

Quando a escultura se faz corpo do espaço que pulsa

When Sculpture Becomes the Body of a Pulsing Space

Cuando la escultura se hace cuerpo del espacio que pulsa

Rodrigo Gonçalves dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

O ensaio oferece uma leitura poética e fenomenológica da obra do artista brasileiro Ascânio MMM, explorando a relação entre corpo, espaço e percepção em sua produção escultórica. Dialogando com a filosofia de Maurice Merleau-Ponty e outros teóricos, o texto investiga como o rigor construtivo e a abertura poética de Ascânio transformam o espaço em experiência sensível, tanto em contextos museológicos quanto urbanos. São analisadas obras como *Geometria Inquieta*, *Caixas 1 e 2*, *Tramas* e *Fita*, discutindo sua integração entre técnica e afeto, precisão e abertura, e sua dimensão política como dispositivos de convivência.

Palavras-chave: Ascânio MMM, escultura contemporânea, fenomenologia, espaço público, percepção sensível

ABSTRACT

This essay offers a poetic and phenomenological reading of the work of Brazilian artist Ascânio MMM, exploring the relationship between body, space, and perception in his sculptural practice. Engaging with the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and other theorists, the text investigates how Ascânio's constructive rigor and poetic openness transform space into a sensitive experience, both in museological and urban contexts. Works such as *Geometria Inquieta*, *Caixas 1 e 2*, *Tramas*, and *Fita* are analyzed, discussing their integration of technique and affect, precision and openness, and their political dimension as devices for coexistence.

Keywords: Ascânio MMM, contemporary sculpture, phenomenology, public space, sensitive perception

RESUMEN

El ensayo ofrece una lectura poética y fenomenológica de la obra del artista brasileño Ascânio MMM, explorando la relación entre cuerpo, espacio y percepción en su producción escultórica. Dialogando con la filosofía de Maurice Merleau-Ponty y otros teóricos, el texto investiga cómo el rigor constructivo y la apertura poética de Ascânio transforman el espacio en una experiencia sensible, tanto en contextos museológicos como urbanos. Se analizan obras como *Geometria Inquieta*, *Cajas 1 y 2*, *Tramas* y *Fita*, discutiendo su integración entre técnica y afecto, precisión y apertura, y su dimensión política como dispositivos de convivencia.

Palabras clave: Ascânio MMM, escultura contemporánea, fenomenología, espacio público, percepción sensible

Rodrigo Gonçalves dos Santos é Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da UFSC. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). Graduado em Arquitetura e Urbanismo (1999), é mestre em Engenharia de Produção - Gestão Integrada do Design (2003) e doutor em Educação (2011) pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<https://orcid.org/0000-0002-4681-3117> | rodrigo.goncalves@ufsc.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 Rodrigo Gonçalves dos Santos

Quando a escultura se faz corpo do espaço que pulsa

Na dobra sensível entre matéria e gesto, onde o alumínio não apenas delimita formas, mas sugere sopros, pulsações e fluxos de presença, a obra de Ascânio MMM se inscreve como corpo vibrátil que convoca o espaço à experiência. Não é mais possível pensar sua escultura como objeto isolado, autônomo, guardião de um sentido fechado: ela se expande, toca, envolve, exige o corpo do outro para que, enfim, possa ser.

Eis o paradoxo inaugural da escultura de Ascânio: seu rigor construtivo, de corte matemático e precisão artesanal, não conduz ao fechamento, mas à abertura. Entre parafusos e tubos, entre ripas e cálculos, nasce uma poética do inacabado, do interstício, daquilo que se dá entre um módulo e outro, entre o corpo e o tempo. Como ele mesmo afirma, a escultura é, para ele, uma forma de fazer poesia com o objeto — mas esse objeto escapa ao mero artefato. Ele é também atmosfera, é ressonância espacial, é campo de troca entre sensibilidades.

Há na escultura de Ascânio uma escuta em forma de estrutura. Seu alumínio se dobra como quem sabe do peso do ar, como quem sente a pele da luz. Cada tubo, cada junta aparafusada, carrega a memória de um gesto: o do corte, da fixação, da repetição disciplinada. Mas esse gesto — tão controlado — não engessa: ao contrário, ele pulsa, vibra, convida. A escultura se oferece, e nessa oferta o corpo do espectador é chamado não ao domínio, mas ao cuidado, à escuta, ao atravessamento.

Como nos ensina Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 93), “meu corpo é o meio pelo qual eu tenho um mundo”. É por esse corpo-sentido que a escultura de Ascânio se revela: não à distância da contemplação, mas na proximidade do contato, no movimento de um corpo que gira, se inclina, toca, atravessa, repousa. A série *Geometria Inquieta* (2025), apresentada na Casa Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, parece condensar esse convite à experiência. As estruturas de alumínio aparafusado, com cerca de dois metros

de altura, dispõem-se como colunas porosas que interrompem a ideia de verticalidade dominante. Ao contrário, elas sugerem um caminhar lateral, um ritmo baixo, quase aquático. A luz atravessa os interstícios, desenha no chão pequenas topografias móveis. Nada se impõe: tudo se oferece.

Essas geometrias que se abrem não são apenas jogos visuais. São dispositivos de percepção que ativam o tempo da atenção. O corpo, ao circular entre elas, não apenas vê: ele sente. E esse sentir não é um afeto genérico. É um sentir situado, encarnado, corporalizado. É aquilo que Merleau-Ponty (2005) chamou de “espessura da carne”, uma dimensão em que visível e invisível, dentro e fora, se entrelaçam. A escultura de Ascânio é feita dessa espessura. Não é imagem: é presença. Não é signo: é corpo.

Essa vibração sensível torna-se ainda mais intensa nas obras públicas do artista. No pátio do Edifício Argentina, em Botafogo (1983), por exemplo, a escultura se desdobra em uma forma horizontal que se espalha pelo chão, que convida à travessia, que não se eleva como monumento, mas se estende como paisagem. Crianças brincam em seu interior, adultos sentam nas bordas, fotógrafos buscam ângulos improváveis entre seus vazios. O alumínio, antes frio e técnico, torna-se quente de toque, de presença, de dia.

O que há aí é um deslocamento ético da escultura. Ela não impõe uma forma ao espaço. Ela se instala como um corpo que espera outros corpos. A geometria, que poderia ser autoridade, torna-se escuta. A repetição, que poderia ser automatismo, torna-se gesto. É nessa chave que Paulo Herkenhoff (2012) fala de uma “razão sensível” em Ascânio: uma razão que se dá no fazer, no contato, no tempo da fabricação.

Essa razão sensível é também política. Em um tempo de cidades verticalizadas, muradas e excludentes, a escultura de Ascânio propõe espaços de partilha, de respiro, de errância. Ela não controla o caminho: ela sugere bifurcações. Não delimita sentidos: propõe

travessias. Seus módulos repetitivos — que lembram, por vezes, grelhas arquitetônicas ou grades industriais — não encarceram. Ao contrário: liberam o olhar, o corpo, o gesto. Como afirma Didi-Huberman (2010, p. 31), “ver é sempre ver por entre”. E é por entre as frestas de Ascânio que vemos o espaço tornar-se outro.

Esse “por entre” não é apenas o vazio físico entre um tubo e outro, mas também o intervalo temporal entre um passo e outro, entre uma sombra e outra, entre a aproximação e o afastamento. A obra nunca se dá de uma vez. É preciso tempo para que ela se revele — e ainda assim, há sempre algo que escapa. Nesse sentido, a escultura de Ascânio ecoa a observação de Rosalind Krauss (1993, p. 284) sobre a condição expandida da escultura contemporânea: ela existe não como volume estático, mas como campo relacional em que o espaço, o corpo e o tempo se implicam mutuamente.

Ao manipular as *Caixas 1 e 2* (1969), o espectador não apenas altera a configuração da peça: ele atualiza uma história, reinscreve um gesto inaugural de liberdade no contato com a arte. Ao permitir o toque, Ascânio não apenas rompe com a tradição museológica do “não toque”: ele reafirma que a escultura é um ato compartilhado. É nesse gesto que sua obra se aproxima das experiências neoconcretas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, não pela semelhança formal, mas pela concepção de arte como vivência incorporada (ROLNIK, 2000). Tal como nos *Bichos* de Lygia, a manipulação transforma o objeto e o sujeito, gerando uma memória tátil que perdura além do momento da fruição.

Seus trabalhos, mesmo quando exibidos em museus, carregam a vocação da rua. O alumínio industrializado, material típico da arquitetura e da engenharia, aqui é retirado de seu destino funcional e devolvido ao campo do sensível. Ele perde a frieza da função para ganhar a temperatura da presença. Essa presença, entretanto, não se dá sem esforço. É preciso atravessar a superfície metálica com a luz, é preciso que a sombra se mova, é preciso que o corpo se incline.

Em algumas obras, como as intervenções no espaço urbano de Lisboa ou as peças instaladas em praças brasileiras, há um claro

diálogo com a arquitetura modernista, mas também uma recusa ao monumentalismo. Ascânio parece compreender, como Bachelard sugeriu (1993, p. 205), que o espaço é sempre “vivido antes de ser concebido”. Por isso, suas esculturas não se impõem como ideias puras, mas como experiências que se constroem na prática da fruição. A obra se faz no encontro: entre a materialidade precisa e o uso imprevisível que o público lhe dá.

Essa abertura à participação também aproxima Ascânio de artistas como Jesús Rafael Soto, cuja obra cinética convidava o espectador a atravessar campos de linhas e varas suspensas, gerando vibrações ópticas e sensoriais. Mas enquanto Soto buscava um jogo óptico acelerado, Ascânio prefere a cadência lenta, o convite à observação demorada, quase meditativa. A geometria, em seu trabalho, é um compasso que regula o tempo da atenção.

Ascânio carrega em si a memória de um gesto manual aprendido muito antes de entrar no circuito artístico: seu trabalho em loja de ferragens, seu contato com parafusos, porcas e ferramentas. Esse saber empírico impregna a obra de uma precisão artesanal que, paradoxalmente, abre-se ao improviso do encontro com o outro. Há, assim, uma dupla fidelidade: ao rigor da construção e à liberdade da experiência. Como Richard Serra, que vê na escultura uma negociação direta com a gravidade e a massa, Ascânio entende que a obra nasce do diálogo entre o peso da matéria e a leveza da percepção.

Quando observamos de perto a junção de dois tubos, a exatidão do furo, a uniformidade do corte, compreendemos que cada detalhe é pensado para que a obra possa respirar. O espaço negativo não é um acidente: é condição de existência. Essa consciência do intervalo como elemento ativo aproxima Ascânio da artista Gego, cuja obra teceu, no vazio, uma trama de linhas que são, ao mesmo tempo, estrutura e ar. Ambas as práticas sugerem que a forma plena não se dá no que é sólido, mas na articulação viva entre cheios e vazios.

A percepção desses intervalos não é apenas visual: ela envolve o corpo inteiro. Ao passar por entre as estruturas, o visitante sente mudanças sutis na temperatura, percebe o som alterado, nota o ritmo de sua própria respiração. Esse engajamento sensorial integral transforma a escultura em uma experiência fenomenológica plena, na qual sujeito e objeto se constituem mutuamente.

Podemos imaginar um dia chuvoso em uma praça onde uma escultura de Ascânio se deita como uma rede metálica sobre o chão. As gotas batem no alumínio, gerando um som ritmado. Pequenas poças se formam nos módulos, refletindo fragmentos do céu nublado. Uma criança atravessa correndo, pisando nas poças, e seu rastro se mistura às marcas do tempo sobre o metal. Nesse instante, a obra não é apenas um objeto: é um acontecimento que envolve matéria, clima, corpo e memória.

Essa relação com o tempo natural insere as esculturas de Ascânio em uma temporalidade que escapa à lógica produtivista. Elas não se consomem no instante: acumulam histórias, marcas, oxidações sutis. Cada parafuso carrega a memória de sua fixação, cada tubo guarda as variações de luz que já o tocaram. Nesse sentido, a obra é também um arquivo vivo, uma testemunha silenciosa das vidas que por ela passaram.

A relação da obra de Ascânio com a arquitetura é tão íntima que muitas vezes parece dissolver a fronteira entre ambas. Não se trata de aplicar princípios arquitetônicos à escultura ou vice-versa, mas de reconhecer que, em seu trabalho, a estrutura construtiva e o espaço vivido se tornam inseparáveis. Talvez por isso, ao ver suas obras, seja impossível não pensar em Lina Bo Bardi e sua habilidade de conciliar precisão técnica e generosidade espacial. Assim como Lina, Ascânio projeta formas que não intimidam, mas acolhem, e que entendem a importância do “vazio habitável” como parte fundamental do projeto.

Em *Tramas* (década de 1970), por exemplo, Ascânio explora uma lógica modular que, embora rígida na repetição, abre-se à passagem

da luz e do ar. A obra se apresenta como uma grade tridimensional que não bloqueia a visão, mas a multiplica em sobreposições. Ao caminhar ao lado ou em volta da peça, a percepção muda de acordo com o ponto de vista, como se a obra fosse um prisma sensível que fragmenta o espaço ao seu redor. O espectador nunca vê a mesma trama duas vezes: a variação da luz, o movimento do corpo, a presença de outros espectadores alteram constantemente a composição.

Há, nesse sentido, um diálogo silencioso com Donald Judd, sobretudo na atenção dada à precisão construtiva e à clareza dos volumes. Mas, enquanto Judd enfatiza a objetualidade e a autonomia da peça — o que ele chamaria de *specific objects* —, Ascânio insiste na permeabilidade e na integração com o espaço circundante. Em suas esculturas, o entorno não é um dado neutro: é parte integrante da obra. A presença do corpo do espectador é tão essencial quanto a do alumínio que compõe a estrutura.

Esse envolvimento corporal é amplificado em obras como *Círculos*, nas quais módulos circulares se repetem e se articulam para criar percursos internos. Aqui, o visitante pode literalmente adentrar a escultura, sendo envolvido por suas curvas e interstícios. A geometria deixa de ser um exercício de contemplação distante para tornar-se ambiente, quase arquitetura. A experiência é a de caminhar dentro de um desenho em constante mutação.

A aproximação com artistas cinéticos latino-americanos, como Soto ou Cruz-Diez, é inevitável, mas, novamente, Ascânio imprime sua singularidade ao priorizar uma relação mais tátil e menos centrada na ilusão óptica. Seu jogo é mais lento, mais meditativo. O que está em jogo não é apenas o deslocamento visual, mas o deslocamento existencial que ocorre quando o corpo se percebe parte da obra.

A escultura pública instalada em Brasília em meados da década de 1980, por exemplo, não apenas se integra ao eixo monumental, mas o reinterpreta. Suas formas horizontais e abertas criam

contrapontos à rigidez axial da capital, oferecendo zonas de atravessamento e permanência. É como se Ascânio tivesse compreendido, intuitivamente, o que Michel de Certeau (1994) descreve como “táticas do espaço”: gestos que desviam, abrem brechas, criam usos imprevistos no tecido urbano.

A materialidade do alumínio também merece atenção. Diferente de materiais tradicionais da escultura, como bronze ou pedra, o alumínio carrega consigo a marca da modernidade industrial, do progresso técnico, da leveza associada à aviação e à engenharia contemporânea. Ao incorporá-lo à arte, Ascânio reconfigura seu sentido: o metal deixa de ser mero símbolo de eficiência para se tornar veículo de experiência sensível. A escolha do material não é neutra: ela fala de um tempo histórico, de uma economia e de uma cultura material específicas.

Há, ainda, a dimensão cromática. Embora a maior parte de suas obras mantenha a cor natural do alumínio, a interação com a luz cria variações de brilho e tonalidade que dão à peça um caráter quase pictórico. A superfície reflete o céu, as nuvens, a vegetação, e em certos ângulos parece se dissolver no ambiente. Essa instabilidade visual é parte da obra: o alumínio é como uma tela que se reescreve a cada instante.

Essa atenção à luz aproxima Ascânio de mestres modernos como Burle Marx, não no sentido formal, mas na compreensão de que o espaço é um organismo vivo, mutável, e que a obra deve dialogar com essa vitalidade. Assim como um jardim de Burle Marx muda ao longo do dia e das estações, as esculturas de Ascânio se transformam continuamente sob o efeito da luz e do movimento. Podemos imaginar uma manhã clara em que a sombra projetada por uma de suas peças se alinha perfeitamente com o traçado de um piso de pedra, criando um desenho híbrido entre obra e chão. Horas depois, a sombra já se deslocou, a composição se desfez, e um novo alinhamento inesperado surgiu. Essa efemeridade faz parte da poética: a obra não é apenas o que está fixo, mas também o que se move e o que desaparece.

Essa consciência do tempo e da impermanência está presente também em *Modulações*, série na qual planos de alumínio se organizam em diferentes angulações, criando ritmos visuais que lembram partituras musicais. Ao caminhar diante delas, o espectador sente que está “lendo” a obra como se fosse uma composição, em que cada módulo é uma nota, e o espaço entre eles, uma pausa. É uma música silenciosa, feita de luz, sombra e deslocamento corporal.

Nas obras mais recentes, nota-se que Ascânio aprofunda a relação entre rigor construtivo e abertura poética. Em *Fita* (2020), por exemplo, longas tiras de alumínio são torcidas e aparafusadas de modo a criar um fluxo contínuo de curvas e retas, como se o metal fosse tecido maleável. A obra lembra uma caligrafia espacial, uma escrita que se desenrola no ar, convidando o espectador a “ler” com o corpo, seguindo os contornos com o olhar e com o passo. Aqui, a linearidade se desfaz em um movimento ondulante que evoca tanto o gesto manual quanto o cálculo estrutural preciso.

A sensação é de que o alumínio se libertou de sua rigidez, adquirindo a flexibilidade de uma fita real. Essa transformação da matéria, no entanto, não é mágica: é fruto de décadas de domínio técnico, de compreensão íntima da resistência e maleabilidade do metal. Como um luthier que conhece cada nervura da madeira com que constrói seus instrumentos, Ascânio conhece cada fibra do alumínio que molda. Essa intimidade com o material é o que permite que a escultura atinja um grau tão elevado de leveza, sem perder a precisão que a sustenta.

Em suas obras urbanas, essa leveza é essencial. Em um cenário frequentemente marcado por monumentos pesados e fechados, a presença de uma escultura aberta, permeável, atravessável, oferece uma experiência radicalmente distinta. O transeunte não é um espectador passivo, mas um participante ativo. Pode cortar caminho por dentro da obra, descansar à sua sombra, ou simplesmente deixar-se envolver pelo jogo de luz e sombra projetado no chão. A obra, nesse contexto, torna-se também uma

infraestrutura sensível, um equipamento que serve não a uma função utilitária, mas à função vital de criar espaços de convivência e contemplação.

Michel de Certeau (1994) observou que as cidades são feitas tanto das estratégias oficiais de ordenamento quanto das táticas cotidianas de uso inventivo. As esculturas de Ascânio operam como catalisadores dessas táticas: ao oferecer percursos alternativos e zonas de pausa, incentivam apropriações imprevistas do espaço público. Não se trata de subverter frontalmente a ordem urbana, mas de semear microgestos de liberdade, de abrir frestas onde antes havia apenas circulação funcional.

Essa dimensão política da obra é inseparável de sua dimensão estética. A escultura de Ascânio não é um ornamento a ser admirado de longe: é uma forma de vida no espaço. Ao contrário da arte pública monumental, que muitas vezes se impõe como símbolo e marco, sua obra busca dissolver-se no cotidiano, tornar-se parte do tecido vivo da cidade. É nesse sentido que podemos falar de uma ética da hospitalidade: suas formas não intimidam, mas convidam; não excluem, mas acolhem.

A hospitalidade, porém, não é ausência de rigor. Pelo contrário, exige um compromisso profundo com a qualidade espacial e material. O cuidado com a execução, a escolha precisa do módulo, o ajuste milimétrico da estrutura — tudo isso contribui para que o visitante se sinta seguro e confortável ao interagir com a obra. Esse equilíbrio entre exigência técnica e generosidade espacial é talvez a marca mais singular de seu trabalho.

A relação com o tempo é outro elemento essencial. As esculturas de Ascânio não são indiferentes às mudanças de luz, clima e estação. Ao contrário, dependem dessas variações para se completar. Uma obra instalada em um jardim se transforma radicalmente ao longo do ano: na primavera, é atravessada por feixes de luz filtrados pelas flores; no verão, projeta sombras densas e frescas; no outono, se cobre de folhas secas; no inverno, se

destaca contra o céu pálido. Cada variação acrescenta uma camada à experiência, fazendo com que a obra nunca seja a mesma. Essa mutabilidade aproxima seu trabalho da noção de “obra aberta” proposta por Umberto Eco (1962), na qual o significado não é fixo, mas se constrói no encontro entre obra e público. No caso de Ascânio, essa abertura não é apenas interpretativa, mas física: o público literalmente entra, atravessa, ocupa a obra. É no uso, no toque, no olhar em movimento que a escultura se realiza.

Se pensarmos com Merleau-Ponty (2005) na ideia de que “o espaço não é o ambiente externo em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”, percebemos que a escultura de Ascânio não está simplesmente “no” espaço — ela cria o espaço. Mais do que ocupar um lugar, ela instaura um campo perceptivo, um território de relações.

Essa criação de espaço é também criação de tempo. O visitante que se detém em uma obra de Ascânio experimenta um descompasso em relação ao ritmo acelerado do mundo exterior. A repetição dos módulos, o jogo lento das sombras, a cadência dos passos — tudo conspira para instaurar um tempo outro, mais próximo do tempo da contemplação que do tempo da produção. Ao final, compreendemos que a obra de Ascânio MMM é, antes de tudo, uma prática de presença. Presença da matéria que se deixa atravessar, presença do corpo que se envolve, presença do espaço que se reinventa a cada encontro. Sua escultura não é apenas uma forma no mundo: é uma forma de mundo, uma forma de estar-no-mundo.

A presença que a escultura de Ascânio instaura é também uma forma de resistência. Resistência contra a homogeneização dos espaços, contra a pressa, contra a invisibilização do corpo nas dinâmicas urbanas contemporâneas. Ao criar dispositivos que solicitam atenção e tempo, o artista reabre a possibilidade de experiências sensíveis profundas, que escapam à lógica utilitária. Há algo de silenciosamente radical nesse gesto. Em um mundo que valoriza a velocidade e a eficiência, oferecer espaços para o ócio

contemplativo, para a errância e para o encontro gratuito é uma afirmação política. Não é por acaso que, mesmo nas obras instaladas em museus, Ascânio insista na possibilidade de aproximação física, de contato. Ao desfazer a barreira entre obra e público, ele recusa a hierarquia que isola a arte em um pedestal intocável.

Podemos pensar, com Georges Didi-Huberman (2010), que ver é sempre um ato que nos compromete. Ver não é consumir imagens, mas ser afetado por elas, ser transformado pela relação que estabelecemos com aquilo que se mostra. A escultura de Ascânio nos compromete nesse sentido: ao percorrê-la, somos obrigados a ajustar o corpo, a reconsiderar o olhar, a desacelerar o passo. A cada obra, ele reafirma que a geometria pode ser viva, que o rigor pode ser sensível, que o espaço pode ser habitado poeticamente. É nessa interseção que seu trabalho encontra força: no ponto em que técnica e afeto, cálculo e improviso, matéria e luz se tornam indissociáveis.

Em última instância, o que Ascânio nos oferece é a possibilidade de reaprender a ver e a estar. Reaprender a ver o espaço não como um fundo neutro, mas como uma trama viva de relações; a ver o corpo não como um observador distante, mas como parte integrante do acontecimento estético. Reaprender a estar, não como quem passa apressado, mas como quem se demora, como quem aceita o convite para entrar, atravessar, permanecer.

Talvez seja por isso que, diante de uma obra sua, mesmo sem perceber, tendemos a mudar o ritmo. Os passos ficam mais lentos, o olhar mais atento. Começamos a notar detalhes que antes escapavam: o reflexo dourado de uma folha seca no alumínio polido, o som de um pássaro atravessando a estrutura, o desenho improvável de uma sombra sobre a mão. Pequenos gestos que, somados, transformam a percepção do mundo.

Assim, quando nos afastamos, não levamos apenas a lembrança da obra, mas também uma memória corporal: o modo como caminhamos entre os módulos, como inclinamos a cabeça para espiar por uma fresta, como sentimos o frescor da sombra em um

dia quente. Essas memórias se tornam parte de nós, modificando silenciosamente a forma como ocupamos outros espaços. A escultura de Ascânio MMM, portanto, não é um fim em si mesma. É um meio — um meio de reconectar corpo e espaço, de reabrir a experiência sensível, de lembrar que o mundo é sempre mais do que a função que lhe atribuímos. É nesse sentido que sua obra pulsa: como corpo que respira, como espaço que convida, como presença que resiste.

Referências

Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.

Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Vozes.

Crary, J. (2013). *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Cosac Naify.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Eco, U. (1962). *Obra aberta*. Perspectiva.

Herkenhoff, P. (2012). *Ascânio MMM: rigor e poesia*. Contra Capa.

Krauss, R. (1993). *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção* (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Trad.). Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. (2005). *O visível e o invisível* (José Carlos Garcia, Trad.). Perspectiva.

Rolnik, S. (2000). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sulina.

Site Oficial Ascânio MMM. *Obras públicas*. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com>, 4/8/2025.

arte
:lugar
:ciade