

Mariana Fialho Bonates

“*e*

L GUGGENHEIM Y MUCHO MÁS” –  
URBANISMO MONUMENTAL *e*  
ARQUITETURA DE GRIFE EM  
BILBAO<sup>1</sup>

062

pós-

## RESUMO

Inseridas em modelo de planejamento estratégico, muitas cidades vêm buscando a receita da transformação urbana, por meio de grandes projetos de desenvolvimento urbano que expressem um urbanismo monumental e contenha arquiteturas de grife. Dentre as diversas cidades que já experimentaram esse tipo de planejamento urbano, destaca-se Bilbao, a qual, com a construção do Museu Guggenheim, projetado pelo arquiteto Frank Gehry, passou por uma transformação em sua estrutura urbana e por uma nova construção imagética da cidade no mundo contemporâneo dos negócios e dirigida pelo capital financeiro, bem como por uma economia cada vez mais dependente da obtenção de rendas de monopólio. Assim sendo, o modelo adotado nessa cidade provocou o chamado “efeito Bilbao”, sendo o museu, em grande medida, o principal responsável por essa implicação, tornando-se também o principal ícone da capital basca. No entanto, a cidade vem buscando auto-afirmar-se à custa de outras intervenções e, principalmente, de outras arquiteturas de grife, com a agregação de mais valor simbólico às novas construções, muitas das quais seguindo a receita de sucesso do Guggenheim. Diante de tal fato, entender os grandes projetos urbanos, isto é, o “urbanismo monumentalista patriótico” de Bilbao e, por conseguinte, sua arquitetura de grife, é o objetivo deste trabalho.

## PALAVRAS-CHAVE

Planejamento estratégico, Bilbao, Guggenheim, arquitetura de grife.

“EL GUGGENHEIM Y MUCHO MÁS”  
URBANISMO MONUMENTAL Y  
ARQUITECTURA DE GRIFE EN  
BILBAO

## RESUMEN

Incluidas en un modelo de planificación estratégica, muchas ciudades buscan la receta de la transformación urbana a través de grandes proyectos de desarrollo urbano que expresen un urbanismo monumental y que cuenten con arquitecturas de grife. Entre las muchas ciudades que probaron esse tipo de planificación urbana, se destaca el caso de la ciudad de Bilbao, que, con la construcción del museo Guggenheim, proyectado por el arquitecto Frank Gehry que provocó el nombrado “efecto Bilbao”, responsable, a gran medida por la transformación de la estructura urbana y de la nueva construcción de la imagen de la ciudad en el mundo contemporáneo de los negocios, dirigido por el capital financiero y por una economía cada vez mas dependiente de la obtención de rentas de monopolio. Así, el museo se ha vuelto el principal ícono de la capital basca. Pero, la ciudad busca autofirmarse también con otras intervenciones y, principalmente, a través de otras arquitecturas de grife, agregando más valor simbólico a las nuevas construcciones, muchas de ellas siguiendo las recetas exitosas del Guggenheim. De hecho, entender los grandes proyectos urbanos, es decir, el “urbanismo monumentalista patriótico” de Bilbao y, luego, su arquitectura de grife, son los objetivos de este texto.

## PALABRAS CLAVE

Planificación estratégica, Bilbao, Guggenheim, arquitectura de grife.

“EL GUGGENHEIM Y MUCHO MÁS”  
MONUMENTAL URBANISM AND  
SIGNATURE ARCHITECTURE IN  
BILBAO

ABSTRACT

Making use of strategic planning, within which large-scale urban projects of monumental urbanism and signature architecture are fostered, many cities have been greatly transformed in recent years. Bilbao is one of them. The Guggenheim Museum, designed by architect Frank Gehry, has prompted the so-called “Bilbao effect”, projecting the city image internationally into the business world. The museum has become the main icon of the Spanish Bask capital. However, the city has also promoted other projects, by also signature architects, adding more symbolic value – and thus monopoly rents – to the city. Understanding the role of large-scale urban interventions – or a “monumental patriotic urbanism” – to Bilbao’s urban development is the main objective of this paper.

KEY WORDS

Strategic planning, Bilbao, Guggenheim, signature architecture.

## INTRODUÇÃO

A crise do modelo fordista de produção e a emergência de um novo regime de acumulação – acumulação flexível – influenciaram na mudança do enfoque do planejamento urbano e da forma de intervir nas cidades, para o que David Harvey (2005)<sup>2</sup>, ainda na década de 1980, chamou de “empreendedorismo urbano” e, posteriormente, Castells e Borja (1996) denominaram de “planejamento estratégico”<sup>3</sup>. Esses dois últimos autores defendem e apontam as características desse projeto de cidade, no qual o governo local passa a ter mais autonomia, novas competências, e, com os demais atores sociais, passa a promover a construção de uma nova imagem de cidade por meio de diferentes campos de atuação, como, por exemplo: 1) promoção econômica da cidade; 2) promoção de segurança pública e de justiça; 3) melhorias urbanísticas, ambientais, de infra-estrutura de serviços urbanos, transportes e comunicações; 4) promoção de programas sociais de moradia e urbanização básica; 5) programas de geração de emprego; e 6) oferta cultural – tanto aquela destinada aos públicos externos como a destinada aos públicos internos (CASTELLS; BORJA, 1996). No campo urbanístico, de moradia e de meio ambiente,

*“O papel promotor e a liderança local podem, assim, concretizar-se na definição de grandes obras públicas financiadas pelo Estado; na recuperação das áreas obsoletas sob posse de autoridades portuárias, militares ou de ministérios diversos; na gestão de programas de moradia; na delegação ou transferência da competência disciplinar em todos os temas de meio ambiente urbano; na definição de novas figuras de planejamento que o vinculem à execução de projetos; na possibilidade de criar holdings, consórcios ou empresas mistas; na execução conjunta, com outras administrações e com agentes privados, de grandes operações de desenvolvimento urbano; na assunção do domínio público do subsolo, reabilitação de centros antigos, planos de uso, etc.”* (CASTELLS; BORJA, 1996, p. 162)

Por outro lado, autores como Otilia Arantes (2000) e Carlos Vainer (2000) apresentam posições críticas quanto a esse modelo de planejamento. Para a primeira, o planejamento estratégico está relacionado à “terceira geração urbanística”, do urbanismo contemporâneo<sup>4</sup>, que ela caracteriza como uma “simbiose de imagem e produto”, ou seja, o fator simbólico passa a ter papel relevante no desenvolvimento e no planejamento urbanos contemporâneos – em alguns casos, mais importante, inclusive, que outros aspectos do próprio planejamento. Além disso, segundo Arantes (2000), esses processos de revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, requalificação, etc., fazem parte desse tipo de planejamento, que também está relacionado às gentrificações urbanas. Diz ela:

(1) Agradeço pelos comentários e sugestões do Prof. Dr. Márcio Moraes Valença.

(2) Esse texto foi publicado pela primeira vez em *Geografiska Annaler*, edição de 1989.

(3) *“Um Plano Estratégico é a definição de um Projeto de Cidade que unifica diagnósticos, concretiza atuações públicas e privadas e estabelece um marco coerente de mobilização e de cooperação dos atores sociais urbanos.”* (CASTELLS; BORJA, 1996, p. 166)

(4) *“Venuti denomina ‘gerações urbanísticas’ o conjunto das condições econômicas, sociais, culturais e políticas que caracterizam um período de vida da sociedade. De acordo com sua classificação, a primeira geração do urbanismo contemporâneo corresponde à reconstrução das cidades destruídas durante a Segunda Guerra Mundial; a segunda geração constitui a expansão urbana através da criação de novas áreas urbanizadas e a terceira geração diz respeito à transformação urbana, uma vez que a cidade pode e deve ser reutilizada mediante processo de qualificação das estruturas urbanas.”* (MELO, 2008, p. 4-5)

(5) Essas antigas áreas portuárias, assim como as antigas áreas ferroviárias, são marcadas pelas barreiras físicas e pela falta de integração com o resto da cidade, dificultando o desenvolvimento urbano de seu entorno.

*“Como estou dando a entender que o planejamento dito estratégico pode não ser mais do que um outro eufemismo para gentrification, sem no entanto afirmar que sejam exatamente a mesma coisa – quem sabe a sua apoteose: uma cidade estrategicamente planejada de A a Z nada mais seria, enfim, do que uma cidade inteiramente gentrificada – [...]”* (ARANTES, 2000, p. 31)

Para Vainer (2000), seguindo-se o planejamento estratégico, a cidade deve ser vendida no mercado global como uma “mercadoria” e, para isso, deve ser gerida tal como uma “empresa”, de acordo com os princípios de produtividade e competitividade, a fim de serem procurados mais investimentos, sendo o *city marketing* o principal instrumento utilizado para esse fim. Além da “mercadoria” e da “empresa”, o planejamento estratégico cria, inicialmente, entre os cidadãos, um “sentimento de crise”, de a cidade necessitar de uma grande transformação para reativar sua economia. Assim, faz-se necessário reconstruí-la com o “sentimento patriótico da cidade” visando à legitimação do plano. *“Com tal objetivo, o urbanismo monumentalista patriótico é reentronizado, produzindo ao final do século XX os novos arcos do triunfo do capital transnacionalizado.”* (VAINER, 2000, p. 94) É nesse contexto que se destacam, segundo denominação de Sánchez et al. (2004), os “grandes projetos de desenvolvimento urbano” (GPDU), inseridos nas ilhas de prosperidade, com as seguintes características, necessárias para sua plena concretização:

*“[...] a formação de parcerias entre os setores público e privado; a implementação de novos instrumentos e instituições voltados para o governo urbano; a desregulamentação e/ou flexibilização do aparato legal da cidade e a redução da escala de intervenção/gestão urbana, por meio de projetos de grande impacto no espaço construído das cidades.”* (SÁNCHEZ et al, 2004, p. 42)

Assim, o “urbanismo monumentalista patriótico”, citado por Vainer (2000), pode ser considerado como sendo os GPDU, implantados, em especial, em antigas áreas degradadas e deterioradas, como centros urbanos e/ou zonas portuárias (*waterfront*)<sup>5</sup>, marcados por uma nova imagem da cidade para reativar o “sentimento patriótico” nos cidadãos. A reconversão dessas áreas, por meio de um grande projeto urbano, é assimilada pela transformação no uso do solo, voltado, sobretudo, para o chamado *cultural turn*, uma vez que, no mundo contemporâneo, *“para entrar nesse universo dos negócios, a senha mais prestigiosa é a cultura [...] a nova grife do mundo fashion, da sociedade afluente dos altos serviços a que todos aspiram”* (ARANTES, 2000, p. 31).

*“O turismo recreativo, cultural, de compras e de negócios, tem se mostrado importante dinamizador econômico e social nos projetos de revitalização das áreas centrais, particularmente nas áreas portuárias e frentes de água, onde a simbiose histórica entre cidade e mar pode ser amplamente explorada e transformada num efetivo cenário – são os Festival Market Malls, as marinas, os aquários e museus, os centros de conferências, etc.”* (DEL RIO, 2001)

Dessa forma, verifica-se que esse urbanismo monumentalista conta com a presença de edifícios-âncora de viés culturalista, como os museus, centros de conferências, aquários, marinas, etc., mas também, e, especialmente, com uma arquitetura caracterizada pela monumentalidade, conseguida com a forma de implantação do edifício no espaço urbano, a escala, a tecnologia e os materiais utilizados na edificação. Além disso, em geral, essa arquitetura monumental é de marca ou de grife, ou seja, assinada por arquitetos de renome internacional; embora isso não seja mencionado por Castells e Borja (1996), no projeto de cidade estratégico. Para Pedro Arantes (2008), a arquitetura de marca<sup>6</sup>, como ele denomina, está relacionada com o capital financeiro e propostas arquitetônicas de soluções únicas e, portanto, gerando outro tipo de renda, “não apenas a velha renda fundiária”. O autor diz, sobre essa arquitetura:

*“Os arquitetos da era financeira, ao contrário dos modernos, não procuram soluções universalistas, para serem reproduzidas em grandes escalas – o que anularia o potencial de renda monopolista da mercadoria. O objetivo é a produção da exclusividade, da obra única, associada às grifes dos projetistas e de seus patronos. [...] A arquitetura de marca tem, assim, um limite comercial que a obriga a adotar soluções inusitadas e sempre mais chamativas: se diversas cidades almejam uma obra de Frank Gehry, por exemplo, perderão progressivamente a capacidade de capturar riquezas por meio de projetos desse tipo.”* (ARANTES, 2008, p. 179)

(6) Para Arantes (2008, p. 178), “a ascensão das marcas, mesmo as de empresas produtoras de mercadorias tangíveis, está sobretudo associada à nova hegemonia financeira, segundo a qual a imagem e o nome da marca sobrepõem-se ao valor-trabalho das mercadorias que a empresa produz (ou terceiriza), acrescentando-lhes um valor de novo tipo: uma espécie de renda de representação das próprias mercadorias. Cumprem, como imagem que se destaca do corpo prosaico do objeto, um papel similar ao da abstração do dinheiro”. Interpretando isso para a arquitetura de marca, significa que é um tipo de arquitetura projetada por arquitetos de renome internacional, cuja fama reconhecida acrescenta um valor simbólico ao objeto projetado o qual não pode ser reproduzido ou copiado.

Ou seja, deixa-se de perseguir o lema “a forma segue a função” para se buscar uma *obra de arte arquitetônica* com um valor simbólico agregado e, muitas vezes, ela está deslocada do contexto urbano, como descrito por Christine Boyer:

*“Assim, outro destaque é o importante papel reservado para a capacidade expressiva e simbólica das novas arquiteturas, dos edifícios de grife à cenografia dos city tableaux, muitas vezes criticados pelos deslocamentos temporais e geográficos que seus ambientes promovem, e pela artificialidade social típica do pós-modernismo.”* (BOYER, apud DEL RIO, 2001)

Outra característica da arquitetura contemporânea de grife é a valorização das superfícies, “embalagens” ou “peles”: “a prevalência das superfícies em relação às estruturas é o que permite a mágica de sua desmaterialização e transformação em imagem midiática.” (ARANTES, 2008, p. 193). Essas superfícies podem ser constituídas de materiais diversos – desde que não sejam convencionais – como vidros, chapas metálicas (variadas), placas poliméricas, etc.

Tendo como pano de fundo esse planejamento estratégico e sua característica de reabilitação das áreas portuárias por meio de um urbanismo monumentalista – com a presença de edifícios-âncora de arquitetura de grife –, pode-se dizer que Bilbao, efetivamente, aderiu a esse novo modelo, transformando não apenas sua estrutura urbana, mas, principalmente, sua construção imagética e o sentimento patriótico da população basca. Seu principal ícone de arquitetura de grife (edifício-âncora) e mais conhecido elemento de *city marketing* é o projeto de Frank Gehry, o Museu Guggenheim o qual, gostem ou não de sua arquitetura, surpreende a todos – inclusive ao próprio arquiteto, que afirmou, em documentário dirigido por Sydney

(7) Ribeiro (1997, p. 67), ao interpretar a teoria do valor de Marx, explica: “a renda de monopólio é uma forma particular de renda nascida sob condições singulares. [...] Neste caso estamos diante de bens que não são mercadorias no sentido estrito do termo. Trata-se de objetos, como, por exemplo, obras de arte cujo preço não é regulado pela lei do valor, mas pelas necessidades, desejos e capacidades de pagamento dos compradores. [...], o preço de monopólio nasce quando tem-se um bem não-reprodutível ou parcialmente reprodutível. Neste sentido, cria-se verdadeiramente um preço de monopólio.” É nesse contexto que as arquiteturas de grife, as quais estão sendo implantadas em Bilbao, geram rendas de monopólio. Essas arquiteturas são pouco reprodutíveis e possuem alto valor simbólico, quase como obras de arte, sendo associadas ao tipo de planejamento que prega uma valorização da imagem – a “terceira geração urbanística”.

Pollack (2005), ter ficado constrangido ao ver, pela primeira vez, seu edifício construído, perguntando-se, então: “Como me deixaram fazer isso?” Pedro Arantes (2008) afirma ser o edifício um caso bem-sucedido, não apenas como surpreendente aparato técnico/estético, mas também, ou, sobretudo, como estratégia rentista, devido às rendas de monopólio<sup>7</sup> que gera para os diversos agentes envolvidos, por ser divulgado pelos canais midiáticos como ápice da produção arquitetônica recente.

No entanto, a despeito do forte apelo imagético do Guggenheim, Bilbao vem buscando auto-afirmar-se para além do museu: “*El Guggenheim y mucho más*” é o slogan encontrado no folhetim *Bilbao International*, um dos muitos panfletos turísticos sobre a cidade. De fato, Bilbao tem *mucho más* além do Guggenheim para se ver e conhecer; apesar disso, o museu continua sendo a principal atração turística da cidade. Discutir os grandes projetos urbanos, isto é, o “urbanismo monumentalista patriótico” de Bilbao e, por conseguinte, sua arquitetura de grife, é o objetivo deste trabalho. Para isso, primeiro foi necessário considerar o papel do planejamento estratégico – suas principais conseqüências – no desenvolvimento urbano contemporâneo das cidades. Em seguida, em visita ao local da pesquisa, para observação sistemática e coleta de dados, foram reunidos documentos como as notícias veiculadas pelo folhetim *Bilbao International* e pelo Museu Guggenheim, e também panfletos turísticos e informações institucionais, inclusive, pela internet. Portanto, a discussão que segue tem por base uma pesquisa de campo realizada em 2008 e vários trabalhos já produzidos sobre aspectos do desenvolvimento urbano de Bilbao e assuntos correlatos.

## BILBAO “Y MUCHO MÁS”

Bilbao é uma cidade localizada no norte da Espanha e capital da província basca. Em 2006, tinha mais de 300 mil habitantes, e, sua região metropolitana, pouco mais de 900 mil habitantes. Até pouco tempo, “era mais conhecida como o palco de ação do explosivo ETA (*Euzkadi a Askatsuma* ou *Povo Basco e Liberdade*), um grupo nacionalista determinado a livrar o país basco do domínio espanhol” (GLANCEY, 2001, p. 225).

Embora pouco divulgada, é uma cidade de muita história. Datada aproximadamente do século 12, seu centro histórico possui ruas medievais, igreja gótica, edifícios e *plazas* neoclássicos, entre outros elementos de períodos diversos. No século 19 e início do século 20 foi quando a cidade mais cresceu, devido ao seu importante parque portuário e industrial (de mineração, siderurgia e construção naval) e conseqüente incremento populacional.

Bilbao também se tornou bastante conhecida pelo processo de desindustrialização pelo qual passou após a década de 1970, com a crise do fordismo e a emergência da nova economia de acumulação flexível, que causaram a migração das indústrias multinacionais para países do Terceiro Mundo e o crescimento do setor de serviços (a terciarização) nos países do capitalismo avançado. À semelhança de outras cidades européias que passaram pelo mesmo processo, Bilbao viu seu parque industrial e portuário reduzir suas atividades. A economia estagnou, sobretudo, na década de 1980:

*“Em meados dos anos de 1970, o setor industrial de Bilbao passou por uma crise provocada pela insuficiente capacidade de adaptação às mudanças tecnológicas e aos novos desafios da globalização e pela concorrência de outros países. Durante os anos de 1980, como resultado desses fatores, a região metropolitana de Bilbao perdeu 80.000 empregos industriais e 70.000 residentes sobre um total de um milhão. A crise econômica agravou a deterioração urbana e ambiental, ao mesmo tempo em que gerou mais exclusão social.”* (MELO, 2008, p. 6)

Para agravar a situação de crise, de degradação e deterioração de suas estruturas físicas, em 1983 a cidade sofreu com a inundação do rio Nérvion, que destruiu grande parte do sítio histórico. Desde então, Bilbao iniciou uma reabilitação urbana de seu centro histórico, a qual, posteriormente, estendeu-se, passando a envolver diferentes áreas da cidade, especialmente ao longo do Nérvion. Embora esse rio não seja tão famoso quanto o Tâmesa (de Londres), o Sena (de Paris) ou mesmo o Tietê (de São Paulo), é ao longo dele que se desenvolve muito do urbanismo monumental patriótico de Bilbao.

Com esse cenário de desindustrialização e “sentimento de crise” formado (uma das técnicas do planejamento estratégico), Bilbao, assim como outras cidades portuárias europeias (Londres e as Docklands, Barcelona e Port Vell, etc.), lançou-se na empreitada da reabilitação de sua área portuária e industrial, seguindo a terceira etapa do processo da “destruição criativa” do capital – ou seja, o capital constrói, destrói e reconstrói o espaço urbano em busca da reativação econômica<sup>8</sup>. Segundo Melo (2008), em 1987, a prefeitura de Bilbao traçou o primeiro *Plan general de ordenación urbana*, mas foi em 1992 que se criou a Sociedad Anónima Bilbao Ría 2000, com o objetivo de impulsionar o desenvolvimento das áreas cujos terrenos pertenciam a empresas da administração pública.

A Bilbao Ría 2000 é uma parceria interinstitucional, de capital público, formada por vários órgãos, dentre os quais se destacam o governo central, a autoridade portuária, o governo basco, etc.<sup>9</sup> Ela é a responsável por desenvolver o plano estratégico de Bilbao, o qual conta com 25 intervenções que buscam a reabilitação de várias áreas da Bilbao Metropolitano, como Abandoibarra, Barakaldo (ambas antigas áreas industriais de aço e ferro), Amezola (antiga área ferroviária), Basauri, La Vieja, entre outras<sup>10</sup> (Figura 1). De acordo com Melo (2008), essas intervenções estão divididas em três grupos de investimentos em projetos urbanos, em consonância com o modelo descrito por Castells e Borja (1996): 1) provimento de infra-estrutura; 2) requalificação de espaços públicos e áreas livres; e 3) habitação. De todas as áreas contempladas, Abandoibarra é a de maior destaque, pois é onde está implantado o Guggenheim, o edifício-âncora de uso cultural, ícone mais conhecido da transformação da antiga cidade industrial em *locus* turístico, cultural e de serviços. Arantes (2000, p. 59) ressalta:

*“um Plano Estratégico foi elaborado, mas parecia patinar, quando, há poucos anos atrás, o diretor da Fundação Guggenheim convenceu o prefeito da cidade a construir um edifício que pudesse identificar a capital basca como, por exemplo, Sidney, pelo edifício do seu teatro*

(8) Expressão utilizada por Harvey, apud Valença, 2008.

(9) A Bilbao Ría 2000 tem uma forma de atuação no espaço urbano que busca a captação da mais-valia por meio de suas obras, visando à continuação de suas intervenções, o que vem sendo feito de maneira bem-sucedida. Para maiores detalhes a respeito da caracterização e da atuação da Bilbao Ría 2000, ver Melo (2008).

(10) Disponível em: <<http://www.bilbaoria2000.org/ria2000>>. Acesso em: 17 ago. 2009.



Figura 1: Foto aérea de algumas áreas de intervenção da Bilbao Ría 2000, indicando, ainda, uma área portuária e industrial prevalente e o centro histórico  
Fonte: Google Earth, 11 ago. 2008

Legenda:

- 1) Centro histórico; 2) Abandoibarra; 3) Ametzola; 4) Barakaldo; 5) Ensanche (área de expansão planejada); 6) Ilha remanescente com atividades portuárias e industriais. Futuro megaprojeto de Zaha Hadid

*de Ópera – o resultado é bem conhecido, um museu projetado pelo arquiteto americano Frank Gehry, uma extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30.000m<sup>2</sup>, 70m de altura, a emergir do rio Nerviion, destinado a exponenciar a oferta cultural da cidade, [...].”*

(11) Em um dos episódios do desenho animado *Os Simpsons*, aparece a figura de Frank Gehry projetando um edifício para sediar uma casa de música semelhante ao Walt Disney Concert Hall de Los Angeles.

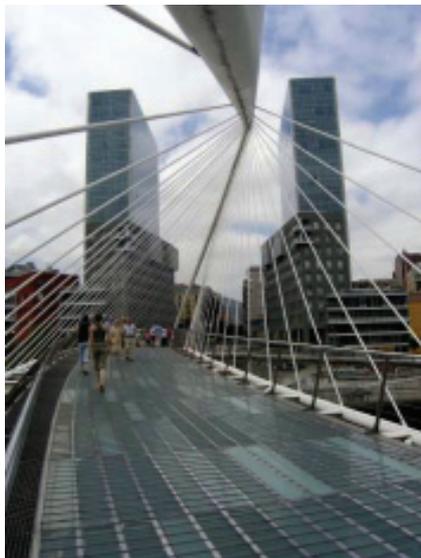
Frank Gehry e outros dois arquitetos – Coop Himmelblau e Arata Isozaki – foram convidados para concorrer na escolha de quem projetaria o museu. Durante dois ou três dias, cada um deles desenvolveu uma proposta, e o projeto de Gehry foi o aprovado pela comissão – não houve precisamente um concurso mais amplo, mas sim convites (POLLACK, 2005). A intenção de construir-se um museu tornou-se premente, assim como a intenção de associar o projeto do Guggenheim a um nome famoso no cenário da arquitetura internacional; contudo, o mais famoso era, de fato, Frank Gehry, o “arquiteto ícone da pós-modernidade financeira” (ARANTES, 2008, p. 183) e, também, o arquiteto dos Simpsons<sup>11</sup>.

Apesar de o Guggenheim de Frank Gehry ser a intervenção mais conhecida e, portanto, o principal componente do planejamento estratégico de Bilbao, outras *grifes* importantes no mundo da arquitetura contemporânea também assinam intervenções *estratégicas*, seguindo as diretrizes do plano: Santiago Calatrava e Sir Norman Foster fazem parte desse rol de arquitetos cujos projetos agregam um valor simbólico (ou *status*) ao local. O primeiro é o autor do aeroporto de Bilbao (Sondica Airport) e da ponte de pedestres Zubizuri, que atravessa o rio Nérvion (não obstante seja mais conhecida como ponte de Calatrava), nas proximidades do famoso museu, ambos construções formadas por muita estrutura metálica e vidro. Foster, por sua vez, é o arquiteto do metrô, também em estrutura metálica e vidro (Figura 2).

O plano estratégico de Bilbao é composto por várias grifes, sobretudo ao longo do rio, na antiga área portuária degradada da cidade – seu *waterfront* –, conhecida como Abandoibarra. Em algumas áreas na margem, ocorreu a desocupação dos espaços industriais e do porto – deslocado para a desembocadura do rio, dragado e ambientalmente recuperado<sup>12</sup>. Nessa área desocupada da Abandoibarra tem havido constante transformação, devido ao desenvolvimento de um grande projeto urbano, que inclui desde a construção de edifícios até novas urbanizações.

Nas margens reabilitadas foram implantados o museu de Gehry, a ponte de Calatrava, além de outras pontes construídas ou reformadas, uma grande praça com área de lazer, espaços verdes, áreas de circulação de pedestres, ciclovias, muitas esculturas, um novo sistema de iluminação (incluindo postes escultóricos) e mobiliário urbano novo. Ressalta-se, todavia, que esse espaço verde, anteriormente, era ocupado pelo estacionamento do museu. Existem também, nessa localidade, outros exemplares arquitetônicos: 1) o Palácio Euskalduna de

(12) A recuperação ambiental do rio custou seis vezes mais do que a construção do Guggenheim e foi financiada com os impostos pagos pelos cidadãos para o consumo de água (Bilbao Ria 2000).



A

B

Figura 2: A) Ponte Zubizuri de Calatrava e, ao fundo, as duas torres de Isozaki; B) acesso à estação de metrô de Foster  
Fotos: Autora, 2008

Congresso e da Música, dos arquitetos Federico Soriano e Dolores Palacios; 2) as torres residenciais-comerciais (Atea Towers), do arquiteto Arata Isozaki; 3) o Hotel Sheraton, de Ricardo Legorreta; 4) a Biblioteca Universidade de Deusto, de Rafael Moneo; 5) o Zubiarte Shopping Center, de Robert Stern; *y mucho más*, como projetos em fase de desenvolvimento, na Abandoibarra, mas também em outras áreas de Bilbao, de outros famosos arquitetos – Álvaro Siza Vieira, César Pelli (com um grande arranha-céu) e Zaha Hadid. Nas margens reabilitadas, há também a linha do *tramway* – bem gramada – e outras tantas edificações comerciais e residenciais as quais vêm sendo construídas (Figuras 3 e 4). Do outro lado da Abandoibarra, na margem oposta, contrariamente, está o centro antigo, uma área com residenciais multifamiliares e a Universitat de Deusto.

O plano estratégico de Bilbao se refere, ainda: 1) à melhoria no sistema de transportes (visível com a construção da linha do *tramway*, com a maior conectividade metropolitana via estações de metrô, projetadas por Foster e aeroporto de Calatrava); 2) à reestruturação do porto e do sistema ferroviário; 3) à construção/reforma de pontes monumentais ao longo do rio; 4) à construção de hotéis, museus e instituições esportivas e artísticas (além do Guggenheim); 5) à valorização cultural, incluindo a implantação de esculturas no meio urbano; 6) à criação de parque tecnológico; 7) à produção de novas moradias; 8) à urbanização e pedonização de ruas, entre outras intervenções. Não se deve esquecer da reabilitação do patrimônio e do centro histórico. Há também referência a uma melhoria da qualidade de vida dos bairros, com intervenções de pequena escala, e programas sociais em bairros socialmente mais degradados (como La Vieja).

Em suma, com essas intervenções (aliás, as *25 transformações* de Bilbao), verifica-se – ratificando as constatações de Otília Arantes (2000) – uma marcante gentrificação, com a construção predominante de equipamentos de consumo e turismo para pessoas de maior renda, buscando, em particular, um reconhecimento internacional e a melhor inserção da cidade no mercado global, com uma economia mais moderna, centrada no setor de serviços. Na Abandoibarra, por exemplo, raramente se vêem populares (como os imigrantes residentes) brincando entre as áreas verdes de sua praça, pois freqüentam as áreas públicas de seus bairros. Aquela área é muito segregada: seus freqüentadores são, basicamente, os turistas ou moradores de maior renda da vizinhança, a utilizarem a margem do rio para a prática de esportes. Até os edifícios residenciais que estão sendo construídos atenderão a uma população de nível de renda mais alto, em virtude da valorização da área.

Mesmo com todo esse conjunto de intervenções, o Guggenheim continua exercendo um importante papel na inserção de Bilbao na rota turística internacional (devido ao *city marketing*), responsável também pelo incremento do número de hotéis e outros serviços, motivo pelo qual se utiliza a expressão “feito Guggenheim” e, ultimamente, “feito Bilbao”:

*“Hal Foster chega a dizer que, depois dessa obra, a arquitetura não foi mais a mesma, e vivemos a cada novo projeto do gênero uma espécie de ‘feito Bilbao’, no que cada cidade procura construir um espetáculo de magnitude similar com o objetivo de atrair novos fluxos de capital. O museu é o resultado mais bem-sucedido de co-branding urbano até o momento [...]”* (ARANTES, 2008, p. 188)



Figura 3: A) Via do *tramway* que faz a ligação entre o centro antigo e o novo centro, passando pela Abandoibarra;  
 B) Postes de iluminação escultóricos  
 Fotos: Autora, 2008



Figura 4: Vista de uma margem do rio Nervi3n, na 3rea-alvo do maior n3mero de interven33es, a Abandoibarra. 3 poss3vel identificar as v3rias pontes que atravessam o rio e a 3rea ainda em constru33o  
 Foto: Autora, 2008

Legenda:

- 1) Museu Guggenheim; 2) Puente de La Salve; 3) Biblioteca de Rafael Moneo; 4) Sopping Zubiarte de Robert Stern; 5) Hotel Sheraton de Ricardo Legorreta; 6) Pal3cio de Congresso e da M3sica de Soriano e Pal3cios;
- 7) Espa3o verde da Abandoibarra (pra3a); 8) Universitat de Deusto, do outro lado do rio

(13) Os dois edifícios do Guggenheim em Nova York são projetados por arquitetos famosos: Frank Lloyd Wright projetou o Solomon R. Guggenheim Museum e Arata Isozaki fez o projeto para o Guggenheim Museum Soho.

Assim, graças a esse modelo de transformação urbana e do chamado “efeito Guggenheim-Bilbao”, esta será uma das cidades a participar da Exposição Universal de Shangai, a ser realizada em 2010, sobre as “áreas de melhores práticas urbanas”. Essa participação se constitui em mais um elemento para o *city marketing* de Bilbao.

Enfim, Bilbao é uma cidade *privilegiada* urbanística e arquitetonicamente e implantada em um belo sítio, circundado por montanhas. Tem uma morfologia urbana variada, com centro histórico, área de expansão planejada, vários projetos urbanos de reabilitação com urbanismo monumental, edifícios-âncora e um grande número de grifes, predominantemente implantadas na Abandoibarra. Ou seja, é um exemplo clássico do planejamento estratégico de cidade.

## “EL GUGGENHEIM Y MUCHO MÁS”

Assim como Bilbao, o Museu Guggenheim, inaugurado em 1997, é *mucho más* que uma complexa forma arquitetônica revestida de titânio – ou a extravagante “flor metálica”, conforme frisou Otilia Arantes – e como é usualmente lembrada e destacada. O museu tem outras perspectivas interessantes, que poucos conhecem, ou seja, sua relação com o entorno, com a cidade, seus outros volumes prismáticos de pedra e os pintados de azul, seu interior, entre outros aspectos relevantes que merecem discussão.

O Guggenheim é uma fundação vinculada a atividades culturais que vêm promovendo a arte de vanguarda desde o século 20. Essa fundação é composta por uma rede de museus: dois em Nova York<sup>13</sup>, um em Veneza, um em Berlim e um em Bilbao. Desses, os mais conhecidos mundialmente são o de Bilbao e o pioneiro Guggenheim, em Nova York, inaugurado em 1959 – um edifício curioso projetado por outro famoso arquiteto, o americano Frank Lloyd Wright. Acrescente-se, ainda, o Hermitage Guggenheim, em Las Vegas, do escritório comandado pelo arquiteto Rem Koolhaas (OMA Architecture), de 2001. É importante mencionar, por fim, as proposições de implantar um Guggenheim no Rio de Janeiro (Brasil), com projeto de Jean Nouvel, outro em Abu Dhabi (Emirados Árabes), projetado por Gehry, sem falar dos dois projetos da arquiteta Zaha Hadid, para o Guggenheim em Taichung (Taiwan) e para o Hermitage Guggenheim em Vilnius (Lituânia), que será a “capital européia da cultura” de 2009, ou seja, possivelmente passará por um processo semelhante ao de Bilbao (implantação de um museu âncora de grife na margem de seu rio).

De uma forma ou de outra, o fato é – o Guggenheim é, no mínimo, um projeto instigante, motivo pelo qual é o principal edifício-âncora, objeto do *city marketing* de Bilbao. A imagem do museu ainda prevalece na maioria dos postais da cidade e, sobretudo, no imaginário de grande parte das pessoas, quando estas se referem a Bilbao.

O Museu Guggenheim está implantado em uma área de 32.500 m<sup>2</sup>, em sítio privilegiado, na margem do rio Nérvion, defronte de uma extensa montanha vegetada, características naturais que oferecem um interessante cenário. Para compor com esse cenário, o edifício se integra ao seu entorno, encaixando-se em uma ponte de 1972, Puente de La Salve, ou Príncipe de Espanha, um dos principais acessos à cidade. A integração é feita de diversas formas, seja com a

implantação de alguns volumes do edifício passando por debaixo da ponte, seja pela escadaria do museu, a qual oferece acesso à calçada de pedestres daquela. O volume que está sob a ponte abriga espaços de grande relevância para o museu, como a maior galeria de exposição – na qual se encontra a instalação do artista plástico Richard Serra e a cafeteria. A escadaria externa, a ligar o pátio do edifício à ponte, anuncia, do outro lado, a presença do museu. Uma vez sobre a Puente de La Salve, o observador tem uma vista panorâmica do Guggenheim, ou seja, a ponte integrada passa a ser um mirante para os curiosos da arquitetura de Gehry. E mais: a caminhada pela ponte, no sentido de contornar o museu, possibilita um verdadeiro passeio arquitetônico contemplativo das várias formas e volumes do projeto. Em função disso, além da integração, poder-se-ia falar em utilização da ponte pelo arquiteto como ponto de observação de sua *obra de arte*, mesmo porque o volume vertical do museu concorre com o volume vertical da



Figura 5: A) Integração ponte-museu;  
 B) Vista do volume referente à maior galeria;  
 C) Fachada mais conhecida do edifício, onde está o terraço;  
 D) Passeio arquitetônico pela ponte e vista de outra fachada do museu, com o estacionamento no plano inferior  
 Fotos: Autora, 2008

(14) O papel da arquitetura como arte adquire maior importância na contemporaneidade, como mostrado por Kate Nesbitt (2006, p. 45): “A arte desempenha um papel mais importante na arquitetura pós-moderna do que a tecnologia, já que o pêndulo voltou a oscilar entre uma ênfase na arquitetura como arte e na arquitetura como engenharia.” Isso significa que passou a haver um entendimento de a arquitetura não ser apenas tecnologia (como defendiam os modernistas), mas também arte. A tecnologia também tem importante papel como verificado em projetos de Norman Foster, Santiago Calatrava, etc.

ponte (seu pórtico)<sup>14</sup>. Apesar disso, as principais fotos do Guggenheim – em livros ou na internet – parecem ignorar tal relação do museu com a ponte, focando-se apenas na “flor metálica” (Figura 5).

Entre 2006 e 2007, essa ponte foi reformada “em comemoração ao décimo aniversário do museu” e transformada em monumental escultura de luz, à noite, graças à inserção de painéis luminosos nas laterais do pórtico que sustenta os tirantes. Esse mesmo pórtico, durante o dia, destaca-se na paisagem, pois foi pintado de vermelho, *quebrando* um pouco o tom acinzentado que predomina no museu e é por ele refletido (Figura 6).

Outro aspecto interessante é uma passagem subterrânea do edifício, por onde trafegam veículos, inclusive o *tramway* da cidade, e onde se localiza um estacionamento do Guggenheim – antes na praça da Abandoibarra (Figura 6). Isso mostra a complexidade de implantação da edificação no espaço urbano e os vários planos com acessos que se relacionam com esse edifício.

*“O projeto de Gehry em Bilbao, ainda que indiferente à ideologia de lugar, desenhou uma arquitetura extremamente entrosada com as circunstâncias locais bastante complicadas, articulando as vias que margeiam o rio e o desnível entre o leito e o bairro onde o museu se insere.”* (REGO, 2001).

Ainda em relação aos acessos, a entrada principal do museu está voltada para o eixo de uma das principais vias da cidade, a avenida Iparraguirre, e não para o rio. De acordo com o informativo do museu, “a idéia era trazer a cidade diretamente para a entrada do edifício”. A partir de uma análise visual (ver CULLEN apud DEL RIO, 1990), seria possível dizer que essa paisagem, vista da avenida Iparraguirre em direção ao Guggenheim, apresenta qualidades espaciais, pois permite identificar dois conjuntos distintos de elementos. Um deles é o conjunto uniforme de edifícios ao longo da rua; o outro é a paisagem de fundo, composta pelo museu e o morro. Embora distintos, ambos induzem a um ponto focal provocativo e curioso, que advém de suas formas e dos materiais

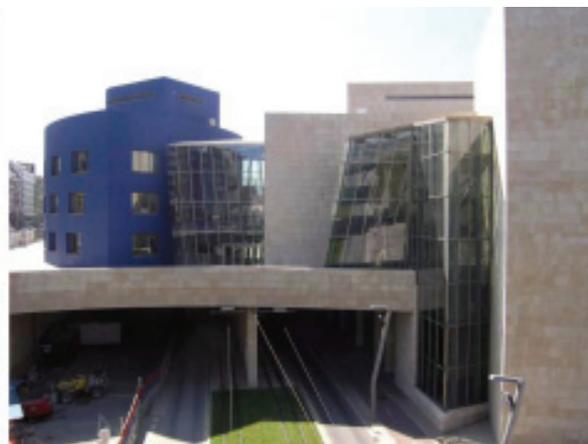


Figura 6: A) Esculturas luminosas no entorno do museu. Ao fundo, a Puente de La Salve iluminada  
B) Vias de acesso sob o edifício do Guggenheim  
Fotos: Autora, 2008



Figura 7: A) Vista da avenida Iparraguirre com a paisagem do museu e do morro ao fundo; B) Uma das muitas esculturas de Bilbao, implantada na frente do Guggenheim, de Jeff Koons  
Fotos: Autora, 2008

(15) A escala monumental, nesse caso, não se refere, necessariamente, ao gabarito, uma vez que o museu mantém um gabarito médio semelhante aos edifícios situados em seu entorno. A monumentalidade aqui comentada diz respeito ao projeto em si (formas inusitadas e material inovador) e o modo como o Guggenheim é implantado no espaço urbano, diferenciando-se dos demais edifícios.

utilizados: a “flor metálica” do Guggenheim. Assim, a cidade realmente é induzida ao encontro do museu. Essa percepção, todavia, transforma-se ao final da avenida, quando o observador depara com um amplo espaço no qual, além do material e das formas, a escala volumétrica do museu torna-se monumental: ele está implantado em meio à praça da Abandoibarra e a um belo *background* do rio e do morro<sup>15</sup>. Em outras palavras, a edificação, isolada no espaço, ganha um aspecto de *obra de arte*, como tantas outras obras de arte implantadas em Bilbao e, especialmente, na Abandoibarra e no entorno do museu (Figura 7). Entretanto, é importante salientar que essa escala monumental do Guggenheim, de mais de 50 m de altura, terá sua grandiosidade diminuída após a construção da Torre de César Pelli, de 165 m de altura.

Outra forma de integração com o entorno é a relação com o rio, bastante explorada no partido arquitetônico, conseguida com um espelho d’água de 30 cm de profundidade. Esse espelho d’água, cujo fundo é pintado de verde, circunda parte do edifício, gerando a sensação de emergir das águas do Nerviön. A construção de uma passarela suspensa entre o rio e esse espelho d’água ratifica mais ainda a idéia de haver uma ponte por onde se caminha sobre o Nerviön. Enfim, embora a arquitetura de grife, de modo geral, seja caracterizada como indiferente ao lugar ou deslocada temporal ou geograficamente, conforme já mostrado por alguns autores, o que se verifica, no espaço urbano existente, são várias inter-relações, mesmo que estas sejam apenas medidas para valorizar mais ainda o edifício. Ou seja, o espaço urbano é utilizado como um dos elementos para garantir que a arquitetura de grife seja monumental e, conseqüentemente, contribuindo para o aspecto visual de *obra de arte* – isolada para ser melhor contemplada – e para o papel simbólico dessa arquitetura como instrumento do *city marketing* (Figura 8).



Figura 8: Vista de topo do Museu Guggenheim, onde é possível verificar a Puente de La Salve, o volume vertical da escada, o acesso principal, o espelho d' água, além de alguns volumes prismáticos de pedra (marcado de vermelho) e um volume prismático azul (marcado de azul)

Fonte: Google Earth, 11 ago. 2008

(16) Um tipo de “estilo” proveniente do pensamento filosófico de Jacques Derrida, relacionado à teoria lingüística e importado para a arquitetura.

Quanto ao edifício, alguns consideram, assim como o próprio Gehry, que ele segue a tendência do “deconstrutivismo”. Assim, além de ícone do *city marketing* de Bilbao, o Guggenheim é referido por alguns autores (REGO, 2001; MALARD, 2006), como um dos principais projetos do movimento pós-moderno do deconstrutivismo<sup>16</sup>. Sobre a arquitetura deconstrutivista Wigley (apud FRAMPTON, 1997, p. 380) descreve-a como a seguir:

*“A forma se deforma a si mesma. Contudo, essa deformação não destrói a forma. De uma maneira estranha, a forma parece intacta. Esta é uma arquitetura de destruição, deslocamento, desvio e deformação, mais do que de demolição, desmantelamento, decadência, decomposição e desintegração. Ela desloca a estrutura, em vez de destruí-la. Em última instância, o que há de tão perturbador nessas circunstâncias é exatamente o fato de que a forma não apenas sobrevive à sua tortura, mas dela ressurge ainda mais forte. Talvez a forma seja, na verdade, produzida por ela. Não fica claro o que veio primeiro, se a forma ou a deformação [...]”.*

Para Otilia Arantes (2000, p. 60), o Guggenheim se caracteriza por *“materiais ostensivamente calculados para ofuscar pelo brilho high tech; atmosfera de vanguarda sugerida pelos volumes de corte desconstrucionista; ambiência introvertida de um enclave para os happy few”*.

Kate Nesbitt (2006), por sua vez, afirma que o desconstrutivismo serviria mais como um rótulo estilístico para a exibição de obras provocativas. No entanto, para ela, Gehry não é, necessariamente, desconstrutivista, embora tenha um método de trabalho o qual se aproxima daquela tendência, como descrito na citação abaixo:

*“Do grupo de arquitetos que participou da exposição [Deconstructivist Architecture], Peter Eisenman e Bernard Tschumi são os que mais se aproximam de uma postura desconstrucionista, com ênfase na crítica e na dissolução das fronteiras disciplinares. Mas Frank Gehry, Steven Holl e o Coop Himmelblau não têm muito em comum com os outros arquitetos citados; o que os aproxima é um método de trabalho que parte da intuição e das propriedades sensoriais dos materiais. Gehry e Holl representam uma forte contratendência ao historicismo pós-moderno, adotando um enfoque quase metafísico das coisas concretas.”* (NESBITT, 2006, p. 30).

De fato, o método de trabalho de Gehry é baseado na utilização de materiais inovadores e refinados, bem como na preocupação primordial com a forma plástica também inovadora, conforme verificado no documentário, já referido, dirigido por Pollack (2005), a respeito do arquiteto.

Em suma, a partir das afirmações acima citadas, é correto afirmar que o Guggenheim apresenta elementos do desconstrutivismo e também foi concebido pelo método de trabalho identificado por Nesbitt – da intuição e das propriedades sensoriais dos materiais. O projeto parte, principalmente, da busca pelo formato arquitetônico do tipo “desconstrutivista”; por isso, para alcançar o resultado esperado das formas e com o material de alta tecnologia, foi projetado tendo por base o uso de maquetes físicas e, posteriormente, a ajuda de um programa utilizado na indústria aeroespacial – CATIA – (metodologia de projeto adotada por Gehry) (POLLACK, 2005).

*“O programa funciona melhor em superfícies que em polígonos. As distâncias entre superfícies de pedra, metal, vidro e gesso e suas ligações são determinadas antes da estrutura subjacente, como em um projeto convencional. Assim que o projeto da superfície é completado, o computador pode começar a calcular o volume e a natureza da estrutura – nesse caso uma estrutura de aço – que será necessária para sustentar essas superfícies.”* (GLANCEY, 2001, p. 225).

Essa superfície, sustentada por uma estrutura de aço oculta, é, basicamente, a casca metálica formada pelo encaixe de um grande número de placas de titânio, cuja forma de assentamento do revestimento assemelha-se à escama de um peixe e, segundo o informativo do museu, tem a garantia de durar, no mínimo, 100 anos. Enfim, a estrutura é resultado da definição, *a priori*, da forma plástica.

Em relação ao partido arquitetônico adotado, segundo Glancey (2001, p. 225), *“o museu envolto em titânio foi construído de modo a lembrar um*

*grande navio, refletindo a importância de Bilbao como porto*". Para Pedro Arantes (2008, p. 183), "o museu é uma espécie de navio de guerra cubista, ancorado no rio Nérvion, recoberto com chapas de titânio que reluzem ao sol como ouro". Além do navio, outras figurações são relacionadas ao museu, como a referência à "flor metálica", ao peixe, tanto no encaixe *fish-scale* das placas de titânio como em volumes no interior do edifício, como será visto mais adiante.

Mas o edifício não se resume apenas àquela casca metálica com formas "desconstrutivistas", como é usualmente retratado. É um conjunto de volumes, texturas e cores que se harmonizam entre si: blocos ortogonais revestidos com pedra ou pintados na cor azul combinam com a "flor metálica" e as estruturas metálicas as quais sustentam os painéis de vidro. Segundo o informativo do museu, o revestimento de pedra foi adotado como forma de referir-se à Universidade de Deusto, localizada aproximadamente na frente do museu, porém do outro lado do rio, cuja fachada é revestida com uma pedra de tonalidade semelhante. O que se verifica, porém, é uma integração do revestimento de pedra com as placas de titânio, pois ambos possuem praticamente a mesma dimensão e o mesmo assentamento; além de a cor do titânio aproximar-se da tonalidade da pedra, dependendo da luz do dia e da distância do observador. O bloco azul, por sua vez, é o menor volume, proporcionalmente aos volumes de pedra e à casca metálica, mas é importante no contexto da edificação, pois contribui para a variação cromática, *quebrando* a monotonia do acinzentado da obra. Verificam-se, portanto, diferenças volumétricas, no edifício do Guggenheim, que, segundo Rego, são resultado das diversas necessidades programáticas:

*"Diante da necessidade programática de distintas salas de exposição, o projeto respondeu com um tipo racional à conformação de blocos para serviços e para a clássica galeria destinada ao acervo permanente, em contraste com a licenciosidade formal das amplitudes das demais galerias onde as condicionantes eram menos impositivas, sem atenuar a tensão criada por esta colagem arquitetônica ecléticas."* (REGO, 2001)

Isso significa que o museu pode ser considerado o conjunto de três formas: a "flor metálica", que abriga as galerias de exposição; os volumes prismáticos de pedra e os pintados de azul, a abrigarem algumas galerias, as atividades administrativas e as de serviços (Figura 9). Destaca-se, em grande medida, a ligação entre essas três formas, desenvolvida com a ajuda dos painéis de vidro, funcionando como elemento de transição entre os distintos volumes. Tais painéis são tratados de maneira a permitir a iluminação no interior da edificação. Eles são protegidos do sol por algumas marquises metálicas, como a da entrada e a do terraço, esta última voltada para o rio Nérvion, constituindo-se em um elemento isolado, apoiada em um único pilar (Figura 9).

Internamente, o museu continua a surpreender no átrio central, espaço que reúne a entrada ao terraço e as várias galerias de todos os pisos do edifício. Nesse átrio, o que impressiona é a clareza obtida com as superfícies verticais e as passarelas horizontais, tudo pintado de branco, como não poderia deixar de ser, pois as atrações, agora, passam a ser as exposições. Essas superfícies brancas se alternam com os volumes de pedra, as estruturas metálicas, o vidro e muita luz, conseguida com as esquadrias, inclusive iluminação zenital. Observa-se também que não existe, necessariamente, uma relação formal direta entre as formas do



A



B



C



D

Figura 9: A) Diferentes vistas das três formas compositivas do museu – as superfícies metálicas, o volume prismático de pedra e o prismático azul;  
 B) Fachada voltada para o rio Nérviu e a marquise isolada no terraço, em frente do painel de vidro;  
 C) Duas entradas voltadas para o eixo da avenida Iparraguirre, protegidas por marquises  
 Fotos: Autora, 2008

exterior e as do interior. Já o sistema estrutural do edifício está por detrás dos volumes brancos ou de pedra, não sendo possível visualizá-los.

Ainda no interior, o titânio praticamente desaparece e destacam-se, em especial, as duas estruturas metálicas com vidro que abrigam as circulações verticais (escadas e elevadores). Segundo uma gravação contida na visita guiada, são elementos com a forma de um peixe. Essa forma – de “peixe” – parece ser recorrente na obra de Gehry, pois também é evidente em outros projetos seus, como, por exemplo, em uma escultura nos jardins do Hotel Arts, em Barcelona, e também em seus projetos de luminárias. De acordo com o próprio arquiteto, ele começou a desenhar peixes influenciado pela tendência de retorno ao historicismo, pois “mais antigo que o homem é o peixe”, ao passo que o estilo clássico era, para ele, “antropomórfico” (POLLACK, 2005).

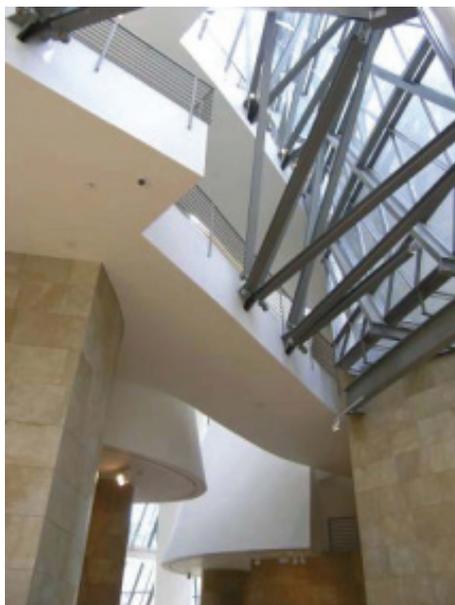
Recorrente, de certa forma, também é a “flor metálica” (uso da superfície curva mais o titânio), uma vez que é possível identificar outros projetos com a mesma alusão a ela, como o Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles, o Peter B.

Lewis Building, em Cleveland, o Hotel Marques de Riscal, em Elciego-Rioja (Espanha) – a poucos quilômetros de Bilbao –, entre outros de sua extensa obra. Isso pode ser explicado: *“o sucesso estrondoso de algumas obras e seus arquitetos, contudo, acaba estimulando a repetição das mesmas fórmulas projetuais, reduzindo a cada ‘duplicação’ de volumetrias similares sua competência em gerar ‘rendas de exclusividade’”* (ARANTES, 2008, p. 179). Sem mencionar que a repetição das formas enraíza cada vez mais a *marca do arquiteto* nas cidades as quais contam com o *privilégio* de receber tais *obras de arte*.

O programa de necessidades, distribuído entre os três pisos, é composto por 19 salas de exposição e galerias, das quais nove correspondem aos volumes ortogonais, revestidos de pedra, enquanto o restante se refere à casca metálica. Dessas, uma mede 30 x 130 m e foi projetada para abrigar, em especial, uma instalação permanente do artista plástico Richard Serra. O vão é livre de colunas; é o mesmo volume que, na parte exterior, transpassa a Puente de La Salve. O museu contém também auditório, restaurante, cafeteria, loja de *souvenirs*, WCs, bilheteria, primeiros-socorros, além do setor administrativo e do de serviços.

Diante de todos os fatos acima citados, o Guggenheim surpreende, embora não esteja isento de críticas. Leonardo Benévolo, em seu livro *A arquitetura no novo milênio*, por exemplo, faz uma série de críticas a ele, as quais se referem tanto ao partido adotado quanto ao ocultamento da estrutura de aço da edificação:

*“Essas escolhas, que cobrem somente uma parte do artefato, chegam a sacrificar sua integridade. As estruturas metálicas de base e boa parte dos ambientes internos funcionalmente vinculados são excluídos do organismo. [...] Eis a conclusão paradoxal: a ortogonalidade [...] que é*



Estrutura em  
forma de peixe

A

B

Figura 10: A e B: Vistas internas do museu  
Fonte: Cartão postal, 2008

*muito elástica e rica em recursos do que as formas oblíquas e curvilíneas preferidas por Gehry e muitos outros. Gehry paga um preço figurativo, não somente funcional, por suas predileções formais e vincula-se a uma gama preconcebida de efeitos que empobrece o seu trabalho.” (BENÉVOLO, 2007, p. 205)*

Em suma, mesmo com essa e outras críticas, mesmo com o *mucho más* do Guggenheim, sua casca de titânio continua a destacar-se no cenário mundial como o ícone de Bilbao. Essa análise do museu, por sua vez, ajudou na identificação de outros elementos importantes na Abandoibarra a serem mencionados, como se verá a seguir, em busca de melhor entender-se o “urbanismo monumentalista patriótico” e a arquitetura de grife, empreendidos pelo planejamento estratégico de Bilbao.

## ABANDOIBARRA “Y MUCHO MÁS”

Além do Guggenheim, a Abandoibarra, como já comentado, concentra o maior número de edifícios de grifes em Bilbao, com viés culturalista, embora muitos não tão famosos no *city marketing* quanto o museu. Não obstante, destaca-se, em especial, o Palácio Euskalduna de Congresso e da Música, inaugurado em 1999 e projetado pelos arquitetos espanhóis Federico Soriano e Dolores Palacios. Com uma área bem maior do que a do Guggenheim (53.000 m<sup>2</sup>), o Palácio é uma intervenção que adota muitas características também encontradas no museu, como o tipo de ocupação no espaço, algumas formas arquitetônicas e os materiais utilizados.

Em relação à sua implantação, está localizado na margem do rio Nérvion e isolado em meio a uma grande área formada pela união da praça da Abandoibarra com o Parque de Doña Casilda, por onde é possível contemplar a *obra de arte* por diversos ângulos. Além disso, o Palácio também está próximo a uma ponte – Puente Euskalduna (1997) –, permitindo que ela seja utilizada como ponto de observação da arquitetura, embora a integração dessa ponte com o edifício não seja tão forte quanto a existente entre o Guggenheim e a Puente de La Salve, a qual, literalmente, passa por cima do museu.

O espelho d’água junto de uma passarela que beira o Nérvion é mais um elemento em comum com o museu, oferecendo a sensação de caminhar-se sobre o rio e de o edifício emergir, de um lado, a partir dele. Do outro lado do edifício, em contrapartida, é possível verificar um grande número de elementos escultóricos – estruturas metálicas que geram um certo sombreamento – mais postes de iluminação, os quais, em conjunto, formam um tipo de *floresta de esculturas*. Esculturas são, inclusive, elementos recorrentes no entorno do Palácio, por vezes, em integração com ele (Figuras 11 e 12).

Quanto ao edifício, é conveniente esclarecer que se trata de um complexo multifuncional, a aglutinar variadas atividades de natureza econômico-empresarial, institucional, social e cultural, ou seja, abriga desde congressos até espetáculos musicais e é também o local sede da Orquestra Sinfônica de Bilbao. Por isso, o programa de necessidades é formado por um grande número de espaços com funções distintas: auditórios com capacidade para 2.164 cadeiras, teatro,



A



B

Figura 11: A) Vista de um lado do Palácio, com uma obra de arte integrando com o edifício  
 B) Vista do outro lado do Palácio, onde está a floresta de esculturas  
 Fotos: Autora, 2008



Figura 12: Vista de topo do Palácio Euskalduna, onde é possível verificar a Puente Euskalduna, a implantação, a passarela e o espelho d' água  
 Fonte: Google Earth, 11 ago. 2008

inúmeras salas de congressos, sala de reuniões, *foyer*, *hall* de exposição, terraços panorâmicos, camarins, sala de ensaios, restaurante, cafeteria, administração, serviços, etc. Foi, inclusive, considerado o melhor centro de convenções do mundo em 2003<sup>17</sup>.

Por abrigar uma complexa quantidade de atividades e espaços, o edifício é composto por um conjunto de volumes distintos, com formas e superfícies diferenciadas, assim como o Guggenheim, podendo-se dividir em basicamente dois grupos. O primeiro grupo é um volume ortogonal levemente curvado na superfície superior, totalmente revestido por chapas metálicas com aspecto enferrujado e elementos do tipo *marquises* do mesmo material em toda a superfície, formando uma composição visual. O segundo é um conjunto de formas (basicamente ortogonais) de concreto, volumes revestidos de pedra ou placas moduladas (de materiais diversos), painéis e vidro, marquises de vidro e um bloco sobre pilotis (Figura 13). Em suma, o Palácio possui alguns dos princípios que orientaram a construção do Guggenheim. Esses princípios são, portanto, a forma de implantação no espaço urbano e as próprias opções de projeto arquitetônico, destacando os materiais e as formas plásticas diferenciadas.

Outras grifes, na Abandoibarra, também seguem certo padrão na implantação de seus edifícios em relação ao entorno. Por exemplo: todos os mais importantes edifícios de grife estão *estrategicamente* na frente de alguma ponte, como se elas tivessem, ainda, a função de chegar ao edifício e não fossem o simples acesso para atravessar o rio. Dessa forma, além da relação do Guggenheim com a Puente de La Salve e o Palácio de Euskalduna e a Puente de mesmo nome, há: 1) a Atea Tower de Isozaki, defronte da ponte de pedestres Zubizuri de Calatrava; 2) a Biblioteca de Deusto, de Moneo, em frente da outra ponte de pedestres, Puente Pedro Arrupe; e 3) o Centro Comercial Zubiarte (2004) de Stern, localizado defronte à Ponte de Deusto, construída em 1936. Saliente-se que todas essas pontes são anteriores aos edifícios, implantados tendo em vista a melhor localização e *visualização* na Abandoibarra, ou seja, na frente das pontes (Figuras 14 e 15).

(17) Disponível em: <[http://www.euskalduna.net/el\\_edificio.asp](http://www.euskalduna.net/el_edificio.asp)>. Acesso em: 21 ago. 08.



Figura 13: A) Vista do Palácio isolado no espaço, como uma *obra de arte*, e os dois grupos de volume  
B) Elementos do tipo *marquises* metálicas em toda a extensão da superfície metálica  
Fotos: Autora, 2008



A



B

Figura 14: A) Vista sobre a ponte de pedestre, Puente Pedro Arrupe, da Biblioteca de Deusto  
 B) Vista do Shopping Zubiarte  
 Fotos: Autora, 2008



Figura 15: Vista da Abandoibarra. É possível identificar as várias pontes que atravessam o rio, diretamente ligadas às grifes da cidade  
 Fonte: Google Earth, 11 ago. 2008

Legenda:

- 1) Atea Towers de Isozaki; 2) Guggenheim de Gehry; 3) Biblioteca de Rafael Moneo; 4) Shopping Zubiarte de Robert Stern;
- 5) Palácio de Congresso e da Música de Soriano e Palácios

Do ponto de vista da arquitetura, excetuando-se o *Shopping Zubiarte*, com uma tendência historicista do pós-modernismo, as demais grifes da Abandoibarra – Atea Tower, Biblioteca de Deusto, assim como o Guggenheim e o Palácio – buscam uma arquitetura mais contemporânea caracterizada pelo emprego de materiais modernos, destacando-se a utilização, em abundância, das superfícies envidraçadas. Apesar desse caráter mais contemporâneo, alguns desses novos edifícios causam poucos contrastes visuais na paisagem anteriormente construída e em relação ao seu entorno, pois estão, em grande medida, fisicamente isolados na praça da Abandoibarra e apresentam uma relação com o gabarito médio verificado na área (exceto o Atea Tower).

Enfim, parece haver, no “urbanismo monumentalista patriótico” aqui analisado, uma relação direta entre a água (particularmente o rio – a *waterfront*, citado por Del Rio –, mas também os espelhos d’água contíguos aos edifícios), as pontes e a arquitetura de grife, monumental e implantada como *obra de arte* (isolada) no espaço urbano – receita do sucesso da Abandoibarra no mercado do turismo cultural, com seus edifícios-âncora.

## CONCLUSÃO

Repetindo-se outro *slogan* do *city marketing* de Bilbao, verifica-se que essa cidade realmente “passou da revolução industrial para uma revolução tecnológica e urbana”. A característica da atividade portuária e industrial da cidade será apenas um fato histórico, cedendo lugar ao *cultural turn*. O urbano vem sendo transformado para se adaptar à nova realidade da globalização e da política de formato neoliberal. Nessa conjuntura, o planejamento estratégico se tornou o principal instrumento de intervenção no espaço urbano, com o desenvolvimento de grandes projetos urbanos. Estes se apresentam por meio de um urbanismo monumentalista, com grandes áreas verdes de lazer, edifícios de uso cultural, arquitetura de grife, obras de arte – tudo isso nas melhores condições de acessibilidade, graças a um novo sistema de transportes. Nesse contexto, além da grife, a arquitetura deve ser provocativa, para despertar a curiosidade das pessoas, tornando-se, ela própria, mais um elemento de visitação, mais uma *obra de arte* na cidade, para o turismo cultural, o grande setor da economia mundial atualmente. Assim, Bilbao tem Foster, Calatrava, Isozaki, Moneo, Soriano e Palácio, Legoretta, Stern, entre tantos outros arquitetos de fama internacional, cujos projetos agregam um valor simbólico (ou *status*) ao local e, portanto, uma renda de monopólio, contribuindo para a constru o da *nova cidade*. Mais importante: Bilbao tem um Gehry e um Guggenheim!

O Guggenheim  , antes de tudo, um projeto intrigante, assim como outras obras de Gehry – algumas, inclusive, com características semelhantes às do museu. Alguns afirmam que o edifício   indiferente   ideologia do lugar, mas o que se verifica   uma certa integra o com o espaço existente, mesmo essa integra o sendo utilizada apenas como forma de destacar mais ainda a *obra de arte* de Gehry: a ponte funciona como ponto de observa o, a rua convida os transeuntes a irem ao encontro daquele elemento estranho, o rio, o espelho d’água, e os jardins da Abandoibarra proporcionam mais isolamento   monumentalidade do edifício. A própria localiza o do museu – escolha do

(18) Todas essas experiências vêm sendo estudadas por pesquisadores de várias nacionalidades. O caso de Bilbao não é diferente e também vem sendo estudado, inclusive, no Brasil. Algumas pesquisas sobre Bilbao podem ser encontradas em dissertações e teses em diferentes programas de pós-graduação, como a tese de Eunice Helena Sguizzardi Abascal, cujo título é *A recuperação urbana de Bilbao como processo dinâmico e polifônico*, defendida na FAUUSP em 2004.

arquiteto – é privilegiada, pois é um excelente ponto focal, observado das margens do rio e também do ponto mais alto da cidade – morro localizado praticamente em frente do Guggenheim, onde é possível ter uma visão panorâmica da área. Em suma, em vários pontos da cidade, é possível identificar o museu, que se tornou o ícone da *nova* Bilbao.

A localização, em si, não é o único destaque do museu: o edifício é uma arquitetura monumental, que surpreende a todos, quer gostem quer não. O Guggenheim surpreende, pois se trata de um complexo sistema construtivo de alta tecnologia, revestido por uma superfície de titânio, aliada a uma série de outros volumes *mais comportados*. Gehry tenta unir duas arquiteturas em uma só: os volumes prismáticos, que primam pela funcionalidade, e a *obra de arte* da “flor metálica”, a qual objetiva, primordialmente, a provocação ou o espetáculo, como sugeriu Nesbitt (2006), referindo-se à arquitetura desconstrutivista. Esse espetáculo, em particular o brilho do titânio, reflete bem o tipo de espaço que se quer na Abandoibarra e talvez em toda a cidade: um lugar socialmente gentrificado, destinado à população de maior poder aquisitivo e, sobretudo, para o turista, a fim de impulsionar o setor de serviços da cidade. Em outras palavras, a Abandoibarra é a “ilha de prosperidade” – expressão cunhada por Sánchez *et al* (2004) a respeito dos projetos urbanos do planejamento estratégico – de Bilbao, ao passo que os *reais espaços públicos* da população em geral, próximos aos conjuntos habitacionais, recebem outro tipo de tratamento e menor volume de investimentos.

Igualmente, o Palácio Euskalduna, inaugurado dois anos depois do “efeito Guggenheim”, procurou adotar alguns dos mesmos princípios que consagraram o museu como símbolo de Bilbao, como a localização e a forma de implantação no espaço urbano, o espelho d’água, a relação entre as superfícies e os volumes do edifício, os materiais inovadores, etc. Não seria demasiado acrescentar que essas características projetuais são também encontradas em outro projeto do Hermitage Guggenheim, de Zaha Hadid, para Vilnius-Lituânia, com espelhos d’água no entorno do edifício, materiais inovadores, etc., tudo nas margens de um rio – inserindo-se nos requisitos da *transformação* estratégica. Diferentes são os projetos arquitetônicos da Atea Towers, da Biblioteca de Deusto e do *Shopping* Zubiarte; no entanto, estes têm em comum com o Guggenheim e o Palácio Euskalduna a implantação fisicamente isolada no espaço urbano e a localização defronte das pontes que atravessam o Nérvion.

Conclui-se, portanto, que o “urbanismo monumentalista patriótico”, aqui em questão, consiste em um conjunto de arquiteturas de grife e com função rentista, as quais estão implantadas de modo isolado em meio a uma extensa área verde na margem do rio (*waterfront*) e em frente das respectivas pontes que o atravessam, induzindo o acesso direto aos edifícios, além de serem pontos de observação dessa nova arquitetura da cidade.

Muitas dessas características do “urbanismo monumentalista patriótico” e da arquitetura de grife aqui analisadas são também observadas em outras cidades, como a *waterfront* de uma antiga área industrial de Lisboa, atual bairro das Nações (local da Expo 98), a *waterfront* das Docklands em Londres e a *waterfront* do Portt Vell em Barcelona<sup>18</sup>. Ou seja, parecem seguir a receita do *fazer estratégico* urbanístico: seguem os mesmos preceitos quanto à localização no espaço urbano, formas e superfícies dos edifícios, garantindo a exclusividade para

a sobreacumulação da renda de monopólio da *obra de arte*. Isso significa “*uma fusão com a forma publicitária e com a indústria do entretenimento. A relação clássica de forma e função expressa na tectônica do objeto arquitetônico parece estar sendo ‘liquefeita’ para que a arquitetura possa circular mundialmente como imagem de si mesma*” (ARANTES, 2008, p. 195).

Assim, as intervenções de Bilbao, especialmente as da Abandoibarra, fazem parte de uma volumosa obra de enobrecimento (o que requer enormes investimentos) de uma área, sob a égide do planejamento estratégico, em prol da economia da cidade, embora o benefício seja de poucos, ao passo que os espaços mais pobres ficam em segundo plano, recebendo menor volume de investimentos e, por conseguinte, menor valor simbólico. Além dos investimentos já realizados, há outros novos projetos a serem executados, enfatizando-se, em particular, o megaprojeto de Zaha Hadid para a reabilitação da ilha no Nerviön, contando com atividades portuárias e industriais remanescentes. Com tantas transformações, Bilbao vai para a Expo de Shangai, em 2010, mostrar suas “melhores práticas urbanas”. O que se verifica, por fim, bom ou mau, bem ou mal, é – Bilbao é *mucho más* que o Guggenheim, e este é *mucho más* de uma simples “flor metálica” a qual o consagrou mundialmente.

## BIBLIOGRAFIA

- ABASCAL, Eunice Helena Sguizardi. *A recuperação urbana de Bilbao como processo dinâmico e polifônico*. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- ARANTES, Pedro. O grau zero da arquitetura na era financeira. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, p. 175-195, 2008.
- ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal. A cultura das novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (Orgs.). *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BENÉVOLO, Leonardo. *A arquitetura no novo milênio*. Tradução de Leticia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BILBAO INTERNATIONAL. *Bilbao viaja a la Expo Shangai 2010. Información de la Villa de Bilbao/ Bilboko berriak*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao/Bilboko Udakal argitaratua, n. XVIII, 2008.
- CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. As cidades como atores políticos. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 45, p. 152-166, 1996.
- DEL RIO, Vicente. *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento*. São Paulo: Pini, 1990.
- \_\_\_\_\_. Voltando às origens. A revitalização das áreas portuárias nos centros urbanos. *Arquitextos, texto especial 091*, ago. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp091.asp>>. Acesso em: 25 ago. 2008.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GLANCEY, Jonathan. *A história da arquitetura*. Tradução de Luís Carlos Borges e Marcos Marcionilo. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005.
- MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MELO, Raphael Ferraz Almeida de Melo. O papel das instituições de gestão de programas na conservação de áreas urbanas de interesse cultural. Arquivemória 3. In: ENCONTRO NACIONAL DE ARQUITETOS SOBRE A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador:

Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento da Bahia, Salvador, 2008, 24 p. CD-ROM.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: CosacNaify, 2006.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. *Dos cortiços aos condomínios fechados. As formas de produção da moradia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/IPPUR, UFRJ/FASE, 1997.

REGO, Renato Leão. Guggenheim Bilbo Museoa, Frank O. Gehry, 1991-97. *Arquitexto, texto especial 081*, jul. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp081.asp>>. Acesso em: 14 ago. 2008.

SÁNCHEZ, Fernanda et al. Produção de sentido e produção do espaço: Convergências discursivas nos grandes projetos urbanos. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, Curitiba, n. 107, p. 39-56, 2004.

SKETCHES of Frank Gehry. Documentário. Direção: Sydney Pollack. Produtor: Ultan Guilfoyle. EUA. Produção: Sony Pictures Classics, 2006, 83 min., son., color.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (Orgs.). *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

VALENÇA, Márcio Moraes. Ensaio sobre a dinâmica do imobiliário em Harvey. In: VALENÇA, Márcio Moraes (Org.). *Cidade (i)legal*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

**Obs.:**

Este artigo é produto de pesquisa realizada sobre planejamento estratégico em Bilbao, incluindo visita a campo em julho de 2008.

**Nota do Editor**

Data de submissão: fevereiro 2009

Aprovação: agosto 2009

---

**Mariana Fialho Bonates**

Arquiteta (UFPB), mestre (PPGAU-UFRN) e professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFRN.

Rua Cavalo Marinho, 55, ap. 17. Ponta Negra

59.090-715 – Natal, RN

(84) 9102-8005 / (83) 8803-2942

marianabonates@hotmail.com/mbonates@pop.com.br