

## MAC NITERÓI: UM TEMPLO MODERNO

## MAC NITERÓI: A MODERN TEMPLE

## MAC NITERÓI: UN TEMPLO MODERNO

1º AUTOR: DUDEQUE, Marco Cezar; Doutor- (Fau-USP-2009); Universidade Federal do Paraná (UFPR) ; Curitiba-PR; Brasil; marcodudeque@gmail.com

### RESUMO

O foco do artigo debruçou-se sobre a obra do arquiteto Oscar Niemeyer em um dos mais emblemáticos edifícios da arquitetura moderna brasileira, o museu de arte contemporânea de Niterói. A abordagem recaiu sobre o ponto de vista do diálogo entre arquitetura e lugar. Criou-se uma análise baseada na leitura de elementos gráficos como: fotos aéreas, a percepção do observador, plantas e cortes, onde foi possível identificar uma possível analogia com um dos edifícios mais icônicos da arquitetura clássica, o *Partenon* de Atenas. Ambos foram submetidos a uma abordagem voltada exclusivamente ao debate do binômio arquitetura e lugar, através do qual foi possível criar pontos de contato entre os dois edifícios. As analogias propostas parecem pertinentes e pretendem, a partir de uma abordagem fenomenológica, conseguir uma compreensão mais aprofundada da obra de um dos arquitetos mais importantes do Século XX.

Palavras-chave: Arquitetura moderna Brasileira, Niemeyer, MAC Niterói

**ABSTRACT**

This article, about the work of the architect Oscar Niemeyer, is focused on one of the most emblematic buildings of modern Brazilian architecture, the Museum of Contemporary Art in Niterói. The approach chose the dialogue between architecture and place and proposed an analysis based on graphical elements such as: aerial photos, the observer's perception, plans and sections, in which it was possible to identify a potential analogy with one of the most iconic buildings of classical architecture, the Parthenon in Athens. Both buildings were submitted to an approach dedicated exclusively to the discussion of the binomial architecture and place, so it was possible to create contact points between these two buildings. The analogies seem to be relevant proposals and want, from a phenomenological approach, to achieve a deeper understanding of the work of one of the most important architects of the twentieth century.

Keywords: modern Brazilian architecture, Niemeyer, Niterói MAC

**RESUMEN**

El enfoque del artículo se centró en la obra del arquitecto Oscar Niemeyer en uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura moderna brasileña, el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi. El enfoque escogió el punto de vista del diálogo entre la arquitectura y el lugar, estableciendo una lectura basada en el análisis de elementos gráficos, tales como: fotografías aéreas, la percepción del observador, planes y secciones, en las cuales ha sido posible identificar una potencial analogía con uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura clásica, el Partenón de Atenas. Ambos edificios fueron analizados bajo el enfoque dedicado exclusivamente a la discusión de la arquitectura binomial y el lugar donde era posible crear puntos de contacto entre los dos edificios. Las analogías propuestas suenan pertinentes y ambicionan, a partir de un enfoque fenomenológico, el logro de una comprensión más profunda de la obra de uno de los arquitectos más importantes del siglo XX.

Palabras clave: arquitectura moderna brasileña, Niemeyer, MAC Niterói

## MAC NITERÓI: UM TEMPLO MODERNO

### INTRODUÇÃO

Este artigo é um desmembramento da tese de doutorado defendida na FAU-USP em 2009, com o título: O Lugar na obra de Oscar Niemeyer. Com o intuito de discutir a relação entre arquitetura e lugar, a abordagem recaiu sobre a fenomenologia, onde um dos livros base foi *Genius loci* de Cristian Norberg-Schulz, bem como o compêndio sobre teoria, de Kate Nesbitt (Uma nova agenda para a Arquitetura-Antologia Teórica-1965-1995) e os apontamentos de Schulz sobre Heidegger no que se refere ao construir e ao habitar. Diagramas e fotos também contribuem como elementos de reforço na compreensão da relação entre edifício e lugar. Longe de uma abordagem que remeta e reduza a discussão a questões funcionalistas, este artigo pretende ser uma pequena contribuição ao entendimento da obra de Oscar Niemeyer no que se refere a suas relações topológicas, metafóricas e culturais. O artigo que segue busca evidenciar o sempre importante debate entre Arquitetura e lugar, e identificar sua presença mesmo em um “tipo” da Arquitetura que parece a princípio ignorar tal fato, dada a sua autonomia, a Arquitetura do monumento. Traça-se aqui de um paralelo entre dois tipos de monumento: o clássico, na figura do *Partenon*, e o moderno, encarnado pelo Museu de Arte contemporânea de Niterói.

### DESENVOLVIMENTO

Na antiguidade clássica o conceito de templo, como morada de divindades, norteia a arquitetura que o define como monumento. São edifícios feitos para serem apreciados à distância, estrategicamente implantados no sítio de maneira a se imporem na paisagem existente. A escolha do lugar é meticulosa, assim como o trajeto que conduz o pedestre gradativamente em sucessivas experiências espaciais até o interior. A Acrópole denuncia sua maior particularidade, a de se impor pela posição elevada, demonstrando um domínio do homem sobre a natureza, quase uma subjugação. A obra que será utilizada como

análise, é o MAC, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Figura 1), de Oscar Niemeyer. Situado ao alto de um privilegiado promontório, em forma de taça baixa e alargada, o museu parece recriar a ideia de templo, só que agora, imbuído de uma modernidade que chega aos nossos dias e revela um amadurecimento do processo projetual da obra do arquiteto. Possivelmente criado a partir de uma abstração de origem clássica, obviamente não confessa pelo arquiteto, mas guardada sabiamente no repertório inconsciente do arquiteto. O templo clássico revela o lugar e ao mesmo tempo se subjugava a ele, num tenso jogo de troca de forças. A escolha do local deve ser precisa e estratégica. No trecho abaixo, Schulz descreve um pouco do pensamento de Heidegger sobre arquitetura, e a particular relação entre lugar e edifício monumento, o templo.

Por quantas vezes Heidegger insiste em dizer que o templo faz o que faz por estar “ali erigido”. Ambas as palavras são importantes. O templo não está em qualquer lugar, ele se ergue ali, “no meio de um vale rochoso e escarpado”. As palavras “vale rochoso e escarpado” certamente não são introduzidas como enfeite. Bem ao contrário, elas indicam que os templos são construídos em lugares especiais e proeminentes. Graças ao edifício, o lugar obtém extensão e delimitação, e constitui um recinto sagrado para o deus. Em outras palavras, aquele lugar determinado tem um significado oculto que é revelado pelo templo (SCHULZ apud NESBITT, 2006, p. 464).



Figura 1: Vista do museu e de Niterói ao fundo, em uma forte relação com a paisagem. Fonte: foto de Eduardo Seabra e Silva.

Aproximadamente três décadas antes, Niemeyer concebe o projeto para o museu de Caracas na Venezuela (1954, não construído), onde o conceito embrião do que viria a se tornar o museu de Niterói, já estava nitidamente esboçado. Em Caracas, o edifício assumiu um volume em forma de pirâmide invertida, com seu vértice enterrado, repousado em um promontório de base reta ao alto de uma colina. É interessante analisar os estudos de concepção (Figura 2) e as alternativas recusadas pelo arquiteto durante o processo. Vemos um edifício em forma de cunha, com pilares em V, outro sobre pilotis em duas versões, tentando uma ideia de barra suspensa sobre o morro, o desenho da forma piramidal invertida, que nasce primeiramente pura, com seu vértice quase em ponta e, finalmente, a versão definitiva, a pirâmide invertida com corte na base, necessidade surgida para a viabilidade estrutural e como resposta mais adequada a topografia do terreno.

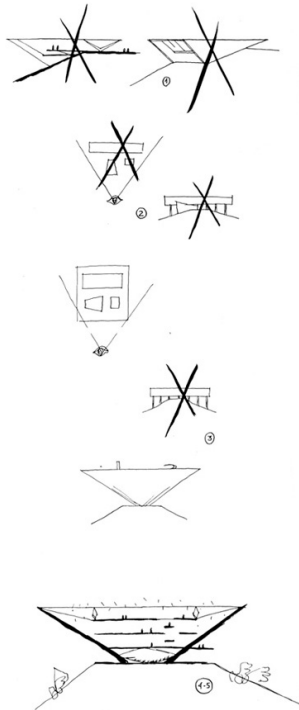


Figura 2: Croquis de Niemeyer. Fonte: Revista Módulo, número 04, março de 1956, p. 37.

Em tais croquis percebemos os caminhos da abstração e da síntese conseguidos pelo arquiteto, que acaba, por fim, se rendendo a uma forma universalmente conhecida e de fácil apreensão do todo, sem partes e monolítica. É difícil não remeter-se à forma originária da pirâmide e tentar estabelecer algumas analogias pertinentes à sua forma e relação com o lugar. Hegel resume no trecho abaixo, em seu tratado de estética, a relação entre a forma da pirâmide e sua utilização.

Pois a arquitetura como mera envoltura e natureza inorgânica, não animada vivamente em si mesma [*an sich selbst*] de maneira individual pelo espírito que nela reside, só pode ter a forma como uma natureza exterior a ela mesma; a Forma exterior, contudo, não é orgânica, mas abstrata e intelectual. Por mais que a pirâmide já comece a alcançar a determinação da casa, nela o ângulo reto ainda não é completamente dominante como na casa autêntica, mas ela tem ainda uma determinação para si mesma, a qual não é útil à mera conformidade afins, e se fecha, por isso, imediatamente em si mesma a partir da base gradualmente até o cume (HEGEL, 2002, p. 56).

Para Hegel, fica claro que a pirâmide nasce como forma abstrata, de maneira a não ser arquitetura meramente funcional, mas simbólica. Assenta-se em solo arenoso, autônoma

em sua volta, verdadeira ilha construída em blocos de pedra firmemente enraizados ao chão em sua base quadrada. A estabilidade do todo é incontestável, as forças convergem para um centro, onde o símbolo (sarcófago) é todo envolto em pedra. Ao inverter a forma, Niemeyer cria novas relações com o lugar. O que era pesado e estável, agora se torna leve e dinâmico. A forma passa a gerar vetores no sentido de uma expansão ao infinito, se abre ao céu como abstração de uma asa sólida no alto da colina. O projeto contemplava uma cobertura com dupla função: a de terraço jardim com pátio de esculturas e *sheds* curvos, banhando o interior das salas de exposição com luz natural indireta. A pirâmide invertida de Caracas é vazada, preenchida com lajes planas (espaços de exposição) que acabariam por garantir a viabilidade estrutural do conjunto, pagando o alto preço pela estabilidade de um todo coeso em face às generosas solicitações de esforços.

Aqui também vale mencionar que lidamos com a moldabilidade plástica do concreto armado e sua característica monolítica. A superfície é inteiriça, lisa, sem emendas; ao contrário dos infinitos blocos que erigiram as pirâmides egípcias.

Para banhar os espaços com luz natural, o projeto previa um engenhoso sistema de iluminação. Primeiramente um conjunto de brises horizontais curvos em concreto fariam o bloqueio da luz direta e, logo abaixo, uma camada formada por aletas de alumínio filtrariam a luz do sol, proporcionando um controle luminoso do grande salão de exposições. Aparece aqui, também, o sistema estrutural adotado, em que tirantes resolveriam a suspensão das lajes e amarrariam o conjunto (Figura 3).

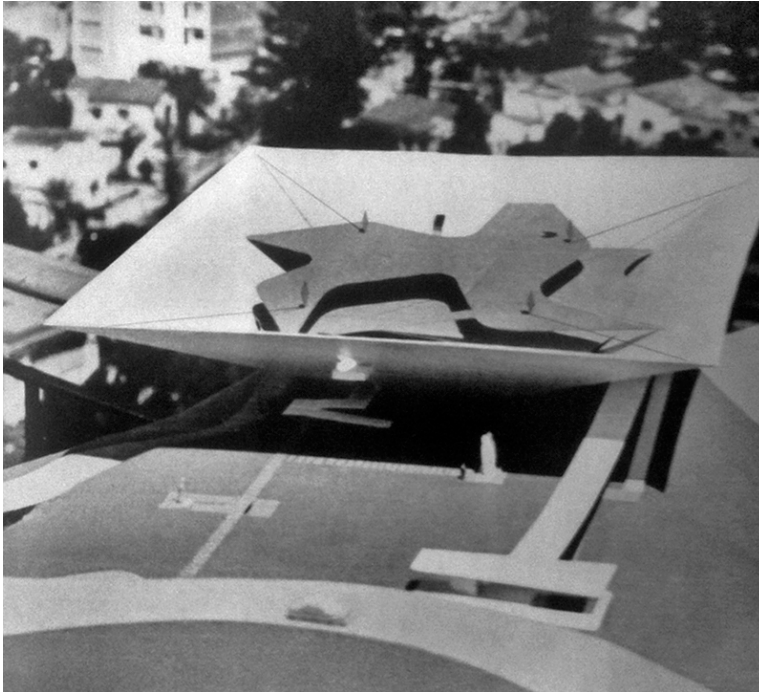


Fig.03. Fotomontagem. Fonte: Revista Módulo, número 04, março de 1956, p.45.

A ideia antes mencionada, da abertura do volume ao céu como uma asa de concreto, se justifica ainda mais quando vemos um esboço a grafite em que se define o aproveitamento de parte da cobertura, como terraço mirante de esculturas, com vista para a paisagem de Caracas. O hermetismo externo do volume, agora permite olhar o céu e as montanhas ao redor; a paisagem se sobrepõe à plástica, a forma desaparece da vista, e só o que importaria seria a percepção do lugar ao redor. Para citar outra referência tipológica utilizada pelo arquiteto, o edifício para a exposição do “BARRA 72” (1969), no Rio, assume uma grande projeção quadrada da cobertura, constituída de uma robusta viga pórtico nervurada de seis metros de altura e sustentada por dois pilares cortina centrais. Todas as lajes piso dos espaços de exposição ficam atirantadas à grande laje pórtico, permitindo uma coesão das forças estruturais e unindo o conjunto. A forma resultante é escalonada e também ascensional em direção ao céu. Novamente se repete a tipologia do edifício de base estreita que se expande em todas as direções. É essa noção de coesão, entre forças estruturais e forma, que produz uma forte sensação visual de peso, uma vez que a base se inicia em medidas mínimas: fazer o pesado parecer leve. Em croquis, aparece a linha sinuosa do morro ao fundo, a ideia do plano delimitado na base faz assentar o volume



escalonado e monumental em um espelho d'água quadrado, de área de projeção mais generosa que o edifício. O acesso se daria por uma passarela, cruzando esta lâmina d'água.

Voltando ao MAC, podemos descrever o trajeto definido pela pequena estrada que conduz ao museu: vemos ao longe a grande taça. Aos desavisados, a surpresa estética é inegavelmente intensa, causa estranhamento e surpresa uma colossal taça branca ao alto do morro. Momentos depois, já em frente ao local, uma praça em explanada convida ao acesso, com toda a vista da baía de Guanabara revelada ao fundo, e o museu mostra todo seu vigor. Do lado esquerdo, a rampa sinuosa, com seu piso em intenso vermelho rubi, se destaca do volume e cria um trajeto sinuoso e rico em mudanças de perspectiva. Por fim a taça em si, o museu, à beira do morro, apoiado sobre espelho d'água circular.

Estas impressões fazem notar a importância da escolha de um lugar tão especial. O prefeito de Niterói levou Niemeyer para ver algumas opções de local e, durante o passeio, no encontro com o terreno no promontório, surge o diálogo:

Niemeyer disse então: "É aqui". Com uma total falta de sensibilidade, argumentei: "O senhor não gostaria de ver outros lugares que selecionamos?" "Não precisa. É aqui. E já tenho a forma, algo como uma flor ou um pássaro..." (NIEMEYER, 2000, p. 22).

Na verdade, parece que o lugar permitiu que algo no inconsciente do arquiteto simplesmente viesse à tona e agora assumisse seu lugar no mundo real. Talvez, três décadas de um conceito pré-elaborado (Caracas) e em constante depuração, que finalmente chegaria ao fim do processo. Como diz Niemeyer, "algo como uma flor ou um pássaro", ou seja, de novo o conceito de uma forma que se abre em direção ao céu e que, por isso, se torna leve. Não mais a pirâmide invertida de Caracas, mas uma taça elegantemente apoiada sobre a água. Explanada, rampa, taça e água em madura sinergia de forma, escala e proporção. Observando com atenção todo o contexto existente (natural e construído), percebemos várias nuances da paisagem que acabam, direta ou indiretamente, influenciando o sucesso obtido pela integração entre arquitetura e lugar. Partindo do princípio que podemos identificar camadas da paisagem, pode-se criar um roteiro de observação do entorno: o mar, como grande plano de base, traz uma certa memória de tradição mediterrânea; o morro, formado de rocha, configura um desenho irregular e recortado; uma colina, ao fundo, é coroada por uma arquitetura do período

colonial e, por fim, o morro do Corcovado com a imagem do Cristo Redentor, quase diluído ao longe.

Se girarmos o olhar, temos a linda vista de Niterói e do Rio de Janeiro. A questão pertinente aqui é a maneira como o edifício se relaciona com o meio. Apesar da ousada forma, estabelecem-se relações simbólicas e proporcionais que criam um diálogo. O estranhamento do contraste pela forma cessa brevemente e dá lugar a uma sensação de harmonia. O museu não deixa de ser, ele mesmo, também uma camada.

Um detalhe interessante é a divisão horizontal da taça pela esquadria com vidros escuros em três fatias, o que confere uma horizontalidade e deixa o corpo do edifício mais leve. O branco, característico da obra do arquiteto, traduz aqui uma atmosfera de certa mediterraneidade, bem como a arquitetura de origem colonial que se encontra no morro ao lado. Cria-se então um forte contraste, ao mesmo tempo em que se mantém classicamente austero. Coincidência ou não, é fato: a semelhança quase precisa de paralelismo entre a inclinação do volume do museu e o morro do Pão de Açúcar ao fundo, chega a suscitar a especulação de uma real intenção em tal relação geométrica. A alusão à forma que remete a uma taça é quase inevitável, bem como a opção pela circularidade, que é, possivelmente, a forma que melhor resolve a questão da vista panorâmica da deslumbrante paisagem existente. Forma adequada às relações com o meio, onde a monumentalidade da obra não se sobrepõe ao diálogo com o sítio, mas se reinventa e cria lugar a partir da paisagem natural intocada. O volume pesado, que vai até o chão, agora é elevado e criado a partir de um elegante perfil em forma de taça, que se proporciona para abrigar um museu. A ideia de taça pode não ser a mais assumida pelo arquiteto enquanto forma, uma vez que Niemeyer fala que o edifício surge como uma flor ou um pássaro, mas as relações de proporção entre as partes se tornam muito próximas das taças em si e nos permitem usar o termo taça como analogia morfológica: um objeto que abriga um conteúdo, que é, neste caso, o museu em si. A visão de praticamente 360° de toda a paisagem ao redor justifica e pede a forma circular. O conceito de ciclorama como pano ou parede curvas que formam o fundo de muitos cenários de palco modernos e usados para eliminar sombras e sugerir espaço ilimitado é identificável.

Hegel, em seus tratados de estética, diversa sobre a questão da forma da coluna e a importância atávica de sua seção circular em sua independência formal.

No que diz respeito à forma restante da coluna, além da base e do capitel, a coluna é, em primeiro lugar. Redonda, de forma circular, pois ela deve estar livre por si mesma fechada. A linha em si mesma mais simples, firmemente fechada, intelectualmente determinada, a mais regular, é o círculo (HEGEL, 2002, p. 70).

A forma em taça nasce de uma visão muito apropriada de suspensão do edifício, numa responsável interpretação do lugar. Ao usuário que chega à sua frente, não lhe é dado um volume que vai até o chão, pesado a bloquear a vista, pelo contrário, o ciclorama da baía de Guanabara é enxergado pleno e o museu em si, está acima, elegantemente suspenso. Primeiro vem a escolha de uma forma circular que, com sua totalidade, é a forma que melhor permite ao usuário um percurso circular total dentro da galeria que se desenvolve em todo o anel externo do corpo do museu, proporcionando vistas notáveis da paisagem. A base, por sua vez, se transforma em uma lâmina d'água, que cria a ilusão de uma continuidade com o plano do mar ao fundo, uma vez que se posiciona na borda do morro. Além de elemento plástico, o museu abriga em subsolo as funções de auditório, acervo e restaurante. O apoio central é estruturalmente dimensionado para suportar as cargas de maneira absoluta, sem, no entanto, perder as proporções entre apoio e volume, este a guardar os espaços de exposição e as áreas administrativas. A destacada rampa, em piso vermelho rubi, inicia sua partida mais alargada e, sinuosamente, vai induzindo o olhar de maneira a percorrer todas as perspectivas da paisagem ao redor, ao mesmo tempo em que conduz à aproximação do grande volume em taça. Quanto mais avançamos, mais acentuado fica o peso visual do edifício; a tensão entre forma e estrutura fica esmagadora quando se repara no generoso ângulo das paredes a se inclinar em direção ao céu. Observando a imagem da Acrópole de Atenas podemos estabelecer um paralelo com o MAC no que diz respeito às mudanças de direção ao longo do percurso. Antes de chegar a frente do *Partenon*, passa-se por um jogo de lances de rampa, cruzando o *propileus* e margeando lateralmente em rampa ascensional, até finalmente estar-se em frente ao grande templo. Neste trajeto, já se experimentou toda sorte de vistas de outros templos menores, santuários, altares e da própria vista de Atenas, abaixo. Uma sutileza do detalhe da rampa é a alternância entre um peitoril em concreto de um lado e, do outro, o lado que margeia a praça, um plano em transparência, deixando evidente a secção do plano horizontal da rampa, tornando-a visualmente leve.

Este recurso de alternar a natureza dos materiais dos peitoris das rampas também é amplamente utilizada por Le Corbusier, haja vista a rampa de acesso para o Visual Arts Center em Cambridge (1961-1964). Esta mudança entre opacidade e transparência das vedações acaba por valorizar o elemento rampa em relação ao lugar em que repousa, uma vez que as perspectivas que temos, em seu início, se dão pelo lado em que se tem a transparência. Do início do caminho que se percorre até chegar ao templo, do longe ao perto, da praça ao toque no guarda-corpo, seja na Acrópole ou no MAC, temos uma atitude clara e decidida de criar interessantes relações entre edifício e lugar, permitindo um descortinar gradativo de surpresas sensoriais pelo usuário.

Depois do interessante circular pela rampa, ingressamos, finalmente, no corpo do museu, aonde chegamos a um hall que serve a galeria e contorna todo o edifício, criando um espaço de transição periférico ao salão de exposições ao centro. Uma bancada contínua em concreto permeia a galeria e permite aos usuários vistas panorâmicas de toda a paisagem, criando atraentes enquadramentos. Em seus esboços, o arquiteto deixa clara a ideia da galeria periférica funcionando como uma espécie de belvedere para as vistas. As paredes de fechamento entre a galeria e o espaço de exposições apresentam uma organização radial em que vãos separam cada painel, permitindo acessar as exposições em vários momentos ao longo da galeria. Na planta do *Partenon*, a colunata externa sustenta a cobertura que protege a galeria externa, um espaço de transição antes do adentrar no templo. Neste sentido, a comparação entre os diferentes tipos de loggia nos dois edifícios, salvaguardadas as distâncias cronológicas entre a antiguidade clássica e o modernismo, mantêm o mesmo princípio de organização espacial (Figura 4).

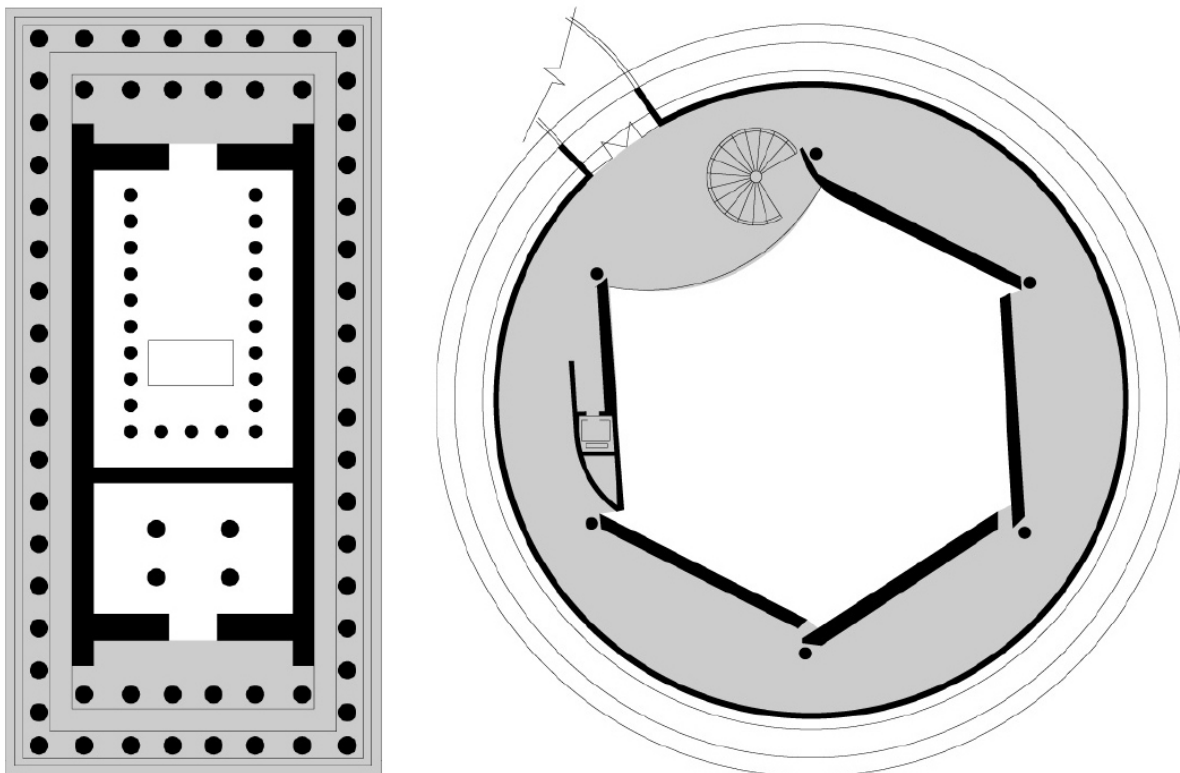


Figura 4: Plantas esquemáticas do *Partenon* e do MAC. Fonte: Diagramas do autor.

Um espaço de transição entre o exterior e o interior, onde é possível circular parcialmente abrigado e olhar a paisagem ao redor, cumpre também um papel quase ritualístico, uma vez que este espaço funciona como uma preparação psicológica e sinestésica antes da surpresa maior, que é deslumbrar o espaço central, seja ele um altar ou um salão de exposições. A loggia de Niemeyer é inclinada, aumenta o ângulo de visão, permite o mar chegar mais próximo do olhar de quem está sentado na bancada.

O vidro vai até os limites do plano da laje, evidencia o balanço e a independência entre caixilho e estrutura, torna contínuo e ininterrupto o olhar que percorre a panorâmica da baía de Guanabara. Os enquadramentos são deslumbrantes: ilhas ao longe, os morros do Rio de Janeiro ao fundo, o mar abaixo.

A galeria criada se torna quase tão importante quanto o acervo abrigado pelo museu. Todos querem se sentar e observar a paisagem, sem pressa. A esquadria inclinada em ângulo agudo transmite uma intensa sensação de estarmos em uma espécie de espaçonave

que repousa imóvel, traz o mar mais próximo. A presença da estrutura desaparece neste momento. Somente a marcação do ritmo dos caixilhos das esquadrias se destaca e não comprometem as visuais. A continuidade durante o caminhar pela galeria se torna quase didática, parece que a paisagem de Niterói e do Rio de Janeiro se tornam mais compreensíveis e ainda mais belas.

Redução ao impossível (*reductio ad absurdum*), expressão frequentemente utilizada por Aristóteles e que Corbusier vai utilizar em arquitetura para dizermos que, assim como a afirmativa de Corbusier baseada na filosofia de Aristóteles, na obra de Niemeyer, o edifício funciona como um sistema que só se torna possível pela precisa tensão entre estrutura e forma, sem distinção ou separação das partes. Nada é descartável, tudo se torna essencialmente vital e absoluto. É, nesta síntese entre estrutura e forma, que o edifício traduz sua universal monumentalidade, característica dos monumentos da antiguidade clássica.

Evidentemente podemos, facilmente, destacar partes do *Partenon* e separá-las individualmente, assim como têm sido estudados os estilos de colunas ao longo da história. No entanto, todos os elementos presentes têm uma função muito clara e coerente, seja de ordem estrutural, como as colunas feitas para suportar o peso da cobertura, simbólica, como nos relevos do frontão, sinalizando a cultura grega e proporcional, nos artifícios utilizados para a correção da perspectiva. A taça monumental é racionalmente explicável a partir de uma forma poeticamente concebida, que atende, com argumentos muito convincentes, a sua explícita relação com o lugar. Percebe-se, no Mac Niterói, a evolução de um processo ao longo da carreira do arquiteto. Aqui vale a pena lembrar Raymond Abraham, quando diz que o processo de criação oscila entre a negação e a conciliação em um embate contínuo entre o ideal e a matéria.

A arquitetura que presenciamos neste edifício é explicitamente uma evocação da presença e da ausência do homem. Um monumento erigido como símbolo que contrasta com o sítio e a natureza intocada e traz as atenções para si, ao mesmo tempo em que torna possível uma melhor compreensão da paisagem ao redor.

## CONCLUSÃO

É possivelmente dentro da galeria periférica do Mac que melhor podemos ter uma compreensão global de toda baía da Guanabara. Ironicamente esta arquitetura é feita e erigida de maneira a que todos a reverenciem, como todo tipo de monumento, onde a natureza se torna pano de fundo para a grande taça branca, que agora traz para si todas as atenções. Uma vez passado o estado de surpresa inicial pela visão do inusitado objeto ao alto do morro, é possível reconciliar arquitetura e natureza. O mar e o céu se tornam ainda mais presentes. O forte azul-celeste contrasta com as bordas brancas e agudas da circularidade do museu. O promontório onde se encontra, vira mirante para o mar, para o próprio museu. Um reivindica o outro, demarcando a presença humana no lugar.

Novamente, o homem se encontra entre a terra e o céu e a arquitetura é algo que tramita entre ambos, torna o mundo mais visível e permite ao homem habitar poeticamente, que é o objetivo último da arquitetura. Conforma-se então, uma relação de domínio e submissão entre arquitetura e natureza, onde a primeira só se torna possível perante a existência da segunda. O edifício de Niemeyer só faz sentido erguido ali, no alto, com a vista panorâmica do mar, elevado do chão, estruturalmente viabilizado, elegantemente concebido e estrategicamente posicionado. Um gesto transformado em museu. Nascido a partir de um processo de amadurecimento de décadas, onde as formas que o originaram, em certa medida, sempre tiveram em seu cerne o conceito original do edifício ícone que se abre ao céu, no alto de uma colina. Niterói agora tem sua cidade alta, sua Acrópole feita de um edifício só, que mira a tudo em seu redor e atrai para si as atenções. Acabou se tornando sim uma espécie de templo, de templo moderno, um museu templo.

## REFERÊNCIAS

- BOTEY, Josep Ma. Oscar Niemeyer. **Obras y proyectos**. Gustavo Gili. Barcelona, 1996.
- COLQUHOUND, Alan. **Essays in architectural criticism: Modern architecture and historical change**. Cambridge (MA): The MIT Press, 1985.
- CORBUSIER, Le. **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, volume III**. Tradução de Marco Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 10a.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 2012.

MERLAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NIEMEYER, Oscar. **Museu de Arte Contemporânea de Niterói**. 2a.ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture**. Rizzoli: New York, 1980.