

# metálica

ano 20 · nº 55 · setembro 2019 · 10€

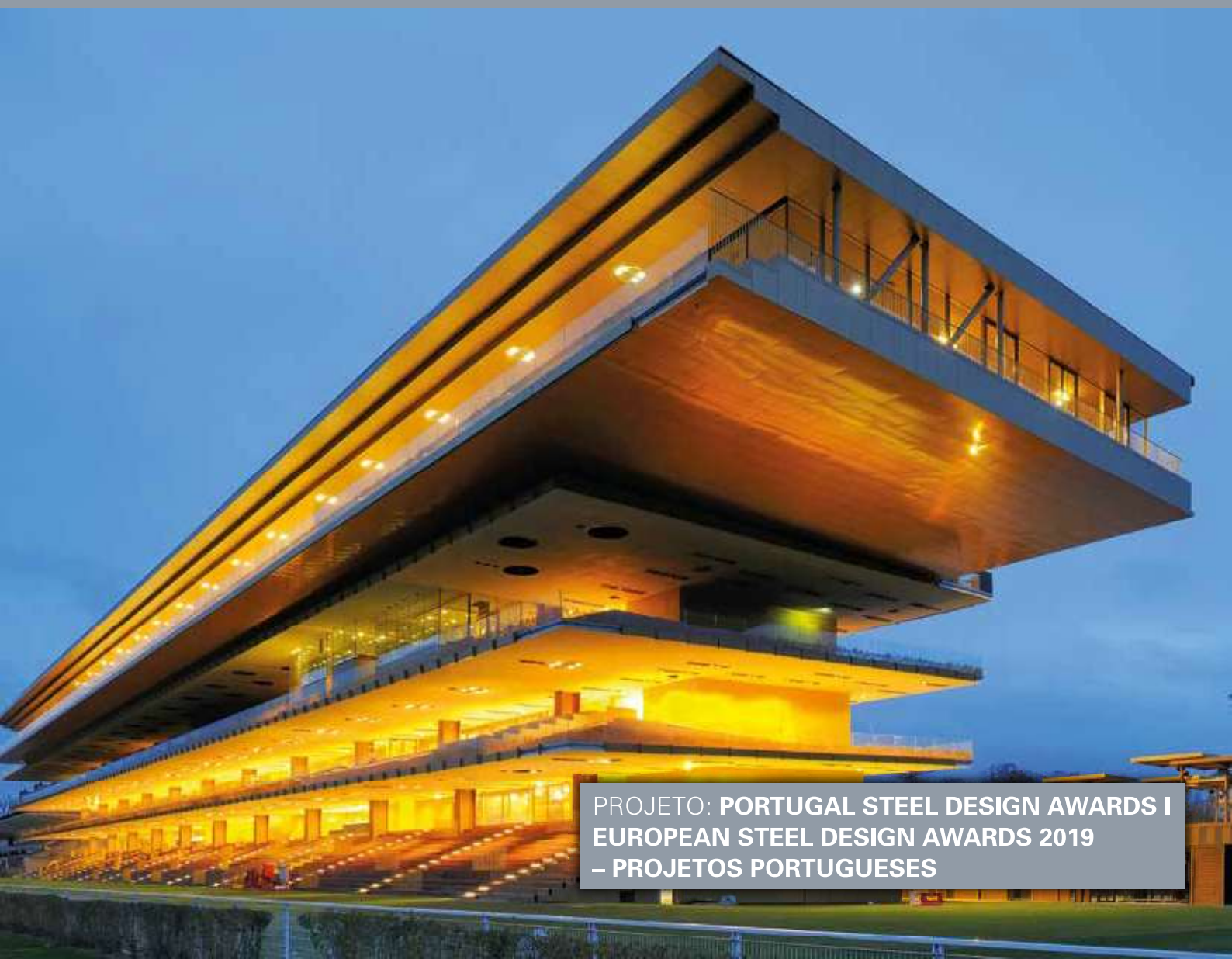
revista da  
associação portuguesa de  
construção metálica e mista



**CMA**  
CONSTRUÇÃO METÁLICA  
EM ÁFRICA  
CMM PARTNER



ECCS  
CECM  
EKS



**PROJETO: PORTUGAL STEEL DESIGN AWARDS I  
EUROPEAN STEEL DESIGN AWARDS 2019  
– PROJETOS PORTUGUESES**



Prof. Vitor Murtinho  
Prof.ª Teresa Pais  
Universidade de Coimbra

## Museoa Guggenheim: um farol bilbaíno

[https://doi.org/10.30779/cmm\\_metalica\\_55\\_01](https://doi.org/10.30779/cmm_metalica_55_01)

*“I am an architect, but I do think that art and architecture come from the same source. They involve some of the same struggles. My first work, when I started to do my own stuff, was encouraged by artists, not by architects.”*

Frank Gehry\*

É evidente que poucas obras terão tido um papel tão transformativo nas dinâmicas de uma cidade como o Museu Guggenheim em Bilbao, projetado pelo mediático arquiteto Frank O. Gehry. Esta intervenção que decorreu durante a última década do século passado permitiu que uma região considerada como enormemente deprimida passasse a fazer parte dos circuitos turísticos mundiais, dando a esta região do norte de Espanha um protagonismo que muito poucas cidades conseguiram alcançar num tão curto intervalo de tempo. Mesmo tratando-se de uma das obras mais emblemáticas deste arquiteto norte-americano, não deixa de ser relevante o modo como uma obra de arquitetura atingiu tão grande destaque mediático permitindo que esta funcione como elemento primordial de desenvolvimento e se assuma como marca identitária de uma região. Sendo o Museu Guggenheim o arauto da transformação sofrida na cidade de Bilbao, este alavancou uma desejada reestruturação da economia local, permitindo que um modelo de produção industrial desse lugar a uma modernizada atividade de serviços. Complementarmente, o sucesso deste processo permitiu que, de um modo geral, a qualidade e a quantidade de procura turística incrementasse um desenvolvimento sustentado de outros espaços urbanos, gerando novas necessidades, outras centralidades e diferentes locais de interesse. Neste último aspeto, um só projeto conseguiu, de modo inovador, ser o motor para uma ampla reconsideração espacial e territorial, potenciando um desenvolvimento sem precedentes.<sup>1</sup> Esta obra em particular fez também com que o prestígio de Frank Gehry deixasse a estrita geografia americana e a classe dos arquitetos para se tornar num fenómeno mediático com projeção global e mundial.<sup>2</sup>

Desde o seu início, este ambicioso projeto foi sistematicamente considerado como megalómano, mas felizmente dado o estatuto de centralidade que desde muito cedo atingiu, permitiu-lhe funcionar como aglutinador cultural, justificando cabalmente o enorme investimento económico que motivou. Curiosamente, a instituição americana que está por detrás da constituição do importante espólio de arte do século XX e que constituiu o grande património artístico da instituição tem o seu ponto nevrálgico sediado num outro edifício icónico que é da autoria de Frank Lloyd Wright, situado em Nova Iorque.<sup>3</sup>

Na altura do projeto, a Fundação Guggenheim tinha como diretor Thomas Krens e atravessava uma enorme crise devido ao seu défice, já que as receitas eram muito inferiores aos custos de exploração, que punha em causa a sua sustentabilidade financeira, existindo riscos sérios da sua falência. Em paridade com Bilbao, ou mesmo antes, foram questionadas outras localizações, como Veneza, Salzburgo, Viena, Osaka, Graz, Tóquio, entre outras<sup>4</sup>. Perante a constatação da dificuldade de aumentar as receitas em Nova Iorque, tornava-se importante diversificar as fontes de rendimento da fundação, sendo para Krens, a disseminação mundial

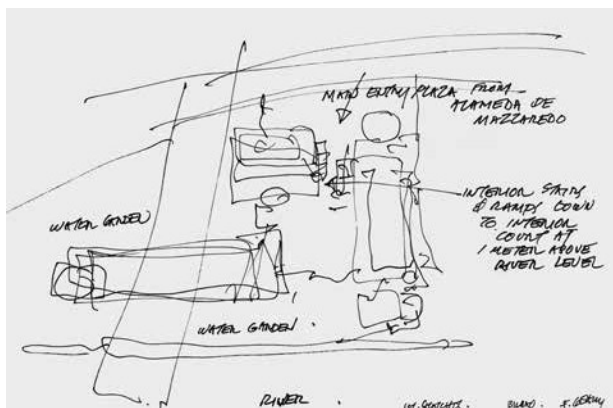


Figura 1. Desenho Gehry

\* Citação extraída de *Gehry draws*, editado por Mark Rappolt e Robert Violette, The MIT Press, Londres, 2004, p. 158.

<sup>1</sup> Lange-Valdés, Carlos, “La arquitectura como dispositivo de regeneración urbana: 20 años del Museo Guggenheim Bilbao”, Bitacora, nº 28, Bogotá, 2018, p. 117.

<sup>2</sup> Friedman, Mildred, “The reluctant master”, *Architecture + process*, Rizzoli, Nova Iorque, 1999, p.11

<sup>3</sup> Ver por exemplo Dal Co, Francesco, *Guggenheim Frank Lloyd Wright's Iconoclastic Masterpiece*, Yale university Press, New Haven, 2017.

<sup>4</sup> Zulaika, Joseba, *Crónica de una seducción*, Editorial Nerea, Madrid, 1997, p. 19.

da marca Guggenheim uma possibilidade muito credível e que possibilitaria a sobrevivência da instituição. Na realidade a proposta que está por detrás do arriscado projeto do diretor do Guggenheim era *franchisar* uma marca com uma identidade planetária no mundo da cultura, algo que com relativo sucesso havia sido conseguido pela McDonald ao nível da *fast food*.<sup>5</sup> Nesse sentido, o museu de Bilbao corresponde a uma nova estrela, que brilha majestosamente, numa constelação denominada Guggenheim.<sup>6</sup>

Na génese deste projeto estava o aproveitamento do potencial artístico existente na Fundação Solomon Guggenheim e a disponibilidade das autoridades do País basco para suportarem os custos de infraestrutura expositiva. Apesar de não se ter tratado de um processo pacífico em termos locais, dado os custos envolvidos, a verdade é que este projeto tornou-se preponderante no lançamento da economia regional, constituindo um motor da economia de toda aquela região. O nome de Frank Gehry aparece primeiro associado a um pacote constituído por três arquitetos, representando três continentes (América, Ásia e Europa), a que acresciam

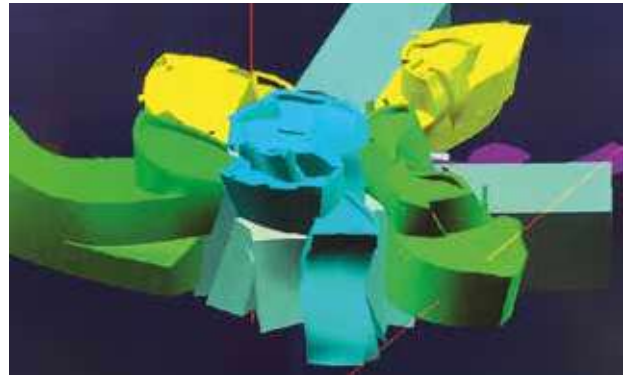


Figura 2. Render CATIA

Arata Isozaki e Coop Himmelb(l)au.<sup>7</sup> Deste concurso sairia vitorioso o representante do continente americano, respondendo a um ambicioso programa de uma ampla área expositiva engenhosamente articulada por vários volumes agregados, que permitia um menor impacto volumétrico e uma melhor integração na envolvente construída.

Fruto de experiências colaborativas anteriores com artistas importantes, Gehry estava muito familiarizado com o tipo de exigências que estariam em causa,

<sup>5</sup> Chaslin, François, "Bilbao, en toute franchise", *L'Architecture D'Aujourd'hui*, nº 313, 1997, pp. 46.

<sup>6</sup> Krens, Thomas, "Preface", in Van Bruggen, Coosje, *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, Nova Iorque, 1997, p. 9.

<sup>7</sup> Gómez-Morán, César Caicoya, "Algunos aspectos del proceso de construcción del Museo Guggenheim Bilbao", *Informes de la Construcción*, vol. 49, nº 451, 1997, p. 5.



# BLASQEM







## ESPECIALISTAS EM GRANALHAS, ABRASIVOS E EQUIPAMENTOS

Micro Esferas de Vidro | Granalha de Vidro | Esferas Cerâmicas  
 Granalha de Aço Esférica DENSUM | Granalha de Aço CW | Granalha de Aço Angular  
 Abrasivos Plásticos | Granalha de Inox Esférica e Angular  
 Corindo Branco, Castanho e Reciclado | Silicatos de Ferro e Alumínio  
 Garnet | Entre Outros...

Cabines de Decapagem | Granalhadoras  
 Peças e Acessórios para todas as marcas  
 Manutenção e Assistência Técnica

Acessórios para Equipamentos de Corte por Jato de Água  
 Fios para Metalização | Limpeza Criogénica



**BLASQEM, Lda**  
 Centro Empresarial Castelo da Maia  
 Rua Manuel Assunção Falcão 481  
 4475-041 Maia - PORTUGAL

+351 221 450 070  
 info@blasqem.pt

[www.blasqem.pt](http://www.blasqem.pt)

**PATROCINADOR**  
 XII CONGRESSO DE CONSTRUÇÃO  
 METÁLICA E MISTA  
 21/22 Novembro 2019  
 Convénio-São Francisco  
 Coimbra - Portugal



Figura 3. Maqueta

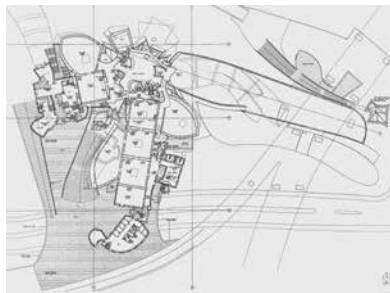


Figura 4. Planta piso 2



Figura 5. Fase inicial da estrutura

designadamente com esculturas de grande porte e instalações artísticas com necessidade de bastante espaço. Talvez por essa circunstância ou mesmo por consulta direta àqueles, desenvolveu uma proposta com espaços muito amplos, com varandins colocados estrategicamente que ofereciam vistas peculiares e normalmente inexistentes num espaço desta natureza. De facto, Gehry oferece aos visitantes um espaço expositivo que, estando preparado para as solicitações artísticas do final de século, noutros aspetos se assume como espaço de natureza concorrente com as obras que pretende oferecer para contemplação. O recurso evidente e sistemático a formas curvilíneas, que incutem a relações dinâmicas dentro do próprio edifício, incentivando o movimento de modo a existir uma perceção integral do espaço é algo que em muitos dos seus aspetos lembra alguma arquitetura barroca, principalmente a de Francesco Borromini.<sup>8</sup> Para lá de todas as questões políticas associadas à implementação do projeto, esta obra exemplar do arquiteto naturalizado americano, em múltiplas vertentes transcende a sua idealidade de arquitetura e caminha a passos largos para os domínios da arte escultórica com escala colossal. No modo como se implantou o projeto será difícil encontrar pontos que prendam as formas e os volumes àquele lugar particular, mas numa ótica de conjunto é difícil imaginar o projeto fora daquele sítio específico. Este paradoxo é, talvez, um dos aspetos que melhor define uma obra que reúne no seu seio muita proeza técnica de conceção e de execução, que se apropria de um lugar desqualificado, que se concretiza em volumes aparentemente desconexados – com aspeto caótico – e interiores poucos racionais, mas que oferecem ao seu público uma atmosfera cativante e digna de uma

sociedade que procura e se revê no espetáculo. Ao nível do programa, estava previsto a implementação de três zonas distintas para exposições<sup>9</sup>, ao qual devia ser acrescido para além das normais áreas técnicas e de serviços, um restaurante, algumas lojas e um auditório.

O lugar eleito para o desenvolvimento do projeto recaiu sobre uma zona abandonada, situada numa curva, da margem esquerda, da ria de Bilbao (resultante da desembocadura dos rios Nervión e Ibaizábal), em local que outrora fora ocupado por zona industrial e que entretanto havia entrado em obsolescência. Este local havia sido desde o século XVII até ao início do XX um cemitério britânico, motivo porque também era conhecido como *Campa de los Ingleses*, o que certamente contribuiu para que a doca na *Ría de Bilbao* e que contorna a fachada norte do Museu Guggenheim tenha adotado a mesma designação – *Muelle Campa de los Ingleses*. Segundo consta, a opção por aquele local específico foi, em primeira instância, da responsabilidade de Thomas Krens, muito motivado pela sua localização e também pelo aspeto degradado que o sítio apresentava, ao mesmo tempo que devido à proximidade da Ria de Bilbao, oferecia um enorme potencial exploratório. De notar que o local assume particular valor geográfico já que se encontra no centro de gravidade de um triângulo definido por três edifícios bascos importantes e com funções cruciais na dinâmica da cidade: a *Universidade de Deusto*, o *Museo de Belas Artes* e o *Teatro Arriaga*.

Aquando do projeto de Gehry, a margem esquerda era basicamente um enorme amontoado de ruínas industriais e de metal, com uma ria bastante poluída, de cor escura, levando a que a população residente

<sup>8</sup> Forster, Kurt W., *Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa*, Edition Axel Menges, Stuttgart, 1998, p. 10.

<sup>9</sup> Um espaço com salas mais “clássicas”, destinadas à apresentação da coleção permanente do museu, uma área menos convencional para utilização de artistas contemporâneos e com propostas idealizadas para o espaço expositivo e um grande loft destinado a exposições temporárias ou à apresentação de obras com escala monumental.



Figura 6. Estrutura

fizesse as suas rotinas de modo consciente, de costas voltadas para o vale fluvial.<sup>10</sup> Tradicionalmente aquela região havia-se especializado nas indústrias químicas e metalúrgicas, partilhadas com múltiplos estaleiros navais, pelo que a crise destes setores, conjugada com níveis de poluição muito pronunciados, foi um dos gatilhos que ajudou a desencadear uma enorme depressão económica naquela zona.

O lote, ocupando posição de destaque no contexto de Bilbao, estende-se por baixo da *Ponte de La Salve*, importante infraestrutura da cidade, eixo viário de uma das suas principais entradas e, curiosamente, a primeira construção espanhola de tirantes e tabuleiros metálicos, que foi edificada em 1972 para ligar uma cidade que se estende ao longo das duas margens da ria. Foi também a partir desta ponte que Gehry idealizou um dos acessos à plataforma de implantação do museu, ao prolongar o edifício por baixo dela e levantando depois uma torre que assegura uma melhor acessibilidade pedonal – por escada e por elevador – para quem vem da margem direita da Ria de Bilbao. Este corpo que se estende e desliza por baixo da Ponte de La Salve alberga uma generosa zona de exposições temporárias, ao mesmo tempo que a torre de remate, devido às dificuldades de aproveitamento do espaço se concretizou como um ponto marcante e identitário do museu para quem atravessa a ponte da *Ria de Bilbao*.

A solução desenvolvida por Gehry apresenta formas muito complexas de geometria variável e de impossível execução utilizando métodos tradicionais de desenho e de construção. De modo a facilitar o desenvolvimento do projeto, o arquiteto recorreu a um software concebido para indústria aeronáutica, denominado CATIA e desenvolvido pela empresa francesa Dassault.<sup>11</sup> Refira-se que este foi o primeiro projeto complexo de Gehry a recorrer a este software, já que a primeira experiência havia ocorrido com a escultura na Vila Olímpica em Barcelona, tratando-se este último de um processo muito mais simplificado e exigente.<sup>12</sup> A proposta de Gehry seria impensável há uns anos dada a dificuldade de tratamento geométrico das formas que a caracterizam e da impossibilidade quase certa de conseguir produzir aquelas configurações utilizando estruturas metálicas. Certamente que para o sucesso do empreendimento terá sido determinante a excelência da engenharia de estruturas, coordenada por Marvin Mass do prestigiado atelier Skidmore, Owings & Merrill (SOM) de Chicago.<sup>13</sup>

De referir que, tendo em conta a natureza das superfícies não apresentarem qualquer regularidade,



Figura 7. Pormenor do revestimento



Figura 8. Teyto da entrada

seria extremamente difícil e oneroso conseguir construir volumes tão complexos e com materialidade distintas. De facto, aquela complexidade geométrica tornou-se viável em termos de implementação sobretudo à circunstância de a moldagem dos diferentes materiais e a definição do seu lugar específico ter sido feito através do uso sistemática da informática e da utilização de processos construtivos muito sofisticados. Mesmo no caso específico das pedras areníticas, foram utilizados computadores de modo a que todo o processo se concretizasse de modo mecanizado, com um mínimo de intervenção humana direta, simplificando-se enormemente todo o processo desde o desenho até à execução.<sup>14</sup> A particularidade deste percurso constitui prova cabal de que o futuro não constitui uma mera projeção linear do passado, mas que os grandes avanços – como é o caso – geram descontinuidades e ofereçam soluções pouco expectáveis ou mesmo plausíveis.<sup>15</sup>

Para a conceção inicial, Gehry elaborou um conjunto de esboços que rapidamente deram lugar a maquetas de estudo constituídas, essencialmente, por volumes prismáticos. Olhando para a obra, percebe-se claramente que houve primeiro um processo muito abstrato e mental e só depois por interação com o local, as formas e os volumes se foram ajustando ao lugar. À medida que o programa foi estabilizando e o modelo organizativo concretizado, o arquiteto foi testando variações, experimentando alternativas volumétricas, ensaiando formas com geometrias mais complexas, sempre sem perder de vista o funcionamento prévio escolhido para o edifício. Este foi certamente um caminho de apuramento formal – de decantação, limando imperfeições e descontinuidades –, que não colocando em causa a ideia inicial, permitiu uma pesquisa mais apurada com definição de formas mais concisas e conscientes. Depois, utilizando meios informáticos sofisticados e com recurso a uma caneta que lia e registava, por sistema coordenado, as diferentes configurações encontradas foi possível ensaiar a sua transformação em formas geometricamente mais reguladas e parametrizadas. De modo a aferir compatibilidade entre o modelo construído inicialmente em cartolina e madeira com a maqueta virtual foi intermedicamente desenvolvido uma maqueta através da utilização de uma fresadora robotizada,

<sup>10</sup> Zulaika, Joseba, "Potlach arquitetónico", *Arquitetura Viva*, nº 55, 1997, p. 20.

<sup>11</sup> A Dassault Aviation é autora dos célebres caças supersónicos *Mirage* e outro dos principais clientes a utilizar este programa é *Boeing Company*.

<sup>12</sup> Ragheb, J. Fiona, "Guggenheim Museum Bilbao", *Frank Gehry Architect*, Guggenheim Museum Publications, Nova Iorque, p. 161.

<sup>13</sup> Forster, Kurt, Frank O. Gehry, "Guggenheim Bilbao Museoa", *Four Museums*, Edition Axel Menges, Londres, 2004, p. 110.

<sup>14</sup> Fernández-Galiano, Luis, "De Los Angeles a Bilbao", *Arquitetura Viva*, nº 55, p. 18.

<sup>15</sup> Azoa, Jon, "Guggenheim Bilbao: Cooperative Strategies for the New Culture-Economy Spaces", *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Center for Basque Studies, Reno, 2005, pp. 85-86.



Figura 9. Richard Serra



Figura 10. Puppy



Figura 11. Vista da Ria

permitindo detetar anomalias formais ou incongruências. Na sua maior parte, toda a estrutura foi desenvolvida em perfis de aço, segundo uma lógica de camadas de nível, estratificadas, aparentando um emaranhado de linhas de força marcadas por polígonos horizontais ritmados em camadas com 3m de altura, que definem a estrutura principal, sem praticamente a necessidade de recurso a juntas de dilatação, transformando o edifício num monólito de aço.

Sob o ponto de vista de revestimento exterior, são utilizados basicamente o vidro, a pedra e a chapa metálica. De um modo geral, as superfícies envidraçadas são um recurso que resolvem as necessidades de penetração do espaço e a iluminação ou a ventilação do espaço interior, não adquirindo qualquer preponderância relativamente aos restantes revestimentos. No caso da pedra e do revestimento a folha de titânio, constituem os materiais dominantes no projeto, sendo o primeiro utilizado em superfícies plana ou cilíndricas e a segunda quando a geometria das formas apresenta configurações mais complexas. É um facto que a flexibilidade oferecida por uma película metálica em forma de mosaico, de 0,38mm de espessura, apresenta uma enorme capacidade de moldagem e adaptabilidade a superfícies com traçado menos regular. Nalgumas perspetivas específicas, a textura resultante das chapas de recobrimento da fachada quase parece um *remoinho de escamas*<sup>16</sup> brilhantes, aveludadas, imponentes numa paisagem muito marcada por arquiteturas anónimas e com aspeto paralelepípedo. Este efeito, muito impressionante, pode fazer lembrar a forma orgânica de um ou vários peixes. Convém lembrar que este tema é muito querido a Gehry, bastando referir com exemplo a sua utilização no célebre *Peix* (Peixe Dourado) na Praia da Barceloneta em Barcelona (1989-1992) ou no Restaurante *Fish Dance* em Kobe no Japão (1986-1987). Uma das particularidades da obra foi a utilização de cerca de 33 000 chapas finas de titânio que, graças à sua adaptabilidade, permitiram a definição de uma sucessão de formas orgânicas que tornam aquele edifício tão característico. Esta estratégia de recurso ao titânio, para conformação de formas mais complexas, já havia sido ensaiada com sucesso por Gehry no *Vitra Design Museum* na Alemanha, concluído em 1989.

Todas estas superfícies com uma aparente forma livre, criam condições otimizadas para a reflexão dos raios solares, gerando aparatos dinâmicos e caleidoscópicos que alteram a luminosidade de todo o espaço envolvente, ao mesmo tempo que devolvem a luz solar para pontos inusitados. Todo o projeto é desenvolvido numa lógica de configurações dinâmicas que sistematicamente contornam as possibilidades dos ângulos retos, definindo desenhos que geram aconchego e, sobretudo, novidade estética. Nalgumas perspetivas, principalmente quando o conjunto edificada é visto a partir da Ria de Bilbao, a volumetria remete para as superfícies dos cascos de navios, como se de um porto fluvial se tratasse.

No contexto do processo de criação do Museu Guggenheim em Bilbao esteve sobre a mesa a possibilidade de a obra mais famosa de Pablo Picasso, *Guernica*, integrasse pelo menos o espólio oferecido durante a sua inauguração.<sup>17</sup> Dado o valor simbólico do quadro para região, este tem sido reclamado pelo Governo Basco, pelo que para além do valor mediático e estratégico que teria a sua apresentação designadamente pelo incremento de bilheteira, também provavelmente, caso se concretizasse, poderia ser o início de uma viagem sem regresso posterior a Madrid.

Voltando ao projeto, trata-se de um edifício que ondula a margem, como se correspondesse a um ofídio que solenemente serpenteia a margem da ria de Bilbao. A sua concretização problematiza os cânones mais clássicos que colocam de modo articulado a estrutura, a forma e a função. Neste caso, nenhum destes aspetos acompanha o óbvio e, talvez por isso, o resultado seja tão assombroso como mesmerizante. Trata-se de um edifício com um aspeto muito peculiar, assumindo tanto um caráter celebrativo como de culto, já que esta obra corresponde a um ato narcisista de arquitetura. O seu autor, em múltiplos aspetos, afasta-se deliberadamente tanto do programa funcional como da relação formal com o lugar. O arquiteto pretende assinalar a diferença, deixar lastro visível da sua capacidade de inventar e de trabalhar a forma de modo a obter algo que está para além do edifício e se assemelha a um objeto – principalmente a um objeto que se destaca pela sua

<sup>17</sup> Este quadro, exposta na exposição de Paris em 1937, e atualmente no Centro de Artes Reina Sofia em Madrid, é um símbolo à liberdade dado que este tem como tema o bombardeamento e decorrente massacre na cidade basca de Guernica por parte de caças alemães em apoio ao ditador Francisco Franco.

<sup>16</sup> Fernández-Galiano, Luís, "De Los Ángeles a Bilbao", *Arquitetura Viva*, nº 55, p. 16.

# GRUPO FERPINTA

Portugal | Espanha | Angola | Moçambique



## Um Grupo de empresas unido por uma vontade de aço!



**FERPINTA**

INDÚSTRIAS DE AÇO DE S. JOÃO  
DE MANUEL E FILIAS, Lda

**FERPINTA**

ESPAÑA

**FERPINTA**

ANGOLA

**FERPINTA**

MOÇAMBIQUE  
AMFIS/SENA/MAACA

**Herculano**

**F**

FERPIMCONTROL, Lda

**FERPINTA**

MOBILIARIA

**Naturingo**

**Ferro**

Estimosa e Montevideo

**Ferro**

Porto Alegre

**Ferro**

Selva

**Ferro**

Mangueira

**Ferro**

Pedreira

**Ferro**

Ouro

**Ferro**

Braga

**SAPAP**

**VILA SALETEIRA**  
Produção

forte presença e anseia ser um credível rival com a arte que irá mostrar e que esteve na base da sua génese.

Não subsiste qualquer dúvida de que sendo o museu a grande obra que funcionou como âncora da dinamização da cidade de Bilbao, como estratégia global foi implementado um conjunto de obras públicas, desenvolvidas por arquitetos famosos, ajudando a criar novos focos de interesse e, inevitavelmente fortalecendo os polos de desenvolvimento urbano. Assim, o Metro de Bilbao projetado por Norman Foster (inaugurado em 1995), a Ponte Pedonal do Campo de Volantín da autoria de Santiago Calatrava (inaugurada em 1997), o Aeroporto de Bilbao também de Santiago Calatrava (inaugurado em 2000) ou o Palácio Euskalduna de Congressos e da Música da autoria de Frederico Soriano e Dolores Palácios (inaugurado em 1999) tornam-se intervenções relevantes que tentam colocar a cidade e a região no roteiro das arquiteturas mediáticas e passam a ser locais referenciados como pontos marcantes com obra do *star system* arquitetónico.<sup>18</sup> Como complemento, assinala-se que o museu foi construído entre outubro de 1993 e outubro de 1997, o que faz com que este arco temporal permita verificar uma estratégia global e concertada de desenvolvimento urbano através do edificado para usufruto público e da qualificação da rede de transportes.

Se dúvidas houvesse quanto à oportunidade de implementação de um projeto museológico envolvendo a fundação Solomon Guggenheim na cidade de Bilbao, a verdade é que, desde a sua inauguração em 18 de outubro de 1997, este espaço tornou-se um dos locais contemporâneos com maior procura em Espanha.

O Museu Guggenheim é uma obra prima da arquitetura que tem a particularidade de numa primeira impressão gerar algum desconforto ou contrariedade para depois, após meditada observação, se tornar num edifício tão apelativo como mesmerizante. Nesse sentido faz lembrar um pouco a celebrizada frase de Fernando Pessoa, que pretendendo publicitar a Coca-Cola, escrevia que *primeiro estranha-se, depois entranha-se*.<sup>19</sup> Talvez por isso, e jogando na dualidade, se tenha dito que a Guggenheim constitui uma improvável bateria que ilumina toda uma cidade, ocupando um lugar e assemelhando-se tanto a uma vestimenta com corte de alta costura, ajustada perfeitamente ao sítio onde está implantado como paradoxalmente noutros casos parecendo uma construção extraterrestre que uma civilização alienígena deixou naquela língua de terreno.<sup>20</sup> Esta obra de Gehry, talvez um dos mais importantes museus construídos no último quarto do século XX, é

um notável testemunho do modo como a arquitetura se pode nalguns momentos libertar do peso da história, olhar sem sobressaltos e sem complexos diretamente para o futuro. Curiosamente o Museu Guggenheim em Bilbao foi escolhido para a entrega do prémio Pritzker ao norueguês Sverre Fehn em 31 de maio de 1997, mesmo antes da sua inauguração ou conclusão (uma distinção que Gehry havia obtido em 1989). Esse gesto simbólico foi certamente um pretexto para o reconhecimento do valor arquitetónico daquele projeto aproveitando o homenageado para classificar a obra como um instante de liberdade – mas também de risco –, já que ao longo do processo projetual havia-se sempre preservada a ideia genial dos seus esboços iniciais.<sup>21</sup>

Trata-se de um valor que, inevitavelmente, se tem medido mais a partir da arquitetura dos espaços museológicos do que constituído na base do seu espólio. Pela sua forma, pela excentricidade, a natureza da intervenção desenvolvida por Gehry, subalterniza totalmente o material de exposição, adquirindo intencionalmente a arquitetura o papel principal.<sup>22</sup>

Sabemos que na maior parte dos casos, a particularidade de alguma ou de várias das obras expostas é o motor para o sucesso de um museu; no entanto, em Bilbao, praticamente se desconhecem as obras ali mostradas, pois aquilo que verdadeiramente move as multidões é a oportunidade de visita de uma obra ímpar da arquitetura contemporânea, uma construção que faz um apanágio tecnológico de um tempo e explora em muitos dos seus limites o potencial aberto pela conjugação do génio, da informática e da utilização intensiva de soluções metálicas. ■



Figura 12. Vista área

<sup>18</sup> Sobre estas obras ver por exemplo, Mozas, Javier, "Collage metropolitano. Bilbao, imperativos económicos y regeneración urbana", *Arquitectura Viva*, nº 55, pp. 24-31.

<sup>19</sup> Um slogan que teve o efeito contrário ao que se pretendia e motivou a apreensão do produto, levando o diretor de Saúde de Lisboa, em 1928, a mandar deitá-lo ao mar, e, com consequência, à sua interdição em território luso (Quadros, António, "Introdução" em *Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Páginas de pensamento político 1925-1935*, Edições Europa-América, Mem Martins, 1986, p. 17).

<sup>20</sup> Forster, Kurt W., *Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museo*, p. 11.

<sup>21</sup> Fehn, Sverre, *Read Ceremony Acceptance Speech*, May 1997. Disponível em [www.pritzkerprize.com/laureates/1997/](http://www.pritzkerprize.com/laureates/1997/); obtido em 30 de junho de 2019.

<sup>22</sup> Esteban, Iñaki, *El efecto Guggenheim, Del espacio basura al ornamento*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, p. 69.