

# Atravessar o labirinto: *Ondas Paradas de Probabilidade* e a arte como modo de agir no mundo

Ana Mannarino  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

A instalação Ondas Paradas de Probabilidade (1969), de Mira Schendel, concebida para a X Bienal de São Paulo, a "Bienal do Boicote", se associa ao momento político e à decisão polêmica da artista em expor, tanto em sua solução plástico-espacial como no texto que a integra. Ambos podem ser relacionados ao símbolo apotropaico do labirinto e aos desdobramentos de seu significado, ligados à iniciação, passagem e transformação – atributos conferidos à arte por Mira Schendel, entendida como ação afirmativa capaz de interferir positivamente no mundo. Esses atributos, porém, assim como o tema do labirinto, apresentam ambiguidades que são reforçadas nas soluções propostas pela artista, que expõe o problema da afirmação e da negação na arte, manifesta na contradição entre dizer e silêncio, visível e invisível, presença e ausência.

**Palavras-chave:** Mira Schendel; Ondas Paradas de Probabilidade; X Bienal de São Paulo; labirinto; apotropismo.

---

The installation Still Waves of Probability (1969), by Mira Schendel, created for the 10th Bienal de São Paulo, the "Boycott Bienal", is connected to the political moment and also to the artist's controversial decision of participating in the exhibition, both for its plastic solution and for the text that integrates it. They can be related to the apotropaic symbol of the labyrinth and its meanings, linked to initiation, passage and transformation – all attributes Mira Schendel confers to art, which she understood as an affirmative action able to interfere positively in life. These attributes, though, as the labyrinth theme, present ambiguities that the artist solutions enhance. She exposes the problem of affirmation and denial in art, which manifests itself in the contradiction between saying and silence, visible and invisible, presence and absence.

**Keywords:**  
Mira Schendel; Still Waves of Probability; 10<sup>th</sup> São Paulo Biennial; labyrinth; apotropism.

A instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*, de Mira Schendel, é uma obra que dialoga com as circunstâncias em que foi concebida. É uma resposta da artista para uma situação específica: a décima Bienal de São Paulo, de 1969, que ficou conhecida como a "Bienal do Boicote". Geraldo Souza Dias, em sua monografia sobre Mira Schendel, "Do espiritual à corporeidade"<sup>1</sup> e Isobel Whitelegg, no texto "O outro mundo é este. A participação de Mira Schendel na décima Bienal de São Paulo"<sup>2</sup> discorrem sobre a decisão de Schendel de expor nessa Bienal, apesar do boicote promovido por artistas brasileiros e internacionais a partir de uma iniciativa de Mário Pedrosa. Eles decidiram não expor em protesto contra a repressão às artes e à cultura e a violação de direitos civis durante a ditadura militar. Tanto Dias como Whitelegg apontam, baseando-se em correspondência da artista<sup>3</sup>, a sua decisão em expor como uma opção política, que não se opunha às razões dos artistas que aderiram ao boicote, mas que escolhe agir conferindo à arte o poder de interferir positivamente no mundo. Iremos aqui procurar entender a atitude da artista com relação a esse episódio confrontando-a com a própria obra: a solução plástico-espacial adotada e o texto escolhido pela artista para integrá-la. A partir daí, iremos relacioná-la a outros trabalhos da artista e à sua poética de modo mais amplo. Embora trate-se de uma solução bastante singular dentro do conjunto de sua produção, *Ondas Paradas de Probabilidade* sintetiza o sentido que a artista dá ao papel da arte. Ao emaranhado de fios que constituem os aspectos plásticos e espaciais da obra, faremos um paralelo com o símbolo do labirinto, cujas acepções incluem aquela de símbolo de proteção, e, ao mesmo tempo, de acesso a um destino sagrado situado à sua saída ou ao seu centro<sup>4</sup>, e que se relaciona com o texto que integra a instalação. A arte, para Mira Schendel seria, de modo semelhante, um meio efetivo de afastar circunstâncias adversas e de promover a transformação da percepção da realidade, modificando e ampliando a sua apreensão.

O uso de símbolos na obra de Mira Schendel se relaciona às questões centrais que norteiam a experimentação da artista, envolvendo as dualidades entre matéria e espírito, sensível e inteligível, significativo e significado, procurando encontrar, na arte, uma síntese capaz de revertê-las. Essa busca a levou a investigar a linguagem – verbal e não-verbal. A exploração de símbolos aparece em seus trabalhos organicamente integrada ao recurso a letras, palavras e desenhos, figurativos ou abstratos. Alguns desses símbolos fazem referência à busca da proximidade com o ser, ou a uma viagem interior, como as *Mandalas* e a oração transcrita nas obras da série *Escritas*. Esses mesmos símbolos têm também caráter apotropaicos, na medida em que buscam afastar da contingência mundana e do mundo sensível e aproximar da essência. A instalação *Ondas Paradas de Probabilidade* se destaca nesse sentido, tanto por sua solução plástico-espacial como pelas circunstâncias históricas de sua criação. Ao decidir participar da mostra, Mira Schendel assumiu a posição de que a arte é uma ação cuja presença se faz necessária em tempos críticos. A opção por não

---

<sup>1</sup> DIAS, 2009.

<sup>2</sup> WHITELEGG, 2013.

<sup>3</sup> DIAS, op. cit., p.149; WHITELEGG, op. cit., p.48.

<sup>4</sup> Sobre o símbolo do labirinto e seus aspectos apotropaicos, ver GUÉNON, 1993.

expor, por calar-se quando se faz a oportunidade de agir, pareceu à artista uma negação da potencialidade da arte, opção que não podemos deixar de vincular à sua vivência anterior de perseguição e exílio durante a segunda guerra na Europa. Afirma, assim, o poder da arte em afastar o mal, não em um sentido mágico, mas político, embora possamos entendê-lo também de um ponto de vista mais amplo, que inclui as relações mais fundamentais entre homem e mundo. A instalação consiste em um texto disposto na parede e um conjunto de milhares de fios de náilon suspensos do teto. O texto é um trecho bíblico que relata a busca de Elias<sup>5</sup> pela voz divina, passando por uma série de situações que alguns estudiosos da religião descrevem como iniciáticas, em que o profeta enfrenta uma série de provas até ouvir o sussurro de Deus. O conjunto de fios dispostos no ambiente forma um emaranhado, uma espécie de labirinto, mas que é também um véu espesso, transparente, que permite ver através, dando acesso pelo olhar ao espaço de que nos aparta. O simbolismo do labirinto, e também do véu, relaciona-se à ideia de proteção, em um sentido duplo: ele, por um lado, impede a entrada daquele que não deve ter acesso ao lugar que protege; por outro, permite o acesso àqueles que estão qualificados a entrar<sup>6</sup>, ligando-se à ideia de viagem e de iniciação que o texto bíblico sugere. A arte, assim, tal como o labirinto, afasta do mundo contingente e ao mesmo tempo permite que se tenha acesso a uma consciência do mundo acima das circunstâncias, promovendo a proximidade com o ser. As ambiguidades, presentes no tema simbólico do labirinto, são reforçadas pelas soluções propostas pela artista, que expõe na obra o problema da afirmação e da negação na arte, manifesta na contradição entre dizer e silêncio, entre visível e invisível, presença e ausência, que encontramos tanto no texto escolhido como na ocupação sutil do espaço.

Os fios de náilon pendem do teto ao chão em uma área de aproximadamente cinco metros quadrados, a uma altura de três metros. Temos então um espaço preenchido por uma matéria tênue, que percebemos graças à incidência da luz que varia conforme nos deslocamos. Hesitamos entre deter nosso olhar sobre os fios ou ultrapassá-los com o olhar. Um emaranhado se apresenta diante de nós, definindo um espaço diáfano, quase imaterial e que se desenvolve em profundidade. Em montagens recentes, podemos apenas contornar o conjunto. Mas sobre a interação do público com a obra, na ocasião da montagem original, Mira Schendel escreveu: “e também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (...) isso não teria a menor importância.”<sup>7</sup> Essa declaração faz-nos pensar que, para a autora, o público poderia tocar o conjunto, ou até mesmo penetrá-lo<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> I Rejs, 19. 11-12

<sup>6</sup> GUÉNON, 1993.

<sup>7</sup> DIAS, 2009, p.149.

<sup>8</sup> Não é o objetivo, aqui, fazer uma crítica às opções feitas, nas montagens recentes da obra, por impedir que o público a toque ou a atravesse a com o corpo. Apenas ressalto que atravessar a obra é um ponto importante para a artista, e que ela previu eventualmente a possibilidade de que fosse percorrida não apenas pelo olhar, mas também pelo corpo.



Ondas Paradas de Probabilidade. Remontagem da obra na mostra 30 x Bienal, 2013 |  
Imagem: Leo Eloy e Pedro Ivo Trasferetti

O texto que integra a obra tem os seguintes dizeres:

E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar.<sup>9</sup>

O texto é disposto em uma placa de acrílico suspensa, pendente também do teto, como os fios de náilon, porém junto à parede e apartada do conjunto. A solução plástico-espacial e o texto são assim dois momentos alternados da obra: visão e experiência do espaço, por um lado, e leitura, por outro. Não se trata, tal como em outras obras da artista, de explorar a visualidade da escrita; a linearidade do texto é mantida e a dimensão gráfica da palavra restringe-se à disposição tradicional, de tipos em letreset.

---

<sup>9</sup> I Reis, 19. 11-12. Transcrevemos aqui a passagem bíblica tal como aparece na obra da artista. Outras versões do mesmo trecho usam termos diferentes: "E depois do fogo o murmúrio de uma brisa suave". (Edições Paulinas). A opção da artista por essa versão enfatiza a ideia da voz divina direta, dispensando a metáfora de um fenômeno natural.

As investigações plásticas de Mira Schendel que envolvem a palavra escrita promovem, de modo recorrente, a desconstrução do signo verbal. Apontam para uma insatisfação com a linguagem, para uma insatisfação com relação ao pensamento logocêntrico e com relação ao fonocentrismo, procurando resgatar, pela escrita, pelo signo gráfico, uma maior proximidade com o significado, o ser e a presença. Em muitas de suas obras, a dimensão visual da palavra é explorada até o limite, até desconstruir toda a sintaxe, até não permitir mais nenhuma correspondência fônica, como, por exemplo, em alguns objetos gráficos e obras da série discos.

Interessa-nos aqui discorrer mais detidamente sobre algumas monotípias da série *Escritas* que foram elaboradas a partir da obra musical "Canto dos adolescentes", de Stockhausen<sup>10</sup>, por algumas proximidades que podem ser estabelecidas com relação à instalação *Ondas Paradas de Probabilidade*. Nessas monotípias, que também partem de um texto bíblico, uma oração, "Cântico dos três jovens", referência também para a obra musical, a materialidade das palavras é explorada de um modo bastante singular. A desconstrução da linearidade é favorecida pela própria estrutura cíclica da oração, que evoca elementos da natureza seguidos da expressão "bendize o senhor" ao final de cada verso (sol e lua, bendize o senhor; estrelas do céu, bendize o senhor; fogo e calor, bendize o senhor, etc.<sup>11</sup>). Nesta obra de Schendel, as frases graficamente dispostas não têm início nem fim, várias línguas são empregadas, e a escrita manual da artista confere às palavras diferentes formatos, tamanhos e espessuras. A variação fônica das diversas línguas se alia à variação gráfica.

Embora a série *Escritas* e *Ondas Paradas de Probabilidade* difiram em termos de solução plástica, inclusive no modo como o texto é disposto e apresentado, os dois textos escolhidos se aproximam. Ambos são exemplos em que o texto tende às qualidades sintéticas do símbolo. São trechos que têm a força da imagem e que buscam uma aproximação com a experiência física, imediata. São duas passagens bíblicas que procuram na natureza, no mundo sensível, exterior, a resposta para o divino. Remetem à coincidência entre interior e exterior, entre sensível e inteligível, cara à investigação poética de Mira Schendel. "Cântico dos três jovens" é um trecho do terceiro livro de Daniel, no Antigo Testamento, em que os jovens, por se recusarem a adorar um ídolo e a se ajoelhar diante dele, são obrigados a enfrentar o calor da fornalha. É quando proferem a oração, que associada à fé teve o poder de afastar o mal e de protegê-los da morte, saindo intactos do fogo. O caráter apotropaico da oração que protege associa-se ao rito iniciático que o trecho sugere – a passagem pelo fogo, o triunfo sobre as provas, sobre as circunstâncias materiais, graças à fé.

Também o trecho exposto em *Ondas Paradas de Probabilidade* relaciona-se à sequência de provas que antecede o encontro com o divino, que o precedem e preparam para ele. O momento narrado diz respeito à passagem em que o profeta Elias, após vagar no deserto por quarenta dias, adentra uma caverna, e então passa

---

<sup>10</sup> *Gesang der Jünglinge*, música eletrônica com duração de 13'43", composta em 1955.

<sup>11</sup> Edições Paulinas, Dan 3, 52-89.

pelas provas que antecipam o encontro com a voz divina. Também Elias procura Deus nas forças da natureza, como na oração dos três jovens.

A caverna, onde Elias é submetido às provas do vento, do terremoto e do fogo antes de ouvir a voz de Deus, é um símbolo que, seja tradicionalmente, seja nos termos da psicologia moderna, aproxima-se daquele do labirinto. Tradicionalmente, o símbolo da caverna e do labirinto são relacionados aos rituais fúnebres ou iniciáticos que provavelmente aconteciam no interior das cavernas em que há vestígios de civilizações pré-históricas<sup>12</sup>. Antes de se chegar aos espaços onde aconteceriam os ritos, é necessário percorrer um caminho tortuoso e labiríntico que o antecede. Esses espaços simbolizam portanto a passagem das trevas à luz, uma viagem subterrânea que pode corresponder à passagem da morte à vida além túmulo, no caso dos ritos fúnebres, ou do profano ao sagrado, do mundano ao espiritual, no caso dos rituais de iniciação. A ideia de passagem e de transformação do eu se estende também à ideia de viagem interior, em que o indivíduo supera desafios exteriores e os conflitos da mente, até atingir o centro, a sua própria essência<sup>13</sup>. Exatamente como sugere a imagem de Elias procurando a voz de Deus na sequência das provas e encontrando-a como um sussurro ao final. Como a busca incessante da essência na materialidade sensível, que perpassa toda a obra de Mira Schendel.

O labirinto e a caverna são também, desse modo, o que protege o acesso a esse lugar sagrado, seja ele o espaço ritualístico, seja ele o centro do ser. Uma espécie de filtro que impede ou permite o acesso, afastando os não qualificados, que sucumbem às provas e não encontram o caminho. Protegendo o centro do ser das circunstâncias exteriores e hostis. Papel que, aqui, Mira Schendel, na sua opção controversa com relação ao boicote, atribui à arte.

Como símbolo de proteção, o desenho de meandros e labirintos foi utilizado nas portas de casas e em catedrais europeias a partir do século XIV<sup>14</sup>, como em Amiens, Chartres e Reims<sup>15</sup>, na França, e é referido por Virgílio no sexto livro da Eneida, como símbolo protetor que se encontrava à porta da caverna da Sibila de Cumas<sup>16</sup>, aquela que guiou Enéias pela viagem ao reino de Hades, novamente relacionando o símbolo a uma ideia de viagem às profundezas. Também no caso das catedrais, o símbolo está ligado a uma viagem espiritual. Percorrê-lo com os próprios passos, caminhando sobre seu desenho traçado no piso da nave da igreja, ou mesmo apenas mentalmente, com o olhar, é um substituto, para o peregrino que visita a catedral, da

---

<sup>12</sup> GUÉNON, 1993.

<sup>13</sup> CHEVALIER, 1998.

<sup>14</sup> GUÉNON, op. cit.

<sup>15</sup> Embora o desenho do labirinto que havia no piso da nave da catedral de Reims tenha sido destruído em 1779, ele está documentado em desenhos e descrições anteriores à destruição. (<http://www.cathedrale-reims.culture.fr/projet-labyrinthe.html>).

<sup>16</sup> "Sobre os batentes da porta, a morte de Androgeu; depois os Cecrópidas [...] A terra de Gnoso, sobranceira ao mar, mostra-se do outro lado; aqui está representado o cruel amor do touro[...] o Minotauro, monumento de uma paixão abominável; aqui se vê o famoso e dificultoso edifício e seus inextricáveis labirintos ; mas, na sua piedade pelo grande amor da rainha, Dédalo em pessoa desfaz os enganos e sinuosidades do palácio, dirigindo por um fio os passos cegos." (VIRGILIO, 2003, p.147-148).

viagem à terra santa, o destino dos escolhidos, o percurso rumo à espiritualidade<sup>17</sup>. O caminho labiríntico representa as múltiplas manifestações materiais da essência, os percalços e etapas necessárias para se chegar à meta, representando a um só tempo as adversidades mas também a segurança de que ao atravessar o caminho, o mal e a ignorância ficam para trás.

Voltemo-nos para o conjunto de milhares de fios de náilon que integram a obra, junto com o texto bíblico ressaltado. Os fios de náilon pendentes do teto, individualmente, são quase invisíveis, são transparentes, de espessura mínima. Agrupados em um numeroso conjunto, com o movimento de quem vê a obra, a luz que incide sobre eles provoca um efeito cinético que as fotografias do trabalho não conseguem reproduzir. Por serem tão finos, basta um movimento mínimo de cabeça por parte do espectador para que o reflexo da luz deslize sobre eles, e que todo o conjunto se mova. Embora a distância entre cada um dos fios seja regular, graças ao efeito de paralaxe, tem-se a impressão de um movimento irregular, em que os fios mais próximos se movem a uma velocidade maior que a dos mais distantes. Ao circundar o conjunto, pela sua extensão, seus limites não são visíveis e tem-se a sensação de imersão. O olhar pode atravessar o espaço, passeando por entre os fios, percorrendo mentalmente ora um caminho, ora outro. O emaranhado separa um espaço além que é possível percorrer com os olhos, sem sair do lugar. A artista constrói assim um labirinto transparente, que permite ver através, dando acesso pelo olhar ao espaço de que nos aparta. Ele deve ser transposto para que se alcance o outro lado. Mas, graças à translucidez do conjunto, o outro lado já está aqui, e atravessá-lo não se faz necessário. Como na passagem do profeta Elias, a voz de Deus já está dentro. Com o corpo e com os sentidos, o labirinto de fios promove a experiência aludida pelo texto; transpor, sem sair do lugar, a barreira que separa uma ponta da outra, o humano do divino.

Na obra de Mira Schendel, a experiência sensível tem papel determinante e ela pretende ser completa, fazendo coincidir dimensão espiritual e material como sugerido nos trechos bíblicos escolhidos pela artista que já mencionamos aqui. Não há, portanto, oposição ente palavras e formas – não apenas porque as formas podem ser significantes, mas porque, em um sentido inverso, as palavras são formas visualmente dispostas, recusando a prevalência da voz sobre a escrita. A combinação singular entre palavras e sensibilidade espacial e visual em *Ondas Paradas de Probabilidade* é uma estratégia assumida pela artista que é determinante para uma das questões centrais da obra – a sua relação com o silêncio e o vazio ativo que é também uma das questões recorrentes em muitos de seus trabalhos.

Os fios de náilon que pendem do teto quase não têm substância, massa ou volume, mas definem um espaço cuja potência é inegável. A experiência de estar diante dele, que dá a sensação de estarmos diante de meandros de luz, nos reflexos que se formam sobre os fios transparentes, é apartada da leitura do texto. Nesse momento, que pode anteceder ou suceder a leitura, estamos diante do silêncio, que dura no

---

<sup>17</sup> BRION, 1952 apud CHEVALIER, 1998.

espaço, nos movimentos mínimos da luz, e quase podemos ver o sussurro divino aludido no texto. Nesse trabalho, o texto, ao contrário de outros, não é fragmentado, não sofre, durante a leitura, a interferência dos vazios que se interpõem como silêncios e quebras em outros trabalhos. Aqui o texto é um discurso linear. Ele aponta, contudo, para o silêncio e os sussurros no espaço adjacente. A voz de Deus, de suave sussurrar, não se encontra nos estrondos da natureza, tampouco nada diz, apenas acontece. O vazio pode ser visto. Não é sinônimo de ausência, é o "ativamente vazio" a que se refere Guy Brett<sup>18</sup> ao tratar das monotipias da artista. É, nas palavras de Mira Schendel, "a visibilidade do invisível"<sup>19</sup>. Nesse jogo, entre texto e disposição dos fios no espaço, *Ondas Paradas de Probabilidade* trata de questões que perpassam a obra da artista como um todo: o problema da impossibilidade da linguagem verbal de se aproximar do ser e do significado; o vazio como campo ativo, cuja potência procura dar conta do significado ausente; a relação entre corpo, matéria e a busca pela proximidade com o ser e a presença. Na instalação, a artista assinala uma posição política no momento circunstancial em que ela foi concebida e realizada, ao propor a força e a presença quase incômoda do silêncio. Sua obra nada diz que se refira diretamente às circunstâncias, mas está ali, acontece. Ela reitera a potência da arte, de dizer em silêncio, de afetar intensamente, e de enfrentar as circunstâncias desfavoráveis com um gesto assertivo que reafirma nossa possibilidade de agir.

A decisão de Mira de expor é justificada pela artista em uma carta ao filósofo Jean Gebser, à qual se refere Souza Dias, em que ela explica que "perspectivamente, estou de acordo com eles [os artistas do boicote]. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite"<sup>20</sup>. Perspectivamente e aperspectivamente são termos usados por Gebser para tratar de modos distintos do pensamento. "Perspectivo" corresponderia à modalidade de pensamento racional e portanto, limitado, induzindo à setorização e especialização do conhecimento. "Aperspectivo" seria um estágio do pensamento além do perspectivo, um estágio integral, capaz de ultrapassar os limites do tempo e do espaço em direção a uma compreensão mais completa dos acontecimentos<sup>21</sup>. Afastar o mal aqui não é apenas uma afirmação frente ao momento político, mas também frente a um modo de pensar perspectivo, que envolve decisões coletivas impostas, visões estreitamente limitadas. A arte, na obra de Mira Schendel, atua como um campo de liberdade e experimentação que seria capaz de promover esse despertar da consciência integral ou aperspectiva.

O título da obra é uma apropriação poética do termo "onda de probabilidade" que, na mecânica quântica<sup>22</sup>, designa um gráfico que descreve a probabilidade de se encontrar uma partícula em determinada posição. No nível quântico, a realidade não permite certezas ou determinações, apenas possibilidades mais ou menos prováveis.

---

<sup>18</sup> BRETT, 1996, p.49-55.

<sup>19</sup> SCHENDEL, Diário inédito da artista. In: DIAS, 2009, p.147.

<sup>20</sup> Idem. Carta a Jean Gebser. São Paulo, 26 de junho de 1969. In: Ibidem, p.149.

<sup>21</sup> DIAS, op.cit., p. 144.

<sup>22</sup> Mira Schendel faz referência à mecânica quântica em sua correspondência a Jean Gebser: "Aperspectivamente tem 'valor quântico' também no 'primeiro plano'. A transparência." SCHENDEL, id. In: DIAS, 2009, p.149.

Segundo o físico Max Born, um dos cientistas que contribuiu de modo fundamental na elaboração das teorias que são a base da física quântica, essas conclusões da ciência têm uma consequência filosófica decisiva: impede as certezas absolutas, a crença em uma única verdade, que, segundo ele, estariam na base de todos os males do mundo<sup>23</sup>. As ondas paradas de Schendel suspendem a alternância e o movimento que a probabilidade pode sugerir e atualiza todas as possibilidades de uma só vez. Todos os possíveis caminhos do labirinto translúcido se mostram simultaneamente, como possibilidades que abarcamos além da contingência limitada do espaço e do tempo, de modo aperspectivo.

Vilém Flusser<sup>24</sup>, em sua autobiografia *Bodenlos*<sup>25</sup>, no texto que escreveu sobre Mira Schendel, trata da transparência na obra artista de um modo que podemos relacionar a esse entendimento "aperspectivo" a que ela se refere, no sentido em que ele reitera a capacidade de sua obra de reverter um tipo de pensamento setorizado e crescentemente alienante, que, segundo a visão do autor, retira do mundo sua concretude. No mundo a cada vez mais transparente, em que o olhar do homem penetra a cada vez mais na superfície das coisas, nenhuma substância opaca, concreta, faz o olhar se deter e perde-se a cada vez mais a substância, sempre adiada, graças ao olhar da ciência que tudo codifica. Embora ele não trate especificamente de *Ondas Paradas de Probabilidade*, podemos estender sua análise à experiência promovida por essa obra. A transparência, na obra de Schendel teria, para ele, o poder inverso de "adensar as coisas", ela exige do olhar o esforço para que "as tornemos opacas", "devemos implicar-nos nelas"<sup>26</sup>. Diante da multiplicação e constante adiamento dos significados, como nos meandros de um labirinto, é preciso encontrar a saída. É preciso implicarmo-nos nas coisas, na experiência do mundo, e atravessar o caminho que leva ao centro. Nas palavras de Schendel, "esta é uma ponte. Temos que atravessá-la"<sup>27</sup>. Para posicionar-se frente ao momento político de então, e frente ao boicote e à opção dos artistas por calar-se, Schendel elaborou um trabalho que nada diz, não faz nenhuma alusão ao momento, mas que dá corpo ao silêncio, torna-o visível, uma presença positiva, afirmando a possibilidade de transpor as circunstâncias.

---

<sup>23</sup> Considerações presentes na palestra de Max Born "Statistical interpretation of quantum mechanics", ministrada em ocasião do recebimento do prêmio Nobel pelo cientista, em 1954. BORN, M., 1954 apud BORN, G.V.R., 2002, p.261.

<sup>24</sup> Segundo Dias, a partir de 1965, Mira ocupou-se intensivamente do estudo da obra de Jean Gebser, e teve em Vilém Flusser um de seus principais interlocutores na discussão do assunto. (DIAS, op. cit., p.141).

<sup>25</sup> FLUSSER, 2007.

<sup>26</sup> FLUSSER, 2007, p.251.

<sup>27</sup> Nesse trecho de seu diário, Mira Schendel faz referência ao trabalho exposto na X Bienal e a relação entre ele, sua transparência e "o atravessar" de Gebser. SCHENDEL, Diário inédito. In: DIAS, 2009, p.147.

### Referências Bibliográficas

BRETT, Guy. Ativamente vazio. In: SALZSTEIN, Sônia. *No vazio do mundo*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.

BORN, G.V.R. "The Wide-Ranging Family History of Max Born". *Notes and Records of the Royal Society of London*. Vol. 56, n. 2, pp 219–262.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DIAS (Filho), Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

EDIÇÕES PAULINAS, *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. São Paulo: Annablume, 2007.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1993.

VIRGILIO. *Eneida*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WHITELEGG, Isobel. O outro mundo é este. A participação de Mira Schendel na X Bienal de São Paulo. In: BARSON, Tanya e PALHARES, Taisa (org.). *Mira Schendel* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.