hortus botanicus*, el cual se construyó en 1544, por Luca Ghini (ca. 1490-1556) en Padua, Italia.

En el mundo nahua del siglo anterior a la conquista española, “Netzahualcáyotl representa una tradición moral y espiritual sustentada en la herencia tolteca legada por Quetzalcóatl, distinta a la concepción místico-guerrera de los mexicas.”³

Nezahualcáyotl, señor de Texcoco, merece ser considerado entre los benefactores de la capital mexica por el conjunto de obras de su autoría: Bosque de Chapultepec, construcción del primer acueducto formal para Tenochtitlan, albarrada o dique de indios divisor de las aguas del lago del mismo nombre.

En 1430, dispuso la ordenación del Bosque de Chapultepec, cuyos ahuehuetes *Taxodium mucronatum* fueron sembrados por él, y llevó el agua a la ciudad por medio de una atarjea. En 1450 Moctezuma I pidió consejo a Nezahualcáyotl para evitar las inundaciones que sufría la Gran Tenochtitlán, y éste sugirió *hacer una cerca de piedras y madera*,⁴ un dique, que puso fuera de peligro a la ciudad e impidió, además, que se mezclara el agua salada, con el agua dulce del gran lago.

De las descripciones realizadas por el historiador Alva Ixtlilóchitl y por el mapa de Quenatzin, se puede interpretar cómo eran los palacios de Netzahualcáyotl. Los jardines y recreaciones eran llamados *Hueitecpan*, el bosque más célebre era el de Tetzcotzinco, pero también construyó los de

1 Netzahualcáyotl; Texcoco, México, 1402-1472) soberano chichimeca de Texcoco. Netzahualcáyotl era hijo del sexto señor de los chichimecas Ixtlilóchitl (“flor de pita”), señor de la ciudad de Texcoco, y de la princesa mexica Matlalcihuatzin, hija del rey azteca Huitzilíhuítl, segundo señor de Tenochtitlán. Al nacer, le fue impuesto el nombre de Acolmiztli o “puma fuerte”, pero las tristes circunstancias que rodearon su adolescencia hicieron que se cambiara el nombre por el de Netzahualcáyotl, que significa “coyote hambriento”.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/nezahualcoyotl.htm>

2 Amaya Larrucea Garritz, “Tetzcotzingo: el jardín de un tlamantinime”, Anuario de Estudios de Arquitectura, UAM, Azcapotzalco, 2005, p.83.

3 Martínez, José Luis, Netzahualcáyotl “Coyote Hambriento” (1402-1472). En: *Nezahualcáyotl Huey Tlatoani de Tezcoco*, México: *Revista Arqueología Mexicana*, vol. 58, noviembre-diciembre 2002, 20.

4 Ídem., 26.

Quauhyácac, Tzinacanóztoc, Cozcaquauhco, Cuetlachatitlan o Tlatéitec, y los de la laguna de Acatelelco y Tepetzinco.

Estos bosques y jardines estaban adornados de ricos alcázares suntuosamente labrados, con sus fuentes, atarjeas, acequias, estanques, baños y otros laberintos admirables, en los cuales tenía plantadas diversidad de flores y árboles de todas suertes, peregrinos y traídos de partes remotas.⁵

Ixtlilxóchitl menciona que los pueblos, sometidos por el Rey, tenían bajo su cargo el cuidado y mantenimiento de sus palacios y jardines.

El xochiteipancalli de Nezahualcóyotl en Tetzcotzinco, Texcoco (lugar donde se acogen o entretienen las gentes. Madre y señora de las ciudades. Texcoco es nombre chichimeca, explicado por Ixtlilxóchitl VIII relación de Tachotlalatzin), fue construido entre los siglos XV y XVI, en torno a una montaña de forma cónica y sobre terrazas agrícolas. En el jardín se cultivaban innumerables árboles, plantas y flores que servían para el adorno de los altares, con una técnica agrícola desaparecida, debido a la falta de agua.

Tetzcotzinco es una muestra de la integración entre cultura y natura, así lo evidencian los 520 escalones tallados en la roca y pulidos con argamasa, los cuales conducían al visitante hasta el aposento (mirador), los bajos relieves en la roca que representaban al tlatoani (señor de la palabra, señor que gobierna) y a su esposa, todo en un paisaje sin parangón, ya que se dominaba visualmente la Cuenca de México.

Figura 8. Baño o placer del tlatoani Nezahualcóyotl y escaleras labradas en la montaña para acceder a su palacio. Foto Saúl Alcántara (2016).



⁵ Alva Ixtlilxóchitl, Fernando, *Obras Históricas*, México: Tomo II. Biblioteca Nezahualcóyotl, 1975, 114.

Para realizar un vergel en la montaña de Tetzcotzinco, el ingenio de Nezahualcóyotl superaba los obstáculos que le brindaba la naturaleza, para ello hizo una obra hidráulica monumental, llevó el agua para su jardín desde una distancia cercana a los 30 kilómetros. El acueducto llegaba a la montaña de Metecatli y de ahí levantó unos terraplenes enormes para conservar la cota y el nivel del canal, para que el agua pudiera atravesar, entre montaña y montaña, hasta llegar al Tetzcotzinco.

La creatividad con que fue labrada la piedra de la montaña permite que la arquitectura de los baños, albercas, placeres, terrazas y sitios de recreo tuvieran como contexto las terrazas agrícolas y la Cuenca de México.



Figura 9. Canal de agua que distribuye el agua en todo el contorno del cerro, hasta 1970 estaba funcionando ya que conducía el agua a las terrazas de cultivo. Foto: Saúl Alcántara (2016).

En el paisaje relicto se pueden entender las diversas funciones, entre ellas la de servir como punto de reunión de sabios, poetas del reino y de otros señoríos, la recreación en los placeres, la oración en los aposentos, el disfrute de las flores, las aves y los peces.

Juan Bautista de Pomar (1535-1601), historiador y escritor novohispano, precisa que las obras hidráulicas fueron destinadas sobre todo al mantenimiento y

servicio de la gran variedad de vegetación e instalaciones recreativas localizadas en las mansiones reales de las élites tetzcocanas. Pomar, también menciona que en los jardines tenían plantadas diversidad de flores y árboles de todas suertes, peregrinos y traídos de partes remotas.⁶

Era un sitio que reflejaba la constante preocupación de los antiguos mexicanos por establecer comunicación permanente con sus orígenes, mediante la exaltación imaginaria de una versión del *tamoanchan* (paraíso terrenal), cuya expresión era la de un sitio invariablemente florido y destinado a reproducir un paisaje creado por los dioses.

Bosque Sagrado de Chapultepec. El origen del bosque sagrado.

Chapultepec un lugar de ritual sacro, donde se recreó la montaña sagrada (el cerro del Chapulín), sitio habitado por Tláloc y Chalchiuhtlicue, dioses del agua.

En 1431 el tlatoani Nezahualcóyotl construyó el Bosque de Chapultepec y el acueducto para encausar el agua dulce de los manantiales del cerro del Chapulín a México-Tenochtitlán, debido a que el agua de la laguna era sumamente turbia y no era apta para el consumo humano.

Hernán Cortés (1485-1547), conquistador español de México, cercó y derrotó a México-Tenochtitlán en 1521. Destruída la capital azteca, edificó en el mismo lugar la ciudad española. Al sitiar a la capital mexicana ordena al capitán Bernal Díaz y al padre Juan Díaz cortar el acueducto de Chapultepec que proveía de agua a la ciudad.

Figura 10. Chapulín o saltamontes *Orden orthoptera* de piedra carneolita, localizado por el arqueólogo Felipe Solís. Foto: Saúl Alcántara (2016).



⁶ Ídem. p. 64.

Moctezuma construyó albercas para criar peces raros, edificó un *teocalli* (templo) dedicado a Huitzilopochtli, quien, al igual que su hermano Tezcatlipoca, era dios de la guerra, el adoratorio se ubicaba en la cima del cerro del Chapulín:

... en el bosque se crearon calzadas, escaleras y caminos bordeados de ahuehetes y otras plantas de ornato, como rosales y nochebuenas. Además se construyó el primer zoológico (es anterior al primer zoológico europeo, 1752 en Viena, Austria) y, casi al mismo tiempo, se cercó el ojo de agua y se mandaron construir canales, aprovechando los tres manantiales, fuentes naturales que se conectaban entre sí y nutría de agua dulce y fresca a Tenochtitlán.⁷

El ahuehuete, sabino⁸ o ciprés de Moctezuma (*Taxodium mucronatum*), prevalecía en el bosque, era el árbol preferido de los tlatoanis, en Náhuatl es *ahuehuetl*, de *atl* que quiere decir “agua” y *huehuetl* que significa “atambor”, por lo tanto, *ahuehuetl* es “atambor de agua”, es el sonido del agua que pasa por las raíces del árbol y el silbido del viento que atraviesa la copa de sus ramas, su apariencia vetusta se debe a las epifitas de heno (*Tillandsia usneoides*) que viven y cuelgan de él.

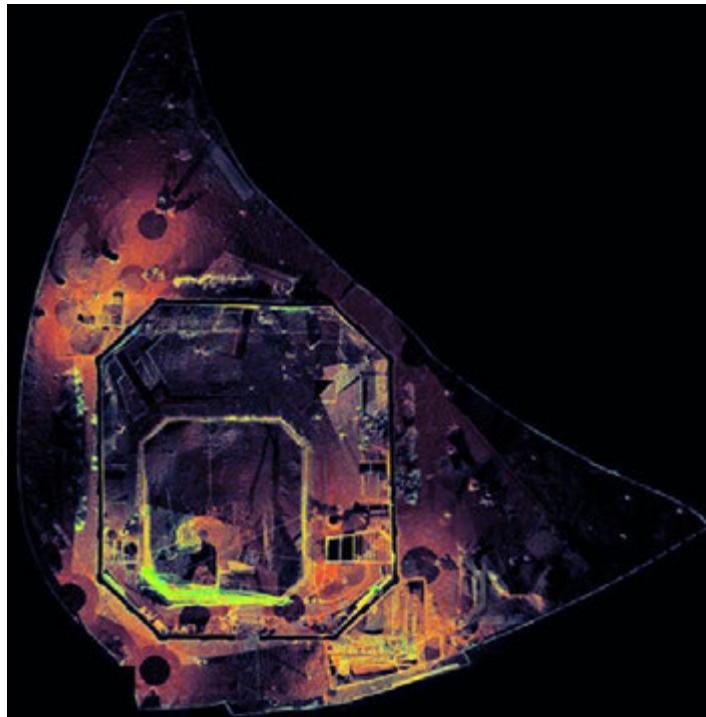


Figura 11. Baño de Moctezuma, seguramente era un manantial que surtía al acueducto que portaba el agua a México-Tenochtitlan, planimetría levantada con escáner láser. Saúl Alcántara 2011.

⁷ Moreno Cabrera, María de la Luz, y Torres, Manuel Alberto, “El origen del jardín Mexica de Chapultepec”, *Arqueología Mexicana* VIII, núm. 57 (2001): 41.

⁸ Los españoles le llamaban sabino, quizás por la semejanza que guarda con la sabina europea (*Juniperus sabina*).

Chapultepec era el sitio de recreo predilecto de la población mexicana, por su cercanía a la ciudad de México-Tenochtitlán y por sus antecedentes históricos, estuvo habitado por teotihuacanos y toltecas.⁹

Artemio del Valle Arizpe (1884-1961), escritor y diplomático mexicano, revela que el virrey Antonio de Mendoza (1490-1552),¹⁰ suplica al rey Carlos V “...*me haga merced de no proveer a nadie de él; porque sería en muy grave perjuicio.*”¹¹

El virrey de Mendoza se dio cuenta del valor de Chapultepec, no solo por su vocación de recreo, sino también por sus manantiales, le preocupó lo relativo al agua y se abocó al buen funcionamiento de los acueductos.

El bosque virreinal.

Don Luis de Velasco (1539-1616), virrey de Nueva España de 1590 a 1595, levantó una muralla entorno al bosque y lo convirtió en un *viridarium* (jardín de placer), quiso imitar a Moctezuma, ya que levantó la residencia virreinal sobre las ruinas del antiguo edificio prehispánico, situado en las faldas del cerro del Chapulín.

La residencia virreinal permaneció abandonada hasta el año de 1766. El virrey Carlos Francisco de Croix (1699-1786) pidió a Carlos III (rey de España de 1759 a 1788) la autorización para rehabilitar la residencia. El permiso llegó en el año de 1771, durante el virreinato de Antonio María Bucareli y Ursúa (1717-1779).¹²

Chapultepec independiente e imperial.

El sitio fue escenario de la cruenta intervención norteamericana (1846-1848). En 1849, el sitio se dedicó a las labores del Colegio Militar. En 1864, Maximiliano I (1832-1867), archiduque de la Casa de Habsburgo, y Carlota Amalia de Bélgica (1840-1927), llegan a México en su calidad de emperadores. Se decía que:

9 Moreno Cabrera, María de la Luz, y Torres, Manuel Alberto, “El origen del jardín Mexicano de Chapultepec”, *Arqueología Mexicana* VIII, núm. 57 (2001): 41.

10 En 1535, tras haber sido embajador en Hungría, fue designado primer virrey de Nueva España (1535-1550). Con el objetivo de reforzar el poder real, amenazado por los abusos de la Audiencia, se trasladó a México y se enfrentó a Hernán Cortés, que hasta entonces había actuado de manera independiente, forzándole a regresar a España. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mendoza_antonio.htm

11 Del Valle Arizpe, Artemio, *Historia de la ciudad de México*, México: Robredo de México, 1920, 157.

12 Ruiz Naufal, Víctor Manuel, “Los Jardines de Chapultepec y sus Reflejos Novohispanos”, *Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 57, (2002): 44.

*...la emperatriz Carlota tenía dones para administrar y gobernar el país, demuestra notable capacidad para afrontar los problemas sociales más difíciles de los habitantes, mientras Maximiliano se dedica a proyectar palacios y jardines.*¹³

Al emperador Maximiliano no le entusiasmaba la idea de habitar en el Palacio Imperial, porque no tenía la comodidad requerida y sobretodo le faltaba un jardín, tan necesario para una mansión, prefirió seleccionar el Alcázar de Chapultepec, donde podía disfrutar del bello paisaje de la Cuenca de México, al cual nombró Miravalle, en alusión a su Palacio de Miramar, en Trieste, Italia.

Wilhelm Knechtel (1837-1924), joven botánico y jardinero imperial, narra en su diario que se erigió un jardín formal en la plataforma alta, se plantaron árboles, arbustos floreados y plantas de flores para atraer a los colibríes (*Trochilidae sp.*).

Maximiliano preservó los árboles centenarios de Moctezuma que estaban erguidos en el bosque, debido a que él mencionaba que lo trasladaban mentalmente a la época de los aztecas.¹⁴

La emperatriz Carlota escribe a su hermano Leopoldo el entusiasmo y dedicación del emperador por el jardín del Alcázar, "*Maxi ya arregla aquí el jardín, o más bien la terraza de una manera admirable.*"¹⁵

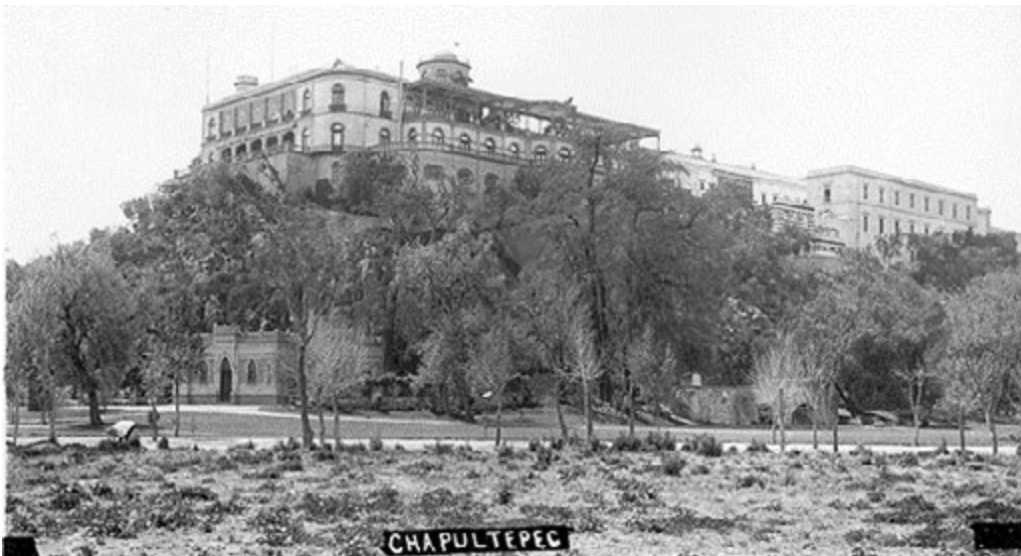


Figura 12. Vista del Alcázar de Chapultepec desde el paseo de la emperatriz, 1865, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹³ Fabián, Rossella, *Il Castello di Miramare*, Italia: Edizione Fachini, 1997, 70.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Iturriaga de la Fuente, José N., *Escritos Mexicanos de Carlota de Bélgica*, México: Banco de México, 1992.

El más bello pensil (jardín exquisito) del Siglo XX.

La mayor transformación del Bosque de Chapultepec acontece en el siglo XX, hasta convertirlo en el pensil más bello y prestigioso de México. Fue obra del general Porfirio Díaz (1830-1915), quien gobernó México de 1876 a 1911.

Ignacio José Mancebo Benfield (1915-?), notario público, descubre un documento¹⁶ en el que se relata la recuperación del Bosque de Chapultepec y los trabajos realizados por jardineros paisajistas que contrató el general Porfirio Díaz, “bajo la dirección del famoso Jean Nicolas Forestier”.¹⁷

La recuperación de Chapultepec consistió en el trazado de calzadas con desarrollo casi idéntico a las del Bosque de Boulogne. Se realizó un lago artificial y se aprovechó la tierra de la excavación para formar montículos de diversas alturas que rompieron con la monotonía de las superficies planas, dejando dos islotes grandes en la parte central del lago y otros dos pequeños en el lado Sur.

Lo más valioso de la intervención porfiriana fue la selección y distribución de nuevos árboles, el proyecto respetó las pequeñas y grandes zonas boscosas. Se dispuso un diseño escenográfico con la plantación de árboles en el perímetro de los espacios libres y se crearon grandes perspectivas visuales. El proyecto produjo áreas soleadas de prados para que los visitantes pudieran tomar el sol, jugar y circular libremente, tener visibilidad para contemplar los árboles y arbustos de distintos colores, formas y tamaños, evitar la humedad, la penumbra y mantener una agradable temperatura.

Los escenarios paisajísticos se planearon para que el espectador pudiera apreciarlos desde cualquier punto de las calzadas del bosque, de esta manera el visitante descubría nuevos paisajes de admirable belleza.

En 1537, el creador y el genio tutelar de Chapultepec fue el primer virrey de la Nueva España Don Antonio de Mendoza. A casi cinco siglos de distancia, el bosque es un sitio de recreo y es insoslayable su salvaguarda. Es visitado por 10 millones de personas al año que lo aprecian como referente de la memoria y de la identidad de todos los mexicanos.

Estos tres paisajes tienen en común albergar a los dioses prehispánicos del agua, son testimonios vivos y el último latido del corazón mexicana, los cuales singularizan un tipo de paisaje sagrado que podría estar mejor representado

¹⁶ Guillermo Tovar de Teresa me proporciona el texto en el año 2000.

¹⁷ Según consta en las Memorias del Ayuntamiento que obran en el Archivo de Cabildos del H, Departamento del Distrito Federal.

en las subcategorías de paisajes culturales del Centro Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Comprender para conservar.

El conocimiento histórico de un paisaje cultural constituye una premisa indispensable para su salvaguarda; su papel no es la de representar una época, a la cual se evoca, para intervenir un paisaje y llevarlo a un estilo del pasado, más bien es el acercamiento a un conocimiento profundo del sentido del paisaje, es decir, descubrir la razón formal-funcional de su construcción y de sus transformaciones.

La investigación histórica y el análisis del sitio tienen el fin de conocer las etapas históricas de un paisaje cultural, el “palimpsesto”; son actividades indispensables para cada obra de intervención paisajística.

Cada paisaje es un bien cultural, constituye un archivo, un documento viviente que vincula tanto la cultura material como la intangible que nos muestran la historia ambiental de un territorio y el interés del hombre por la preservación de sus valores.

La esencia del paisaje, sea vegetal o mineral, custodia documentos del pasado que están disponibles para que el ser humano sea capaz de leer e interpretar el mensaje cultural que nos transmiten esos bienes.

Conservar significa conocer y transmitir a las generaciones futuras los paisajes culturales con la complejidad de sus componentes arquitectónicos, histórico-artísticos, ambientales, funcionales y con la extensión territorial que históricamente han gobernado, aún mutilados e imperfectos, no sólo las formas que a través de ella se han construido, sino la estructura paisajística que ha evolucionado en el transcurso de su vida.

En América Latina es urgente establecer la datación y morfología de los paisajes culturales, es tarea de la historia del arte del paisaje encuadrar esta serie de variaciones que a grandes líneas se pueden percibir, aunque en América Latina no parece fácil aplicar una cronología de los paisajes culturales, tal como se lleva a cabo en Europa.

En América Latina el paisaje y el jardín tienen características de datación locales y regionales que se definen por sus áreas geomorfológicas específicas, correspondientes a los distintos países que representan la complejidad cultural y geográfica. Los paisajes culturales son el crisol donde se funde lo edificado con lo ambiental, donde se crean y prosperan los valores intangibles de Latinoamérica.

Es quizás un hecho que el inventario y la catalogación de los bienes culturales y ambientales representan el motivo y el soporte cognitivo primario a la acción de tutela, condición discutida sostenida en la Reunión Regional de las Américas, organizada por la Federación Internacional de Arquitectos del Paisaje, IFLA-2016, realizada en la ciudad de Panamá, en la que participaron diversos especialistas, entre ellos Carlos Jankilevich, Félix Martínez, Raquel Peñalosa y quien esto escribe.

Se debe promover la salvaguarda y la conservación de los testimonios históricos, artísticos, arqueológicos, arquitectónicos y ambientales sin prescindir de su consistencia, del estudio analítico y científico.

Conclusiones.

La recuperación, puesta en valor y conocimiento de los paisajes culturales en América Latina, como de cualquier otro objeto considerado de valor patrimonial, no han sido tomados en cuenta para su salvaguarda, más bien han sido relegados o agredidos, sobre todo en los últimos cincuenta años del siglo XX, cuando se rompió la armonía entre cultura y naturaleza, debido a que se perdió la voluntad del ser humano de ordenar el espacio donde se vive y que ahora debe recuperarse.

El arquitecto del paisaje es quien puede reconciliar y restaurar la relación entre natura y cultura, bajo la perspectiva de ecología, ciencia y arte. Únicamente teniendo la idea de los paisajes histórico, contemporáneo y reconociéndonos en ella, es como podremos planear las ciudades respetando a la naturaleza.

En México, como muchas naciones latinoamericanas, las ciudades hablan en contra de los urbanistas, que más se preocuparon por construir infraestructura de comunicación vehicular o infraestructura gris, que por considerar la naturaleza. Si a esto se agrega el desconocimiento de los valores históricos y artísticos del territorio, se entenderá por qué están desapareciendo ricos paisajes culturales.

Es así que las ciudades contemporáneas han roto el horizonte natural, provocando que las periferias corran el riesgo de convertirse en desiertos peligrosos cuando son, generalmente, paisajes asociados a la historia del ser humano.

El paisaje y jardín son dos alternativas para el reordenamiento de las ciudades, lo mismo para la creación de lugares propios para el desarrollo de las personas. Son, también, espacios de identidad y posibilidades de recuperación del *genius loci* de los sitios. No debe olvidarse que rescatar un jardín histórico, una fuente, un árbol, es tanto como restituirle a la ciudad la naturaleza perdida.

En América Latina la problemática teórico-metodológica de la conservación de los paisajes culturales es reciente. La mayoría de trabajos que podrían tratar

sobre el tema son cercanos en el tiempo y sólo se refieren a los bienes inmuebles y muebles de valor patrimonial. Todavía en nuestra región han sido escasos, o prácticamente nulos, los acercamientos escritos al tema de salvaguarda de los paisajes culturales.

El asunto es muy riesgoso, toda vez que en México desde hace poco se han multiplicado las restauraciones de jardines históricos, cuyos responsables carecen de instrumentos conceptuales y sistematizados de los cuales pudieron haberse servido. Se trata frecuentemente de verdaderos diletantes. El riesgo se hace mayor porque los paisajes están sin identificar y catalogar.

Los paisajes culturales que se han enunciado en el presente texto son únicamente ejemplos del vasto patrimonio paisajístico de México que perdura hasta el día de hoy, el objetivo de su salvaguarda es promover nuevamente el equilibrio de convivencia armónica entre el hombre y naturaleza. La cantidad y calidad de este patrimonio se podrá definir a través de un programa de identificación y registro.

Los sitios históricos reúnen la característica más significativa de la Convención del Patrimonio Mundial; que es la de asociar el concepto de conservación de la naturaleza y el de la preservación de sitios culturales. La naturaleza y la cultura se complementan y la identidad cultural tiene una estrecha relación con el medio natural en el que se desarrolla.¹⁸

De gran relevancia ha resultado la Convención del Patrimonio Mundial, adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en 1972, que ha redactado un instrumento internacional único, que reconoce y protege el patrimonio cultural y natural de excepcional valor universal. Pero aún más importante ha resultado la definición del patrimonio propuesto por la Convención, en 1992, que abre la perspectiva innovadora para la protección de los paisajes culturales.

América Latina tiene una deuda mayúscula: la falta de reconocimiento y puesta en valor del patrimonio paisajístico creado por Burle Marx en el siglo XX. El Laboratorio de Arquitectura del Paisaje de la Universidad Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, liderado por Ana Rita Sa Carneiro, ha dado un paso importante en la salvaguarda de los paisajes culturales contemporáneos. El Laboratorio ha promovido y gestionado la declaratoria como monumentos a los jardines de Burle Marx, en la ciudad de Recife; ahora, exhorto a Ana Rita Sa Carneiro para que con su equipo de investigadores elaboren el expediente para incluir el legado paisajístico de Burle Marx en la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial de Brasil y posteriormente obtener la declaratoria de Patrimonio Mundial.

18 UNESCO, El Patrimonio Mundial, La Convención, mayo del 2000.

Referencias.

- Alcántara Onofre, Saúl y Tovar de Teresa. (2002). Los Jardines del siglo XX. El Viejo Bosque de Chapultepec. *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. X., núm. 57.
- Alcántara Onofre, Saúl. (1996). The Floating Gardens of Mexico-World Heritage in Risk. *33rd IFLA World Congress, Paradise on Earth the Gardens of the XXI Century* (Italy, Florence: International Federation of Landscape Architects, Italian Association of Landscape Architecture, 1996).
- Alcántara Onofre, Saúl & Ortega Chávez, Germán. (1999). I Giardini Galleggianti della Valle del Messico. *Architettura del Paesaggio*, núm. 2.
- Alcántara Onofre, Saúl. (2001). *Conservación de Paisajes Culturales y Jardines Históricos en México, Tesis Doctoral*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Alcántara Onofre, Saúl. (2002). Paisajes Culturales en Mesoamérica; Paisajes Culturales en México: sitios potenciales para la lista del patrimonio mundial. *Paisajes Culturales en Mesoamérica*. Costa Rica, San José: UNESCO, Centro Patrimonio Mundial.
- Alcántara Onofre, Saúl. (2007). The chinampas of the Valley of Mexico. En: *Gardens and Cultural Change: A Pan-American Perspective*. Washington, D.C., USA: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, edited by Michel Conan and Jeffrey Quilter.
- Alcántara Onofre, Saúl. (2007). The chinampas Before & After de Conquest. En: *Botanical Progeress, Horticultural Innovations and Cultural Changes*. Washington, D.C., USA: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, edited by Michel Conan and W. John Kress.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. (1997). *Obras Históricas*. México: Biblioteca Nezahualcoyotl, Volumen I y II.
- Alvarado Tezozomoc, Hernando. (1943). *Crónica mexicana*. México: Imprenta Universitaria.
- Alzate y Ramírez, José Antonio. (1831). *Gacetas de Literatura de México*. México, Puebla, 4 tomos, reimpresas en la oficina del Hospital de San Pedro.
- Armillas, Pedro. (1971). Gardens on swamps. *Science* 17.
- Blasio, José Luis. (1865). Archivos Histórico de Viena, Informes de mayo y junio de 1865. Folios 848-865.
- Borah, Woodrow. (1975). *El siglo de la depresión en la Nueva España*. México: SEP-Setentas 221.
- Bustamante, Carlos María de. (1826). *Texcoco en los últimos tiempos de sus antiguos reyes*. México: Museo Nacional.
- Calnek, Edward E. Settlement pattern and chinampa agriculture at Tenochtitlan. *American Antiquity*, Vol. 37, núm. 1: pp. 104-115.
- Campos, Marco Antonio. (1994). *En recuerdo de Nezahualcóyotl*. México: Diana-Literaria.
- Canabal Cristiani, Beatriz, et al. (1992). *La ciudad y sus chinampas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

- Carrasco Bretón, Arturo. (1998). *Acolmiztli...un poema prehispánico*. México: Plaza y Valdés.
- Cervantes de Salazar, Francisco. (1978). *México en 1554 y Túmulo Imperial*. México: Editorial Porrúa, Sepan Cuántos.
- Clavijero, Francisco Javier. (1853). *Historia Antigua de México*. México: Editorial del Valle de México.
- Cortés, Hernán. (1960). *Cartas de Relación*. México: Porrúa Editorial.
- De Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. (1997). *Obras Históricas*. México: Biblioteca Nezahualcóyotl, I y II.
- De Benavente, Fray Toribio. (2001). *Historia de los Indios de la Nueva España*. México: Crónicas de América, Dastin Historia.
- De Grecia, Miguel. (1999). *La Emperatriz del Adiós*. México: Plaza y Janés.
- De la Cueva Hermilio. (1957). *Chapultepec. Biografía de un Bosque*. México: Libro Mex Editores.
- De Sahagún, Fray Bernardino. (1956). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa Editorial.
- De Torquemada, Fray Juan. (2010). *Monarquía Indiana* (reedición por Miguel León-Portilla). México: UNAM.
- De Vargas Machuca, B. (1892). *Milicia y Descripción de las Indias*. España, Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Del Valle Arizpe, Artemio. (1920). *Historia de la ciudad de México*. México: Robredo de México.
- Díaz del Castillo, Bernal. (1955). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa Editorial.
- Duffetel, Dominique. (1993). Pequeña historia de las chinampas y tres sueños. *Artes de México*, núm. 20, Conaculta- INBA.
- Durán, Fray Diego. (1967). *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Vol. II. México: Porrúa Editorial.
- Escorra, Ezequiel. (1990). *De las chinampas a las megalópolis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fabián, Rossella. (1997). *El Castillo de Miramar*. Italia: Edición Fachini.
- Fernández, Miguel Ángel. (1988). *Historia de Chapultepec*. México: SEP-INAH.
- García Chávez, Raúl. Tetzcotzinco y alrededores. Estado de México. *Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 58.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Colección de documentos para la historia de México*. México, Antigua Librería, 1858-1866.
- García, García, María Teresa. El señorío de Acolhuacan, *Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 58.
- Gibson, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México: Siglo XXI Editores.

- Gómez Tepexicuapan, Amparo. (2002). Los Jardines de Chapultepec en el siglo XIX. *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 57.
- Gómez Vázquez, Héctor (2000). Universo de Flores la Palabra de Mesoamérica. *Artes de México*, núm. 47, Conaculta-INBA.
- Hayden, Doris (2002). Jardines botánicos prehispánicos. *Arqueología Mexicana*, Vol. X, núm. 57.
- Hernández, Francisco (2000). *Antigüedades de la Nueva España*. México: Crónicas de América, Dastin Historia.
- Iturriaga de la Fuente, José N. (1992). *Las cartas de Carlota*. México: el Banco de México.
- Knechtel, Wilhelm. (1865). *Diario del Jardinero*. Amparo Gómez, Museo Nacional de Historia, INAH. Translation of ancient german text by Julie Bocker.
- León-Portilla, Miguel. (2003). *Códices, los Antiguos Libros del Nuevo Mundo*. México: Aguilar.
- Martínez, José Luis. (1979). *Nezahualcóyotl, Vida y Obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- McAfee, Byron, & R. H. Barlow. (1946). *The Titles of Tetzcotzinco*. México: Santa María Nativitas, DOCSXIX, Náhuatl, Texcoco.
- Mendizábal, Miguel Othón de. (1925). El jardín de Netzahualcóyotl en el cerro de Tetzcotzinco. *Ethnos*, Tomo I, Tercera Época, núms. 3 y 4.
- Moreno Cabrera, María de la Luz. (2000). El Castillo de Chapultepec. *Arqueología e Historia. Arqueología Mexicana VIII*, núm. 46.
- Moreno Cabrera, María de la Luz, & Torres, Manuel Alberto (2001). El origen del jardín Mexica de Chapultepec. *Arqueología Mexicana VIII*, núm. 57.
- Musset, Alain. (1992). *El Agua en el Valle de México siglos XVI-XVIII*. México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Nuttall, Zelia (1923). Los Jardines del Antiguo México. Conferencia sustentada en la Sociedad Científica "Antonio Alzate".
- Nuttall, Zelia. (1956). Los jardines del antiguo México. *Biblioteca de Historiadores Mexicanos*.
- Ojea, Fray Fernando. (2007). *Libro tercero de la Historia religiosa de la provincia de México de la orden de Santo Domingo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Orozco y Berra. (1960). *Historia Antigua de la Conquista de México*. México: Porrúa Editorial.
- Pomar, Juan Bautista de. (1975). *Relación de Texcoco*. México: Facsimile edition of 1891, with advertence, prologue and notes by Joaquín Icazbalzeta, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México 49.
- Ponce, Padre Alonso. (1723). *Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al Padre Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España*. España, Madrid: Libro 13, Cáp. 32.

- Pulido, Ma. Teresa & Koch, Stephen (1988). Inventario florístico en el cerro Tetzcotzinco. En *Boletín de la Sociedad Botánica de México*, núm. 48: 81-94. Texcoco, Estado de México.
- Prescott, William H. (1970). *Historia de la Conquista de México*. México: Editorial Porrúa.
- Relación de Culhuacán. (1927). 1580. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Vol. I, núm. 6, 1927.
- Rojas Rabiela, Teresa *et al.* (1983). *La Agricultura Chinampera, compilación histórica*. México: Universidad de Chapingo.
- Rojas Rabiela, Teresa *et al.* (1995). *Presente, pasado y futuro de las chinampas*. México: Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Romero de Terreros, Manuel. (1945). *Los Jardines de la Nueva España*. México: Antigua Librería de Robredo de José Porrúa e Hijos.
- Sanders, William T. (1957). *Tierra y agua. A study of the ecological factors in the development of Mesoamerican civilizations*. USA: Harvard University.
- Solís Olguín, Felipe (2002). Chapultepec, Ritual y Espacio Secular del Tlatoani Azteca. *Arqueología Mexicana X*, núm. 57.
- Tovar de Teresa, Guillermo. (1987). *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*. México: Seguros de México.
- Venegas, Raúl. (1978). *Las Chinampas de Mizquic*. Tesis de Licenciatura en Biología. México: UNAM-Facultad de Ciencias.
- Villada, Manuel M. (1891). *La Naturaleza*. México: Sociedad Mexicana de Historia Natural.
- Wellhausen, E. J., L. M. Roberts & E. Hernández X. (1951). *Razas de maíz en México, su origen, características y distribución*. México: Secretaría de Agricultura y Ganadería.
- Xólotl, Códice, estudio y apéndice de Charles E. Dibble. (1980). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.

Cibergrafía

- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/nezahualcoyotl.htm>
- http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/moctezuma_ii.htm
- <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/08/tradicion.html>
- <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=Ch%-C3%ADa&id=7513>
- <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=Ma%-C3%ADz&id=7592>
- <https://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/> Códice Florentino.
- <https://archive.org/details/miliciaydescripc01varg>
- http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mendoza_antonio.htm

3. Paisaje y jardín, una quimera de Maximiliano en México.

Félix Alfonso Martínez Sánchez

Resumen.

El presente trabajo describe de manera breve la trayectoria de Maximiliano de Habsburgo y aborda los principales proyectos de paisajes y jardines en Europa y en México en los que participó directamente. Se hace una aproximación a la Ciudad de México y su paisaje a la llegada de Maximiliano, así como la propuesta paisajística del Emperador para la Ciudad de México que tenía la finalidad de equipararla con las principales ciudades europeas tales como París, Bruselas y Viena.

Palabras clave: *paisaje, jardín, Ciudad de México, Maximiliano de Habsburgo.*

Introducción.

Una revisión de los libros publicados recientemente acerca del periodo denominado Segundo Imperio en México, dirigido de 1864 a 1867 por el archiduque Fernando Maximiliano José María de Habsburgo y la princesa de Bélgica María Carlota Amalia Victoria Clementina Leopoldina, nos da cuenta del creciente interés por este breve pero interesante pasaje de nuestra historia. Hay estudios de corte geopolítico, económico, militar, social, cultural, costumbrista, documental y de hechos históricos que transcurrieron durante la segunda mitad del siglo XIX, sin dejar de mencionar obras literarias, teatro y musicales. Sin embargo, son escasos los estudios acerca de la producción artística que se impulsó y desarrolló. Y más raros aún son los trabajos sobre los proyectos paisajísticos y de jardines que durante este breve periodo se promovieron (Martínez, 2010, p.161).

La trayectoria de Maximiliano, un esbozo.

Maximiliano de Habsburgo nació en Schönbrunn, Viena, el 6 de julio de 1832. Su niñez, al igual que la de su hermano Carlos Luis y la del futuro emperador de Austria Francisco José, se vio envuelta en un régimen severo, dirigido a su educación y formación como posibles gobernantes de la casa imperial de los Habsburgo. Así, sus estudios comprendieron las lenguas clásicas y los idiomas de alemán, húngaro, checo, polaco, italiano, francés e inglés, complementado con diversas materias para su formación intelectual y física. Maximiliano de manera particular tuvo lecciones de dibujo del maestro Ignaz Dullinger y del pintor Meter Johan Nepomuk Geiger (Ratz, 2008, p.7).

Con su hermano Carlos Luis, Maximiliano viajó por Grecia, Turquía y Dalmacia, de este recorrido escribió un diario en el cual relata, con agudo sentido de observación, lugares y paisajes de los sitios visitados, lo cual da pie a su primera publicación: “*Mi primer viaje*”. Ingresa a la marina y más tarde es nombrado Comandante de la flota austriaca y adquiere el navío *Novara*, que en 1851 lo transportará a Nápoles y Livorno, en Italia, y a Cádiz, en España. En el barco de vapor *Volta* viaja a Sicilia, las islas Baleares, Algeciras y Albania. Más tarde visita Portugal. En 1857 se casa con Carlota Amelia y es nombrado el 27 de febrero del mismo año, por su hermano el emperador Francisco Jose I, Gobernador General del Reino Lombardo-Veneto, el cual finaliza en 1859, debido a la guerra con Italia. De 1857 a 1859 subvenciona y organiza un viaje de carácter científico que da la vuelta al mundo en el navío *Novara* y en noviembre de 1859 organiza una expedición científica a Brasil. Maximiliano escribe otro diario, el cual se publica dos años después de su muerte e incluye una serie de reflexiones y pensamientos, conocidos como Aforismos. En 1863 le ofrecen oficialmente la corona de Emperador de México y el 10 de abril de 1864 acepta la corona, una vez que se han cumplido sus exigencias de realizar un consulta a los habitantes de México. Viaja a México en el navío *Novara* y llega a Veracruz el 29 de mayo, que, tras un fallido recibimiento, ocasiona la desilusión de la emperatriz Carlota. Finalmente arriban a la Ciudad de México el 12 de junio de 1864, donde son recibidos de manera festiva y con vivas al emperador Maximiliano I y a su consorte Carlota Amalia.

La Ciudad de México a la llegada de Maximiliano de Habsburgo.

Al término del virreinato, la Ciudad de México se consolidó como centro del poder político y económico del México Independiente, por lo que es conveniente ubicar las primeras transformaciones de la configuración paisajística dentro de las ideas y corrientes provenientes del urbanismo europeo con la finalidad de modificar las condiciones de insalubridad y revertir la carencia de servicios urbanos tales como agua potable, drenaje y colección de basura buscando mejorar la calidad de vida de sus habitantes y hermostrar la ciudad. Las primeras transformaciones de la Ciudad de México surgen en 1775, provenientes de la corriente conocida como *urbanismo neoclásico* que tiene como consecuencia su ingreso a la modernidad:

...el urbanismo barroco se sirve de la misma línea recta para uniformizar las calles, demoler construcciones consideradas feas y estorbosas y abrir la perspectiva creando anchas avenidas cuyo remate visual suele ser un monumento. Después del jardín, las dos formas urbanas privilegiadas por el urbanista para conseguir ese efecto visual son la plaza y el paseo

[...] Este es el tipo de urbanismo que se consolidó en Francia en el siglo XVII y que se depuró intensamente durante los siglos XVIII y XIX hasta el grado de hacerse una especialidad local. (Férrnandez Christlieb, 1998, p. 232).

Es así que los primeros pasos del urbanismo neoclásico en México se instauran con el Paseo Nuevo, después conocido como Paseo de Bucareli, en honor del virrey Antonio María de Bucareli, quien designó al maestro mayor Ignacio Castera para su diseño y ejecución. El Paseo Nuevo tiene la peculiaridad de romper con la ortogonalidad de la ciudad colonial al trazar una diagonal e instaura un eje arbolado que crea una amplia perspectiva que remata en una glorieta con otro de los elementos significativos de esta escuela: una fuente.

Otros dos paseos son incorporados al paisaje urbano de la Ciudad de México, ambos proyectados por el maestro Castera. El segundo paseo es el de Revillagigedo, trazada a partir de la Plaza de San Pablo y comunica hacia el sur a través de una diagonal con el Canal de la Viga. El Paseo de Azanza, trazado en 1800, nace precisamente al sur del Paseo de Bucareli, utilizando también una avenida arbolada y con traza diagonal. Estas tres obras urbanísticas otorgan nuevos valores al paisaje de la Ciudad de México. El paseo de Revillagigedo se caracteriza como un elemento de conexión y liga con la zona rural a través de sus bordes arbolados que se acercaba a través de canales y acequias al sistema lacustre. Los otros dos paseos funcionaron como límite al crecimiento de la ciudad e imponían un orden a los suburbios colindantes:

...La semejanza de estas operaciones urbanas con el proyecto del Camino Nuevo de Madrid o con el Paseo del Prado, es más que evidente.¹ (Férrnandez Christlieb, 1998, p.243).

Figura 1. Litografía de Casimiro Castro, Paseo de Bucareli (1855).



¹ El paseo de Azanza resulta más cercano al modelo español que al modelo francés, tanto por sus dimensiones como por su traza.



Figura 2. Litografía de Casimiro Castro, Ciudad de México tomada en globo (1855-1856). México, Decaen Editor.

Seguramente el maestro Castera conocía de estos proyectos en España y se encontraba informado de las características de las obras urbanas llevadas a cabo en París a partir del famoso “tridente” (tres bulevares que convergen al emplazamiento del palacio de Versalles), o los proyectos urbanísticos en España como el Paseo Nuevo construido en 1761 o el Paseo del Prado puesto en marcha en 1768.

En 1803 surge una nueva transformación, esta vez en la plaza Mayor de la Ciudad de México, donde se instala el Caballito de Manuel Tolsá, que pretende retomar uno de los principios de urbanismo barroco francés, resaltando el poder unipersonal en el centro político y económico del país. Para 1807 se inaugura la Real fábrica de Puros y Cigarros en la prolongación del Paseo de Bucareli y fuera de los límites de la ciudad y abre la posibilidad de su crecimiento hacia el sureste.

El testimonio del destacado viajero y científico Alejandro de Humboldt, quien describe la Ciudad de México durante su estancia de 1803 a 1804, señaló:

...La capital, tal cual la han reedificado los españoles, presenta un aspecto acaso menos risueño, pero más respetable y magestuoso. México debe contarse sin duda alguna entre las más hermosas ciudades que los europeos han fundado en ambos hemisferios. Á excepción de Petersburgo, Berlín, Filadelfía, y algunos barrios de Westminster, apenas existe una ciudad de aquella extensión pueda compararse con la capital de la Nueva España, por el nivel uniforme del suelo que ocupa, por la regularidad y anchura de sus calles y por lo grandioso de las plazas públicas. La arquitectura en general es de un estilo bastante puro, y hay también edificios de bellísimo orden. (Humboldt, 1927, p. 329).

Como se puede apreciar, las opiniones de Humboldt guardan correspondencia con las mejoras establecidas a partir de la realización de los tres paseos que proporcionan a la ciudad un aspecto de modernidad y con ello el mejoramiento del paisaje urbano y su entorno.

Durante el Imperio de Agustín de Iturbide (1822), Tadeo Ortiz presenta su proyecto de ciudad imperial, donde propone la transformación de la Ciudad de México a imagen y semejanza de París de Napoleón I. En su proyecto busca el orden y la simetría, por tanto, la reubicación del Caballito al centro de la plaza a través de la demolición del Parián, la demolición del Sagrario, para abrir las visuales y otorgar centralidad a la Plaza Mayor y busca introducir el decorado urbano en plazas y en las calzadas el alineamiento de árboles. Propone abrir nuevas perspectivas hacia la Plaza Mayor con la ampliación de las calles de San Francisco y Plateros:

Figura 3. Anónima, litografía, Vista de la Plaza Mayor de México reformada y hermo세ada por disposición del Exmo Sr. Virrey Conde de Revillagigedo en el año de 1793.



Figura 4. Pedro Gualdi, ca. 1843, Proyecto de Lorenzo de la Hidalga para el Monumento a la Independencia, del que solo se hizo la base o "Zócalo", Plaza Mayor, Ciudad de México, S/N. Fototeca CNMH-INAH.

En la descripción que hace de la ciudad se refiere a la Plaza Mayor diciendo que es una aberración por la mala colocación del "monstruoso" edificio del Parián y el del seminario. Su ideal de belleza es la regularidad, las leyes de la simetría y el orden general, exactamente igual que en la época de los Borbones.² (Lombardo de Ruiz, Sonia, 1978, p.183).

También hace explícita su preocupación para que el embellecimiento de la ciudad no se encuentre separado de la salubridad, estableciendo lineamientos para la localización de los mataderos, acequias, cañerías, lavaderos y cementerios, separando con ello las actividades urbanas. Así mismo propone la instalación de puertas triunfales y avenidas arboladas.

² Estas afirmaciones las hace el arquitecto Tadeo Ortiz, en su obra *México considerado como Nación independiente y libre*, en donde propone una serie de planteamientos que van más allá de lo urbanístico y arquitectónico.

La Ciudad de México... Se calcula su población en más de 200 000 habitantes, sin incluir los pueblos del Distrito Federal, para cuya subsistencia se calcula que el consumo anual es de cerca de 17 000 reses, 280 000 carneros, 60 000 cochinos, 1 260 000 gallinas, 125 000 patos, 250 000 pavos, 65 000 pichones, 140 000 codornices y perdices, 118 000 cargas de maíz de tres fanegas, 130 000 cargas de harina, 300 000 cargas de pulque, 12 000 barriles de aguardiente y 6 000 arrobas de aceite de comer.³ (Almonte, Juan Nepomuceno, 2006, p.293).

Quien lleva a la práctica la demolición del Parián es el general Santa Anna y organiza un concurso para la construcción de una columna de la independencia. El concurso es ganado por su arquitecto favorito Lorenzo de la Hidalga, proyecto del cual sólo se construye solamente el zócalo (1843), es decir el basamento, de lo cual se deriva la denominación de zócalo a la Plaza Mayor.

La Marquesa Calderón de la Barca, en 1840 nos ofrece una panorámica desde el Castillo de Chapultepec:

...desde la terraza que corre alrededor del castillo se domina el panorama de más grandioso aspecto que pueda imaginarse. Extendido como un mapa, yace a los pies del observador todo el Valle de México, y se contempla la ciudad misma, con sus innumerables iglesias y conventos, los dos grandes acueductos que atraviesan la llanura; las alamedas de olmos y de chopos que conducen a la capital; los pueblos, los lagos, los llanos que la rodean. Hacia el Norte se ve la magnífica Catedral de nuestra Señora de Guadalupe; por el Sur, los pueblos de San Agustín, San Ángel y Tacubaya, hundidos entre los árboles que ministran al paisaje la apariencia de un jardín colosal.⁴ (Calderón de la Barca Marquesa, 1958, p.108).

El arquitecto español Lorenzo de la Hidalga llega a México en 1838 y contrae matrimonio con Ana María Icazbalceta, hermana del historiador Joaquín Icazbalceta, quien por sus influencias le abren las puertas para la realización de los proyectos del mercado de la Plaza del Volador. Sin embargo, esta obra de Hidalga desapareció en 1870 debido a un incendio y el Gran Teatro de Santa Anna,

³ Es poco conocido las actividades científicas del General Juan Nepomuceno Almonte, quien formo parte de grupo más cercano al Emperador Maximiliano. Su Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles lo escribió cuando estaba alejado de la política.

⁴ La escocesa Frances Erskine Inglis, tomó el nombre de Marquesa Calderón de la Barca al casarse con Don Ángel de los mismos apellidos quien fue nombrado por España como primer ministro diplomático de su representación en México, quienes llegaron a la ciudad de México en 1839.

después conocido como Teatro Nacional y más tarde Teatro Imperial, a su vez fue derribado para dar paso a la creación de la Avenida 5 de mayo. También participó en el concurso para el proyecto de un monumento relativo a la Independencia Mexicana, el cual sería erigido en la Plaza Mayor. El premio fue adjudicado por unanimidad al arquitecto Enrique Griffon, sin embargo, el presidente Santa Anna, eligió para su construcción el proyecto del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, de acuerdo a un decreto incluido en la convocatoria, pero sólo se colocó la primera piedra que como ya se apuntó, la obra no se construyó. Durante el Imperio de Maximiliano le encargan nuevamente a Lorenzo de la Hidalga el monumento, con algunas modificaciones sugeridas directamente por el emperador, pero tampoco se construyó. (García Barragán, Elisa, pp.103-116).⁵

A Lorenzo de la Hidalga se le puede considerar como el arquitecto de la transición entre el Gobierno Conservador y el Segundo Imperio ya que realizó proyectos para ambos, con Maximiliano realizó algunas obras de remodelación en Palacio Imperial y el proyecto de una capilla para el Palacio Imperial.

La configuración del paisaje de la Ciudad de México sufrió las alteraciones más severas a partir de la Ley de Desamortización de Bienes Civiles y Eclesiásticos, también conocida como la Ley Lerdo, promulgada el 25 de junio de 1856, y también la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos expedida el 12 de julio de 1859, complementada por la puesta en vigor del Decreto de Gobierno del 26 de febrero de 1859, que instrumentó la expulsión de comunidades religiosas, lo que trajo consigo la transformación de la ciudad antigua. En 1858, Marcos Arróniz nos señala lo siguiente:

*Se ha computado que los religiosos poseen 1296 fincas rústicas y urbanas, y las religiosas 772, que hacen la suma de 2068 fincas con un provecho anual de 669 041 pesos. Si por un cálculo siempre bajo suponemos que las fincas sólo dan un producto del cinco por ciento del capital, tendrán un valor de 13 380 820 pesos. La última ley llamada Lerdo, por ser el ministro que la expidió, para desamortizar esos capitales ha dado lugar a grandes convulsiones en la república que sólo Dios sabe cuál será su resultado.*⁶ (Arróniz, Marcos, 2004, p. 41).

⁵ García Barragán, Elisa, "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 10, 2002, UNAM, México, pp.103 a 116).

⁶ Marcos Arróniz es originario de San Martín Texmelucan, destacó como periodista escribiendo en diversos diarios y revistas. También fue poeta, cuentista, perteneció al partido conservador y fue oficial del ejército bajo las órdenes del general Antonio López de Santa Anna.

También Paula Kolonitz nos señala en unas cuantas líneas algunas de las características de la Ciudad de México en 1864 y de la condición de deterioro que guardan:

Tiene la extensión de seis leguas y es regularísima; las calles son muy anchas y no menos largas de seis a nueve pies; grandísimas son las plazas y por todos lados se asoman los montes claros y bellos que rodean la ciudad [...] La ciudad tiene iglesias y conventos al por mayor; cuenta con quince parroquias; de los conventos muchos fueron suprimidos y otros están en ruinas.⁷ (Kolonitz, Paula, 2014, p.97).

La ciudad es destruida parcialmente al aplicarse la Ley Lerdo; se suprimieron los conventos más importantes como San Francisco, La Concepción, Santo Domingo y San Fernando, abriendo heridas, calles en el afán de imponer el trazo reticular y ordenado, trayendo consigo cambios en la configuración paisajística y desorden por la proliferación de lotes baldíos, basura y residuos de materiales de los edificios derruidos, que debido a la condición de guerra entre conservadores y liberales, además de los conflictos por el pago de las deudas con Francia, Inglaterra y España, y más tarde la invasión francesa, no permitía establecer acciones para su mejoramiento.

Maximiliano, proyectos paisajísticos y arquitectónicos en Europa.

Desde temprana edad, cultiva su inclinación por el conocimiento de la naturaleza y la botánica, de la misma manera que el gusto por las bellas artes: “[...] a la edad de diecisiete años había construido en Hietzing, fuera del parque imperial de Schönbrunn, una casa con jardín, de acuerdo con su imaginación y el estilo suizo que llamó Maxing [...]” (Sspringer, 1974, p.13, citado en Drewes, 1988, p.151).⁸

Después del atentado fallido en 1853, contra su hermano Francisco José I, emperador de Austria, Promueve el proyecto y construcción en Viena de una iglesia a la que llamará Votivkirche. El proyecto fue encargado al arquitecto Heinrich Ferstel y contó con la participación de Maximiliano que en ese año

⁷ Paula Kolonitz formó parte del séquito que acompañó a Carlota en su viaje de Miramar a la ciudad de México, su estancia en México duró sólo seis meses que le permitieron escribir su libro Un viaje a México, y con ello se une a las mujeres viajeras que han escrito sus experiencias y su visión acerca de México y sus personajes.

⁸ Maximiliano manifiesta sus inclinaciones por la arquitectura y el diseño de jardines, como bien lo atestigua lo que sería su primera obra denominada Maxing, desafortunadamente hoy desaparecida.

tenía tan solo 21 años (Fabiani, 1997, p.65).⁹ Impulsó en 1853 el proyecto de la ampliación de la Villa Lazzarovich, abriendo a la visita pública los jardines de la Villa los miércoles y domingos, lo cual fue muy bien visto por los habitantes de Trieste, debido a la escasez de parques y jardines en la ciudad. En 1856 inició los trabajos de nivelación, desmonte y mejoramiento de tierra para desarrollar el jardín a la italiana y el parque del castillo de Miramar, encargando.

Figura 5. Iglesia votiva en honor del emperador de Austria, Francisco José, promovida por Maximiliano y proyectada por el arq. Heinrich Von Ferstel.



⁹ La construcción de la iglesia Votivkirche, es la segunda incursión de Maximiliano en obras arquitectónicas, en la que seguramente participó de manera activa, imprimiendo sus ideas y en la toma de decisiones, lo que se convertirá en una constante en su corta vida.



Figura 6. Plano del Parque, jardín y Castillo de Miramar. Museo del Castillo de Miramar.

Al jardinero Joseph Laube la ejecución de dichas obras. En 1857, nombra a Julius Hofmann responsable de la decoración de los interiores del Castillo de Miramar y en 1858 ordena al arquitecto Carl Jung Kaiser modificaciones al proyecto del castillo atendiendo a consideraciones arquitectónicas y por motivos económicos.

Siendo gobernador de la región Lombardo Veneto, realiza adecuaciones al puerto de Venecia para recibir embarcaciones de mayor envergadura e introduce mejoras en la enseñanza, en la ciencia y en las artes (Sarmiento, 2008, p.40). Empeñe acciones que modificaron sustancialmente el entorno urbano de Milán, al ampliar la perspectiva y crear la Plaza del Duomo, tal y como lo comprueban los trazos en lápiz rojo realizados por el propio Maximiliano para renovar su geometría y por tanto el paisaje urbano.

Figura 7 (izquierda).
Primeros trazos de Maximiliano con su acostumbrado lápiz rojo, para la creación de la plaza del Duomo de Milán, Italia. Archivo Histórico de Viena.



Figura 8 (derecha).
Proyecto realizado por el equipo de arquitectos y urbanistas bajo las órdenes de Maximiliano. Archivo Histórico de Viena.



Maximiliano visita por primera vez la isla de Lacroma en 1859; regalo de Carlota y proyecta la restauración del monasterio para convertirlo en casa de descanso. También da instrucciones para la reorganización del parque circundante y, a fines del mismo año, encarga a Anton Jelinek continuar con los trabajos de jardinería, los cuales concluyen en 1860 y dispone que el parque se abra al público los domingos.

Figura 9. Monasterio Benedictino de la Isla de La Croma, remodelado como casa de descanso de Maximiliano. Archivo Histórico de Viena.



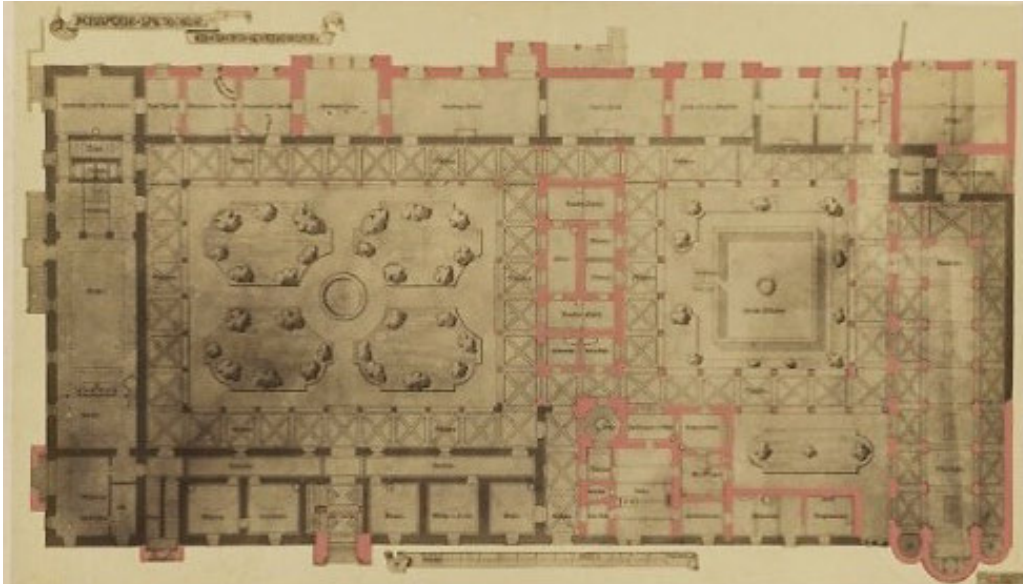


Figura 10. Jardín del Monasterio Benedictino de la Isla de La Croma. Archivo Histórico de Viena.

La trayectoria de Maximiliano en Europa resulta rica en relación con su participación en distintos proyectos arquitectónicos, paisajísticos y de jardines. Resulta indudable el papel que juega su preparación en diferentes campos de la ciencia y el arte, el dominio de varios idiomas y la formación geográfica y cultural adquirida en innumerables viajes y recorridos por distintos países, hechos que en su conjunto le proporcionan una serie de atributos que tratará de aplicar durante el breve periodo de su imperio en México.

**Maximiliano, proyectos paisajísticos y arquitectónicos en México:
Jardín del Alcázar y Bosque de Chapultepec.**

Maximiliano y Carlota llegaron el 12 de junio de 1864 a la Ciudad de México. Una de las primeras propuestas que recibió fue la de alojarse en una casona ubicada en Santa María la Ribera, otra fue la del Castillo de Chapultepec, para lo cual solicitó mayor información, los planos y condiciones que guardaba y desde un principio se mostró sumamente interesado; y más tarde ordenó la reconstrucción y ampliación del Alcázar.

El arquitecto Julius Hofmann se encargó del diseño y la decoración de los espacios interiores del Alcázar de Chapultepec, con mobiliario traído de Europa, además de embellecer los jardines con plantas europeas combinadas con la flora del Valle de México, también se instalaron pajareras de hierro para albergar la colección de aves.

Figura 11. Trazo del nuevo camino al Alcázar. Mapoteca Orozco y Berra.

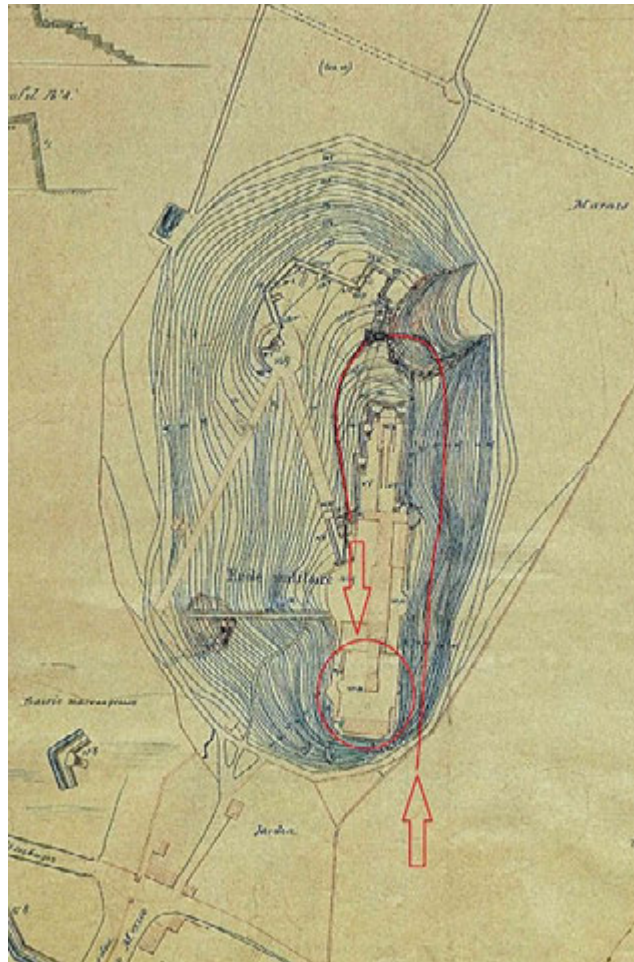


Figura 12. Plano General del Parque Imperial de Chapultepec por orden de Su Majestad el Emperador Maximiliano de México. Proyecto y Dibujado por Enrique Grube. Archivo de la CNMH, INAH.



El 12 de enero de 1865 Maximiliano se reúne con el consejo de arquitectos con la finalidad de revisar los trabajos realizados en el interior del edificio y los espacios exteriores como el jardín, el parque y el zoológico. Para la concepción y realización de este ambicioso proyecto contó con la participación de Ramón Rodríguez Arangoiti para los accesos, la barda perimetral y las caballerizas; al austriaco Kapytyuski, el trazo de andadores y glorietas, así como la poda de los ahuehuetes, mientras Enrique Grube desarrollaba un nuevo proyecto para el parque de Chapultepec, quien sustituyó a Wilhelm Knechtel cuando éste enfermó (Knechtel, Wilhelm, p.112).

La participación de Maximiliano en el diseño de los jardines del Alcázar de Chapultepec está fuera de cualquier duda, y Carlota lo confirma en una carta dirigida a su abuela, la reina María Amelia, fechada el 21 de noviembre de 1864:

Chapultepec se embellece todos los días bajo la mano feliz de Max. Las lluvias ya cesaron por completo. Es como el comienzo del verano; se diría que el tiempo es el mismo que en julio. El clima recuerda el de Italia, pero a perpetuidad, es decir, que los días incomparables de Italia son aquí lo normal. (Iturriaga, 1992, pp.181-182).

Otro testimonio relevante es el del jardinero Wilhelm Knechtel, quien describe los diferentes componentes paisajísticos, su localización, la prominencia visual del Alcázar y la vegetación característica, donde sobresalen los “cipreses gigantes” que él identifica como *Taxodium distichum*, siendo en realidad *Taxodium mucronatum*, ahuehuetes (el árbol viejo del agua). Relata el dominio visual del sitio desde donde se identifican las grandes superficies de agua y las cordilleras que rodean la meseta, desde la cual sobresale la presencia de los gigantes volcánicos Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Comenta de los aposentos destinados a la pareja imperial, el comedor, “la salita” de la emperatriz, las terrazas y los materiales con que fueron construidas, así como de los árboles, arbustos y florales que dibujan el trazo del jardín y funcionan como atractivos para los tan queridos y admirados colibríes; finalmente asienta lo siguiente:

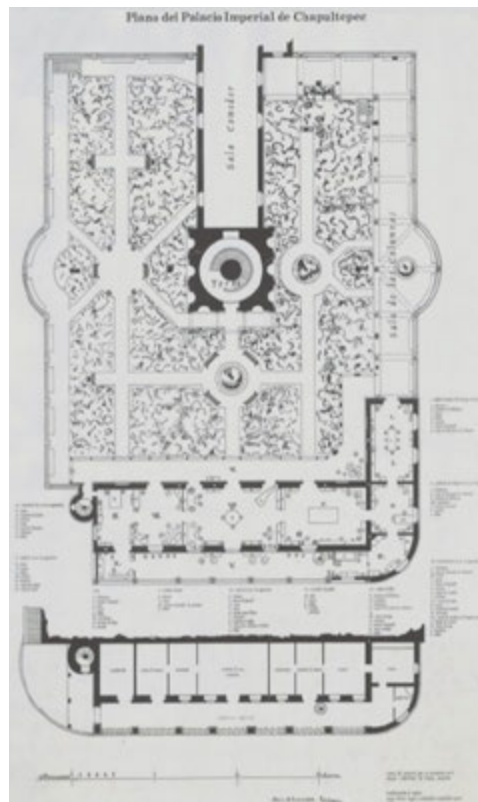
Si Usted, en años venideros oyese hablar del parque de Chapultepec, o bien le visitase por alegre capricho, deberá Usted saber, que es el emperador y no el nuevo jardinero de la corte quien lo diseñó. Todas las líneas directrices y los objetos principales han sido dibujados por el emperador, que me las indicó durante nuestros paseos matutinos[...] El parque se instala según principios completamente nuevos, conteniendo plazuelas con objetos arquitectónicos en el estilo austero de los viejos romanos[...] un estanque grande con una isla en forma de pirámide, en

cuya cumbre habrá un Teocalli, templo de los antiguos mexicanos para sacrificios humanos (Knechtel, 1908, pp.21-26).¹⁰

Figura 13. Litografía de Casimiro Castro. Vista del Valle de México desde Chapultepec, 1867.



Figura 14. Proyecto del jardín del Alcázar. Copia del original de Julius Hofmann de 1866, realizada por Jorge Pérez Vega y Salvador Gonzales Lara, 1993, propiedad del Museo Nacional de Historia.



¹⁰ Wilhelm Knechtel nació en 1837 en Bohemia, y murió en Bucarest, Rumania en 1924. Entró al servicio de Maximiliano en 1860 para los proyectos de jardinería del Castillo de Miramar en Trieste, Italia y antes de la muerte del Emperador trabajó brevemente en la isla de Lacroma, después entró al servicio del rey Carlos I de Rumania como Director de Jardines y fue también profesor de la Escuela de Agricultura de Bucarest.

Jardín Borda.

El Jardín Borda fue construido en el siglo XVIII, sin que exista información fidedigna acerca de la autoría del proyecto. Sin embargo, se tiene la seguridad de que su promotor fue el rico minero don José de la Borda y probablemente, su hijo don Manuel de la Borda, su autor, ya que poseía una acentuada afición por la botánica y la horticultura. Son ellos quienes establecen este lugar de descanso entre la ruta natural de la plata que unía las ciudades de Taxco y México, pasando por la ciudad de Cuernavaca (Barreto & Martínez, 2006, ponencia).

Maximiliano convierte en 1865 al Jardín Borda en su casa de retiro, y designa para las obras de reparación y adecuación de la casa y jardines al arquitecto de la corte Carl Gangolf Kaiser, quien fungió como administrador de la obra y al jardinero Wilhelm Knechtel para la recuperación de las fuentes, estanques y jardines. Cabe señalar que la sensibilidad y profundo conocimiento de los valores intrínsecos del jardín, propicia que los principales lineamientos de diseño concebidos en el siglo XVIII sean respetados y conservada la mayor parte de su traza original.

Jardín Olindo.¹¹

Ahora toca a Carlota dar las primeras informaciones acerca de un poblado llamado Acapantzingo, Morelos, a poca distancia del Jardín Borda, en su carta con fecha del 7 de febrero de 1866:

... Ayer estuve en Acapantzingo y en la casa del alcalde, donde la Iturbide y yo comimos naranjas y quedamos encantadas con el paisaje. También visitamos el espacio del Olindo. (Ratz, Konrad, 2003, p.258).

La respuesta de Maximiliano no se hizo esperar y adquirió los terrenos donde se ubicaría la casa de descanso y giró instrucciones a Wilhelm Knechtel y a Julius Hofmann, para que junto con él realizaran los primeros trazos del nuevo emplazamiento. El 22 de febrero del mismo año, inician su construcción, tal como lo señala Maximiliano a Carlota:

... Hoy comimos todos en Acapantzingo, es decir en Olindo, donde antes de la comida puse la primera piedra de la nueva casa. Con este motivo, ofrecí una pequeña fiesta popular, con comida y baile, a mis nuevos vecinos, qué lástima que no hayas podido participar en ella. (Ratz, Konrad, 2003, p.265).

11 Martínez Sánchez, F. A. Maximiliano: la visión imperial sobre el paisaje y jardín en México, un sueño inconcluso. En *Revitalización de Centros Históricos. El paisaje urbano en las ciudades históricas*, pp. 161-174.

Figura 15. Estanque Mayor del Jardín Borda. Fotografía comercial, Hachenberger, ca. 1915, Mapoteca Orozco y Berra.



Figura 16. Acuarela del Olindo. Julius Hofmann, 1866, Mapoteca Orozco y Berra.



La frecuencia de los paseos y visitas a caballo del emperador, suscitaron que se corriera el rumor de su idilio con la india bonita, esposa o hija del jardinero principal: Concepción Sedano e incluso le atribuyeron la paternidad del hijo de la india bonita. Lo que sí se puede afirmar es que Maximiliano se encontraba sumamente encantado en este lugar de descanso y le atribuía poderes curativos, como se asienta en la siguiente carta dirigida el 17 de marzo de 1866 a la emperatriz Carlota:

... El profesor [Bilimek] nada en beatitud y de nuevo ha encontrado los más bellos insectos y, lo que es más valioso, totalmente nuevos. Todos los días voy a Acapantzingo o, mejor dicho, a Olindo, que es seductoramente bello y donde Knechtel ha logrado maravillas de trabajo y buen gusto. (Ratz, 2003, p.270).

Maximiliano: Plan paisajístico para la Ciudad de México.

Durante los primeros meses de su estancia en México, Maximiliano concebía ya acciones de gran envergadura, que tenían como finalidad garantizar la comunicación eficiente entre la capital y el Puerto de Veracruz, desde el punto de vista militar, pero que también buscaban la consecución de la modernización y ampliación del sistema carretero y ferrocarrilero del país; es por ello que en una carta fechada el 11 de septiembre de 1864, pide a la emperatriz que:

... Por favor dile a Eloin que busque, en mi nombre, que Bazaine mande hacer a su estado mayor un mapa del imperio para mí, en el que se dibujen todas las carreteras principales y los ferrocarriles, lo mismo que las casas fortificadas en el camino de Veracruz a México que el futuro hará necesarias. Este mapa me es absolutamente indispensable para proceder sistemáticamente con las construcciones y presupuesto. (Ratz, 2003, p.133).¹²

Y en otra de las cartas, dirigida a su “ángel bienamado”, le comenta, como es común, de las condiciones del clima de los sitios y de la situación de los poblados que recorre, sin olvidar las referencias nostálgicas a países europeos; pero en particular, Maximiliano da muestras de su alta sensibilidad para identificar obras con valor utilitario, artístico y monumental, y que se traducen en intenciones de rescatar y rehabilitar valores arquitectónicos y paisajísticos, como queda claro en las siguientes líneas:

25 de agosto de 1865

Ángel bienamado:

Acabamos de llegar con felicidad a Pachuca, lamentablemente con un clima malo, llueve de continuo y esto hace que las calles sean intransitables. Pachuca ocupa un bonito lugar y recuerda vivamente a Guanajuato y, en consecuencia, a Italia [...] Hoy muy temprano tuvimos que dejar la hacienda (escrita en español) y nos dirigimos al famoso acueducto de Zempoala,

¹² Seguramente las razones de Maximiliano no sólo correspondían a la idea de ampliar el sistema ferroviario de México, sino también existían razones de seguridad, ya que el camino de Veracruz a México representaba el flujo libre de tropas y mercancías y el lazo de comunicación con Europa.

que es realmente una obra magnífica, grandiosa. Di órdenes para que se restaure esta construcción monumental con lo que la importante Otumba volverá a tener agua fresca en abundancia. (Ratz, 2003, pp.214-215).¹³

Con el propósito de minimizar el constante peligro de inundación en la Ciudad de México, Maximiliano impulsó obras hidráulicas para evitar la paralización de la actividades de la población, tales como: la construcción del dique alrededor de la ciudad; ejecución del dique de Culhuacán y el desvío del Río Churubusco para liberar las zonas de inundación y convertirlas en tierras de producción agrícola.¹⁴ Acciones promovidas que prefiguran, en su conjunto, una visión ambiental y paisajística.

Incontables son las descripciones que hace de distintos componentes paisajísticos, bosques, jardines, árboles y florales; van desde los imponentes volcanes que dominan el Valle de México, hasta el colibrí que merodea las flores. Su acercamiento al paisaje va más allá de la contemplación, ya que lo miraba desde una perspectiva científica, naturalista, humanista y con fines de diseño tal y como podemos identificarlo en la siguiente carta dirigida a Carlota y sus acciones posteriores:

25 de mayo de 1866

Ángel bienamado:

... Ayer en la mañana hice una excursión a Acapatzalco (Azcapotzalco) y los alrededores de Tacuba, con un tiempo magnífico y muy limpio. Visité algunas escuelas y después almorcé bajo los famosos 6 árboles gigantes que están atrás de Tacuba. Al mediodía estaba de vuelta en palacio. (Ratz, 2003, p.291).

Después de esa visita, ordenó a Ramón Rodríguez Arangoiti, el estudio necesario para identificar a los poseedores de los terrenos y las posibles afectaciones en sus propiedades con la finalidad de incluir como elementos centrales de diseño “a los famosos 6 árboles gigantes” que da como resultado el proyecto de la casa de campo “Los Ahuehetes”, en Azcapotzalco.

13 Maximiliano se refiere al Acueducto del Padre Tembleque, construido de mampostería de piedra en el siglo XVI (de 1543 a 1560). La obra hidráulica tiene un recorrido de 44 kilómetros que va desde el cerro del Tecajete en Zempoala, Hidalgo hasta Otumba, Estado de México y destaca por sus valores paisajísticos y funcionales.

14 *Ibidem*, p. 6.

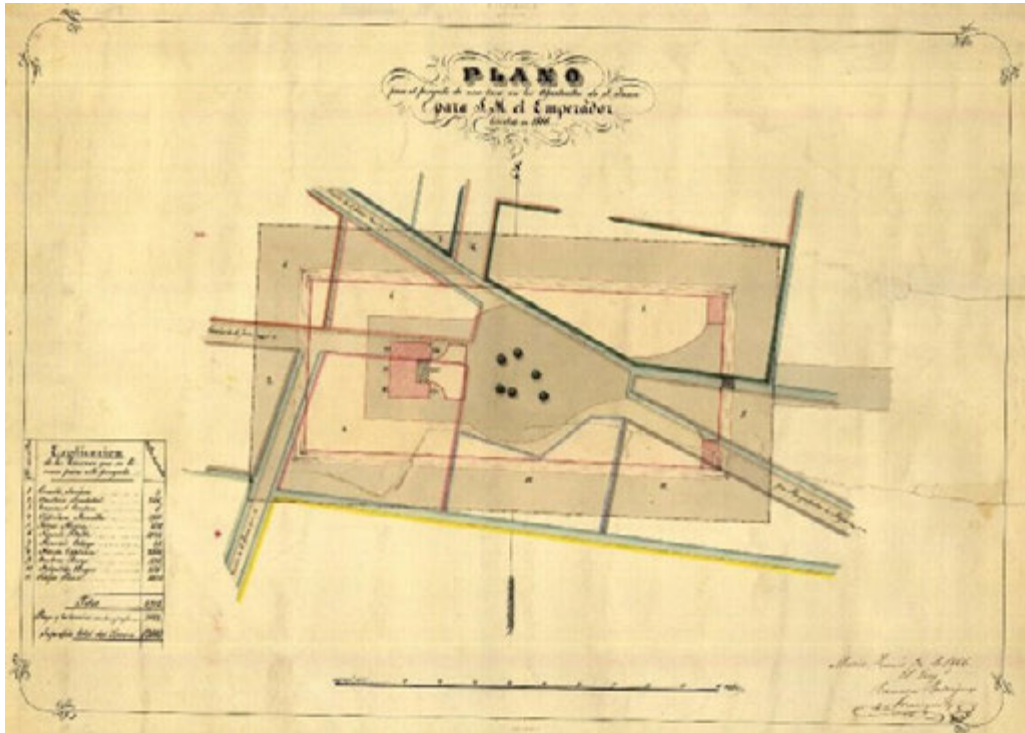


Figura 17. Proyecto para casa de campo "Los ahuehuetes" de San Juan, Azcapotzalco. Ingeniero Ramón Rodríguez Arangoiti, junio 30, 1866. Mapoteca Manuel Orozco y Berra.



Figura 18. Fotografía del Paseo de la Emperador, 1870. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, CNMH-INAH.

La idea de modernización de la Ciudad de México inició con la creación de la Calzada del Emperador para comunicar de manera más fácil Palacio Nacional con el Castillo de Chapultepec, tal y como lo señala su secretario particular José Luis Blasio:

En uno de los viajes de Chapultepec a México en carruaje, fue cuando Maximiliano ideó y llevó a cabo su idea de comprar terrenos inmediatos a Chapultepec, y trazando una línea que comunicaba directamente con la puerta del Bosque con la glorieta de Carlos IV, formar un hermoso paseo: paseo y calzada que hoy se llaman de la Reforma y que en la época del Imperio le llamaron "Calzada del Emperador". (Blasio, 1905, p.67).

Lo más probable es que el testimonio de su secretario Blasio se acerque más a las razones que motivaron la creación del Paseo del Emperador, lo cierto es que la Emperatriz Carlota informa a Maximiliano, quien se encontraba en un recorrido por Molino de Flores, Otumba y Teotihuacán, lo siguiente:

24 de abril de 1865

Tesoro entrañablemente amado:

...Robles¹⁵ hará que en estos días se inicie la calzada imperial de Chapultepec y pregunta si no debe poner manos a la obra del estanque. Dice que tiene el dinero en su presupuesto y pide una respuesta. (Ratz, 2003, p.170).

En 1866, Maximiliano había elaborado un plan paisajístico, titulado *Apuntes Ciudad de México* (Acevedo, 1995, p.138). Para ello contó con la participación de un grupo de ingenieros, arquitectos, pintores, escultores y jardineros, entre quienes sobresalieron Ramón Rodríguez Arangoity, Julius Hofmann, Carl Gangolf Kaiser, Enrique Grube, Santiago Rebull, Felipe Sojo y Wilhelm Knechtel; el documento elaborado en pequeñas hojas sueltas del puño y letra de Maximiliano, es complementado con el "Plano General de la Ciudad de México 1866", donde Maximiliano con su acostumbrado lápiz rojo traza de manera precisa cinco majestuosos bulevares, acompasado por gloriets en las intersecciones más importantes de sus trayectos, inspirados en los proyectos realizados en París por el arquitecto Haussman y en el Ringstrasse de su natal Viena que toca en dos puntos el río Danubio.

15 Se refiere al Ministro de Fomento Luis Robles Pezuela.



Figura 19. Proyecto paisajístico para la Ciudad de México, con el acostumbrado lápiz rojo que solía utilizar en sus proyectos Maximiliano de Habsburgo, Plano General de México, 1866, Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

El primero de estos grandes bulevares y único realizado es al que se le denominó Paseo del Emperador, hoy Paseo de la Reforma que une el Castillo de Chapultepec, residencia de los emperadores, con el monumento del Caballito de Manuel Tolsá que se convierte en un vértice que une al Paseo del Emperador con el Paseo de Bucareli. El segundo Bulevar y el mayor en amplitud ubicado al sur de la ciudad y al límite de la traza urbana y uniría en un eje oeste a este al Paseo del Emperador, al Paseo de Bucareli, el Colegio Militar (Tlaxcoaque) para rematar en el Paseo de la Viga. Este paseo contemplaba un camellón central con árboles de gran altura y en ambas aceras también arboladas que enmarcarían la construcción de edificios de gobierno, museos, teatros, plazas y jardines públicos tal y como sucede en Ringstrasse.

El tercer bulevar, denominado Paseo de la Emperatriz, trazado a partir del centro de la catedral en un eje recto que parte del zócalo a la plaza de Tlaxcoaque, donde se proyectó construir el Colegio Militar con la finalidad que este paseo sirviera como marco para los desfiles militares que desembocarían directamente al Palacio Imperial, con esta propuesta se adelanta más de 60 años a la apertura de la avenida 20 de noviembre sobrepuesta al trazo realizado en rojo por Maximiliano.

Figura 20. Proyecto paisajístico de Maximiliano para la Ciudad de México, sobrepuesto sobre la ciudad actual, enfatizando los bulevares propuestos, 1866.



El cuarto bulevar, con una amplitud mayor que el Paseo del Emperador y similar al del Paseo de la Emperatriz, que va del Caballito al zócalo y estaría destinado para las festividades civiles. Su traza ampliaría la calle de Plateros y su construcción destruiría buena parte del patrimonio arquitectónico ya que abarcaría lo que es hoy la calle de Madero y la avenida Cinco de Mayo, además desaparecería parte de la Alameda. El quinto y más pequeño bulevar, correría de norte a sur para unir el Paseo del Emperador con la casona de los Condes de Buenavista. Debido a la caída del Imperio y el fusilamiento de Maximiliano, los cuatro últimos bulevares nunca fueron construidos, sólo el que hoy conocemos como Paseo de la Reforma, quizá la más importante arteria de la Ciudad de México.

Además, el Plan paisajístico de Maximiliano, descrito en los *Apuntes Ciudad de México*, se desprenden acciones en los siguientes sitios:

Gran Plaza de México: que incluye la Plaza de Armas y la Catedral donde se propone la demolición del Seminario y el Sagrario, para dar paso a dos plazuelas ajardinadas ubicadas al oriente y al poniente de la catedral, diseñadas con sendos andadores centrales que contienen una fuente. Estas plazuelas se alinean con la propuesta de una gran plaza en cuyo centro se localizaría el Monumento a

la Independencia, conectada por medio de andadores diagonales a fuentes localizadas en cada uno de cuatro cuadrángulos en que se divide la plaza. La propuesta del proyecto fue encomendada al arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti e incluye el Paseo de la Emperatriz.

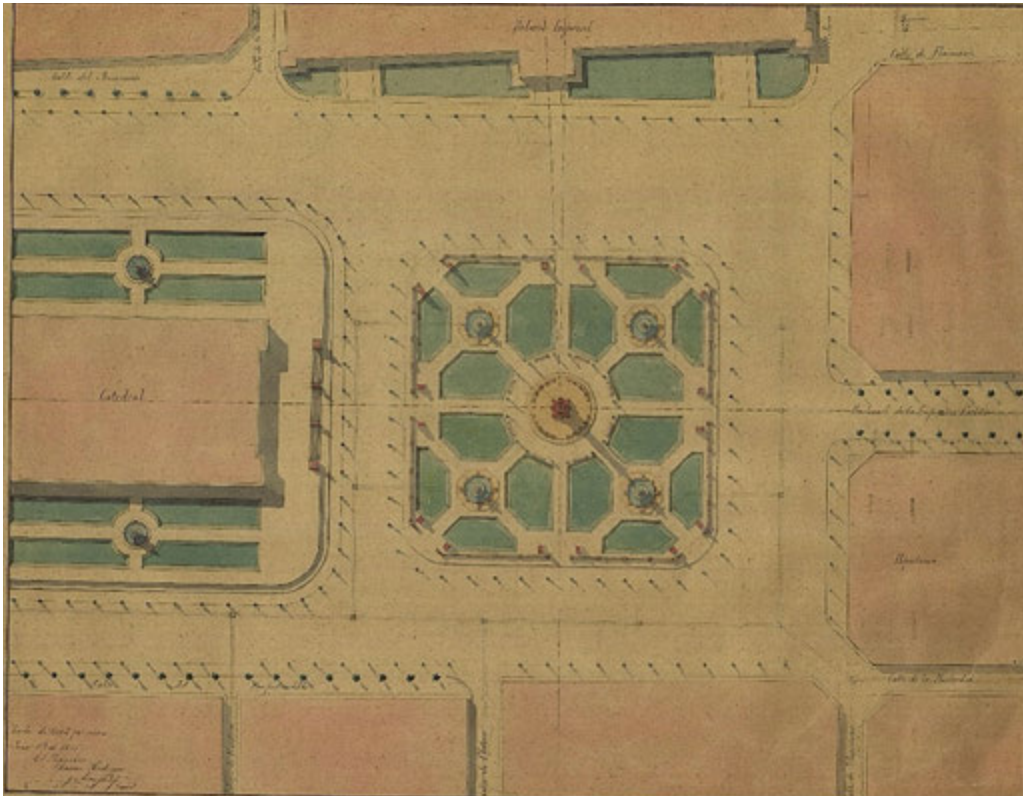


Figura 21. Ramón Rodríguez Arangoiti. Proyecto de reformas para la plaza de armas de la ciudad de México, 1866. Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

Plazas y mercados: El plan contemplaba la creación de las plazas de Correo Mayor, de la Merced y la del Caballo de Bronce, las cuales servirían para albergar nuevos edificios y dotar a la ciudad de un sistema armonizado de espacios abiertos. Incluía la construcción de nuevos mercados en las plazas de San Juan, Santa Catarina y San Fernando y en el antiguo convento de la Merced, el mercado central.

Plan de alumbrado público, higiene y empedrado: estableció concesiones para la fabricación de gas a Guillermo Loyd para proveer de alumbrado a la ciudad en plazas y bulevares. Como medidas de higiene y de salud propuso que los sistemas de aguas pluviales y desalojo se localizaran en un viaducto general incluyendo todas las instalaciones. También propone el empedrado en las calles de la ciudad con material extraído del pedregal.

Durante el tiempo que Maximiliano estuvo al frente del gobierno de México, emprendió reformas fiscales, promulgó el código civil y dividió al país en 50

departamentos para una mejor organización territorial basada en criterios “científicos”, geológicos, hidrográficos, demográficos y etnográficos (Pani, Erika, 2005, p.186). Expidió la nueva ley de pesos y medidas, poniendo en vigor el sistema métrico-decimal desde el 1º de Enero de 1867¹⁶. Promulgó también la Ley de Instrucción Pública, fundó la Junta Protectora de las Clases Menesterosas y expidió Las Ordenanzas de Tema Indígena, entre otras medidas tendientes a crear las condiciones para la reunificación del país. Además, emprendió acciones y programas para la renovación urbana; brindó su apoyo a instituciones y artistas y dejó constancia de una serie de proyectos para insertar a México en la modernidad del siglo XIX.

Todas estas ideas y proyectos respondían a un planteamiento global para mejorar las condiciones de vida en su conjunto y a una nueva concepción de la ciudad y su paisaje, y de haberse llevado a cabo en su totalidad, habrían modificado sustancialmente la fisonomía del paisaje urbano, pero también hubiesen provocado la destrucción de edificios con valor histórico.

Proyectos que quedaron inconclusos cuando el 19 de junio de 1867, a las 7 y 10 minutos, es fusilado junto con Miguel Miramón y Tomás Mejía en el Cerro de las Campanas en Querétaro, dando fin al período conocido como Segundo Imperio de México (1864-1867). Sin embargo, a pesar de la brevedad de su reinado, dejó un legado importante para la historia de México que abarcó las ciencias y artes, las cuales impulsó a pesar de las dificultades políticas, económicas y militares que tuvo que enfrentar.

Referencias.

- Acevedo, Esther. (1995). *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Anders, Ferdinand. (1996). Julius Hofmann, arquitecto de Maximiliano. En: *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. México: Fondo Cultural Banamex.
- Arciniega Ávila, Hugo Antonio. (2003). *El Arquitecto del Emperador. Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos, 1831-1867*. México: tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte; Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arróniz, Marcos. (2014). *Manual del viajero en México o compendio de la historia de la ciudad de México*. (Primera edición, Librería de Rosa y Bouret, Paris, 1858). México: Conaculta.

¹⁶ Memoria presentada a S.M. el Emperador por el Ministro de Fomento Luis Robles Pezuela de los Trabajos ejecutados en su ramo el año de 1865. México, Documento núm. 3, CEHM-CONDUMEX, p. 4.

- Barreto, Ma. de los Ángeles & Martínez, Félix. (2006). El Borda, un jardín con valor histórico. Ponencia presentada en el 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, España, el 21 de Julio de 2006.
- Blasio, José Luis. (1905). Maximiliano íntimo: el emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular. París: Librería de la vda. de Bouret (primera edición).
- Calderón de la Barca (Marquesa). (1958). *La vida en México*, Libro Primero, México: Mex Editores.
- Corti Conte, Egon Caesar. (1984). *Maximiliano y Carlota*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Drewes, Michael. (1983). Proyectos de remodelación del Palacio de Chapultepec en la época del emperador Maximiliano. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, V. XIII, núm. 51, pp. 73-82.
- Drewes, Michael. (1992). El Busto de Carl Gangolf Kaiser. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, V. XVI, núm. 63, pp. 177-181.
- Drewes, Michael. (1988). Carl Gangolf Kaiser (1837-1895). Arquitecto de la Corte del Emperador Maximiliano. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. V. XV, núm. 59, pp. 239-253.
- Drewes, Michael. (2000). Otra aproximación a Carl Gangolf Kaiser (1837-1895). En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77, pp. 151-168.
- Fabiani, Rosella. (1997). *Il Castello di Miramare. Itinerario nel Museo Storico*. Italia, Trieste: Edizione B&MM Fachin.
- Fernández Christlieb, Federico. (1998). La influencia francesa en el urbanismo de la Ciudad de México: 1775-1910. En: Pérez Siller, Javier (coord.). *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*. México: El Colegio de San Luis, El Centro Francés de Estudios Mexicanos y Universidad Autónoma de Puebla.
- Fernández Christlieb, Federico. (2000). *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México. Antecedentes y esplendores*. México: UNAM-Instituto de Geografía-Plaza y Valdez.
- Habsburgo, Maximiliano. (1869). *Recuerdos de mi vida: Memorias de Maximiliano*. (Trad. por José Linares y Luis Méndez). México: F. Escalante.
- Habsburgo, Maximiliano. (1873). *Grecia y Asia Menor*. Versión castellana por Eduardo A. Gibbon. México: Voz de México.
- Habsburgo, Maximiliano. (1865). *Reglamento para el servicio y ceremonial de la corte*. México: Impr. De J. M. Lara.
- Humboldt, Alejandro. (1927). *Ensayo político sobre la Nueva España*. Tomo Primero, 2a ed., París: Casa de Jules Renouard.
- Iturriaga de la Fuente, José N. (1992). *Escritos Mexicanos de Carlota de Bélgica*. México: Banco de México.

Knechtel, Wilhelm. (1908). *Handschriftliche Aufzeichnungen meiner persönlichen Eindrücke und Erlebnisse in Mexiko in den Jahren 1864-1867*. Alemania: Deutsche Arbeit.

Knechtel, Wilhelm. (2012). Las memorias del jardinero de Maximiliano. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Kolonitz, Paula. (1984). *Un viaje a México en 1864*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lombardo de Ruiz, Sonia. (1978). Ideas y proyectos urbanísticos de la ciudad de México, 1788-1850. En: *Revista Colección Científica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 169-188.

Luca de Tena, T. (1990). *La Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*. México: Planeta.

Martínez, Félix Alfonso. (2010). Maximiliano: una visión imperial sobre el paisaje y el jardín en México, un sueño inconcluso. En: *Revitalización de Centros Históricos. El paisaje urbano en las ciudades históricas*. México: Centro Cultural de España en México.

Pani, Erika. (2005). Maximiliano de Habsburgo. En: *Ni héroes ni villanos. Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*. México: Miguel Ángel Porrúa-El Colegio Mexiquense.

Parrilla Álvarez, Laura (coord.). (2003). *Jardín etnobotánico, Museo de medicina tradicional y herbolaria. Cuernavaca, Morelos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez Bertruy, Ramona. (2006). Jardinería pública: un recorrido por su historia en la Ciudad de México. En: *Estudios de Historia*, V. 13, núm. 3, pp. 181-208.

Ratz, Konrad. (2003). *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ratz, Konrad. (2008). *Tras las huellas de un desconocido. Nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*. México: Siglo XXI Editores-Conaculta-INAH.

Ruaro Loseri, Laura. (1985). *Massimiliano da Trieste al Messico*. Italia: Edizione Lint Trieste.

Sarmiento Pérez, Marco. (2008), Un turista singular: el archiduque de Austria Ferdinand Maximilian. Su estancia en canarias en 1859. En *Turismo*, Revista anual de la Escuela Universitaria de Turismo Iriarte, núm. 0, septiembre, pp. 37-58.

4. La ex fábrica textil de San Luis Apizaquito en Tlaxcala; revaloración de un espacio ornamental en el monumento histórico.

José Javier Arredondo Vega

Resumen.

En 2012 se inició el rescate para la adecuación a actividades culturales de la antigua fábrica textil de San Luis Apizaquito, ubicada en el pequeño poblado de ese nombre en el Estado de Tlaxcala, México. La fábrica data de 1899 y es considerada Monumento Histórico según la Legislación Mexicana relativa a la conservación del patrimonio. Este artículo tiene como objetivo difundir este hecho plausible en el que participó el autor; y plantear una reflexión sobre la protección jurídica de los jardines similar a su gran Jardín Atrial, así como proponer una hipótesis de su definición teórica, desde las perspectivas de las Cartas de Florencia y Venecia.

Palabras clave: *paisaje productivo, fábrica textil, rescate, adecuación, jardín atrial.*

Rescate de la ex fábrica de hilados de San Luis Apizaquito, Siglo XIX: Tlaxcala, México- y unas reflexiones sobre su Jardín Atrial.

En 2012, tras décadas de abandono, se inició el proceso de restauración de esta antigua fábrica de hilados, que, como muchos otros edificios de su género, a pesar de su calidad, era solo conocida localmente. Se trata de la factoría de San Luis Apizaquito, que data de fines del siglo XIX y se ubica en el municipio de Tetla, del pequeño Estado mexicano de Tlaxcala.¹ Circundada por un singular paisaje natural, privativo de su región, las viejas instalaciones se reducían a un conjunto de edificaciones ruinosas, restos de infraestructura hidráulica y de enmarañada biótica. Por fortuna en el año mencionado, en un acto insólito, el gobierno del estado lo adquirió con el encomiable fin de adecuarlo para actividades culturales.² Más aún, el proyecto ejecutivo quedó en manos de especialistas de la Universidad Nacional Autónoma de México y bajo la supervisión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), instancia de competencia legal. El que esto escribe tuvo el privilegio de participar en los estudios preliminares para su restauración.

1 Tlaxcala es uno de los estados más pequeños de la República Mexicana. Se sitúa en la meseta central del país, en las tierras altas del eje neovolcánico. El paisaje del estado de Tlaxcala está compuesto de extensos valles que se alternan con sierras y lomeríos, al sur-oriente se encuentra uno de los iconos más representativos del paisaje, la Malintzin (Malinche o Matlalcueyetl) de amplias faldas y con una altitud de 4,420 msnm.

2 Los espacios se destinarán al Instituto Tlaxcalteca de Cultura.

Considerando que acciones como este rescate escasean, no solo en nuestro medio; el propósito de este escrito es coadyuvar a su difusión refiriendo someramente, desde la perspectiva que da la restauración de inmuebles patrimoniales, las singularidades del conjunto, algunos aspectos de su adecuación y, en referencia a su relevante componente jardínado, hacer una reflexión sobre su protección legal y, una potencial acepción teórica con ese mismo fin.

1. Apuntes sobre la industria textil en Tlaxcala.

Entre 1821 y 1850, aunque la situación política y militar de México era inestable (independencia, guerra civil e invasiones), se habían entablado relaciones con Estados Unidos e Inglaterra, que permitieron la introducción de tecnología importada. Según Cosío Villegas:³

En medio de las guerras civiles la economía del país no hace mayores progresos. La minería medio se recupera gracias a las inversiones británicas, pero dentro de la industria sólo avanza la textil en algunas fábricas de lana.

En paralelo, se consolidó una incipiente clase media (Cosío Villegas, p.94), generando un mercado de consumo, en que, según Velasco R.:

...al inicio del periodo del México Independiente, comenzaron las primeras inversiones capitalistas dentro del sector textil, ya que los textiles eran los artículos de importación más relevantes de México, y este sector fabril fue el primero y más importante ramo industrial, cuyo desarrollo se debe analizar en relación directa con la política modernizadora implantada en todo el país, que alcanzaría su consolidación con la conformación del Estado nacional, hacia 1880. La rama textil fue abrazada tempranamente por los estados de Puebla, Veracruz, Querétaro, y Estado de México, así como el Distrito Federal y otras entidades.⁴

Más adelante con el porfiriato, a fines del siglo XIX, la industria textil, simbolizó en México “la modernización de forma integral [...]”. Las textileras contribuyeron al proceso estimulando el establecimiento de nuevas industrias, productos y servicios. Bazan propone que:

³ Cosío Villegas, et al., *Historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 1974, p. 102.

⁴ Velasco Rodríguez, Griselle, *Capitalismo y modernización en Oaxaca. La Industria textil durante la Reforma y el Porfiriato*, IPN, México, 2011, pp. 21-22.

La tradicional industria textil del algodón estaba relativamente estancada a principio del régimen de Díaz [1877]. Sin embargo, hacia 1890 muchos industriales mexicanos vendieron sus fábricas a comerciantes franceses que las modernizaron y también construyeron nuevas, movidas por energía hidroeléctrica. Por ejemplo, las instalaciones eléctricas de la nueva planta de Río Blanco en la cercanía de Orizaba, donde la lluvia y el agua son abundantes, se terminaron en 1897.⁵

En lo que respecta a la industria textil tlaxcalteca, hay constancia de la instalación de al menos una factoría al inicio del siglo XIX, para sumar ocho a su término. La fábrica de San Luis Apizaquito, fundada en 1899, formó parte del ese conjunto industrial.⁶

¿Por qué se emplazó ese tipo de industria en tan pequeño estado de la República Mexicana, tan generosamente dotada de grandes extensiones agrícolas? Santibáñez recuenta estos factores:

- Óptima ubicación geoestratégica y su cercanía al estado de Puebla. Antes esto mismo favoreció el asentamiento de grandes haciendas. Por ejemplo, en terrenos de la hacienda llamada Palula,⁷ se estableció en 1839, la textilera tlaxcalteca “El Valor” (Santibáñez, 2010, pp.43 y 26). También en Oaxaca está documentado el establecimiento de fábricas similares adaptándose en molinos (o trapiches) de ranchos y haciendas. Fue el caso de las fábricas de San José y Soledad Vista Hermosa, instaladas en la Hacienda de San Agustín Etlá.⁸ Estas factorías, como la de San Luis Apizaquito gozan de gran riqueza paisajística (Ver Figura 1). Por otra parte, el asiento de las textileras en Tlaxcala provocó el advenimiento del ferrocarril (la línea del ferrocarril México-Veracruz). La fundación de San Luis Apizaquito está ligada al acontecimiento.
- Abundantes recursos naturales, hídricos, sobre todo, y por añadidura bancos de piedra, factores substanciales en la edificación económica de factorías. Como en otros lugares las primeras textileras tlaxcaltecas se instalaron a la orilla de corrientes de agua (Santibáñez, p.41). Por ese motivo los emplazamientos se encuentran en entornos naturales de gran

⁵ Porfirio Díaz gobernó México de 1877 a 1879, y de 1884 a 1910. Su amigo Manuel González, de 1884 a 1880: Bazan, Jan, *Breve Historia de México*, México, 2006, p. 107.

⁶ Santibáñez, Tijerina, Blanca Estela, *Los Pioneros de la Industria Textil durante el Porfiriato*, Universidad Autónoma de Puebla, 2010, p. 43.

⁷ La Hacienda de San Antonio Palula en Papalotla de Xicohténcatl.

⁸ Velasco Rodríguez, Griselle, *Capitalismo y modernización en Oaxaca. La Industria textil durante la Reforma y el Porfiriato*, México: IPN, 2011, pp. 315-316.

valor paisajístico, como se ha señalado de la fábrica de San Luis Apizaquito. Su infraestructura hidráulica y a lo lejos el Volcán Malintzi, suman un impresionante escenario. Gozan de similares condiciones los entornos naturales de las pretéritas instalaciones oaxaqueñas; antes citadas, de San José, Soledad Vista Hermosa y la histórica textilera de Río Blanco, cercana a Orizaba en Veracruz, entre otras (Ver Figura 2).



Figura 1. Paisaje natural, Volcán Malintzin en Tlaxcala, México.
Foto: José Javier Arredondo Vega, 2012.

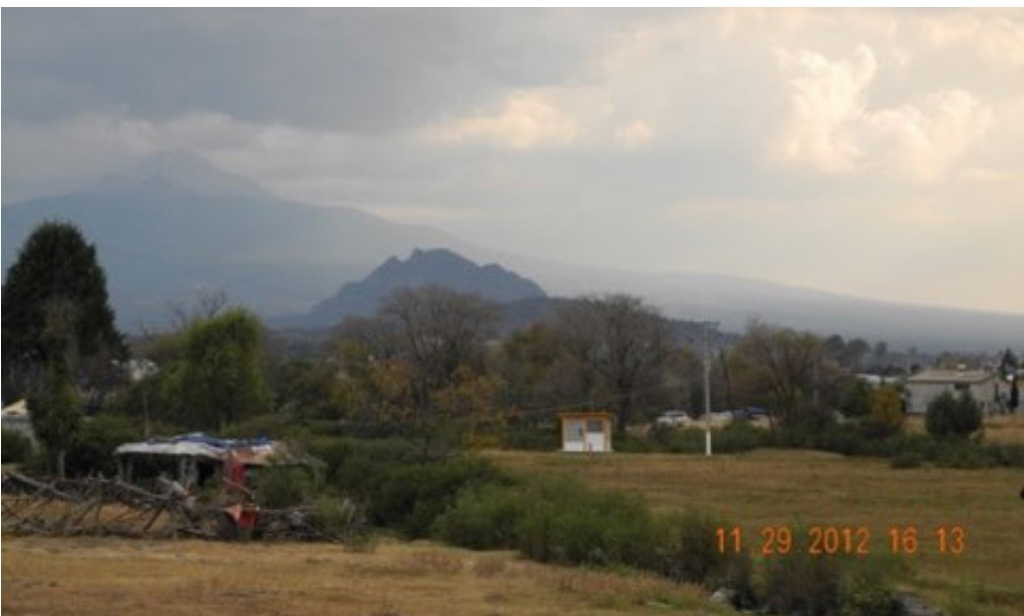


Figura 2. Paisaje en Apizaquito, Tlaxcala, México.
Foto: José Javier Arredondo Vega, 2012.

- Recursos humanos históricamente capacitados en los obrajes coloniales.⁹ Ya desde principios del siglo XVI habría presencia de estas industrias pequeñas en las que se explotaba también al indígena (Santibáñez, p.2).
- Intervinieron, por último, factores político-administrativos: estímulos y autorizaciones gubernamentales, como exención de impuestos y concesiones, como en el caso del “uso ilimitado de agua para mover las turbinas de las fábricas”, por ejemplo (Santibáñez, p.42).

2. La ex fábrica de hilados de San Luis Apizaquito. Antecedentes históricos.

En restauración, la anamnesis,¹⁰ o la etapa de recolección de datos referentes a la historia del objeto arquitectónico son de capital importancia metodológica. Con esta información y con la que se obtiene por la observación experta, se sustentarán argumentos para autenticar espacios, sistemas constructivos, materiales, acabados y en todos los casos, como en el presente, para poder justipreciar también los elementos naturales y paisajísticos de las extensas áreas exteriores que entornan a estos objetos arquitectónicos, como en el caso del “Jardín Atrial”, de nuestra factoría. Al respecto de los datos históricos pertinentes, hay que apuntar que una limitante fue la corta y apresurada (uso y costumbre en el restauo), etapa de colaboración de quien escribe en la etapa preliminar del proyecto de restauración y adecuación de la ex fábrica textilera. Por ello, la investigación se sustentó en tres de las referencias más accesibles en el confuso estado del problema. El dato clave: *año de 1899*, fecha del establecimiento de la factoría, fue coincidente tanto en: la ficha de Catálogo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH),¹¹ como en un escrito del cronista Prospero Cahuantzin,¹² (Santibáñez, p.43), que propone que:

9 “Entre los colonos españoles [siglo XVI] que se asentaron en Apizaco, destacó Francisco López Arroñez, quién estableció el obraje textil más importante de Tlaxcala [...], según la Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, INAFED, México, 1986, en el tomo dedicado al estado de Tlaxcala.

10 El término *anamnesis* (del griego ἀνάμνησις, ‘recuerdo’) significa ‘recolección’, ‘reminiscencia’, ‘rememoración’, y en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar metodológicamente la información registrada en épocas pretéritas. (En medicina, los datos pre diagnóstico.)

11 Datos de la Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble. Número de clave: 29005007000. Folio SICNMHI: 12335. Subdirección de Catálogo. Coordinación Nacional de Monumentos Instituto Nacional de Antropología e Historia, pero sin fecha ni autor.

12 Cahuantzin Prospero, *Memorias de la administración pública del Estado de Tlaxcala*, Gob. de Tlaxcala, 1887. pp. 31, 36 y 53.

De esa forma, fue entre 1839-1845 y 1901 cuando se instalaron en la región tlaxcalteca las principales fábricas textiles. Como dijimos anteriormente, en el centro y sur del estado surgieron: El Valor (1839-1845), San Manuel (1876) y San Luis Apizaquito (1899).¹³

Por lo demás no sorprende la validación del dato, cotejado contra otros datos obtenidos de la lectura a la morfología fabril analizada ocularmente (el “edificio” es en sí, un documento). Orientan las reminiscencias conceptuales en el diseño de las tipologías arquitectónicas originadas en el siglo XVI, invariantes de un dilatado lapso de la historia de nuestra arquitectura que subsistirán incluso al periodo revolucionario. Regionalmente se observa tipología análoga aplicada a los cascos de las haciendas tlaxcaltecas y poblanas. Diríamos que su diseño es *icónico*.¹⁴ En la fábrica de San Luis los lenguajes conviven armoniosamente con la innegable presencia de las aportaciones tecnológicas de fines del siglo XIX y principios del XX. Acorde con nuestras fuentes, los datos siguientes delimitan antecedentes históricos clave del inmueble: la Fábrica de San Luis Apizaquito se establece donde existía un molino de trigo propiedad de Simón Stéfani (francés) denominado “la finca Loza”, fundada en 1886¹⁵. En 1894 se le conoce como “Rancho Lozada” y el propietario es el mismo. Hacia 1897, la finca cambia de dueños y de nombre, que será “Quinta Marqués y Cia. S. en C.”¹⁶

Lo cierto es que, según Santibañez, para 1899 el edificio estaba ya muy bien adaptado (se desconoce el diestro autor) para la producción textil, exitosa en un tiempo gracias a la administración del empresario y propietario Ángel Solana Alonso, español de procedencia: “Ya para finalizar el siglo, Ángel incursionó en la industria textil de Tlaxcala, fundando en 1899 la fábrica de San Luis [...] muy cerca de Apizaco. [...]”¹⁷ Por su parte, en la cedula de catálogo del INAH¹⁸ (la fuente más importante, aunque lacónica y deficiente), se agregan los datos siguientes:

13 Santibañez Tijerina, Blanca Estela, *Industria y Trabajadores Textiles en Tlaxcala: Convergencias y Divergencias en los Movimientos Sociales, 1906-1918*, Universidad Autónoma de Puebla, 2010. p. 43.

14 Broadbent, Geoffrey, *Diseño arquitectónico*, México: G. Gili., 1982, p. 394.

15 Cahuantzin Prospero, *Memorias de la administración pública del Estado de Tlaxcala*, Gob. de Tlaxcala, 1887. pp. 31 y 36.

16 *Ibid.*, p. 35.

17 Santibañez Tijerina, Blanca Estela, *Industria y trabajadores textiles en Tlaxcala: convergencias y divergencias en los movimientos sociales, 1906-1918*, Universidad Autónoma de Puebla, 2010. pp. 77-78.

18 *Op. cit.*

- La fábrica de San Luis Apizaquito fue adquirida por el español Ángel Solana cuando era molino de trigo y pertenecía a un francés llamado Simón Steffani. El señor Solana lo convirtió en fábrica de hilados y tejidos iniciando con 10 telares hasta completar 400,¹⁹ instalando posteriormente una planta de energía que también proporcionó servicio a la Ciudad de Apizaco.
- En 1947 la fábrica de hilados, tejidos y estampados San Luis paró sus actividades temporalmente y en 1959 se clausuró definitivamente. La vía de armón que conducía a la Ciudad de Apizaco fue levantada. Sin embargo, se observó en calas realizadas por personal del INAH que parte de esa vía subyace bajo el andador principal del “Jardín Atrial”.
- En la parte superior del *chacuaco*²⁰ se podía observar: “1941 San Luis”.²¹

Finalmente, en las conclusiones de la cedula del INAH se advierte el texto siguiente: “Observaciones: Una parte está remodelada y es ocupada como casa de fin de semana. Las naves que están en la parte posterior les (sic) colocaron domos y algunas puertas y ventanas. En la parte posterior de la fábrica atraviesa un acueducto. No se tuvo acceso al edificio. [...]”.

Desafortunadamente no se consigna la fecha en que se llenó la cédula, ni quién la ejecutó. Suponemos que las “Observaciones” se habrían hecho en década de los 70, cuando por información oral sabemos que el propietario, descendiente del empresario Ángel Solana Alonso, la adaptó como casa de descanso. Evidencias de materiales, acabados y mobiliario de uso doméstico, encontrados en la fase de inspección de campo durante la valoración ocular, así lo confirmarían.

3. Marco legal y papel de la teoría de la restauración de edificios patrimoniales en el rescate de ex fábrica.

La legislación mexicana que protege a los bienes culturales se basa en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas²² (LFMZAAH). Sin duda un instrumento jurídico *sui generis*, que, estimado a 47 años de su promulgación, muestra muchas deficiencias ante las complejas problemáticas actuales para la salvaguarda del patrimonio

19 En 1912, la fábrica contaba con 200 telares; Santibañez Tijerina, 2010, p. 89.

20 *Chacuaco*. Origen etimológico de la palabra: proviene del purépecha, *chakuaka* (trasca), que hace referencia a un sahumero. Chacuaco alude a las chimeneas de los ingenios azucareros. Fuente: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/chacuaco.php>

21 Nota: Las referencias a la ficha del INAH no son citas textuales.

22 El Decreto de la Ley y su reglamento fue publicado en la Gaceta Oficial de la Generación el 6 de mayo de 1972 con su reglamento. Las últimas modificaciones ocurrieron en 1975 y 1993, respectivamente.

cultural arquitectónico, urbano y no digamos, paisajístico. Por ejemplo, parte del espacio urbano lo ocupan en muchas partes jardines históricos públicos. Aunque este escrito no es el idóneo para analizar la Ley aludida, baste hacer notar, por ejemplo, que en sus artículos se definen los bienes culturales como “monumentos”, categorizados en arqueológicos, históricos y artísticos: valoración con fundamentos meramente cronológicos. De acuerdo con ese instrumento legal, el conjunto edilicio que integran las instalaciones de la antigua factoría textilera de San Luis Apizaquito es un Monumento Histórico, por determinación de la misma LFMZAAH (el dato histórico de su construcción lo etiqueta como construcción decimonónica), según se establece en los artículos 35 y 36, que se citan a continuación. De la interpretación del concepto planteado en la última línea (subrayada) del art. 36 emana su definición.

Ciertamente, por sus atributos materiales e históricos la ex fábrica es a todas luces una destacada obra de carácter industrial, realizada a fines del siglo XIX. A lo anterior se debe agregar que se deben considerar como complemento inseparable del conjunto arquitectónico los componentes paisajísticos: el interno, y en el mismo sitio lejano, el domo del volcán Malintzin.

Artículo 35

Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la Nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley.

Artículo 36

Por determinación de esta Ley son monumentos históricos: los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso, así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos, al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares, así como los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive. (Subrayado de quien cita.)

Consiguientemente, toda intervención (la adecuación incluida) deberá ser sancionada por el INAH, e inserta en el marco teórico de la restauración de bienes culturales edificados, considerada una disciplina con carácter científico (Álvarez Gazca, 1998, p.25). Es decir, que como en las otras ciencias: investiga, establece

hipótesis y objetivos y, se sustenta en su propio sistema filosófico y conceptual. Este se resume primordialmente en los 16 postulados del afamado documento denominado *Carta Internacional de Venecia*²³ y en la inevitable referencia a Cesar Brandi y su principio de la reversibilidad.²⁴

Signada la *Carta* por México, entre otros países, cabe decir que, aunque no es vinculante con el marco legal antes bosquejado, ciertamente su terminología lo ha permeado. Los principios del documento de Venecia, aún imprescindibles, siguen generado un sinnúmero de documentos internacionales, entre otros la *Carta de Florencia* (Florencia, 1981).

Sin controvertir su esencia, los instrumentos emanados son útiles para afrontar los nuevos retos en la defensa de la *autenticidad* del Patrimonio Edificado (su misión originaria), y afianzar el compromiso ético de los países signatarios y de sus especialistas, que así se obligan a respetarla. Empero, se debe mencionar que, para un sistema neoliberal como el imperante y sus embates mercantilizantes, este tipo de valores resultan incómodos. En lo que respecta al problema de la *adecuación* espacial, como el caso de la antigua textilera, las intervenciones requieren de una participación interdisciplinar; actitud que no contraviene el espíritu de Venecia, porque se trata, antes de intervenir, de establecer la autenticación integral de los espacios y los componentes arquitectónicos, estructurales y decorativos que los limitan, y que los hagan seguros, cómodos y estéticos.²⁵

Por lo tanto, cada juicio de valor demanda un bagaje de conocimientos específicos. Se infiere de esto que los aportes de un equipo de especialistas se tornan indispensables para determinar la calidad de los espacios, su vocación, o bien para estipular los que pueden significar “capas de sacrificio”, como se suele llamar a los espacios o componentes modificables bajo ciertos criterios. Se considera lograda la salvaguarda de un bien cultural construido cuando el fin de su nuevo uso es motivado por la “dedicación a un fin útil a la sociedad”.²⁶ Tal es el destino del Monumento Histórico.

23 Redactada en Venecia, Italia en 1964. El documento de referencia es la versión oficial impresa en 1965; la *Stamperia di Venecia*; distribuida por el “Centro Internacional de estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales” de Roma. (Díaz-Berrio, 2012, p.11).

24 Brandi Cesare, *Principios de Teoría de la Restauración*, México: INAH, 1990, p. 28. Trad. S. Díaz-Berrio.

25 Conforme a las *Recomendaciones para el análisis, conservación y restauración estructural del patrimonio arquitectónico*, Scientific Committee for Analysis and Restoration of Structures of Architectural Heritage, 2004, del ICOMOS International; “La evaluación de un edificio, a menudo, requiere un enfoque holístico, es decir, que considere al edificio en su conjunto y no sólo una valoración de los elementos individuales. [...]”

26 Artículo 5 de la Carta de Venecia.

4. Descripción y valoración arquitectónica.

El valor testimonial y el valor documental en el monumento, suponen un mensaje que se debe captar y que es la verdad que *delatan*. El pasado histórico es el *emisor*; la verdad delatada es el *mensaje*; la sociedad contemporánea es el receptor. En ese sentido, el monumento es un signo que la sociedad debe descifrar. Su código, establecido a partir sobre normas o convenciones del pasado, contiene claves que no son necesariamente descifrables para el presente, y que, en consecuencia, requieren de interpretación.²⁷

Sirva el epígrafe anterior como una introducción a la subsiguiente fase de descripción y valoración, sustentada en un análisis ocular de los elementos arquitectónicos, estructurales, ornamentales y bióticos auténticos, así como su estado de conservación y la consecuente propuesta preliminar de intervenciones. La experiencia profesional en este tipo de apreciación es un factor esencial (Acha, 1986).²⁸

- *El Conjunto Fabril*. En realidad, la producción de la fábrica se sustentó por medio de un sistema hidráulico basado en la fuerza de la gravedad y la eficacia de una turbina (el artefacto aún existe). Con ese fin se aprovechó el agua de la laguna “El Ojito”, distante un kilómetro aproximadamente de la factoría y ubicada en la cota más alta del sistema. El líquido dosificado por una represa se suministraba a la factoría por medio de un Acueducto arcade de mampostería (el canal existe). Al final del proceso, en la cota más baja, las aguas tratadas reconocían el “Arroyo Apizaquito” (Ver Figura 3).

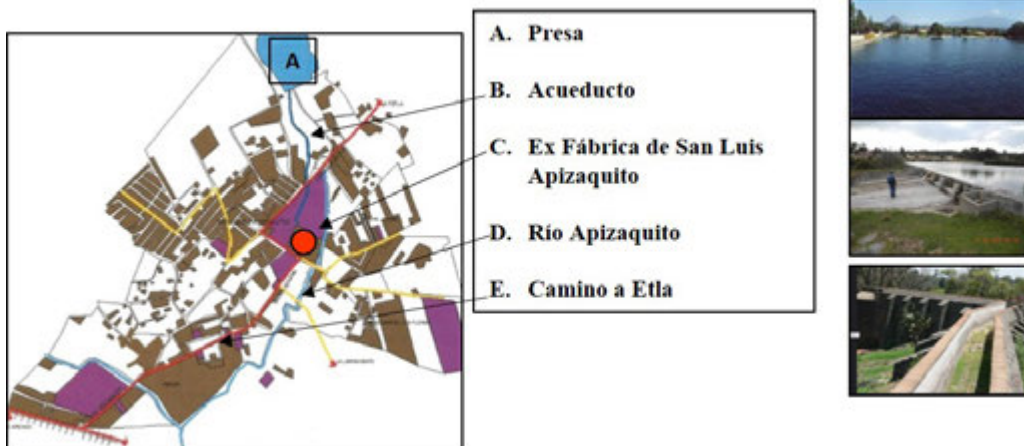


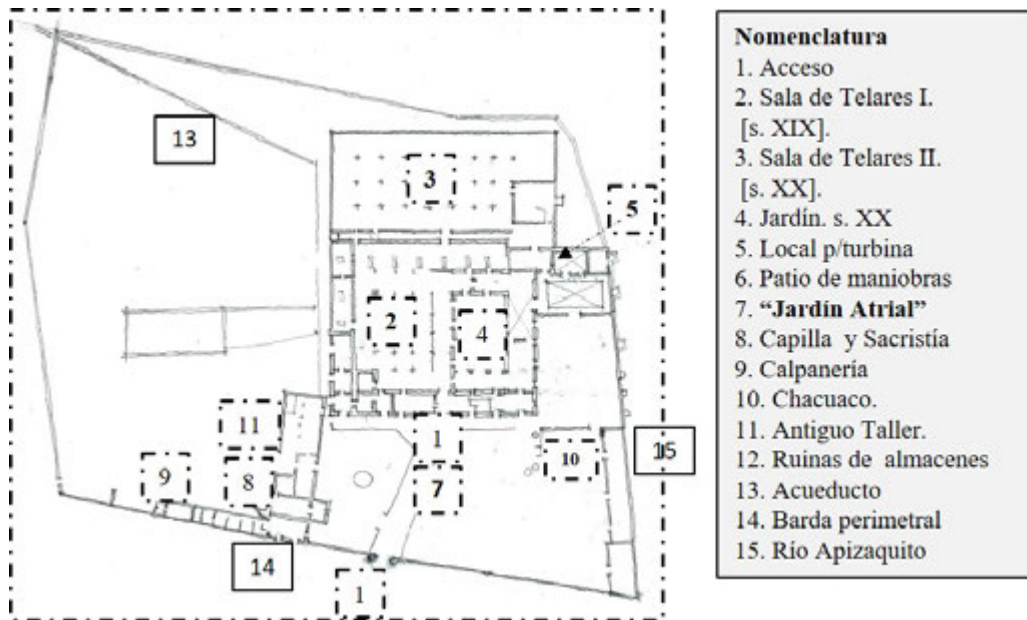
Figura 3. Sistema hidráulico de la ex Fábrica de San Luis Apizaquito. Elaboración propia con fotos del autor, 2012.

²⁷ Chanfón O., Carlos, *Fundamentos teóricos de la restauración*, México: UNAM, 1996, p. 201.

²⁸ Acha, Juan, *La apreciación artística y sus efectos*, México: Trillas, 1986, p. 185.

Al inicio del diagnóstico, la histórica factoría consistía en un grupo compuesto por elementos arquitectónicos emplazados en un predio de suave declive, orientado sensiblemente de SE a NO y delimitado por una tapia pétreo de contorno irregular. Sus límites más importantes, como se advierte en la Planta de Conjunto anexa son al SE el camino al poblado de Tetla y al NE el arroyo “Apizaquito” hacia el cual desciende el terreno. Las edificaciones, en su mayoría ruinosas, estaban delimitadas por agreste vegetación, entre las cuales se percibe el denominado “Jardín Atrial”, que se debe considerar cómo el área biótica más relevante, por su función espacial polisémica y gran masa arbórea. Forman el conjunto edilicio: a) el edificio principal (regente), con los locales administrativos, domésticos (habitaciones del propietario), fabriles y restos de infraestructura; b) las edificaciones subordinadas, integradas por: 1) el acueducto, sistema conductor de agua desde la presa cercana; 2) la Capilla, su Sacristía y un posible Taller y locales de almacenaje; 3) la Calpanería o casas para obreros; 4) posibles Bodegas; 5) la barda perimetral y 6) el jardín frontal, denominado “Jardín Atrial” (Ver Figura 4).

Figura 4. Conjunto arquitectónico de la ex Fábrica de San Luis Apizaquito. Elaboración propia.



- *El edificio principal. Características formales. Desplante y volumetría.* Con la vara²⁹ como unidad de medida, en la planta arquitectónica se puede apreciar una proporción rectangular en la que su eje mayor se dirige al NO. Volumétricamente, el inmueble se divide en dos cuerpos semejantes en área. Él más alto, al extremo SE, suma dos niveles por sus cuatro lados. Limita al frente con el “Jardín Atrial” e inscribe un patio casi al centro. Al extremo NO, el cuerpo más bajo.
- *Organización espacial.* El programa y las categorías de locales identificados que lo integran son: naves (o Salas de Telares. Figura 4), crujías, pórticos, una galería, pasillos, un patio central (*impluvium*) y vestíbulos.
- *Tipología, ornamentación y simbolismo.* El carácter formal de la ex fábrica en su conjunto es severo. A pesar ello el *Edificio* o *Casa Principal*, el más antiguo, el mejor conservado y emblemático, delata los esquemas arquitectónicos de diseño implantados en la capital de la Nueva España por los alarifes ibéricos desde en la primera centuria de la colonia.

Descripción: *Caja* de morfología prismática para el contenedor de los muros límites de los espacios internos. Muros, de preponderante proporción rectangular, en la que los llenos superan a los vanos. Imprescindibles patios para el ordenamiento del espacio interno y de su acondicionamiento ambiental. Mampostería de piedra para sus fábricas y cubiertas planas a base de madera y terrados, al igual que en sus entresijos. Así mismo, ratifican al esquema colonial el aparato decorativo de su fachada frontal, exornada por un *imafronte*, remate superior del entreje de acceso a la ex fábrica; la molduración en sus cornisamentos, los enmarcamientos de sus vanos resuelto con jambas en relieve y las argamasas polícromas imitando sillares. Evocan con fuerza la solución arquitectónica para el primer Palacio Virreinal³⁰ en el centro de la capital de la Nueva España. Singularizan al inmueble los *Garitones* que desplantan en sus cuatro esquinas de su nivel superior (dos más flanquean la portada de ingreso al conjunto). Este carácter marcial se percibe en general en la tipología de los Cascos de las Haciendas de la época, por lo que no sería extraña, en consecuencia, la adecuación de las instalaciones a este tipo de edificaciones, de la arquitectura de la ex fábrica de San Luis Apizaquito. En una vista desde el arroyo puede equipararse con las haciendas de Tetlapaya, Hgo. y de Xochuca, Tlaxcala. (Ver Figura 5)

²⁹ La vara castellana, de .8359 cm.

³⁰ El edificio fue incendiado en 1692. V. litografía, Rivera Cambas, “México, pintoresco, artístico y Monumental, 1880-1883”, México: Nacional, 1967.

Figura 5. Vida cotidiana en la Hacienda de Tetlapayac. ca. 1910. Colección Mediateca. Archivo Casasola - Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 2017.



- *Uso del espacio interior.* El resultado inmediato de la primera inspección ocular a la Casa Principal fue la delación de diversas adecuaciones realizadas en el pasado reciente y otras etapas más remotas. Acabados, sistemas estructurales y el mobiliario observado, probaron la coexistencia de dos programas arquitectónicos: uno contemporáneo, en los niveles altos de la parte SE (primera crujía) que evidencia uso doméstico (casa del último propietario); el otro, histórico, de uso administrativo-fabril, resuelto en los niveles bajos de las partes SE y NO. De esa forma, aprovechando primero el gran patio original, y luego expandiéndose hacia el NO, fueron racionalmente adecuados los espacios para formación de las dos excepcionales *Salas de Telares*, características de la ex fábrica. Por la tipología estructural, la primera de las *Salas* data de fines del siglo XIX y la segunda de ejecución vigesémica. Corroboran el testimonio, los locales idóneos para alojar turbinas y demás infraestructura “moderna” (figura 4).
- *Sistemas constructivos, materiales y acabados.* En la valoración de un inmueble histórico estos componentes y elementos poseen carácter testimonial en virtud del conocimiento que aun los especialistas poco avezados tengan. Por ello, en el *Edificio Principal* la “lectura” de las tipologías correspondientes a las estructuras y materiales arroja pruebas para situarlos, con relativa facilidad; en su estratigrafía histórica. Ocularmente se pudo determinar qué: 1) casi en su totalidad la edificación se resolvió a base de muros de carga, con predominio de “fábricas” de piedra volcánica y toba del lugar, unidas con argamasas de cal/arena. No obstante, se observan también

mamposterías de adobe. Esto indica el aprovechamiento de materiales del lugar (Santibáñez, p.41). El grosor de sus secciones y el tipo de mamposteo prueban la influencia de aparejos “coloniales”. La excepción es la envolvente de la Sala de Telares NO, realizada con mamposterías similares, pero con sección menor. 2) tocante a *entrepisos* y *cubiertas* del Edificio Principal, perviven los sistemas tradicionales: vigería con tablado de madera y terrados. No obstante, varios locales ostentan losas de concreto, sustituyendo a las viejas soluciones. 3) sin embargo, las *Salas de Telares*, ubicadas en las partes SE y NO del *Edificio Principal*, delatan la impronta industrial y constructiva propias de fines del siglo XIX y principios del XX; sus espacios se modulan, permiten luz cenital y soportan entrepisos y/o cubiertas de metal como material paradigma decimonónico: aparecen columnas, viguetas de acero, lámina acanalada galvanizada o bóvedas rebajadas de ladrillo. Por lo anterior ambas salas son hipóstilas; sin embargo, las columnas de las *Salas de Telar NO*, demuestran su origen vigesémico en que llevan inscrito el nombre de la Fundidora Monterrey, que inició su producción en 1900³¹.

- *Fachada frontal del Edificio Principal*. La componen dos cuerpos. Se articula al frente con el área ajardinada, que estamos denominando “Jardín Atrial” y responde a su vez a los requerimientos de los locales que se escalonan en función de la topografía descendente del terreno hacia el arroyo (Ver Figura 6). Ostenta el patrón de composición típica de las edificaciones realizadas desde la colonia hasta principios del siglo XX, patentes primordialmente en los ritmos entre llenos y vacíos; y en el uso de la proporción vertical y/o cuadrada. Esto ocurre en las plantas alta y baja. Aunque no se respeta en su composición la clásica simetría a partir del eje de la portada de acceso, los macizos de los muros y los vanos de las ventanas se distribuyen rítmicamente, permitiendo la integración visual con su entorno arbolado. Particularmente llaman la atención los *Garitones* erigidos a los dos extremos del largo frontispicio. Estos elementos castrenses aparecen en las cuatro esquinas de la envolvente de inmueble histórico. Complementariamente, un alto Imafrente con silueta barroca, corona y jerarquiza el ingreso por el “Jardín Atrial” al edificio fabril. Ornamentalmente austero dentro de su lenguaje historicista se advierte empero una cornisa de sencillo molduramiento, rematando horizontalmente la prolongada fachada. El resto de los recursos ornamentales se reducen a jambas y claves resaltadas en relieve enmarcando a las ventanas y un aplanado grisáceo de gruesa textura evocando sillares con entrecalles.

31 Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México: Trillas, 1993, p. 323.

Figura 6. Andador y fachada frontal.
Foto: José Javier Arredondo Vega, s/f.



5. El estado de conservación del conjunto edilicio.

En el *Edificio Principal*, algunos de los locales de la primera crujía de la fachada frontal sufrieron modificaciones espaciales (no muy importantes) realizadas por el último propietario que habitó el edificio al adaptarlas a necesidades domésticas. Tocante a la estructura, se registraron daños graves manifestados por colapsos de entresijos y cubiertas en la zona SO, en la referida primera crujía, aunque sin daños estructurales colaterales. Las cubiertas en lo general exhiben un alto grado de degradación en su capa de protección. Las malas intervenciones son evidentes (Ver Figura 7). En lo que toca a los acabados interiores, los daños son graves pero reversibles. La mayor alteración en los revestimientos se detectó en los acabados exteriores del paramento de la fachada frontal. En lo general, el origen de los daños es *antropogénico*, resultado del abandono, sumado a los efectos de los factores ambientales, viento y lluvia principalmente. Un ejemplo: en las cubiertas las hojas de los árboles del “Jardín Atrial”; depositadas ciclo tras ciclo de lluvias azolvieron totalmente el sistema de bajadas de agua pluvial, lo que propició el crecimiento de plantas y su enraizamiento, a la vez que el líquido humedeció rellenos de cubiertas incrementando su peso y coadyuvando a la pudrición de vigerías; los colapsos fueron el resultado a largo plazo.



Figura 7. Sistema colapsado. Foto: José Javier Arredondo Vega, 2012.

6. Criterios generales de restauración, adecuación.

Analizadas las características arquitectónicas y conocido el anteproyecto del Instituto Tlaxcalteca de Cultura, con relativa facilidad se pueden prever las intervenciones más importantes que se ejecutarán y que pueden afectar en mayor o menor grado la autenticidad del edificio de la ex fábrica de San Luis Apizaquito. Baste mencionar lo siguiente:

Apertura de vanos. Por normatividad el inmueble necesita salidas de emergencia de determinadas medidas. La solución arquitectónica histórica del edificio no las puede ofrecer, y lo mismo sucede con escaleras para evacuación en caso de siniestro, sismo u otros eventos riesgosos para el usuario. Lo anterior implica actividades de *liberación*, como el desmonte o demolición dirigida de las fábricas originales de los muros o, en segundo caso, de la *integración* estratégica del elemento; ambas acciones requieren de un proyecto previo y de la documentación pormenorizada de las operaciones.

Consolidación de entrepisos. Elementos originales a base de vigería de madera, terrados y pisos de distintos materiales. Cada vez se dificulta más *integrar* vigas de madera con las medidas originales. Opciones: recurrir a vigas ensambladas

con tramos útiles de otras o habilitar “vigas” a base de viguetas de acero forradas con madera, evidenciando la contemporaneidad del elemento. Es primordial mantener la unidad visual del sistema.

Subdivisión de espacios. Uno de los criterios recomendables es trabajar con *integraciones* o reposiciones en “seco” (sin uso de aglutinantes a base de agua). Por lo cual el empleo de mamparas de materiales ligeros será lo recomendable. No obstante, el uso de mamposterías será inevitable, por ejemplo, en la habilitación de núcleos sanitarios. Las soluciones demandarán proyectos puntuales que no afecten en lo posible la espacialidad ni las mamposterías originales.

En lo que atañe a criterios para restaurar y adecuar la histórica factoría, y en congruencia con el marco conceptual de los postulados de la Carta de Venecia y de la teoría brandiana, se proporcionarán indicaciones pertinentes, como las siguientes:

- Reiterar que la seguridad del usuario debe ser el objetivo principal de toda intervención en el Patrimonio Cultural Construido. Contar con puertas y escaleras de emergencia se privilegia a conservar a ultranza la autenticidad del edificio. Siempre habrá forma de hacerlo. Documentarlo es siempre un deber ético y metodológico.
- Alcanzada la seguridad del usuario, es la defensa de la autenticidad del bien cultural construido la misión ética de la disciplina de la restauración.
- Toda intervención requiere una investigación rigurosa de tipo histórico y tecnológico.
- Toda intervención debe tender a la *reversibilidad*, no a obstaculizar operaciones futuras. Lo más seguro es el advenimiento de nuevas tecnologías y materiales para resolver de otra forma problemas de restauración.
- Toda intervención de restauración no debe hacer imposibles, sino posibles, las eventuales intervenciones futuras (Brandi, 1990, p.28).
- Toda intervención debe ser respetuosa de la historicidad de las diferentes etapas constructivas que se percibieron en el conjunto y que quedaron debidamente establecidas.
- En toda intervención, los elementos integrados deberán ostentar carácter contemporáneo. Podrán ser identificadas con facilidad, a la vez que se pugnará por lograr una armonía visual con su entorno histórico. No a la falsificación.

- En toda intervención, se emplearán sistemas constructivos y materiales compatibles con los históricos; no serán invasivos y se estimará su comportamiento a largo plazo.
- Toda intervención de *adecuación* requiere de la participación interdisciplinaria.
- Toda intervención debe ser respetuosa de las imperfecciones y alteraciones que formen parte de la historia del edificio, siempre que no atenten contra su seguridad.
- Se respetarán los objetos del Patrimonio Industrial que sobreviven dentro de las instalaciones; como la turbina, la ductería y otros elementos presentes, sobre todo en las que fueron Salas de Telares.

7. La adecuación de la fábrica y la nueva problemática urbana.

El cambio de uso de la ex fábrica y su adaptación para el Instituto Tlaxcalteca de Cultura ocasionará un impacto urbano, habrá evolucionado de una instalación histórica industrial, con algunos años de uso doméstico para transformarse en equipamiento cultural recreativo.

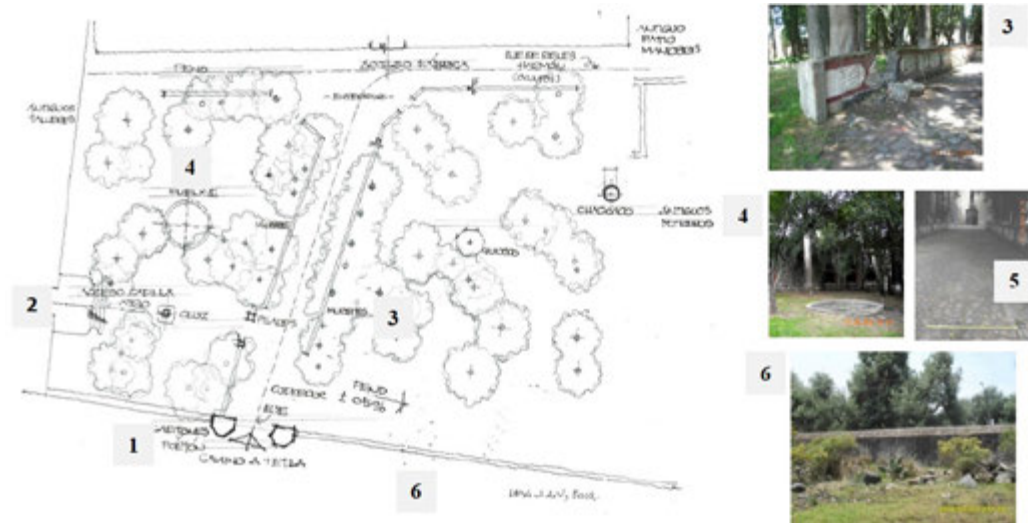
Pronóstico: el “Jardín Atrial” se abrirá eventualmente a la comunidad, brindándole alternativas no únicamente como espacio de contemplación, sino también de caminata, paseo, lectura o simple descanso. Operaran sin embargo ya las fuerzas del mercado, aumentando la plusvalía de los terrenos limítrofes, de manera que el uso del suelo de su entorno inmediato mutará de uso habitacional y de esparcimiento a habitacional mixto, es decir que el uso comercial del suelo se incrementará y amenazará con la densificación de los espacios de aproximación al inmueble y la probable terciarización y consecuente gentrificación. Estas amenazas se ciernen sobre un entorno de grandes atributos paisajísticos que hay que preservar. Por consiguiente, se formuló la recomendación de actualizar el plan de desarrollo urbano de la zona, implementando un polígono de protección que abrace el sitio, y la instrumentación de una normatividad para regular el uso del suelo, como mínimo.

8. El Jardín Atrial: descripción formal, estado de conservación, propuesta de restauración y una reflexión sobre su protección legal y una posible acepción teórica.

La restauración del llamado en este escrito, “Jardín Atrial”, genera la problemática teórica de como fundamentar las acciones, ya que, si lo consideramos como parte de un monumento, el instrumento de referencia es la Carta de Venecia, pero si lo pudiésemos definir como jardín histórico, la herramienta será la Carta

de Florencia, redactada como complemento en ésta, materia de la de Venecia. Con el propósito de acercarnos a una respuesta satisfactoria, en este apartado proponemos una reflexión legal y un planteamiento teórico que quedará para ser ratificado o rectificado por expertos en Arquitectura de Paisaje. Para su planteamiento primero describiremos al área ajardinada y su estado de conservación registrado en el diagnóstico preliminar (Ver Figura 8).

Figura 8. Jardín Atrial planta general y detalles. Elaboración propia. Foto: José Javier Arredondo Vega, 2012.



Planta del Jardín levantada en el 2012. Dibujo a mano alzada:

Detalles de elementos sembrados en los límites o en la superficie del Jardín

1. Garitones enmarcando el ingreso a la Fábrica. Se consideran originales.
2. Capilla, Cruz Atrial, Andador y Pilares. Elementos originales.
3. Detalles de Muretes de mampostería con Atableramientos en relieve y polícromos. Originales.
- 4, 5 y 6: Fuente, Empedrado del Andador Central y detalle de la Barda Perimetral a la factoría histórica. Se consideran originales. La fábrica se estableció en 1899.

- **Descripción de Jardín.** Con una orientación poniente-orientado y una superficie de forma trapezoidal, el “Jardín Atrial” desciende en suave pendiente. Los bloques construidos, que incluyen a la Capilla, las ruinas de los Almacenes y la parte bardeada de su acceso, son sus delimitantes próximos. Indudablemente los elementos que acentúan su carácter se refieren a la masa arbórea a los tres andadores que subdividen al Jardín en zonas y al alto *Chacuaco*,³² un hito en la localidad. Hay que subrayar la importancia compositiva, funcional e histórica del ancho andador principal en el diseño del Jardín. Se deben mencionar tres aspectos: *primero*, flanqueado siempre

³² *Chacuaco* o chimenea. Desalojaba vapor de las calderas y hacía silbar las horas de trabajo (Velazco, 2000, p. 305). Por lo demás, *Chacuacu* significa sahumero en idioma tarasco; el lugar pertenece al cantón de Mascota en el estado de Jalisco. Peñafiel, Antonio, Nomenclatura geografía de México (v.2) (México: Oficina Tipográfica de de la Sria. de Fomento, 1897). Wiki.

por muretes de mampostería, conecta en forma diagonal dos importantes accesos; el del sur que lleva, a la fábrica desde la calle y luego, abocinándose se vincula al norte con el ingreso al edificio principal desde el Jardín. El mismo andador se une a pocos metros del acceso con el ambulatorio que lleva al usuario a la Capilla. Lo señalan dos pilares de mampostería resueltos a base de fustes y atablereados, uno por cada lado, que reposan en basas y se rematan con un plano horizontal. Los elementos van moldurados y sus acabados son aplanados policromados con pintura posiblemente al temple. *Segundo*, el ambulatorio conserva los bien trabajados cantos rodados de su pavimento, los rieles del “Decauville”, el histórico pequeño transporte que movía insumos y productos hacia afuera o hacia dentro de la textilera.³³ *Tercero*, el mismo andador ordena la disposición de los “truenos”³⁴ creando atrayentes perspectivas. Digno de admirarse es el despiece de su pavimentación y sus guarniciones, resueltos ambos con cantos rodeados recibidos con argamasa de cal. Otros elementos sembrados en el espacio son: una bien proporcionada Cruz de madera con su pedestal de mampostería antepuestos a la fachada de la Capilla, una fuente circular de mampostería frente a los Almacenes ruinosos y un Quiosco metálico y el notable Chacuaco de tabique. Por su carácter simbólico y su calidad arquitectónico-constructiva, no se puede dejar de hacer notar los esbeltos *Garitones* que flanquean la entrada al conjunto.

- *Estado de conservación.* Es notorio el abandono y el factor antropogénico como causal del deterioro que se observa. En el Jardín Atrial los daños se significan en: árboles plagados, anárquico crecimiento vertical y de los diámetros de la fronda de cerca de 120 individuos; invasión de maleza; degradación de los objetos dispuestos en el conjunto, que incluye los daños en los acabados policromos de los muretes limítrofes al andador central, y del par de pilares emplazados en el andador que conduce a la Capilla. Se observa corrosión avanzada en el Quiosco metálico, daños en las mamposterías de la Fuente Circular y el Chacuaco. De igual manera, el pavimento presenta daños de pérdida de geometría en la capa de cantos rodados del ambulatorio adosado a la fachada del Edificio Principal. Con respecto a la interrelación de la flora con este edificio se ha señalado el importante papel en la etiología de los graves daños a la citada construcción, producidos por las descomunales masas de fronda contra la fachada,

³³ Los rieles se pudieron observar en una cala excavada por el INAH. Corroboran un dato histórico de origen verbal. El canto rodado o “piedra bola” se obtuvo del río limítrofe.

³⁴ Trueno: *Ligustrum japonicum* o *Ligustrum lucidum*.

principalmente en detrimento del mantenimiento de un sano microclima (obstrucción de asoleamiento principalmente), abundante aportación de hojarasca (causa del azolve en las bajadas de agua pluvial, etcétera).

- *Propuestas generales de restauración de acuerdo a la Carta de Venecia.* Sin contar con un marco conceptual de diseño, pues tampoco es propósito plantearlo, las intervenciones que se mencionan se consideran como de carácter preliminar y según la visión teórica y metodológica de la conservación y restauración de bienes culturales. Dadas las potencialidades paisajísticas del sitio y de su entorno natural, así como de los requerimientos del nuevo programa de necesidades y las necesidades de los usuarios del futuro Instituto Tlaxcalteca de Cultura, indudablemente el problema deberá ser abordado por especialistas en Arquitectura de Paisaje. Estos, actuando como coordinadores de un equipo interdisciplinario, elaborarán un plan maestro cuyas directrices tomen en cuenta todos los factores, intrínsecos y extrínsecos del sitio, y que sirva de marco teórico al proyecto de paisaje pertinente.
- *Acciones y recomendaciones:*
 - Respetar la disposición espacial, del mobiliario y la vegetación registrada en el primer levantamiento.
 - Respetar la fisiografía característica del denominado “Jardín Atrial”.
 - Tratamiento y erradicación de plagas identificadas en la vegetación del área jardinada.
 - Implementar poda *técnico-conceptual* de los árboles, especialmente los cercanos a la fachada del Edificio Principal. Razones ambientales y de valoración de la escala arquitectónica del Edificio Principal orientarán los criterios para la proporción y escala de las nuevas masas arbóreas.
 - Revitalización de flora considerada auténtica por los especialistas y liberación de plantas nocivas.
 - Consolidación y rehabilitación de pavimentos, muretes, pilares y fuente de mampostería, conforme a diagnóstico puntual. Se requerirá la participación de especialistas en restauración por la presencia de argamasas y policromía. El incremento de superficies pavimentadas o la integración de nuevos pisos obedecerá a la solución planteada en el futuro proyecto para necesidades de nuevos flujos de usuarios, o requerimientos planteados en éste.

- *Reflexión sobre la protección legal del jardín y una posible acepción teórica.* Se expresó en la introducción el interés por este espacio jardinado. Varias son las reflexiones que se pueden hacer. La primera se relaciona con la protección legal de los jardines. Sabemos que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (LFMZAAH) no es explícita en cuanto a la protección de los Jardines como obra ejecutada dentro de los parámetros que determinan su especial definición de Monumentos Históricos. La referencia más cercana hacia la protección es la que se puede interpretar en la última línea del Artículo 36 (ver cita en Inciso 4 de este capítulo). Se concluye, por ello, que “Por determinación de esta Ley son monumentos históricos: [...] las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.” Esta redacción excluye a las obras realizadas en el espacio público, a la vez que desata viejas polémicas: ¿quién determina la relevancia de la obra civil?, y ¿cuáles deberán ser los atributos que en un juicio de valor definan su *relevancia*? En el caso de la ex fábrica de San Luis Apizaquito, inmueble “construido en los siglos XVI al XIX”, se da por hecho que la protección actúa en forma holística. Por lo que, *ipso facto*, el “Jardín atrial” queda protegido como *Monumento Histórico*. Por otro lado, los jardines realizados en los siglos XVI al XIX gozarán de protección al argumentarse jurídicamente que son bienes *inmuebles*. Así lo encontramos estipulado en la Legislación Federal: Código Civil Federal, en su Libro Segundo en la materia de bienes; Clasificación de los Bienes: Art. 750, Folio 763; Capítulo I: De los bienes inmuebles: “Son bienes inmuebles: II. Las plantas y árboles, mientras estuvieren unidos a la tierra, y los frutos pendientes de los mismos. [...]”³⁵ Por consiguiente, estimado como obra aislada al demostrarse con ese instrumento, que el “Jardín Atrial” es un *inmueble* construido “en los siglos XVI al XIX”, éste será un objeto protegido por la LFMZAAH.

Una posible acepción teórica. De acuerdo con los artículos 35 y 36 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, aunque no explícitamente, el “Jardín Atrial” queda protegido como parte del conjunto fabril al que está unido. Por tanto, la legislación lo salvaguarda como Monumento Histórico (en la actualidad se ha señalado el concepto de Bien Cultural que sustituye al de Monumento). La segunda reflexión propuesta se relaciona con la defensa de ese espacio jardinado en el marco de la teoría actual sobre jardines que se consideran Bienes Culturales en el medio mexicano. Para el efecto se plantean dos preguntas: 1) ¿Desde el momento en que nuestra legislación ampara

35 <https://mexico.justia.com/federales/codigos/codigo-civil-federal/libro-segundo/>

al inmueble que lo contiene; el “Jardín Atrial”, en el acto, se convierte no solo en Monumento Histórico sino también en Jardín Histórico? 2) ¿Conforme a la Carta de Florencia (CF), el “Jardín Atrial” puede catalogarse como *jardín histórico*?

Antes de instrumentar hipótesis conviene analizar el tema con la CF como instrumento. La Carta, en su artículo 1, define al “Jardín Histórico” como “una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público.” Como tal, el “Jardín Atrial” está considerado como un monumento.

Al respecto de la historicidad, está documentado que en 1899 se estableció la fábrica textil de San Luis Apizaquito. No obstante, en la investigación del estado del problema no se encontró descripción arquitectónica alguna del edificio y mucho menos de esa área verde.

Tampoco en la indagación sobre los programas arquitectónicos de las haciendas mexicanas nos topamos con alguna cita acerca de jardines frontales a las casas de los hacendados. No así del “patio”, espacio abierto clave desde la antigüedad clásica en la distribución de la “casa”. Repetidas citas al respecto se pueden hallar en los trabajos del experto en el tema de las haciendas mexicanas y sus cascos, Dr. Terán Bonilla.³⁶ Sus investigaciones abarcan manifestaciones arquitectónicas del caso, desde la colonia al porfiriato, incluyendo a las del Estado de Tlaxcala, pero con todo, respecto a “jardines” solo se encontró esta mención:

Las haciendas mexicanas suelen disponer de una Casa Señorial, llamada [...] “Casco”, dispuesta en forma de cuadro de, L o “U”, alrededor del patio; muy a menudo, estos cascos o viviendas señoriales son edificios arquitectónicamente muy relevantes, de buen tamaño, normalmente con dos plantas y cuidada ornamentación, incluyendo jardines y otros elementos vinculados al lujo.³⁷ (Subrayados de quien escribe).

Empero, a pesar de la falta de información podría ser dable suponer que en el auge de la producción textil, hacia 1912, el propietario haya hermoñado ese espacio frontal para su propio goce contemplativo. Está comprobado el uso doméstico de la planta alta del edificio principal, el nivel ideal para ese efecto. La realidad es que no hay evidencia histórica de la existencia de ese espacio como jardín y menos en el estado físico en que lo registramos. No obstante, es indiscutible la *autenticidad*

³⁶ Terán Bonilla, José Antonio, *La construcción de haciendas en Tlaxcala*, INAH, 1998, pp. 179, 325-327, 329, 334-337.

³⁷ Liga: <https://es.wikipedia.org/wiki/Hacienda>. Referencias a patios en haciendas, por ejemplo, en Chanfón Olmos Carlos, et al., *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, V. III. El México Independiente. Tomo II. Afirmación del Nacionalismo y la Modernidad*, México: UNAM, CFE, 1998.

del sencillo *trazado* del parcelamiento hallado generado por el andador central. La forma oblicua de su eje determina geoméricamente la posición del acceso principal a la factoría (flanqueado por un par de Garitones historicistas) en su relación al ingreso del edificio principal. La movilidad histórica de usuarios e insumos de la fábrica se llevaba a cabo a lo largo de ese andador durante 120 años. Esto lo confirman los rieles del armón, instrumento de abastecimiento y distribución de mercancía, aunque ahora, se encubren bajo el empedrado.

Originales serán también, por la lógica de su funcionamiento en conjunto, los ambulatorios empedrados que se le articulan, sea conduciendo al usuario a la Capilla, a la Calpanería, o bien vinculándolo con el ambulatorio adosado al frente de la Casa Principal, espacio por él que se movían usuarios hacia otros destinos asociados al funcionamiento fabril, en sus niveles superior-orientado o inferior-poniente. Por todo eso, la composición de la estructura espacial del “Jardín Atrial”, dista de ser académica. La determinación de su parcelamiento es, en el lenguaje del diseño, funcional a los requerimientos de la pretérita dinámica fabril. Pragmática e inconscientemente estaría aplicado el principio de Sullivan, “la forma sigue a la función”.³⁸ Igualmente ostentan atributos de autenticidad los muretes de mampostería (atablereados y policromados), que flanquean al mencionado andador central, al igual que los pilares que jerarquizan el ingreso a la pequeña Capilla y la Cruz Atrial con su peana. Es de notarse también el aspecto de inalterable altimetría percibida en el espacio jardinado. Por tanto, si la permanencia histórica del “Jardín Atrial” como concepto no se puede demostrar, la justipreciación del *trazado* del andador y la permanencia histórica (de cuando menos 120 años) de los *componentes constructivos y ornamentales* descritos, hace que este razonamiento se pudiese instrumentar como uno de los dos argumentos válidos para su catalogación. El primero, porque el Artículo 4, de la CF, estipula que:

Determinan la composición arquitectónica de un jardín histórico: su trazado y los diferentes perfiles del terreno. Sus masas vegetales: especies, volúmenes, juego de colores, distancias, alturas respectivas. Sus elementos constructivos o decorativos. Las aguas en movimiento o en reposo, reflejo del cielo.

Empero, en lo que concierne a las masas vegetales, específicamente en referencia a los árboles que sitian al Andador Central, cabe reconocer que sólo la opinión de un especialista en Arquitectura de Paisaje podría fundamentar técnicamente

³⁸ La frase está recogida de la p. 258 de la autobiografía (*Autobiography*, 1895), del Arq. Louis Sullivan, y citada en Bush-Brown, *Louis Sullivan*, Barcelona: Bruguera, 1964, p. 19.

en cuanto a su condición física y su historicidad. En cuanto compete a su papel en los aspectos de su función ambiental y ornamental-paisajística su existencia, a mi juicio parece un acierto. El segundo postulado, que, desde mi óptica, podría coadyuvar en cuanto denominar Jardín Histórico al “Jardín Atrial”, se refiere a lo determinado en el artículo 6, de la CF: “La denominación de jardín histórico se aplica lo mismo a jardines modestos que a grandes parques de composición formalista o de naturaleza paisajista”.

No queda duda en que categoría de la definición sería insertada el área jardinada analizada. Por otro lado, no puede soslayarse la importancia que para el Edificio Principal representa el “Jardín Atrial”, con o sin ser Jardín Histórico. Me refiero a su valor como *entorno* en que el artículo 6 de la Carta de Venecia (cv) establece que: “La conservación de un monumento implica la de un marco a su escala. Cuando el marco tradicional subsiste, éste será conservado, y toda construcción nueva, toda destrucción y cualquier arreglo que pudiera alterar las relaciones entre los volúmenes y los colores, será desechada”.

Sin profundizar demasiado en el concepto de *entorno* (y de otras nociones afines como ambiente y *paisaje*, identificados desde el siglo XIX), dada su importancia, no sobra hacer una mínima consideración a este concepto, tampoco dejar de señalar la existencia de ajardinamientos frontales en otras fábricas textiles decimonónicas como las ya citadas. Ejemplos: la ex fábrica textil de Río Blanco, y las de Xia y San José Vista Hermosa en Oaxaca. Siguiendo a Santos y Ganges:

Tanto en la urbanística como en las disciplinas relacionadas con la restauración [...] y la tutela patrimonial (bienes culturales) se ha desarrollado el concepto de entorno y se ha ido vinculando o entendiendo desde distintas perspectivas, abarcando otros conceptos como ambiente o paisaje. [...] Primero surgió el concepto de entorno como espacio relacionado directamente con el monumento, concibiéndolo en su dimensión perceptiva-dirección visual [...]

Posteriormente, aún en el siglo XIX, se produce una progresiva identificación de los conceptos de entorno y ambiente, valorándose el entorno como espacio que presenta interés en sí mismo y no sólo en relación con el monumento con el que se vincula. Así, se llega al uso del término “ambiente” como soporte conceptual, encarnado en el movimiento decimonónico defensor de la conservación de los bienes culturales, que asientan las bases para el desarrollo del concepto de restauración. [...].³⁹

³⁹ Santos y Ganges, *Las nociones del paisaje en la ordenación*, 2002-2003, Valladolid, España, pp. 51-52.

Por último, para reiterar su valoración, en la “Declaración de Xi’an sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas Patrimoniales”⁴⁰ se dispuso que:

- 1.- El entorno de una estructura, un sitio o un área patrimonial se define como el medio característico, ya sea de naturaleza reducida o extensa, que forma parte de —o contribuye a— su significado y carácter distintivo.

Más allá de los aspectos físicos y visuales, el entorno supone una interacción con el ambiente natural; prácticas sociales o espirituales pasadas o presentes, costumbres, conocimientos tradicionales, usos o actividades, y otros aspectos del Patrimonio Cultural Intangible, que crearon y formaron el espacio, así como el contexto actual y dinámico de índole cultural, social y económica.

9. Conclusiones.

Desde la perspectiva que da la práctica de la restauración del patrimonio construido, se han referido los casos del rescate, adecuación y valoración del “Jardín Atrial” de la ex fábrica textil de San Luis Apizaquito (1899; Estado de Tlaxcala, México) y Monumento Histórico de acuerdo a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (LFMZAHH). Como cierre de este escrito se puede inferir que:

- Tlaxcala produjo inmuebles excepcionales como la ex fábrica de San Luis por la influencia del potencial fabril alcanzado en el siglo XIX por su estado vecino, Puebla, uno de grandes productores de textiles durante el porfiriato. Las condiciones naturales y sociopolíticas también contribuyeron.
- Analizado arquitectónicamente el bien patrimonial, manifiesta primero: la magistral adecuación de lo que pudo ser el casco de una hacienda con origen colonial a un uso industrial en el siglo XIX, y segundo, que esta llevó a alteraciones espaciales en las adaptaciones domésticas realizadas por su penúltimo propietario.
- El resultado del registro de daños mostró, como en muchos casos, el origen antropogénico del principal causal de la patología que afectó al inmueble. El prolongado abandono propició un proceso de intemperismo extremo que acabó por degradar sistemas constructivos en ciertos locales, en que algunos entresijos y cubiertas colapsaron.

40 Adoptada en Xi’an, China, 15ª Asamblea General del ICOMOS el 21 y 22 de octubre de 2005.

- Las intervenciones de restauración y adecuación, orientadas principalmente por la Carta de Venecia, pugnan por la identificación y defensa de la autenticidad de espacios, sistemas constructivos y aparato ornamental del bien patrimonial. Al tratarse de acciones para restaurar y adecuar el inmueble, serán primordialmente operaciones de *liberación*, *integración* y *consolidación*, sustentadas por criterios de *reversibilidad* y no *falsificación* de las aportaciones.
- El “Jardín Atrial”, el área verde más relevante del conjunto fabril, protegido explícitamente por la LFMZAAH, motivó reflexiones acerca de la necesaria actualización de los marcos legal y teórico, subsumidos en la mencionada Ley Federal, en la Carta de Florencia, e incluso en la Carta de Venecia, en aras de tornar en operativa la salvaguarda de la figura del jardín, cuando sus atributos sean las de un bien patrimonial.

Referencias.

- Acha, Juan. (2008). *La apreciación artística y sus efectos*. México: Trillas.
- Álvarez Gasca, Dolores E. (1998). Química, “La Ciencia de la Restauración”. En: *Cuadernos de arquitectura Virreinal*, núm.5, octubre.
- Bazan, Jan. (2006). *Breve Historia de México*. México: Coyoacán.
- Brandi, Cesare (1990). *Principios de Teoría de la Restauración* (Trad. S. Díaz-Berrio). México: INAH.
- Cahuantzin, Prospero. (1887). *Memorias de la administración pública del Estado de Tlaxcala*. Tlaxcala: Gobierno de Tlaxcala.
- Chanfón Olmos, Carlos. (1996). *Fundamentos teóricos de la restauración*. México: UNAM.
- Cosío Villegas, et al. (1974). *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México.
- Díaz-Berrio Fernández Salvador. (2005). *Comentarios a la Carta Internacional de Venecia*, México: UAM -Xochimilco.
- Hernández León, Juan Miguel. (2013). *Autenticidad y monumento*. Madrid: Abada Editores.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s/f). Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Ficha de Catálogo.
- Katzman, Israel. (1993). *Arquitectura del siglo XIX en México*. México: Trillas.
- Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. Estados Unidos Mexicanos, 1972.
- Santibáñez Tijerina, Blanca Estela. (2010). *Los pioneros de la industria textil durante el Porfiriato*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.

Santibáñez Tijerina, Blanca Estela. (2010). *Industria y trabajadores textiles en Tlaxcala: convergencias y divergencias en los movimientos sociales, 1906-1918*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.

Santos y Ganges, Luis. Las nociones de paisaje. En: *Ciudades*, 7 (2002, 2003). Valladolid, España.

Semo, Enrique. (1982). *Historia del capitalismo en México. Los orígenes. 1521-1763*. México: Era.

Stambolv, T. y Van Asperen de Boer. (1984). *El deterioro y la conservación de materiales porosos de construcción en monumentos* (Trad. Luis Torres Montes). México: UNAM.

Terán Bonilla, José Antonio. (1998). *La construcción de haciendas en Tlaxcala*. México: INAH.

Velasco Rodríguez, Griselle. (2011). *Capitalismo y modernización en Oaxaca. La industria textil durante la Reforma y el Porfiriato*. México: IPN.

Von Wobeser, Gisela. (1983). *La formación de la hacienda en la época colonial. El uso del agua y la tierra*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.

Documentos internacionales.

Carta de Venecia, Venecia, Italia (Venecia, 1964).

Carta de Florencia (Florencia, 1981).

Declaración de Xi'an sobre la Conservación del Entorno de las Estructuras, Sitios y Áreas Patrimoniales. Adoptada en Xi'an, China por la 15ª Asamblea General del ICOMOS el 21 de octubre 2005. Versión Final: 22.10.2005.

5. La protección y gestión de los paisajes culturales en México, una asignatura pendiente de la planeación y del derecho en México.

Armando Alonso Navarrete

Resumen.

Durante la primera mitad del siglo pasado, México contaba con un marco jurídico avanzado y reformador que inspiraba la protección de las bellezas naturales, el medio ambiente y el patrimonio natural y cultural, al tiempo que esbozaba los primeros arreglos para encauzar el incipiente desarrollo urbano y el ordenamiento territorial. Aproximadamente medio siglo después, esta tradición legislativa comenzó a desdibujarse y quedó rezagada dando como resultado un entramado legal desgastado, obsoleto, limitado y ajeno a la noción moderna de paisaje.

En un escenario en el que el proceso de urbanización se constituye como un fenómeno irreversible que concentra a la mayoría de la población en ciudades cada vez más grandes y complejas, el paisaje enfrenta profundas transformaciones y degradación, aspectos que no pueden ser regulados ante su ausencia conceptual en el corpus jurídico mexicano, lo que obviamente dificulta las posibilidades de aminorar y evitar su deterioro o desaparición, la alteración del medio ambiente, la transformación inconveniente del territorio y la pérdida de los valores culturales que unen a las culturas ancestrales y contemporáneas con sus territorios.

Una revisión del marco jurídico mexicano vigente a la fecha, sugiere que el paisaje es considerado como un elemento secundario a los preceptos legales más relevantes del derecho ambiental, urbanístico y patrimonial, por lo que su atención es hasta el momento asistemática y parcial. Por otro lado, y de frente a la perspectiva mundial que apunta hacia la agudización del proceso de urbanización, las condiciones actuales exigen que la planificación de la ciudad y el paisaje sean procesos convergentes en la correcta apropiación, uso y aprovechamiento del territorio. Por ello, el paisaje debe formar parte, como concepto y premisa, de las políticas de desarrollo urbano y ordenación del territorio.

En este sentido, la inserción del paisaje en la agenda pública, es sin duda, un requerimiento básico para su institucionalización, pero para poder implantarse en este nivel, primero deberá ocupar un espacio relevante en la opinión pública y despegar de esta plataforma hasta posicionarse en el interés general, antes de ser colocado en el nivel de las decisiones gubernamentales.

Palabras clave: *Paisaje, legislación, derecho, desarrollo urbano, medio ambiente y patrimonio.*

Introducción.

Ante las características de la dinámica de poblamiento de las ciudades mexicanas, el paisaje, como entidad que comprende a tales procesos socioterritoriales, se encuentra expuesto a profundas transformaciones y degradación, que no pueden ser regulados debido a la ausencia de un marco jurídico adecuado para tales fines.

La noción del paisaje en el entramado jurídico normativo que rige en nuestro país, como tal, es un concepto ausente. No existe todavía un andamiaje legal que brinde el soporte que se requiere, para otorgarle un carácter jurídico y hacerlo un objeto del Derecho.

El objetivo de esta contribución es el de describir el estado en el que se encuentra el paisaje como figura jurídica; así como en el diseño e implementación de políticas públicas en materia urbana y ambiental.

Antecedentes.

Cuando se hace referencia a las nociones de paisaje natural, cultural o urbano, se alude a una manifestación territorial de fenómenos diferenciados por la escala de aproximación y los distintos niveles de intervención humana (Rössler, 1998). Por esta y otras razones, como los enfoques disciplinarios, el concepto de paisaje es una idea que por su naturaleza carece de una definición concreta y claramente delimitada,¹ es decir, el término o concepto *paisaje* puede adquirir diferentes acepciones que pueden quedar ubicadas en casi cualquier dimensión del conocimiento humano, dependiendo del enfoque con que se mire o la interpretación que se le dé.

Por lo tanto, explicar que es el paisaje no es una tarea sencilla, como tampoco lo es comprender el significado amplio del término si se trata de mirar a partir de una visión parcial. Probablemente por esto resulta lógico que esta dificultad para establecer una definición precisa, se convierta en un factor que obstaculiza su comprensión y manejo por parte de los juristas y en consecuencia dificulta su incorporación a la legislación.

Pero hay algo en lo que sí se aprecia la convergencia de las diversas miradas. Es en el entendimiento de que el paisaje desempeña un papel central, en diversas esferas como la ambiental, cultural o territorial y a partir de una visión cada vez más extendida, se considera como la principal fuente de recursos para sostener

¹ Es importante establecer la diferencia que existe entre idea y concepto. Los conceptos corresponden a campos bien delimitados o definidos, son campos precisos, específicos, finitos, sectoriales, que aplican a materias técnicas, tecnológicas o científicas; mientras que las ideas atienden a campos más generales, son reflexivas con respecto a los conceptos.

determinadas actividades económicas. En este sentido y en el marco de la ideología actualmente dominante, se constituye lógicamente como el soporte material de las actividades productivas, las cuales, en buena medida dependen esencialmente de sus cualidades y atributos, creando por sí mismo un valor generador de economía.

Probablemente por esta razón en Europa, no obstante, la dificultad que representó no solo acordar el significado de un concepto tan complejo, sino además armonizar los intereses de los diferentes Estados parte, en el año 2000 se emitió en la ciudad de Florencia, Italia, el Convenio Europeo del Paisaje (Consejo de Europa, 2000).

Mediante este instrumento de alcance jurídico, los países signatarios conciliaron intereses y construyeron una figura jurídica objeto de derecho, válida y reconocida por todos los miembros adherentes, con el propósito de enfrentar desde una posición regional unificada un problema global: la acelerada transformación y degradación del territorio y sus implicaciones ambientales, económicas, sociales, políticas y culturales (Gobierno de España, 2007).

Debido a tales transformaciones, originadas principalmente por los procesos productivos y los altos índices de urbanización en diversas latitudes, el término paisaje ha adquirido en las últimas décadas una relevancia creciente en la escena pública y en la conciencia social, lo que en algunos casos ha provocado incluso la institucionalización de su atención (Ministerio de la Presidencia, 2008).

Sin embargo, no en todas las regiones del mundo se dan estas circunstancias, en México, exceptuando el interés creciente del sector académico y de la ciudadanía, en la esfera pública aún no ocurre lo mismo, a pesar de que oficialmente se han reconocido las implicaciones negativas que tiene el actual modelo de urbanización en el paisaje y el territorio.

Las ciudades y la degradación del paisaje.

En el 2005 la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), instancia del Poder Ejecutivo Federal y el Consejo Nacional de Población (CONAPO), organismo encargado de conducir la política demográfica del país, coincidieron en afirmar que la expansión física del Sistema Urbano Nacional (SUN), especialmente de las zonas metropolitanas y de aquellas ciudades que en el corto y mediano plazo previsiblemente alcanzarían tal estatus, demandaba una superficie de suelo urbanizable equivalente a 160 kilómetros cuadrados anuales.²

² Con base en estimaciones de la Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Ordenación del Territorio, de la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno Federal.

Para entonces, el *SUN* estaba compuesto por 358 ciudades, de las cuales 129 rebasaban los 100 mil habitantes. La superficie urbana ocupada era de aproximadamente un millón de hectáreas, lo que significaba el 0.5% de la superficie total del territorio nacional y en ellas vivía más de la mitad de la población total del país (CONAPO, 2005).

Así mismo, se contemplaba que al costo económico del suelo apropiado para alojar los nuevos usos urbanos, tendrían que sumarse además los costos de otros requerimientos materiales, como la introducción de redes de infraestructura, equipamiento y servicios urbanos necesarios para garantizar la habitabilidad de semejante extensión territorial; sin embargo, ante las condicionantes de las modalidades de la propiedad de la tierra y las características del contexto natural que rodea a muchas de las ciudades mexicanas con altos índices de crecimiento urbano, los cargos ambientales y sociales de esta expansión, difícilmente podrían ser estimados en términos económicos.

Por ello, esta demanda de tierra y todos los recursos naturales, materiales y económicos necesarios para satisfacerla, fue reconocida por el gobierno federal como uno de los principales factores de alteración del paisaje y un reto enorme para la sustentabilidad (CONAPO, 2005).

Actualmente el Sistema Urbano Nacional se conforma por 401 ciudades, de las cuales 74 son zonas metropolitanas, 132 conurbaciones y 195 centros urbanos.³ De las 401 ciudades inventariadas en 2018 por la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU) y el CONAPO, 15 de éstas registraron una población superior al millón de habitantes y 8 más se encontraban en el umbral de ese tamaño poblacional (CONAPO, 2018).

Por otro lado, mediante los análisis realizados a partir de la dinámica demográfica y el tamaño físico de éstas, se ha observado que prevalece la tendencia de una expansión física con bajas densidades de ocupación del suelo y al mismo tiempo, se mantienen los altos niveles de concentración de equipamiento urbano en las ciudades más importantes, lo que de alguna manera alienta a que el 74% del total de la población nacional, equivalente a 92.6 millones de personas, resida en las ciudades. Al igual que en 2005, los principales retos que deberán enfrentar las ciudades mexicanas estarán relacionados con el desarrollo urbano, social, económico y ambiental.

³ De acuerdo a la caracterización realizada por la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano, el Consejo Nacional de Población y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, las zonas metropolitanas delimitadas se caracterizan “por su tamaño e intensa integración funcional; las conurbaciones por la continuidad física entre dos o más localidades que constituyen un conglomerado, en tanto que los centros urbanos son localidades individuales”.

En lo que concierne a la Ciudad de México, de acuerdo con uno de los estudios más recientes de Naciones Unidas, ésta fue ubicada en el contexto internacional como la cuarta aglomeración de mayor tamaño del mundo, después de Tokio, Delhi y Shanghai y la primera del continente americano. Sin embargo, las proyecciones indican que para 2020 podría ubicarse en el quinto lugar, después de la ciudad brasileña de Sao Paulo (United Nations, 2018).

Por otro lado, la Organización de las Naciones Unidas prefigura un escenario en el que el proceso de urbanización mantendría un ritmo acelerado cuando menos hasta el año 2050, hasta alcanzar niveles sin precedentes de concentración de la población urbana en las principales ciudades del planeta. En esta proyección, las aglomeraciones urbanas de los países con economías emergentes, que además son las que revelan los mayores índices de concentración demográfica y problemáticas sociales, serían las protagonistas.⁴

Según estimaciones del organismo internacional, al finalizar la primera década de este siglo, más de la mitad de la población del planeta residía en núcleos urbanos, confirmando la tendencia que comenzó en el siglo antepasado y que se ha mantenido constante hasta nuestros días. De acuerdo con las proyecciones estimadas por la ONU sobre este fenómeno, a mediados de este siglo, el 75% de la población mundial será urbana, aumentando con esto la importancia de las grandes ciudades, zonas metropolitanas y megalopolitanas en los nuevos esquemas de organización geopolítica y económica mundial.

De prevalecer este escenario de concentración demográfica en núcleos urbanos cada vez más complejos en su estructuración y funcionamiento, se avizora un panorama desalentador. En México, el aumento de la población urbana, significa un incremento colosal de la demanda de recursos materiales e intangibles, indispensables para enfrentar adecuadamente el reto que representa el fenómeno de la urbanización y sus implicaciones en el consumo de recursos naturales, la transformación del territorio y la degradación del paisaje. Las perspectivas parecen empeorar cuando se advierte que ni el marco legal y programático, ni la infraestructura institucional del país, se encuentran preparados adecuadamente para enfrentar este desafío.

Debido en gran medida a esta debilidad institucional, el aumento de la presión urbana ha propiciado la ocupación por la vía informal de grandes extensiones en zonas periurbanas que no reúnen las condiciones adecuadas para su ocupación,

⁴ Ciudades de países como China, India, Brasil o México, aumentarán sus necesidades de consumo de recursos para su expansión y funcionamiento, mientras que las ciudades de los países desarrollados, mantendrán una posición más discreta.

haciendo a un lado normas fundamentales para la protección y el cuidado del medio ambiente y la protección civil, colocando a la población en situaciones de riesgo e induciendo graves alteraciones que sufren tanto el territorio como la ciudad, que finalmente redundan en la transformación del paisaje (Legorreta & Aldana, 1994).

Debido a esta dinámica de crecimiento y a los impactos que genera, cada vez se vuelve más urgente incorporar al paisaje al glosario jurídico e implementar medidas que fomenten su protección, preservación, conservación y salvaguarda, a efecto de aminorar y evitar su degradación, el deterioro ambiental, la transformación inconveniente del territorio y la pérdida de los valores culturales que unen no solo a las culturas ancestrales, sino también a las contemporáneas con sus territorios.

El paisaje como entidad jurídica.

Como resultado de la elaboración de diversos instrumentos normativos como la Recomendación relativa a la protección de la belleza y carácter de los lugares y paisajes, emitida en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1962 y posteriormente con la emisión de los lineamientos derivados de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, aprobada por la Conferencia General del organismo en su reunión celebrada en París una década después, se fincaron las bases para que posteriormente en 1992 se introdujera plenamente la categoría de Paisaje Cultural.⁵

Con esto, la Convención se constituyó como en el primer instrumento jurídico internacional para identificar, proteger, conservar y legar a las generaciones futuras los paisajes culturales de valor universal excepcional. De esta forma, el paisaje pasó a ser sujeto de observancia jurídica y paulatinamente comenzó a ocupar un lugar en la opinión pública y en consecuencia se convirtió en un recurso político (Rössler, 1998).

A partir de estas nuevas consideraciones que se crearon con el objeto de encontrar soluciones a problemas o demandas emergentes (como la protección patrimonial, del medio ambiente y la planeación de los asentamientos humanos, por mencionar algunos), varios países del mundo, entre ellos México, comenzaron a incorporar a sus legislaciones nacionales y locales conceptos como patrimonio natural y

⁵ El Comité del Patrimonio Mundial adopta en ese año, las revisiones a los criterios culturales de la Guía Operativa para la Implementación de la Convención del Patrimonio Mundial, a raíz de la identificación y reconocimiento de sitios y elementos que no estaban considerados en la Lista de Patrimonio Mundial, que merecían estar inscritos y que al no estar dejaban entrever vacíos en la lista.

cultural, gestión ambiental, desarrollo sustentable, hábitat, ordenamiento del territorio, gestión territorial y urbana y participación ciudadana, entre otros.

Sin embargo, por lo menos en el caso de México, el concepto de paisaje no fue plenamente considerado en los glosarios de términos que conformaron la fundamentación jurídica de los ordenamientos aplicables en cada materia o sector.

Aparentemente el país avanzaba en dirección contraria a la tendencia internacional, pues hay que recordar que en México a partir del siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, se llevaron a cabo varios intentos por proteger y conservar los paisajes, bellezas naturales y los poblados típicos y pintorescos⁶ con la promulgación de leyes y decretos que pretendían conservar sus características intrínsecas;⁷ asimismo, en otros ordenamientos similares se contemplaba la necesidad de crear jardines botánicos, museos de historia natural; así como implementar medidas para proteger y conservar el patrimonio histórico, artístico y paisajístico. Como hechos concretos pueden referirse el decreto de creación de la primer Área Natural Protegida emitido por el ejecutivo federal en 1922 (Parque Nacional Desierto de los Leones) o la promulgación en 1926, por el presidente Plutarco Elías Calles de la primer Ley Forestal, avalada por el pleno del Congreso de la Unión.

Antes de que la ONU a través de sus organismos sectoriales avanzará en la protección del paisaje y el patrimonio cultural, en México ya se había dado paso al surgimiento de los primeros antecedentes jurídicos que consideraban la importancia de los recursos naturales, paisajísticos, escénicos, típicos y culturales de la nación.

Paradójicamente, a partir de la promulgación de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas⁸ y posteriormente con la promulgación de la Ley General de Asentamientos Humanos en 1976, dichos esfuerzos se fueron desdibujando a tal grado que como resultado de una revisión en las leyes y reglamentos vigentes,⁹ hasta hace poco solo la Ley

⁶ Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales. Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de enero de 1930.

⁷ Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural. Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de enero de 1934.

⁸ Esta Ley Federal fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 6 de mayo de 1972 y no sufrió reforma o actualización alguna hasta después de 46 años de su promulgación con las últimas reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación el 16 de febrero de 2018.

⁹ Actualmente existen 305 Leyes Federales y solo 129 Reglamentos para su aplicación.

Federal de Desarrollo Rural Sustentable, la Ley General de Desarrollo Forestal Sustentable, la Ley General del Equilibrio Ecológico y Protección al Ambiente y la Ley General de Asentamientos Humanos, incluían someramente en sus textos el término paisaje.

En una revisión más reciente, en un centenar de casos aproximadamente, ya se hace referencia a menciones específicas sobre paisaje, paisaje urbano y parques y jardines en el *corpus jurídico* mexicano, el cual incorpora toda clase de instrumentos entre los cuales se ubican leyes, planes y programas de desarrollo urbano y ordenamiento territorial, acuerdos, y ordenamientos a nivel federal, estatal y municipal.

No obstante, a pesar de percibir estos cambios, algunos especialistas estudiosos del paisaje, durante la realización del Primer Foro Internacional Hacia la construcción de una Ley de Paisaje para México, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana, al cual acudieron expertos de diversos países de Europa y Latinoamérica, entre los cuales hubo juristas versados en derecho ambiental y urbanístico, luego de confrontar ideas y debatir posicionamientos, advirtieron que éstas medidas no son suficientes y señalaron que en la esfera nacional la protección y gestión de los paisajes culturales sigue siendo una tarea pendiente del Estado mexicano, ya que si bien existe un complejo entramado jurídico que prevé las modalidades y condiciones de la planeación del desarrollo urbano, el ordenamiento territorial, la protección del ambiente y la protección y conservación del patrimonio material e inmaterial, entre otras competencias; las incipientes acciones encaminadas a reconocer al paisaje como figura legal están desvinculadas de estos sectores estratégicos y en el mejor de los casos solo tienen un alcance sectorial y algunas son obsoletas.

Es por esto que, a diferencia de otros países como las firmantes del Convenio Europeo del Paisaje y en Latinoamérica Colombia y Argentina, en México el paisaje aún es considerado como un elemento secundario a los preceptos legales más relevantes, y su atención se ha hecho hasta el momento de manera asistemática y parcial. La legislación mexicana aún no se ha actualizado y adecuado lo suficiente para que se le reconozca y procure directamente.

Con todo y esto, las consideraciones locales a la riqueza cultural del país y a su correlato territorial y paisajístico, se han visto materializadas en el reconocimiento externo acerca de la importancia del patrimonio cultural y natural mexicano, el cual se refleja en el número de inscripciones de bienes culturales, naturales y mixtos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO,

los cuales son elementos indiscutiblemente relacionados con el paisaje como entidad contenedora, no solo de procesos territoriales y ambientales, sino también socioculturales (cuadro 1).

Cuadro 1. Inscripciones de México en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, 2018.

Fuente: <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/world-heritage/>

Bienes culturales - Ciudades y monumentos Patrimonio

- Centro Histórico de México y Xochimilco, CDMX (1987)
- Centro Histórico de Oaxaca y zona arqueológica de Monte Albán, Oaxaca (1987)
- Centro Histórico de Puebla, Puebla (1987)
- Ciudad prehispánica de Teotihuacán, Estado de México (1987)
- Ciudad prehispánica y parque nacional de Palenque, Chiapas (1987)
- Ciudad histórica de Guanajuato y minas adyacentes, Guanajuato (1988)
- Ciudad prehispánica de Chichén Itzá, Yucatán (1988)
- Centro Histórico de Morelia, Michoacán (1991)
- Ciudad prehispánica de El Tajín, Veracruz (1992)
- Centro Histórico de Zacatecas, Zacatecas (1993)
- Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco, BCS (1993)
- Primeros monasterios del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl (1994)
- Ciudad prehispánica de Uxmal, Yucatán (1996)
- Zona de monumentos históricos de Querétaro, Querétaro (1996)
- Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco (1997)
- Zona arqueológica de Paquimé (Casas Grandes), Chihuahua (1998)
- Zona de monumentos históricos de Tlacotalpan, Veracruz (1998)
- Ciudad histórica fortificada de Campeche, Campeche (1999)
- Zona de monumentos arqueológicos de Xochicalco, Morelos (1999)
- Misiones franciscanas de la Sierra Gorda de Querétaro (2003)
- Casa-Taller de Luis Barragán, CDMX (2004)
- Paisaje de agaves y antiguas instalaciones industriales de Tequila, Jalisco (2006)
- Campus central de la Ciudad Universitaria de la UNAM, CDMX (2007)
- Villa protectora de San Miguel El Grande y Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, Guanajuato (2008)
- Camino Real de Tierra Adentro (2010)
- Cuevas prehistóricas de Yagul y Mitla en los Valles Centrales de Oaxaca (2010)
- Sistema hidráulico del acueducto del padre Tembleque, Estado de México y Estado de Hidalgo (2015)

Bienes naturales-Escenarios naturales Patrimonio

- Sian Ka'an, Quintana Roo (1987)
- Santuario de ballenas de El Vizcaíno, BCS (1993)
- Islas y áreas protegidas del Golfo de California (2005)
- Reserva de la biósfera de la Mariposa Monarca, Michoacán/ Estado de México (2008)
- Reserva de la biósfera El Pinacate y Gran Desierto de Altar, Sonora (2013)
- Archipiélago de Revillagigedo (2016)

Patrimonio mixto (cultural-natural)

- Antigua ciudad maya y bosques tropicales protegidos de Calakmul, Campeche (2002/2014)
- Valle de Tehuacán-Cuicatlán, Puebla y Oaxaca (2018)

Patrimonios Culturales Inmateriales

- Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos (2008)
- La ceremonia ritual de los Voladores (2009)
- Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado (2009)
- La cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva-El paradigma de Michoacán (2010)
- La pirekua, canto tradicional de los purépechas (2010)
- El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta (2011)
- Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo, Chiapas (2015)

De esta lista pueden a su vez enfatizarse los casos de las declaratorias en 2006 del *Paisaje Agavero y Antiguas Instalaciones Industriales de Tequila en la categoría de paisaje evolutivo vivo a nivel regional* (figura 1); y en 2015 del *Sistema hidráulico del acueducto del padre Tembleque*, como paisaje cultural relicto, que muestra los alcances de la ingeniería hidráulica de los pobladores para abastecer de agua a los poblados de Otumba, Axapusco, Nopaltepec y Zempoala, en los estados de México e Hidalgo (figura 2).

Por otro lado, aunque aún no figura en esta relación, merece una mención especial el caso de la Declaratoria de *Paisaje Cultural Real de Catorce: Haciendas de beneficio y Zonas Aledañas*, llevada a cabo en el año 2008, la cual está fundamentada en el primer instrumento jurídico de carácter estatal que tiene como figura central al Paisaje: la Ley de Protección del Patrimonio Cultural para el Estado de San Luis Potosí, promulgada por el Congreso del Estado el 30 de julio de 2005. Esto obliga a reconocer que, si bien la atención del paisaje en la legislación mexicana es insuficiente y limitada, comienzan a surgir algunas iniciativas cuyas disposiciones tienen incidencia directa y regulan legalmente la protección, conservación y preservación del paisaje.

Figura 1. Paisaje agavero en el Estado de Jalisco, México. Fuente: Fotografía titulada: Camino a la barranca de Tequila, Jalisco. Autor: Thomassin Mickaël. Tomada de <https://www.flickr.com/photos/mickou/8724327924/in/photolist-ehWsJY-WgbXZV-VefA8c-WpCH2U-WpCH6G-wi8QEs>. Mayo de 2013.



Figura 2. Acueducto del Padre Tembleque, Estado de México, México. Fuente: Fotografía titulada Acueducto del Padre Tembleque, Autor: Víctor Hidalgo, tomada de: <https://www.flickr.com/photos/21150149@N04/22211776018/in/photolist-e4j35p/> México, 2015.



En este escenario, el desarrollo y expansión urbana de las ciudades, como manifestación física de las relaciones sociales en el territorio y las implicaciones que este fenómeno tiene sobre la integridad del paisaje, constituye uno de los principales problemas a enfrentar desde la óptica institucional, es decir, como una política pública (Frolova, la evolución reciente de las políticas del paisaje en España y el Convenio Europeo del Paisaje, 2009).

Paisaje y políticas públicas.

Las políticas públicas, al igual que la noción de paisaje, son un concepto relativamente reciente. Su estudio trata aspectos como el conocimiento aplicado a problemas concretos mediante acciones de carácter político o administrativo, como la gestión, negociación y realización de proyectos y obras a partir de un marco programático establecido (Serrano Giné, 2007). En relación con esto, me parece que en América Latina y particularmente en México, ante la ausencia de medidas oficiales idóneas, justamente este es el camino que se ha delineado para conseguir que el paisaje sea un asunto de interés general.¹⁰

La inserción del paisaje en la agenda pública, es sin duda, un requerimiento básico para su institucionalización, pero para poder implantarse en este nivel, primero deberá ocupar un espacio relevante en la opinión pública y despegar de esta plataforma hasta posicionarse en el interés general, antes de ser colocado en el nivel de las decisiones gubernamentales (Alzate Zuluaga & Romo Morales, 2017).

En esta tarea, actualmente varias Instituciones de Educación Superior que cuentan entre sus planes y programas de estudio de pregrado y posgrado con líneas temáticas afines al estudio del paisaje,¹¹ organismos gremiales nacionales e internacionales que reúnen a los profesionales de la arquitectura de paisaje, diseño y planificación urbana, arquitectura, recreación, restauración y conservación de paisajes y jardines históricos y en general todas las disciplinas concurrentes con la atención de los espacios exteriores y espacios abiertos,¹² así como otras formas de asociación de personas y organismos,¹³ están

10 Aunque en nuestro país es un asunto que recién está permeando la opinión pública y el interés general, el paisaje ha ido ganando importancia de tal manera que su discusión y análisis ya está trascendiendo los círculos especializados, para colocarse por lo pronto, como tema de conversación y debate entre la ciudadanía.

11 En México UAM, UNAM, UABC, UIA, BUAP, COLPOS, UdeG, UASLP, UADY, UNICACH e IPN, entre otras. En Otros países la Universidad de Mendoza, la Universidad Central de Chile.

12 IFLA, SAPM, ICOMOS.

13 L'Observatori del Paisatge en Catalunya, la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje con sede en Colombia, la Corporación Paisaje y Patrimonio de Chile, la Red Mexicana para el Estudio de los Paisajes Patrimoniales en México, la Red Argentina del Paisaje.

desempeñando un papel crucial para colocar al paisaje en el nicho del interés general mediante su exposición a través de la información y sensibilización de la población en general, acerca de la importancia social, económica, ambiental y cultural de los paisajes,¹⁴ en el entendido de que la mejor vía para lograr esto es la expresión colectiva de la necesidad urgente de legislar sobre el paisaje usando los medios de difusión y comunicación idóneos.

De esta manera, en México y varios países de América Latina como Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela, se han conformado diversos grupos y redes de trabajo, colectivos para la discusión y debate académico, organismos mixtos que incluyen a representantes de la sociedad civil, instituciones académicas y grupos vecinales organizados, asociaciones y organizaciones civiles, nodos jurídico políticos, nodos de comunicación e incluso, iniciativas individuales, que mediante el trabajo colaborativo han dado lugar a una serie de reuniones para armonizar y articular la labor de transmitir a la clase política, desde el ámbito social, académico, profesional y gremial, la necesidad de contar con un marco jurídico apropiado.

En el contexto político actual, en el que posiblemente existen asuntos de mayor prioridad para los gobernantes, esto es necesario, para lograr que el paisaje sea considerado motivo y fin de la acción pública. En esta lógica, es necesario conseguir que sea examinado como un objeto de derecho. A decir de Miguel Angel Cancino Aguilar, Procurador Ambiental y de Ordenamiento Territorial de la Ciudad de México (PAOT), es un concepto que debe *juridizarse*, como condición previa a su reconocimiento formal. Para ello, deberán tomarse en cuenta varios aspectos importantes: el papel de los agentes sociales que participan en estas tareas, los recursos que serán utilizados para transmitir y socializar esta necesidad, las coyunturas políticas que pueden abrir espacios de discusión y negociación y especialmente, un interés social creciente que se nutre de sentimientos y exigencias comunes.

Por otra parte, no deberá soslayarse la posibilidad de que este sea un asunto en el que confluyan diversas demandas sociales, que pueden alterar la percepción de la clase política en el sentido de valorar su importancia en relación con otras necesidades de la población, así como las formas de actuación que deberán adoptar para darle el tratamiento adecuado.

14 La sensibilización social acerca de la importancia que reviste la protección y conservación del paisaje en el marco de una relación armónica entre el hombre y su medio ambiente, es una de las condicionantes que permitirá introducir a la noción del paisaje al debate y al interés público.

A pesar de que existe esa posibilidad, es probable que el creciente interés de la sociedad irá consolidando el lugar que el paisaje debería adquirir como elemento estructural en el diseño y puesta en práctica de la política urbana, ambiental y del ordenamiento territorial en el país, constituyéndose como una variable fundamental en las decisiones de los tres órdenes de gobierno.

Finalmente, debe procurarse la articulación de las diferentes gestiones y los esfuerzos de los actores sociales involucrados en esta tarea, con el objeto de evitar voluntades aisladas que desgasten y diluyan los logros que hasta ahora se han obtenido. En ese tenor, es importante mencionar un caso ilustrativo del destino de dos iniciativas presentadas en los órganos legislativos, las cuales no surtieron los efectos esperados, tal vez por carecer de una base representada en el interés de los agentes sociales involucrados en su discusión y probable aprobación:

- *Proyecto de decreto por el que se expide la Ley de Protección del Paisaje Histórico y Cultural en México*, presentada por el Diputado Federal Uriel Flores Aguayo en mayo de 2015 (Senado de la República, 2015).
- *Convenio para la promulgación de la Ley Nacional del Paisaje*, llevado a cabo entre la Comisión de Medio Ambiente de la Cámara de Diputados con la Organización No Gubernamental Observatorio IL_PAISAJE Mx Latinoamericano en 2009.

Conclusiones.

Los procesos de poblamiento generan conforme se desarrollan diversas afectaciones al medio que mutan constantemente en el tiempo y en función de la intensidad, características y velocidad de la acción humana sobre el territorio, induciendo constantes transformaciones biológicas, físicas y sociales. Estas transformaciones pueden verse representadas por las pérdidas de superficies de bosques, selvas y otras áreas con vocación natural, debido a los cambios formales o informales de uso de suelo para alojar actividades urbanas, industriales y agro-productivas, principalmente (Frolova, 2009).

Ante la perspectiva mundial que sugiere una agudización del proceso de urbanización, las condiciones actuales exigen que la planificación de la ciudad y el paisaje sean procesos convergentes en la correcta apropiación, uso y aprovechamiento del territorio. Por ello, el paisaje debe formar parte, como concepto y premisa, de las políticas de desarrollo urbano y ordenación del territorio.

Su incorporación a la política pública es una asignatura pendiente en la que las Instituciones de Educación Superior y los organismos profesionales y gremiales han asumido el papel de liderazgo provocando la reflexión, el análisis y la maduración de esta propuesta, pero esta responsabilidad debe, en el corto plazo, trasladarse a la sociedad organizada, para que se amplíe la base de participación e impulso, aprovechando las coyunturas socio políticas que en cada país están sucediendo.

En los últimos años, se han obtenido logros importantes, entre ellos, la posibilidad de que la discusión trascienda a otros ambientes y actores sociales y políticos, así como integrantes de algunos gobiernos. La actividad académica ha sido especialmente intensa en la realización de congresos, foros, coloquios, simposios, reuniones técnicas, conformación de redes y la firma de cartas de intención que dan cuenta de las voluntades que se suman a este propósito. Dos ejemplos sumamente relevantes, que tuvieron lugar en México, fueron la firma de la *Carta Mexicana del Paisaje* en 2015, convocada por la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México y recientemente la Firma de la *Carta de las Américas*, convocada por la presidencia de la Región Américas de la Federación Internacional de Arquitectos del Paisaje (IFLA), como muestra de una intención colectiva que busca incidir en la incorporación del paisaje, como parte del interés público por proteger este recurso a fin de privilegiar el interés ambiental, social, cultural y patrimonial de la sociedad mexicana.

De la misma manera, los encuentros organizados por la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (LALI), en diversas latitudes de la región Latinoamericana ha generado sinergias importantes que han derivado en la firma de acuerdos en los que participan procuradores, alcaldes y gobernados de diversas provincias y departamentos en Colombia; al tiempo que ha promovido prácticas similares en Perú, Chile y Bolivia.

Por último, hago mención de la importancia de algunas reformas recientes a leyes federales, estatales y municipales y sus reglamentos, que han tenido por objeto incorporar el concepto del paisaje, como un primer paso para alcanzar su reconocimiento.

Referencias.

Alzate Zuluaga, M. L., & Romo Morales, G. (2017). La agenda pública en sus teorías y aproximaciones metodológicas. Una clasificación alternativa. *Enfoques: Ciencia, Política y Administración Pública*, XV (26), 13-35.

CONAPO. (2005). *Delimitación de las zonas metropolitanas de México*. México: Secretaría de Gobernación.

CONAPO. (2018). *Sistema Urbano Nacional 2018*. México, México: SEDATU-SEGOB.

Consejo de Europa. (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Consejo, Florencia.

Frolova, M. (2009). La evolución reciente de las políticas del paisaje en España y el Convenio Europeo del Paisaje. (D. d. Geografía, Ed.) *Proyección*, I (6), 27.

Gobierno de España. (2007). *Convenio Europeo del Paisaje: textos y comentarios*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.

Legorreta, J., & Aldana, M. (1994). *Efectos ambientales de la expansión de la Ciudad de México 1970-1993*. (C. d. Desarrollo, Ed.). México, México: Hoja Casa Editorial.

Ministerio de la Presidencia. (5 de febrero de 2008). Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje. *Boletín Oficial del Estado* (31), pp. 6259-6263.

Rössler, M. (1998). *Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas*. UNESCO World Heritage. Arequipa: UNESCO.

Senado de la República. (20 de 05 de 2015). Senado de la República. Obtenido de LXIII Legislatura: <http://www.senado.gob.mx/index.php?ver=sp&mn=2&sm=2&id=54907>

Serrano Giné, D. (2007). Paisaje y políticas públicas. (I. U. Geografía, Ed.) *Investigaciones geográficas* (42), 109-123.

United Nations. (2018). *World Urbanization Prospects: 2018 Revision*. New Yor: Departament of Economics and Social Affairs. Recuperado el 02 de 02 de 2018, de <https://esa.un.org/unpd/wup/>

PAISAJE Y JARDÍN COMO PATRIMONIO CULTURAL.
DIVERSAS MIRADAS DESDE MÉXICO Y BRASIL.

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco.
División de Ciencias y Artes para el Diseño.
Departamento del Medio Ambiente.
Área de Investigación Arquitectura de Paisaje © 2019.

Diseño editorial y gráfico por:
D. C. G. Diana Yadira Junco Morales.

Para su formación se utilizó la fuente Lato
(Regular, Italic, Bold, Bold Italic, Black).

Disponible en:
<http://zaloamati.azc.uam.mx/>

