

A vocação social da arte

The Social Vocation of Art

La vocación social del arte

Luciano Vinhosa

Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

Este artigo traça uma via de aproximação com trabalho do escultor brasileiro Ascânio MMM, sobretudo de suas obras públicas, pelo viés do procedimento construtivo que o artista adota, sendo este método um dos aspectos que identifico com a vocação social de sua arte.

Palavras-chave: Ascânio MMM, método construtivo, vocação social

ABSTRACT

This article explores the artwork of Brazilian sculptor Ascânio MMM, particularly his public works, through the lens of the artist's constructive approach. This method is one of the aspects I identify with the social vocation of his art.

Keywords: Ascânio MMM, constructive method, social vocation

RESUMEN

Este artículo explora la obra del escultor brasileño Ascânio MMM, en particular sus obras públicas, a través de su enfoque constructivo. Este método es uno de los aspectos que identifico con la vocación social de su arte.

Palabras clave: Ascânio MMM, método constructivo, vocación social

Luciano Vinhosa é artista e Professor Titular do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Realizou pós-doutorado na École Supérieure d'Art d'Avignon, França (2012-2013) e doutorado em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal (UQAM, 2004). É mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ, 1997) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1986). Foi editor da revista Poiésis de 2008 a 2011 e atualmente dirige as Coleções Mosaico e Teses Ensaios Críticos, editadas pelo PPGCA-UFF em parceria com a Editora Circuito. Foi Coordenador do PPGCA-UFF entre os anos de 2013 a 2016.

<https://orcid.org/0000-0001-8593-1223> | lucianovinhosa@id.uff.br

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Luciano Vinhosa

Pela cidade

Quem mora na cidade do Rio de Janeiro, atento à arte urbana e circulando, sobretudo, na Zona Sul, certamente já se deparou, mesmo sem ter conhecimento de quem é o artista, com as esculturas de Ascânio MMM. Nascido em Portugal, mas radicado ainda jovem no Brasil, seguiu sua formação, primeiramente, no curso de pintura da Escola de Belas Artes em 1963-1964. Em 1965 ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, onde se graduou em 1969, aprendizado que irá lhe aproximar do raciocínio e método construtivos que marcarão muito cedo sua obra. Talvez, a mais evidente das esculturas, ao menos para quem mora na vizinhança da Praia de Botafogo, seja a que está situada na travessa que faz a ligação entre a Praia de Botafogo e a Rua Barão de Itambi, no Centro Empresarial Rio.¹ Estrategicamente aterrizada na fenda que se abre das alturas até ao rés do chão, para falar concreta e poeticamente, entre duas massas volumétricas verticais formadas pelos blocos envidraçados do Edifício Argentina. Ao longo do passeio, com dominância horizontal, um corredor de edificações comerciais avança desde o bloco aos fundos, do lado direito, e seguem até o fim da travessa, fazendo a passagem intermediária entre os dois volumes verticais e a escultura. Esta, em escala humana, se compõe de duas helicoides gêmeas, as quais se beijam minimamente em dois pontos precisos, como se executassem um gesto desenvolto de uma dança cortesã. Por sua leveza e aerodinâmica, parece que, a qualquer momento, irá alçar voo, não fosse o peso de sua estrutura em perfil de alumínio anodizado. Decerto, material leve se comparado ao aço corten, por exemplo, das esculturas de Amílcar de Castro, que pese ainda o fato de estar pintada de branco, o que aumenta a sensação visual de leveza. Outra escultura notável, da mesma família formal e escala, está na Cidade Nova, em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, da Prefeitura do Rio de Janeiro, na Avenida Presidente Vargas;² outra ainda, na rua Cosme Velho, em frente ao edifício Daniel Maclise, condomínio residencial.³ Tenho conhecimento de outras instaladas na Barra da Tijuca e na Estrada dos Bandeirantes, mas nunca as vi – talvez uma que lembra um par

1 *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983, alumínio, 350 x 600 x 430 cm.

2 *Módulo 6.5*, 1970-1997, alumínio, 300 x 900 x 450 cm.

3 *Módulo 1.3*, 1969-1982, alumínio, 40 x 240 x 200 cm.

4 *Velas (Módulo 3.3)*, 1970-2000, alumínio, 300 x 450x300 cm.

5 Ver Ascânio MMM (2005).

de velas de barco, situada no canteiro central da Avenida do Pepê, na Barra da Tijuca⁴-, e ainda outras em São Paulo e em diferentes cidades de Portugal.⁵ Embora o artista tenha uma vasta produção que envolve também objetos de pequeno e médio portes para interiores, inclusive de parede, são as esculturas pensadas para o espaço urbano que mais nos interessam, muito em virtude da relação que mantêm com a cidade e seus usuários, naquilo que estou chamando de vocação social da arte.

Visita ao ateliê

Tive a oportunidade, em uma disciplina que ministrei no Curso de Artes da Universidade Federal Fluminense em conjunto com uma orientanda de mestrado, de fazer uma visita com os alunos ao ateliê do artista. Este ocupa quatro antigas edificações no bairro do Estácio, cujos interiores foram rearranjados para acomodar as diferentes atividades, mas que tiveram suas fachadas históricas e as matrizes de suas plantas-baixas conservadas, mantendo diálogo com o entorno e a estrutura original de parcelamento do solo: uma faixa estreita e profunda de terra, como foi a prática no século XIX. Nas mediações fica também a região em que sua família se instalou quando chegou de Portugal e onde Ascânio manteve, por anos, um ateliê no Rio Comprido.

Importante notar que o Estácio sempre foi um bairro de passagem, que faz a ligação entre a Zona Central e a Norte imediata – Tijuca, Maracanã, Vila Isabel, Grajaú e Meier, por exemplo. No passado recente, em meados do século XX, sofreu bastante com as intervenções cirúrgicas pelas quais passou a cidade ao ser adaptada à expansão especulativa do capital, sobretudo com a abertura da Avenida Presidente Vargas, que fragmentou a continuidade de seu tecido urbano com a região da Praça Onze e a do bairro de Santo Cristo, e mais tarde, nos anos 1960, com a perfuração do túnel Santa Bárbara para a implementação da Linha Lilás – via expressa que liga a Zona Sul à Avenida Brasil.

A continuidade orgânica que mantinha com o Catumbi e Santa Teresa foi interrompida, resultando no retalho anacrônico do que hoje sobrou do bairro residencial em meio a áreas renovadas do Centro Administrativo. Sua origem remonta ao início do século XIX com a abertura do Caminho de Mata Porcos, um atoleiro que dava acesso às terras do Engenho Velho, hoje parte do bairro da Tijuca, mais precisamente pontuadas pela presença da igreja de São Francisco Xavier. A região, que originalmente era um manguezal insalubre, foi ocupada – e ainda hoje é – por uma população humilde, sobretudo de escravos de ganho, que se beneficiava da proximidade dessas terras com o Centro da cidade, sem necessidade de condução. Graças ao aterro do Saco de São Diogo, nas redondezas de onde hoje é a Rodoviária Novo Rio, a canalização do mangue e a drenagem de áreas adjacentes, ainda em 1850, a região ganhou uma nova área de expansão que veio a ser chamada de Cidade Nova, que englobava, além do que hoje é conhecido por este nome, o Catumbi, parte do Rio Comprido e o Estácio. Como consequência, a região foi rapidamente ocupada por prédios assobradados, em geral de uso misto com o térreo destinado ao comércio e o segundo piso residencial, sem recuos laterais, formando um corredor contínuo de edificações que definem a caixa da rua. Até os dias atuais, o que sobrou desta época em termos de arquitetura pode ser observado nos lotes profundos com testadas estreitas, construções ocupando quase a totalidade do terreno, iluminadas e ventiladas por claraboias em seu interior (Abreu, 1988. p. 37-42).

Justamente na Avenida Salvador de Sá, principal via de ligação do Centro com o Largo do Estácio, ocupando quatro sobrados contíguos do século XIX, Ascânio instalou seu ateliê. É importante salientar, no caso, a sensibilidade do artista com a arquitetura original em sua relação com a escala do bairro e seu entorno imediato. Ao adaptar as necessidades de seu ateliê às características das edificações históricas, o artista/arquiteto manteve a integridade das fachadas, reconfigurando somente os interiores para adaptá-los aos novos usos. Seria de se esperar que um ateliê de escultura necessitasse de grandes portas de acesso à rua para entrada e saída das peças. Este não é caso, porque, considerando seu método construtivo – como

será explanado mais adiante – as esculturas, mesmo as de grande porte, podem ser desmontadas e acondicionadas em pequenos volumes, facilmente transportáveis.

Na ocasião em que fomos recebidos, entramos por uma pequena porta que dava acesso à oficina onde os módulos das peças são cortados, perfurados e aparados segundo as especificações técnicas. Esta é uma área fabril, com máquinas operadas por assistentes com experiência em marcenaria e serralheria, madeira e alumínio, materiais empregados em seus trabalhos. Soube, por já ter lido em algum lugar que não me lembro, que o uso da madeira pelo artista remete à tradição de sua cidade natal, a vila de Fão, situada na embocadura do rio Cávado, em Portugal, onde até os anos 1920 se construíam navios de madeira, ali mesmo onde foi instalada à borda do rio uma de suas esculturas piramidais em alumínio (Fig. 1 e 2).

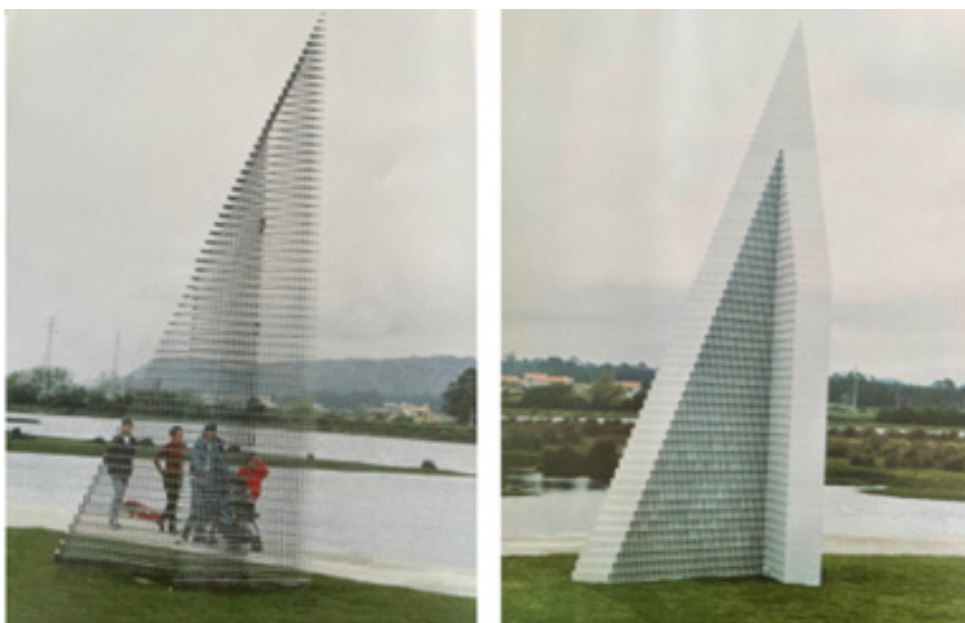


Fig. 1 e 2 – *Pirâmida 12.5*, 1991-1999, alumínio, 620 x 286 x 128 cm. Largo do Cortinhal, Fão, Portugal. (Fonte: Ascânio MMM, 2005, p. 192-193).

Em seguida, no ateliê, entramos em um grande espaço aberto, reunindo as plantas originais de duas das edificações. Com o pé direito duplo de aproximadamente 10m de altura onde se

encontram montadas e expostas algumas de suas esculturas de grandes dimensões, todas em alumínio, destinadas a espaços abertos ou a grandes halls de edifícios. Neste local, diante de duas grandes mesas de trabalho, Ascânio nos contou sobre seu método construtivo, envolvendo a passagem do projeto, já detalhado, para a execução final das peças. Sobre uma prancheta, no andar de cima, são riscados em grandes folhas de papel manteiga, com precisão de milímetros e em verdadeira grandeza, os módulos progressivos que estruturam as esculturas; ali mesmo são determinados seus cortes diagonais e os encaixes segundo suas posições que ocuparão na peça. Dali seguem para a oficina para serem cortados individualmente e montados de acordo com as especificações. No ambiente amplo, formando um grande volume vazio, algumas peças já montadas podem ser observadas e experimentadas, a título de teste final; podemos sentir as relações diretas que mantêm com o nosso corpo quando as contornamos, aproximamos ou nos distanciamos delas. As sutilezas visuais como o jogo entre cheios e vazios, transparências e solidez, superfícies e volumes, cor natural e pigmentada, vibração e repouso, corte seco e suavidade das curvas se insinuam no embate do sujeito com o trabalho. Algumas peças estão sendo ainda desenvolvidas experimentalmente e outras já acondicionadas em embalagens compactas para serem enviadas para alguma exposição ou guardadas. Toda caixa conta também com instruções de montagem. É um espaço de testes e de acabamentos finais (Fig. 3 e 4).

O método construtivo, como sabemos, foi uma invenção da escultura moderna com base nos procedimentos industriais do *design* e da arquitetura. Se, desde milênios, o modo de esculpir se manteve pouco variado, limitando-se à técnica do mármore, do bronze e ou da modelagem em material dúctil, como a argila, com o avanço da produção industrial, a arte assimilou o seu método. A escultura construtiva, com base no projeto técnico e nos componentes estruturais, adotou a solda, o parafuso, a cola, por exemplo, ao justapor materiais heterogêneos como ferro, madeira, pedra, vidro e acrílico, antes impensáveis de coexistirem em uma mesma totalidade.



Fig. 3 e 4 - Vistas parciais do ateliê. (Fotografia do autor)

Em seguida o artista nos conduziu por uma escada até o segundo andar. Por ali, tivemos acesso a um pequeno gabinete de fermentação de ideias. Neste cômodo podemos ver pequenos ensaios em maquetes, estudos de escala, croquis, mapotecas com projetos e anotações de ideias e arquivos com vasta documentação fotográfica. Nessa atmosfera íntima, Ascânio passa a maior parte de seu tempo quando está inventando novas peças. Esta sala dá acesso, por sua vez, a uma espécie de galeria em que estão expostos trabalhos executados em ripas de madeira ou perfis de alumínio pintados de branco, todos de pequeno porte, destinados a interiores (Fig. 5). Algumas obras, estruturas modulares dispostas no topo de sólidos geométricos, formam tabuleiros, onde peças podem ser manipuladas e rearranjadas como se tratassem de mesas de jogos; outras são de parede e fixas; trabalham com a variação superficial da luz de acordo com a posição relativa do sujeito.

Desta sala, ao retornarmos pelo escritório, passamos por um ambiente central administrativo no qual são firmados os contratos e executados os serviços diários de relações públicas ao encargo

de uma profissional especializada. Ali são guardados os livros e os catálogos destinados à documentação e à divulgação da obra do artista. Por esse ambiente tem-se acesso a outra galeria em que estão expostos os trabalhos dos anos 1960. Alguns são composições em relevo com pequenos sólidos de madeira sobre um fundo liso pintado, oscilando entre pintura e escultura; outros já adotam o procedimento das ripas coladas, formando planos tridimensionais e autoestruturados a partir de torções espaciais progressivas e aritméticas, que caracterizaram o seu método até o final dos anos 1970. Ali podemos ver, além de esculturas finalizadas, várias estantes com maquetes e estudos em madeira.



Fig. 5 - Visita ao ateliê de Ascânio MMM com a turma do Curso de Artes-UFF em setembro de 2023.

Quadro e ex-quadros de uma época

Ascânio é de uma geração que se seguiu ao movimento construtivo da arte brasileira nos anos 1950, tendo iniciado sua carreira na segunda metade dos anos de 1960. Com efeito, seu trabalho sofreu, de algum modo, o impacto do golpe militar de 1964, que instalou uma ditadura no país, e de duas exposições históricas

6 *Opinião 65* (2025). In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/124465-opiniao-65>, 4/8/2025.

7 *Nova Objetividade Brasileira* (2025). In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/124498-nova-objetividade-brasileira>, 4/8/2025.

8 Roberto Pontual, *Arte popular, mas revolucionária*. In Pontual, 1987. p. 291-294.

9 Parte da exposição *Arte Subdesenvolvida*, com curadoria de Moacir dos Anjos, ocorrida no CCBB do Rio de Janeiro de 19 de fevereiro a 5 de maio de 2025, abordou estas ações coordenadas no campo de política e da arte, com destaque para o programa Movimento da Cultura Popular do Estado, do Governo de Pernambuco.

– *Opinião 65*⁶ e *Nova Objetividade*⁷, realizadas no MAM-Rio, respectivamente, em 1965 e 1967 – que tentaram, por um lado, apresentar um balanço da produção da arte brasileira no contexto das mudanças artísticas internacionais, com ênfase no retorno à figuração e, por outro, aproximar a crítica social aos aspectos da cultura e do quadro político, sem abrir mão da herança concreta/neoconcreta brasileira, marcando simultaneamente uma saída original tanto para arte abstrata como para o estado de exceção em que se vivia no país. O fato é que, ainda na década precedente e no início dos anos 1960, algumas iniciativas no campo da cultura e no da educação visaram o engajamento das camadas populares nas lutas pelos direitos do cidadão; em alguns casos, as artes plásticas constituíram ferramenta importante de abordagem. Embora muitas vezes filiadas ao modernismo, essas iniciativas no campo da cultura e da política abriram questões relevantes para o que viria a ser a ambiência das artes no Brasil nos anos 1960, após o esgotamento do formalismo abstrato que mobilizou o debate nos anos 1950. Destaca-se, em Pernambuco, a atuação de Abelardo da Hora na liderança da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948) e do Atelier Coletivo (1952). Posteriormente, o artista veio a se juntar ao Movimento de Cultura Popular do Estado, ligado à alfabetização de adultos, implementado no governo de Miguel Arraes.⁸ Sua atuação pedagógica é marcada pela retomada da figuração de cunho social, pela adoção de métodos reprodutivos tradicionais – a xilogravura – e pela valorização de temas brasileiros, focados na realidade social, contudo adotando uma linguagem cubista, influenciada por Portinari, um pouco já desacreditado nos circuitos mais estreitos que se identificavam com os movimentos cosmopolitas da arte.⁹ No Rio de Janeiro, a partir de 1962, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes foi palco de debates acalorados sobre o papel da cultura nos processos de emancipação política que vieram acompanhados de intensa produção teórica e que influenciaram a produção artística, sobretudo a literatura e a canção popular. Nas palavras de seu Diretor Executivo, Carlos Estevam Martins, "A arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade" (Pontual, 1987, p. 291).

10 Opinião 65 (2025).
In Enciclopédia Itaú Cultural de
Arte e Cultura Brasileira.

11 Assinam o texto: Hélio
Oiticica, Lygia Pape, Carlos Zílio,
Rubens Gerchman, Antonio
dias, Glauco Rodrigues, Mario
Pedrosa, Carlos Vergara e outros.
Contou também com a partici-
pação dos artistas Sérgio Ferro,
Waldemar Cordeiro, Geraldo de
Barros, Nelson Leirner, Marcello
Nitsche, Ivan Serpa, Lygia Clark,
entre outros. Nova Objetividade
Brasileira. In: Enciclopédia Itaú
Cultural de Arte e Cultura Brasi-
leira, 2025.

É neste contexto que é organizada, por iniciativa de dois galeristas, Ceres Franco e Jean Boghici, a exposição Opinião 65 que esteve em cartaz no MAM-Rio entre 12 de agosto a 12 setembro de 1965, reunindo 29 artistas, treze europeus e dezesseis brasileiros. Entre os europeus destacam-se Francis Bacon e Jean de Dubuffet e, do lado brasileiro, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, entre outros destacados artistas desta geração. Com ênfase na pintura figurativa e influenciada pelas exposições *Nouvelle Figuration* ocorrida na França e a *Otra Figuración* na Argentina, essa exposição visou aproximar a arte brasileira do cenário internacional cujas tendências a abordagens cotidianas, políticas e morais estavam em curso e que, de algum modo, rompiam com as questões da forma autônoma observada na arte abstrata brasileira, tanto geométrica quanto a informal,¹⁰ trazendo-a de volta à realidade social. Mais relevante para se pensar os rumos da arte brasileira foi, sem dúvida, a exposição Nova Objetividade Brasileira, nascida de um debate entre críticos e artistas na ocasião do evento que a antecede, Proposta 66, realizado na Fundação Armando Penteado em São Paulo. O termo "nova objetividade", conceituado por Hélio Oiticica, remete à noção de "objeto" que atravessa o campo delimitado da pintura e da escultura, incorporando o hibridismo das linguagens e as estruturas ambientais. O texto de apresentação, A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda, foi assinado por diversos artistas e pelo crítico Mario Pedrosa.¹¹ A mostra pretendeu reunir as diversas tendências para se pensar uma arte brasileira, não se limitando à figuração, mas acolhendo experimentações com ênfase na análise crítica da sociedade e na "redução da subjetividade a máxima objetividade", como queria um de seus mais entusiasmados articuladores, o artista Hélio Oiticica. Além das já tradicionais pintura e escultura, acolheu objetos, montagens, colagens, obras ambientais e outras de reprodução mecânica, como a fotografia, o neon e a serigrafia industrial. Alguns anos antes, Mario Pedrosa postulou, em um texto de 1965, sobre Hélio Oiticica:

não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de
agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo

individual hermético. Daí a objetividade em si do pop, a objetividade para si do op (nos Estados Unidos). Mesmo a nova figuração, onde os restos de subjetivismo se aninharam, quer acima de tudo narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e quando individual, através do humor. (Mário Pedrosa citado em Pontual, 1987, p. 286)

Em meio às reviravoltas políticas locais, a emergência dos Estados Unidos na reconfiguração cultural do mundo e as incertezas de um programa artístico unificado que tivesse diante de si uma antítese bem clara – como foi a arte acadêmica para as vanguardas modernistas –, a busca de saídas originais que não implicassem retroceder a um regionalismo atávico mobilizou o meio da arte brasileira mais identificado com os movimentos internacionais, situação da qual fez prova a exposição *Nova Objetividade*, promovida por iniciativa conjunta de críticos e artistas. Foi justamente na oportunidade de se repensar uma arte com DNA brasileiro sem cair na figuração anedótica, mas articulada aos avanços artísticos globais, é que vemos emergir o trabalho de Ascânio reverberando, em seu método construtivo, as ressonâncias do neoconcretismo com vias à afirmação de uma arte genuinamente brasileira. Se representa, por um lado, uma continuidade com a abstração geométrica dos anos 1950, a qual de fato se filia, ela se ajusta, por outro, ao desejo expresso por Hélio Oiticica de criar uma arte que reduz a subjetividade à máxima objetividade. Com efeito, sem excluir o sujeito da obra, ele é transferido ao agente participante quando interage ludicamente com seus objetos.

Neste particular, é bastante elucidativa a série Caixas criada pelo artista nos anos 1968 e 1969, bem no início de sua carreira. Estes objetos em madeira pintada de branco, constituem-se de módulos progressivos que se encaixam, permitindo combinações formais ajustáveis que trabalham com a variação da luz e da sombra em sua superfície. Pensados na escala do mobiliário interior, sua natureza vacila entre o design e o objeto de arte, o utilitário e o lúdico, a pintura e a escultura, a ação e a contemplação (Fig. 6), habitando a casa em uma região de indeterminação.

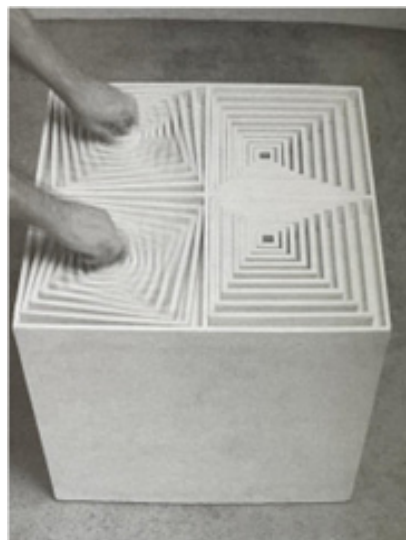


Fig. 6 - *Caixa 2*, 1969. Madeira pintada, 63 x 63 x 63 cm.
(Fonte: Ascânio MMM, 2005, p. 204).

Se, a princípio, em meio à convocação para o engajamento das artes nas lutas sociais, o trabalho de Ascânio possa parecer um pouco distanciado da realidade por acolher a forma pura, o caráter lúdico e indecível que o caracteriza pode muito bem funcionar como dispositivo atuando sub-repticiamente nas sensibilidades. Ao agir de forma imprevisível sobre o sujeito particular, corre o risco de abrir passagens mais amplas, irradiando-se para a esfera pública onde o cidadão atua. Rancière (2012), quando opõe arte política à política da arte, afirma que o espectador é um agente capaz – a partir de sua própria experiência e sem necessidade de ser instruído – de saber o que fazer com a arte. Na oportunidade, se estamos agregados à coletividade, a experiência coletiva é também afetada pelas individualidades, como quer a dialética material da arte e da cultura. Sem dúvida, o projeto da arte concreta em habitar o mundo por meio de uma linguagem construtiva faz a passagem para a vida quando transforma concretamente o ambiente de nossa existência – nossos espaços de habitação, as cidades e seus usos –, suspendendo temporariamente os hábitos. Não está mais em questão promover uma revolução do que afetar as subjetividades

de modo pontual e molecular. Diferentemente das vanguardas construtivas que tomaram o futuro como um projeto unificado, possível de ser levado a cabo pela arte, o trabalho de Ascânio, ao adotar o fragmento e a descontinuidade, característicos do neoconcretismo brasileiro, situa esta transformação na experiência errática do sujeito com a cidade.

Vocação para o espaço social

De toda sua produção, os trabalhos que mais estão sujeitos a ser acolhidos por qualquer indivíduo em deriva ou de passagem são, e por isso mesmo, os destinados aos espaços públicos e urbanos. Podemos afirmar que este conjunto representa de fato a vocação que define e caracteriza, de forma mais clara, o destino social da obra de Ascânio. Realizados em uma escala adequada aos espaços abertos e em consonância com o lugar, têm no corpo humano a medida que faz a passagem média entre o urbanismo e a arquitetura. Nem monumento, nem contra-monumento, geralmente situados ao rés do chão, os trabalhos se impõem contra o corpo do passante – são presenças notáveis que interrompem o fluxo cotidiano, se posicionam por contraste com o entorno e convidam o sujeito ao diálogo. Se, primeiro, chamam a atenção pelo o que são – linhas ligeiras e cadentes, cortes secos e velozes, arestas duras e abruptas, superfícies curvas e suaves, planos, ora compactos e opacos, ora diáfanos e translúcidos –, em um segundo momento nos lançam para fora, através do raio de luz que os atravessa e nos faz ver a paisagem que os abriga e que por eles são abrigadas. Nas fugas em horizonte aberto, nos anteparos da arquitetura com a qual dialoga, o olhar fino e curioso os atravessa por frestas e vazios, os revira ao avesso e escrutina a técnica. É da estética construtiva, adotada por Ascânio, reduzir a escultura à sua compreensão estrutural, recusando todo supérfluo retórico da forma e evidenciando cada uma de suas componentes, cada liga, cada parafuso. O notável é que, com gestos simples e reconhecíveis pelo usuário, transforma o ordinário em extraordinário, nos oferecendo, no limite do utilitário, a arte.

Sobretudo, sobre este último aspecto – o técnico –, é que vejo emergir o ser social da obra, quando o artista faz uso, muito francamente, de um método familiar ao homem popular, cujo procedimento, descendo do todo às partes e retornando destas ao todo, é facilmente dedutivo, quando ele pode associá-lo às escadas em caracol em que os degraus, ligados a um eixo central, são executados em chapas de aço ou em ferro fundido, muito comuns nas autoconstruções que encontramos por toda parte no Rio de Janeiro. Esta familiaridade com a matemática aplicada aos objetos de arte foi notada por Baxandal (1999), quando observa no espaço homogêneo da perspectiva as regras de uma proporção facilmente deduzíveis, chamando a atenção, igualmente, para a redução dos corpos representados aos sólidos geométricos como esferas, cilindros, cones, por exemplo, associando essas qualidades da pintura a certo senso pragmático – conhecimento corrente em uma sociedade familiarizada com o comércio, com as relações de pesos e medidas, como foi Florença no século XV. O autor associa ainda outros aspectos que fazem a passagem da arte para a sociedade, como a dança e a predicação que determinavam o gestual das personagens, estabelecendo o elo da obra com o espaço social. No meio de tudo está o sujeito que, na oportunidade, retém o tempo para si enquanto experimenta a escultura. Não é esta que interfere na arquitetura, tornando-se dela dependente, mas a reorganiza ao absorvê-la em seus ritmos, contrapontos e intervalos estruturais; arquitetura sobre arquitetura, se assim pudéssemos dizer, excluídas as funções; dos termos de uma abstração radical, resta esta paisagem social onde homem atua. A experiência estética transforma o ambiente e o sujeito, cumprindo sua função social, a mais alta e dignificante.

Tomarei aqui, a título de exemplo, Módulo Rio, já citado na introdução, escultura na passagem do Edifício Argentina, como paradigma disto que tentei qualificar acima, mas que, na sequência, o apresento por imagens (Fig. 7-12).



Fig. 7-12 - *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983. Alumínio, 350 x 600 x 430 cm. Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. (Fotografia do autor).

Referências

Abreu, M. (1988). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Iplanrio, Zahar.

MMM, A. (Org.) (2005). *Ascânio MMM*. Andrea Jakobsson Estudio.

Baxandall, M. (1999). *L'oeil du Quattrocento*. Gallimard.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2025). Itaú Cultural.

Pontual, R. (1987). *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubrind*. Jornal do Brasil.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.

arte
:lugar
:ciade