

Arquitetura escultórica na poética de Ascânio MMM

Sculptural Architecture in the Poetics of Ascânio MMM

Arquitectura escultórica en la poética de Ascânio MMM

Mauricius Martins Farina

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

Este artigo investiga a produção escultórica de Ascânio MMM sob a perspectiva das tensões históricas entre racionalismo moderno e organicidade sensível. Ao mobilizar estruturas modulares e estratégias construtivas, a obra do artista revela uma arquitetura escultórica que se situa entre o cálculo matemático e a abertura ao gesto e à presença do corpo. Partindo de uma crítica ao legado cartesiano e às hierarquias estéticas estabelecidas por Kant e Hegel, propõe-se uma leitura em que a razão se alia ao sensível como forma de conhecimento expandido.

Palavras-chave: escultura, racionalismo, modernidade, arte pós-constructiva, Ascânio MMM

ABSTRACT

This article investigates the sculptural production of Ascânio MMM from the perspective of the historical tensions between modern rationalism and sensitive organicity. By mobilizing modular structures and constructive strategies, the artist's work reveals a sculptural architecture that oscillates between mathematical calculation and openness to gesture and bodily presence. Based on a critique of the Cartesian legacy and the aesthetic hierarchies established by Kant and Hegel, the article proposes a reading in which reason allies with the sensible as a form of expanded knowledge.

Keywords: sculpture, rationalism, modernity, post-constructive art, Ascânio MMM

RESUMEN

Este artículo investiga la producción escultórica de Ascânio MMM desde la perspectiva de las tensiones históricas entre el racionalismo moderno y la organicidad sensible. Al movilizar estructuras modulares y estrategias constructivas, la obra del artista revela una arquitectura escultórica que se sitúa entre el cálculo matemático y la apertura al gesto y a la presencia del cuerpo. A partir de una crítica al legado cartesiano y a las jerarquías estéticas establecidas por Kant y Hegel, se propone una lectura en la que la razón se alía con lo sensible como forma de conocimiento expandido.

Palabras clave: escultura, racionalismo, modernidad, arte post-constructivo, Ascânio MMM

Mauricius Martins Farina é Professor Livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. É artista visual e participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, tendo sido agraciado com alguns prêmios importantes, entre eles o Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz, conferido pela Unicamp em 2015. Graduado em Jornalismo, é mestre em Multimeios e doutor em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Artes realizado na FBAUP da Universidade do Porto, Portugal. Bolsista de Produtividade 2 do CNPq (2014/2019). Atualmente é Diretor Associado do Instituto de Artes da Unicamp (Gestão 2023/2027).

<https://orcid.org/0000-0003-4751-5266> | <https://unicamp.academia.edu/FarinaMauricius>

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 Mauricius Martins Farina

Introdução

Ascânio Maria Martins Monteiro, conhecido como Ascânio MMM, nasceu na Freguesia de Fão, no norte de Portugal, em 1941. Em 1959, emigrou para o Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde construiu uma trajetória marcada pela síntese entre a arte e a arquitetura, fundando a ideia de uma arquitetônica escultural. Ascânio MMM formou-se em arquitetura pela Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1963; antes disso, cursou disciplinas na Escola Nacional de Belas Artes (EBA-UFRJ), onde iniciou sua aproximação com os debates sobre forma, proporção e visualidade que viriam a influenciar toda a sua produção. Segundo o próprio artista, sua formação em arquitetura foi decisiva para o desenvolvimento de seus trabalhos. Sua poética é ancorada na constituição de um pensamento modular tridimensional como um princípio estruturante para a escultura.

A obra de Ascânio MMM apresenta esculturas e instalações que dialogam com o pensamento construtivo e pós-moderno nos anos 1960 e, por consequência, se liga ao pensamento de vanguarda que se ofereceu no contingente brasileiro, e carioca, em particular, a partir desse período.

Sua poética, geometricamente estruturada, lhe permitiu incluir questões relacionais e processos de desenvolvimento formal dirigidos a uma pesquisa de materiais como a madeira e o alumínio, o que lhe permitiu avançar na direção de uma presença singular e afirmar sua presença no cenário artístico. Ascânio MMM trabalha modularmente com esses materiais, em escalas controladas, atuando no espaço urbano ou não, propiciando um sistema de experiências sempre coerente com o desenho de uma ideia metodologicamente relacionada com a ideia de Projeto, tal como definiu Abraham Moles em *A invenção científica* (1970).

Sua experiência com a escultura, construída a partir da junção modular pela prospecção projetiva, se complexifica acrescentando em sua relação com a espacialidade um desenho que lhe permite

oferecer uma abertura ao movimento e à experiência sensível do corpo do sujeito em relação de visionamento com suas peças, o que indica uma relação fenomenológica e inclusiva. Assim, utilizando materiais como madeira e alumínio, o artista explora processos de repetição, montagem variável e movimento, em que sua escultura que não se encerra em uma fórmula meramente construtiva, mas se expande como proposição espacial e relacional.

Ao longo seis décadas de trabalho, Ascânio MMM participou de importantes exposições individuais e coletivas, seja a Bienal de São Paulo ou em mostras em museus de relevância na América Latina e Europa. Seu reconhecimento pela crítica é demonstrado pelos tantos e renomados comentadores da sua obra, assim podemos reconhecer Ascânio MMM como um dos nomes centrais da escultura contemporânea brasileira. Sua obra representa uma síntese exemplar entre arte e arquitetura, abrindo a escultura ao tempo da presença, ao movimento e à participação sensível com um requinte estruturado como um código que processa sua sintaxe como substância em processo de leveza, transparência e ludicidade. Portanto, escrever sobre seu trabalho, a partir deste contingente de obras e de comentadores é um desafio, reconhecendo limites e oportunidades para investigar um pouco mais o seu trabalho a partir de escolhas e desafios geracionais.

Do domínio da razão ao gesto autônomo

Sabemos que a produção de Ascânio MMM se inseriu originalmente na cultura brasileira em um ambiente político muito tensionado. Ainda assim, a atmosfera artística se encontrava em um ponto de revolucionária emergência e necessidade do novo. As tendências abstratas na América Latina conceitualmente se posicionavam como uma resistência libertária e política em relação ao figurativismo, entendido como obscurecido e antiquado, tensionado por uma suposta divisão entre a racionalidade das formas e a subjetividade da figuração humanista que foi demonizada como uma tradição a se romper.

Essa questão sobre o objeto e sua representação é uma questão antiga – com origens e debates desde a filosofia grega –, mas que eclodiu com força no pensamento romântico e depois se materializou com outra roupagem na perspectiva autonomista da arte moderna. No fim, temos uma questão fundamental cujo centro do debate é a própria afirmação humana e da expressão de sua subjetividade.

Ver separações, entre o pensamento racional e a natureza, para supor uma separação, seja para afirmar diferenças ou para uma libertação de mitos e falsificações, ativou o pensamento estético em sua própria construção, em uma trama teoricamente organizada, o que constitui um processo histórico de longa formação e cujas marcas de sobrevivência estão imersas no tecido cultural. As imagens do outro, envolvidas em operações miméticas alinhadas às formas às quais fazem referência, não são coisas simplesmente derivadas como processos denotação, que se possa resolver em uma dicotomia simples entre original e cópia. Por essa razão os subentendidos ou vassalagens supostas na ideia semiótica de signo e referente precisaram ser atualizadas ao longo desses tantos séculos.

A experiência da arte não é meramente tautológica, mas algo que se compartilha como derivação de origens em abismo. Desde o advento do racionalismo cartesiano e da estética idealista de Kant e Hegel, consolidou-se a visão de que o espírito humano – racional, livre, criador – ocuparia uma posição superior à natureza, vista como um organismo cego, repetitivo, carente de liberdade. O belo natural, embora admirado, seria sempre inferior ao belo artístico, pois careceria da intencionalidade consciente que transforma matéria em ideia.

A forma geométrica, limpa e universal, passou a simbolizar esse ideal de dominação da subjetividade pela razão. René Descartes escreveu: “devemos tornar-nos senhores e possuidores da natureza” (Descartes, 1996, p. 51). Kant disse que “na arte, a beleza tem por fundamento uma intenção, e o belo artístico é considerado superior

ao belo natural, porque a liberdade da imaginação é ali subordinada ao entendimento" (Kant, 1993, § 48). Para Hegel, a arte é superior ao belo natural porque nela a ideia (espiritual, racional) se manifesta de forma consciente, ao contrário da beleza "cega" da natureza: "a arte é mais elevada que a natureza, porque exprime o espírito. [...] O belo verdadeiro é o belo artístico, pois é a beleza nascida do espírito e para o espírito" (Hegel, 2001, p. 61).

É justamente contra essa hierarquia entre espírito e natureza, razão e sensibilidade, cultura e organicidade que o romantismo se ergueu no final do século XVIII. Em oposição ao ideal ilustrado de um sujeito universal e autocentrado, os românticos afirmaram a singularidade da experiência, a interioridade, a natureza como fonte de verdade estética e existencial. O belo deixa de ser pensado como adequação formal e passa a ser vivenciado como expressão subjetiva, como sentimento do sublime, como encontro entre homem e mundo em uma zona de instabilidade e potência. O século XX, com as vanguardas modernistas, levará essa tensão adiante, reconectando o rigor construtivo com uma dimensão crítica da forma.

Uma oposição àquelas formas que em sua natureza de cópia seriam menos originais, pela ideia de uma representação abstrata tida como coisa, fundamentou a ideia de libertação das aparências em favor da própria coisa que é. A arte moderna reivindicou a autonomia da expressão artística, mas essa autonomia não é mais fundada na razão pura: ela passa a ser compreendida como uma autonomia sintática, isto é, como capacidade da própria forma de se organizar e gerar sentido sem recorrer à representação natural ou à mimese tradicional. Essa autonomia sintática, evidente em movimentos como o cubismo, o construtivismo e o concretismo, marca a modernidade ao afirmar a arte como sistema próprio de significação. Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman aprofunda esse debate, que tem no minimalismo muitas reverberações importantes. Cito a seguir um pequeno trecho para considerar essa questão:

[...] Compreende-se, para terminar, que a forma de arte reivindicada por Donald Judd com o objetivo de derrubar o

antropomorfismo incorrigível da pintura tradicional — tradicional incluindo sua própria tradição modernista — será ela própria invertida por Michael Fried, que a julga como uma forma por excelência de *não arte* em razão do fato — do pecado capital — de que ela se revelava inteira e unilateralmemente como um *antropomorfismo* crônico, perverso e “teatral” [...] Que fazer diante do dilema? Escolher seu lado? Assumir a não especificidade do minimalismo e reivindicar sobranceiramente sua vocação teatral? Ou constatar simplesmente que o dilema não era, em seu ponto de partida, senão um *falso dilema* [...] Para nós, que hoje podemos olhar um quadro de Barnett Newman ao lado de uma escultura de Tony Smith sem sentir o dilema de um abismo visual intransponível, o debate em questão parece antes o da bem denominada pequena diferença [...] O que manifesta, portanto o dilema da *presença minimalista* e da *presentness modernista* — como o propõe Michael Fried —, senão uma estrutura global que prende os termos numa relação de captação dual e agressiva, em suma, na estrutura imaginária de um fato de crença? De que se trata, senão de um par estrutural em que cada imagem convoca e repudia sua contra-imagem próxima, como os túmulos dos Eleitos convocam e detestam os dos Heréticos na organização da *Divina Comédia*? (Didi-Huberman, 2010, p. 73-74)

Desde aí, muitos fatores ocorreram para se opor a tais lógicas autonomistas nessa virada para o contemporâneo, quando o próprio surrealismo foi readmitido e valorizado. Assim, a possibilidade de conviver com a multiplicidade de ideias se apresentou como fato original na pós-modernidade.

A escultura de Ascânio MMM e de vários artistas de sua geração, nesse contexto, poderá ser percebida como um desdobramento dessa modernidade formal, autônoma, diante de sua própria crise. Ao mesmo tempo em que mobiliza o módulo, a repetição e o cálculo geométrico como herança da tradição concreta, a obra de Ascânio MMM reintroduz o tempo (tempo negado pelo minimalismo

em favor de uma ilusão de uma perenidade material), o corpo e a variação das formas, abrindo espaço para a contingência da vida e para o sensível. Seu trabalho recodifica a ideia de autonomia da forma abrindo-se para uma experiência fenomenológica. Reafirma o valor da construção, mas sem renunciar ao gesto, operando em um intervalo entre as coisas.

A obra de Ascânio MMM pode ser compreendida como uma reinvenção crítica do construtivismo, na qual o legado da arte concreta é friccionado e expandido por princípios que ecoam fortemente o neoconcretismo, tal como fora descrito por Ronaldo Brito (1999). Ascânio compartilha com o neoconcretismo a superação do racionalismo acrítico. Sua prática, embora fortemente baseada em módulos, serialidade e cálculo, não se reduz ao formalismo matemático. Ao contrário, Ascânio transforma a estrutura em dispositivo de indeterminação, abrindo sua escultura à variação, ao tempo e à presença do outro.

Assim como Lygia Clark ou Hélio Oiticica, ele deslocou a escultura do campo formal da representação indicando para o lugar da experiência como processo. Esse movimento em seu trabalho está diretamente relacionado ao que Ronaldo Brito definiu como uma passagem da forma para o corpo, e da obra como objeto para a obra como evento. Ascânio produz estruturas desmontáveis, reconfiguráveis, participativas, onde a matemática se transforma em ritmo e o módulo se converte em campo relacional.

*Sob o clima de suspeita da forma concreta após o golpe de 1964, Ascânio MMM (1941) investe na razão contra a irracionalidade política, lamina seus significados, como a relação entre escultura e habitação popular. Sua escultura *Espaço 1* (1968) se vincula ao desenho de planta baixa do memorial do projeto de Candilis, Josic e Woods para o conjunto de Caen-Hérouville (1961). O neoconcretismo e a tradução de *Obra aberta* de Umberto Eco em 1968 calçam o envolvimento do público com suas *Caixas* (1969). O referencial histórico de Ascânio incluía o programa do Victor Pasmore*

e a convivência com a neoconcreta Lygia Pape. Cedo, a vontade construtiva de Ascânio se cruzou com seu inconsciente matemático e sua vocação juvenil para a arquitetura. Seu primeiro choque com a modernidade foi uma casa em Ofir, na infância, em Portugal. Embora alguns se surpreendam, a obra construtiva de Ascânio é contemporânea à de Sergio Camargo, mas seu olhar recaía sobre Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Ivan Serpa e o britânico Victor Pasmore. Sua *Construção 1* (1966) se apresenta como paradigma da problematização possível de questões plásticas em campo que parecia estar historicamente definido, agora com projeto daqueles três arquitetos para Abadan no Irã. A reivindicação da forma, mesmo se racional e objetiva, tinha seu lado simbólico e a condição de dispositivo feno-menológico (não de mecanismo mental das leis da Gestalt). A forma neoconcreta não abdica da inscrição da subjetividade na produção do objeto, chegando a convocar a ação participativa do Outro, um ativador do potencial sensorial e simbólico do significante, não apenas seu fruidor passivo. Essa ação política da subjetividade ocorre de modo veee-mente nas séries das *Caixas* (1969) e dos *Livros-arquitetura* (1983-1985) de Ascânio. No século XXI, Ascânio, que havia saltado do alumínio pintado branco (*Módulo Rio*, 1974-1981) para abordar em mais profundidade o alumínio nu (*Piramidal 12.5*, 1991-1999), combina agora o alumínio, cores e espelhos, numa poética de luzes: a cor luz, o reflexo do espelho e o brilho seco do alumínio. (Herkenhoff, 2013, p. 86)

Assim, ao mesmo tempo que seu trabalho mantém e aparenta um alto grau de rigor formal, como ocorreu com os neoconcretos, há um "rigor em estado de crise" (Brito), mas que se abre à negatividade criativa através de um "inconsciente matemático" (Herkenhoff). A escultura de Ascânio se apresenta como um lugar do intervalo, da dobra, do espaço entre as partes, uma forma de pensar a instabilidade como potência, em vez de falha. Outro ponto de contato é a recusa à objetividade fetichista. Enquanto a arte minimalista americana buscava neutralizar o simbólico

e a representação, Ascânio produziu uma obra carregada de dimensões poéticas, políticas e perceptivas, que devolvem à forma sua complexidade histórica e sensível. Para Paulo Herkenhoff a obra de Ascânio MMM se situa na "Segunda Geração Construtiva brasileira", é possível afirmar que sua experiência herdou a crítica ao racionalismo e à pureza da forma, mas a reelaborou no campo da arquitetura, da matemática e da escultura relacional. Sua obra atua como um ponto de inflexão entre a racionalidade e a abertura sensível.

Seu trabalho se apresenta como arquitetura do pensamento com várias assimilações, ou seja, o artista retoma o vocabulário construtivo da tradição moderna, a serialidade, a matemática, a racionalidade da forma, mas ao introduzir a participação do outro, através do movimento, da possibilidade de montagem variável, ele recodifica tais procedimentos.



Fig. 1 - Ascânio MMM, *Quadrados 2*, 1968, madeira pintada, 111 x 112 x 8 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/quadrados2/>

Se o racionalismo moderno buscava controlar a forma e neutralizar a subjetividade, reduzindo o orgânico a mero adorno ou desvio, Ascânio responde a isso incorporando suas estruturas modulares, compostas de alumínio ou madeira, que não se encerram em si mesmas, mas se oferecem ao espaço como esquemas abertos, como proposições formais que interpelam o corpo do espectador e sua circulação. Nesse sentido, a obra de Ascânio não apenas opera para ressignificar a tradição construtiva brasileira, mas acrescenta sobre a questão do belo uma reabertura a partir de uma perspectiva que reconhece o sensível como campo de pensamento e presença espacial. Sua escultura, feita de matemática, ritmo, engenharia, transfigura a frieza da máquina, propõe uma experiência estética e sobrevive no tempo das formas como uma expressão onde a razão se curva ao corpo, e onde o cálculo se torna gesto que incorpora o simples entendido como beleza.

Entre o ideal da forma pura e a experiência instável do corpo e da natureza, a obra do artista emerge como um tipo singular, a ideia de escultura arquitetônica é pronta para pensar a poética de Ascânio MMM, vinculada ao rigor matemático, ao módulo e à repetição, abre-se para o sensível, para a indeterminação, repercute aspectos de escolha íntima em diálogo com suas próprias culturais.

O artista, em suas memórias, documentadas no livro *Poéticas da razão* (organizado por Paulo Herkenhoff), relata que o visionamento da arquitetura moderna, ainda em sua infância, foi um marco decisivo para suas escolhas. Assim, ao propor a ideia de uma arquitetura escultórica, que não se impõe como totalidade, mas se oferece como processo, Ascânio desafiou, ao seu modo, aquela herança racionalista cujo cartesianismo ingênuo não previra fissuras e subjetividades pulsionais. Sua prática, ao conjugar o rigor da forma inserindo-a na precariedade do tempo, ofereceu um cruzamento entre estrutura e instabilidade, entre racionalidade e presença, abrindo espaço para um outro tipo de conhecimento que nasce da matéria em ressonância com o tempo e suas memórias.

A arte no espaço público

Como uma das formas mais significativas de intervenção simbólica sobre o tecido urbano, a arte no espaço público se estabelece no

cotidiano, é acessível, dinâmica, muitas vezes rompe com a lógica da contemplação tal como se organiza em espaços expositivos de museus e galerias, promovendo encontros imprevisíveis entre a obra, o lugar e o público. Essa dimensão aberta da arte no espaço público pode alterar radicalmente a percepção estética do entorno, mas não se trata apenas de embelezar ou decorar o lugar urbano, mas de interpelar, provocar e reconfigurar sentidos coletivos sobre o espaço, exatamente provocar a transformação daquele lugar de passagem de sua condição de “não lugar” na definição de Marc Augé:

Vê-se bem que por “não lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (Augé, 1994, p. 87)

Importante relembrar que o conceito contemporâneo de arte pública se aparta da noção tradicional de monumento. Ao invés de consagrar a memória oficial ou o poder instituído, muitas intervenções no espaço urbano buscam tensionar a história, problematizar a ocupação da cidade e convidar à participação. Para Miwon Kwon, “o deslocamento do objeto artístico para o contexto social envolve uma reformulação do próprio entendimento de *site-specificity*, não mais como fixidez formal, mas como mobilidade política e discursiva” (2002). Exemplos como os de Jenny Holzer, que projeta textos críticos em edifícios e praças públicas, ou os de Barbara Kruger, que usa *slogans* em espaços de circulação urbana, demonstram como a expressão artística nesses lugares pode ser uma forma de ocupação estética e política do espaço público, ao aberto ao público.

No Brasil, trabalhos como os de Cildo Meireles, especialmente as *Inserções em circuitos ideológicos* nos anos 1970, mostram que o espaço público pode ser um campo de resistência simbólica, e a sua própria percepção pode ser ampliada. Cildo Meireles (2008)

afirma que essas inserções tinham como objetivo “romper com o circuito tradicional da arte e atingir diretamente o cotidiano das pessoas”. Assim, com a ideia de uma “resistência simbólica” é possível problematizar a noção de arte no espaço público com sentido mais aberto. Contudo, nem toda arte pública é subversiva ou aberta. Muitas vezes, ela é instrumentalizada por políticas urbanas que visam o *marketing* das cidades ou a neutralização de tensões sociais por meio da estetização. Rosalyn Deutsche (1996) assinala que “a arte pode ser usada para mascarar os processos de exclusão urbana, tornando invisíveis os conflitos que estruturam a cidade”.



Fig. 2 - Ascânio MMM, *Piramidal 12.5*, 1991-1999, alumínio e parafusos, 620 × 286 × 128 cm. Instalada no Largo do Cortinhal, na margem do rio Cávado, Fão, Portugal. Recuperada de <https://www.ascaniommm.com/piramidal12-5/>

Pensar arte no espaço público é considerar uma política do visível e abrir-se a questões como quem tem o direito de ocupar o espaço com imagens, formas, corpos? Quais narrativas têm lugar nesse espaço? Quais foram apagadas? Quais foram tomadas para si? A arte pública contemporânea, em sua vertente crítica, tem buscado reverter a lógica monumentalista de apropriações políticas inapropriadas ou mesmo comerciais, criando zonas de fricção e de encontro entre a cidade e seus habitantes. A arte no espaço público também é atravessada por questões de acessibilidade, identidade e disputa simbólica do território. Projetos de arte comunitária mostram que o espaço urbano pode ser reapropriado por narrativas coletivas. Como afirmou Deutsche (1996), “o espaço público é um campo de conflito e de negociação entre diferentes interesses e representações sociais”.

Mais do que objetos, trata-se de experiências que provocam a cidade a se repensar, e a escultura de Ascânio MMM se inscreve plenamente nesse gesto de convocação. É nesse ponto, retomando a prática de Ascânio MMM que podemos reconhecer como seu trabalho, ao recusar o espetáculo do monumento, opera no silêncio da estrutura e tensiona o espaço sem o colonizar, subvertendo aquele “não lugar” em sua invisibilidade acessando uma experiência que o acolhe como lugar específico.



Fig. 3 – Ascânio MMM, *Módulo 6.5*, 1970-1997, alumínio, 300 x 900 x 450 cm. Instalada em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, Rio de Janeiro. Foto: Julio Stotz. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/modulo65/>

Desde a década de 1970 o artista tem inserido esculturas e estruturas construtivas em espaços urbanos, suas obras modulares ocupam o espaço público com delicadeza, apesar de suas escalas. Ao contrário, seus volumes repetitivos, suas geometrias articuladas e seus vazios propositivos criam intervalos de experiência que desestabilizam a rigidez do espaço arquitetônico. Sua operação visual se inscreve nesse campo como presença humana, sem impor uma clausura.

Na esfera do espaço público, a escultura de Ascânio reativa as formas originais que não são apenas uma herança do construtivismo e do neoconcretismo, como propõe Ronaldo Brito ao discutir a ruptura entre a racionalidade concreta e a experiência fenomenológica. Se para Ronaldo Brito (1985, p. 17), “o neoconcretismo representa a última tentativa moderna de legitimação da arte construtiva, ao mesmo tempo em que a supera no plano da linguagem e da sensibilidade”, a experiência de Ascânio, nesse sentido, com recorrência ao fenomenológico que envolve a cidade e o seu entorno, representa uma reativação de substratos sensíveis à experiência simbólica. Suas curvas, suas linhas em repetição, nos oferecem dobras e nos aproximam de outras instâncias dimensionais. Suas formas, como sobreposições, escavam o natural.

Ao deslocar a forma, com suas dobras, o artista evoca uma sensualidade sutil, envolve-se em sinuosidades e apropriações desenvoltas, linearidades que se curvam parecem desvelar estruturas envolvidas entre o corpo e a percepção de camadas estruturantes, submetendo as escalas em dimensões possíveis, onde o protótipo não está enclausurado pela ideia, mas é a própria coisa que, para além de sua fisicalidade que se pode ampliar, é aparente. Ascânio pode representar estruturas matematicamente envolvidas com aquele sentido clássico dos padrões e das camadas que se visualizam nos organismos marinhos (como nos caracóis) ou nas estruturas dobradas dos corpos que se desenvolvem em processo contíguo.

A escultura de Ascânio MMM nos oferece um campo em que a geometria não se reduz à rigidez do módulo, mas se torna flexão, dobra do espaço e do tempo. Ocorre em íntima relação com o corpo e com o movimento do olhar. Suas estruturas repetitivas apresentam uma musicalidade própria, compostas por ripas, varetas e volumes articuláveis, não produzem uma clausura da forma, mas seu inacabamento programado, sua variação contínua, como se o rigor do cálculo cedesse lugar a um pensamento da variação.



Fig. 4 - Ascânio MMM, Módulo 8.4, 1971-1983, alumínio pintado, 350 x 600 x 430 cm. Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro. Recuperado de <https://www.ascaniommm.com/modulo-rio/>

Em sua abordagem espacial podemos encontrar ressonâncias, por exemplo, com a filosofia de Leibniz, especialmente no conceito de dobra (*le pli*), retomado por Gilles Deleuze em sua leitura do barroco. Para Leibniz, o mundo não é feito de formas simples e separáveis, mas de dobras infinitas, variações sem fim, transições contínuas. A dobra é o gesto por meio do qual o ser se exprime, não por ruptura, mas por infinitesimais diferenças internas que conectam o visível e o invisível, o corpo e a alma, o exterior e o interior (Leibniz, 2000). Deleuze, em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*,

afirma que o barroco não inventa coisas novas, mas cria “linhas curvas e dobras em tudo” (Deleuze, 1996). Essa percepção é fundamental para compreender como Ascânio transformou um vocabulário construtivo baseado em razão, simetria, módulo, realizando uma prática que dobra o espaço racional com a impermanência em suas configurações e repetições. A dobra, nesse sentido, não é apenas formal: é ontológica, relacional.

As obras de Ascânio, especialmente aquelas instaladas no espaço público, não se impõem como estruturas fechadas, são convites à variação, ao percurso da percepção que se envolve nelas. O espaço entre os módulos, intervalo entre planos, vazados, são conjuntos que vibram entre as partes: tudo na sua obra remete à ideia de que a forma está sempre em processo, dobrando-se sobre si mesma sem jamais se fechar. Nesse sentido, Ascânio realiza uma espécie de retorno, ainda que inconsciente, para uma atmosfera antiga, presença de um contingente cultural que sobrevive ali, mesmo com os atravessamentos da arquitetura moderna que lhe pareceu libertar.

Ascânio nos aproxima de uma escultura feita de unidades racionais que, em vez de cristalizarem a forma, lançam-na em um regime de dobra em cuja abertura faz retornar ao princípio da coisa. Como afirma Deleuze, “a dobra é aquilo que complica o simples, que curva o plano, que engendra o interior” (Deleuze, 1996, p. 38). A escultura de Ascânio pertence a esse interior que se oferece também no exterior, onde há essa dobra visível de uma racionalidade que não se fecha, não se finaliza.

O espaço público, nesse contexto, não é o cenário passivo da obra. Ele é o campo em que a dobra se realiza como acontecimento, lugar onde a escultura se articula com o tempo e a luz, na passagem do espectador. A curva de Ascânio não é uma metáfora apenas, geometria da infinitude, guarda um gesto, filosófico e ético, uma maneira de acolher a multiplicidade do mundo sem reduzi-la.

Referências

- Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermoderneidade*. Papirus.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify.
- Deleuze, G. (1996). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Editora 34.
- Descartes, R. (1996). *Discurso do método*. Martins Fontes.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Hegel, G. W. F. (2001). *Estética: a ideia do belo*. Edições 70.
- Herkenhoff, P. (2023). Segunda geração construtiva. In P. Herkenhoff (Org.), *Rio XXI: Vertentes Construtivas*. FGV Editora.
- Kant, I. (1993). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.
- Leibniz, G. W. (2000). *Escritos filosóficos*. Abril Cultural.
- Meireles, C. (2008). Inserções em circuitos ideológicos. In A. C. Camargo, & A. Faria (Org.), *Arte e política: estratégias contemporâneas*. Perspectiva.
- Peirce, C. S. (2008). *Semiotica*. Perspectiva.

arte
:lugar
:cidade