

Sobre perspectivas teóricas do *espaço*: dança e literatura

Daniella de Aguiar

Pesquisadora, criadora-intérprete e professora de dança
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo: O espaço constitui uma importante categoria analítica, e se encontra em diferentes sistemas artísticos e processos de linguagem. Em dança, o espaço pode ser estabelecido através de um equilíbrio entre a orientação do corpo do dançarino e a orientação de uma superfície. Pode ser considerado, portanto, o resultado da relação entre estes participantes e sua ambiência. Rudolf Laban, um dos pesquisadores que mais contribuiu para a investigação desta categoria na dança, trabalhou com a idéia de espaço referindo-se com frequência ao movimento corporal do dançarino, mais do que à relação de dançarinos com objetos ou com o ambiente que o rodeia, ou o próprio ambiente especificamente. Em literatura, o espaço ficcional tradicionalmente é considerado o local onde a ação narrativa ocorre. A comparação desta categoria, especialmente o modo como é concebida em diferentes sistemas, neste caso entre literatura e dança, pode levar a uma melhor compreensão das relações que o espaço pode estabelecer com outros aspectos das obras de dança. Inicialmente apresentarei alguns tipos de concepção do espaço em literatura e em dança, levando em consideração abordagens artísticas. Ao final são sugeridas perspectivas para futuras aproximações entre estes sistemas através desta categoria utilizando as diferentes noções de espaço provenientes da Geografia Cultural, a partir de Marc Broseau e Paul Claval, na qual se observa a tentativa de inclusão do humano e de suas atividades sociais e fenomenológicas na noção de ‘sense of place’; e das Ciências Biológicas, mais especificamente elaboradas pelo evolucionista Richard Lewontin que defende a idéia de que o espaço circunscrito de um organismo (humano ou não) é igual às suas necessidades e atividades, o que coloca em questão a relação interno/externo na definição de espaço.

Palavras-chave: espaço; dança; literatura; cenografia; geografia cultural; biologia

Introdução

O *espaço* constitui uma importante categoria analítica, e está presente em diferentes sistemas de signos e processos de linguagem. Entretanto, relativamente a esta categoria, não há óbvia correspondência entre diferentes sistemas e processos, uma vez que são muito diversos os meios e suportes de expressão. Deste modo, o *espaço* designa processos e/ou entidades que podem ser de naturezas muito distintas, dependendo dos sistemas observados. Entre literatura e dança é notável a distinção do modo como a categoria é concebida, descrita e operacionalizada.

“O espaço ficcional tem admirável importância na composição de sentidos da literatura, uma vez que os fatos ficcionais só conseguem surgir a partir de uma localização que lhes dê suporte e significado” (Gama-Khalil, 2007: 1). Entretanto, especialmente nas ficções em prosa, o espaço é uma categoria que pode ter diferentes funções, como localizar a ação, auxiliar na construção dos personagens, além de influenciar toda a camada semântica da obra (Gama-Khalil, 2007; Hasmann, 2005; Rodrigues, 2008). Em dança, por sua vez, há obras em que o espaço, mais especificamente o espaço cenográfico, cumpre um papel meramente decorativo; e há obras em que a cenografia pode ser observada como obra independente ou autônoma (em relação à dança, ou ao movimento corporal), ou como o próprio “tema” da criação de uma obra. (Silva, 2007)

O interesse em comparar esta categoria entre dois diferentes sistemas está baseado no interesse primário sobre processos intersemióticos. Para compreender relações de tradução, interpretação e/ou transposição entre dois sistemas distintos, parece interessante estabelecer as semelhanças e diferenças, ou ainda as possíveis correspondências entre as diversas categorias ou camadas de descrição das obras destes sistemas.¹ O espaço, por ser uma categoria comum entre literatura e dança, pode iniciar este processo de elaboração de métodos ou modelos para explicação e compreensão de fenômenos intersemióticos entre dança e literatura, que ficará para um próximo trabalho. Além disso, é possível, através da comparação entre literatura e dança, enriquecer as explicações sobre a categoria em cada um dos sistemas, trazendo novas noções para a compreensão do espaço no processo de linguagem que nos interessa, a dança.

Neste artigo pretendemos apresentar alguns modos de elaboração do espaço na literatura e na dança, por meio de exemplos, e sugerir perspectivas para futuras aproximações entre estes sistemas através desta categoria utilizando as diferentes noções de espaço provenientes da Geografia Cultural, a partir de Marc Brosseau e Paul Claval, e das Ciências Biológicas, mais especificamente elaboradas pelo evolucionista Richard Lewontin.

¹ Alguns autores referem-se à organização de obras literárias e poéticas como uma inter-relação entre diversos níveis ou camadas de descrição da obra (ver Jakobson & Pomorska, 1985; Eco, 2007; Campos, 1992). Estendemos aqui esta noção para todos os sistemas ou processos de linguagem artística, como dança, música, teatro, artes visuais, entre outros, além de assumirmos que estas camadas não devem ser fixas, variando de acordo com as obras.

Dança & espaço

De acordo com Laban (1979), o espaço dramático da dança é estabelecido por um equilíbrio entre a orientação do corpo do dançarino e a orientação de uma superfície. Deste modo, o espaço dramático é uma interação entre todos os participantes de uma apresentação de dança, e, ao mesmo tempo, é uma relação entre estes participantes e sua ambiência (Меклина, 1998).

O espaço é um dos aspectos da composição em dança. Em manuais, ou cartilhas de composição, é recomendado que o coreógrafo não considere apenas o desenho do corpo dos dançarinos e dos grupos no espaço, mas também o desenho ou a forma do próprio espaço (Smith-Autard, 2000: 55). Silva (2007:21) destaca a importância da composição do espaço cênico em uma apresentação de dança, seja em um palco convencional ou em um espaço alternativo. Para a autora (2007: 21), “a função básica dessa composição é, então, localizar, elucidar e identificar visualmente a ação num ambiente que trará significado aos elementos dramáticos do trabalho escolhido, enfatizando o tema, o enredo e o ambiente emocional”. Há diversos recursos que podem compor o espaço cênico, vamos aqui dividi-los, com função teórico-didática, em (i) coreográficos, aqueles que se referem aos deslocamentos e posições dos dançarinos, e (ii) cenográficos, que se referem aos diferentes meios (pintura, iluminação, arquitetura, escultura, figurino e outros) que ajudam na construção de uma ambiência. Aqui vamos nos ater ao espaço cenográfico apenas.

Os balés “narrativos” tiveram seu início na corte de Luis XIV, no século XVII. Eram um gênero misto com interlúdios de dança que deu início a construção de cenários grandiosos (Silva, 2007: 22). De acordo com Monteiro (1999: 177), “para que a dança se alce à categoria de Belas-Artes, para que adquira graus de legitimidade, é preciso que se volte à imitação poética”. De acordo com a autora, os teóricos do *Ballet de Cour* pensavam o espetáculo de balé em termos da imitação da natureza, tomando como referência a definição de Aristóteles. Apesar das futuras renovações do *Ballet d’action* de Jean Georges Noverre no século XVIII, a noção de imitação da natureza permanece, e ainda ocorre a união entre a pantomima e o balé como modo de favorecer o roteiro sem a necessidade de recitativos e coros. Quando estes balés foram deslocados dos salões da corte para as salas de teatro, foram pintadas telas ilusionistas para compor os cenários, além de diversos objetos complementares (Silva, 2007: 23). A cenografia foi

importada conceitualmente e tecnicamente do teatro, que no renascimento teve forte influência da técnica da perspectiva. Esta técnica “ampliou ilusoriamente a cena e seus criadores uniram as artes pictóricas e a arquitetura na cenografia em projetos cênicos; (...) esta ilusão ótica transformou a cena, em planos e ambientes, trazendo a terceira dimensão ao cenário” (Urssi, 2006: 32). Neste contexto inicial, “a cenografia para dança foi, por natureza, um objeto estético sem autonomia, de caráter puramente decorativo” (Silva, 2007:22), tendo como função a criação ou reprodução dos lugares da ação narrativa.

No final do século XIX e início do XX, Adolphe Appia e Gordon Craig modificaram as idéias sobre cenografia, especialmente no teatro. “Os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo os lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades de iluminação elétrica dispensando a pintura” (Urssi, 2006: 45). Esta nova concepção foi absorvida nas primeiras experiências de Isadora Duncan e Loie Fuller na dança no início do século XX (Silva, 2007:24). Especialmente esta última fez uso da iluminação e de vestimentas especiais para criar efeitos inéditos na dança. A “dança da serpente” (*serpentine dance*) de Loie Fuller é uma combinação de movimentos de improvisação com figurino de seda iluminados por luzes multi-coloridas desenvolvidas por ela (Figura 1).² Nesta famosa improvisação de Loie Fuller fica evidente que a cenografia não se refere apenas à construção de um lugar reconhecível, o lugar onde a ação ocorre, mas é a construção de formas e volumes através da união de figurino, iluminação e movimento corporal. A cenografia, portanto, deixou de ser uma prática meramente mimética e passou a ser uma construção formal, abstrata e simbólica (Urssi, 2006: 45).

² Ver trecho de *Serpentine Dance* de Loie Fuller filmado pelos irmãos Lumière em 1896: <http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>



Figura 1 – “Serpentine dance” de Loie Füller em 1902. (Fotografia: Frederick Glasier).

O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham³ modificou diversos cânones da dança moderna -- “Dentre outras premissas básicas, sua proposta artística determinava que qualquer espaço seria passível de ser coreografado, fosse ele construído ou não para fins cênicos” (Silva, 2007:25). Suas obras são exemplos de experimentos sobre certa independência que pode ser exercida entre o movimento corporal, objetos sonoros e espaço cenográfico: “os bailarinos ensaiavam sem conhecer a música, o músico compunha sem a coreografia, e o cenógrafo criava sozinho em seu estúdio” (Stuart, 1999: 198). Os cenários de seus espetáculos desenvolvidos por artistas como Robert Rauschenberg, Remy Charlip e Jasper Johns, realizados independentemente da dança, e da música de John Cage, eram objetos interessantes e autônomos em si-mesmos, como se pode observar na Figura 2. “A cenografia evoluiu de um simples elemento de adorno para ter um significado essencial e autônomo (...), podendo, inclusive, ser admirada por si própria” (Silva, 2007:24). A complexidade de relações possíveis entre os diferentes sistemas e processos era realizada nas

³ Sobre Merce Cunningham ver: <http://www.merce.org/index.html>

apresentações através da intervenção interpretativa dos espectadores, e constituía um evento fortemente dependente de acontecimentos ao acaso.

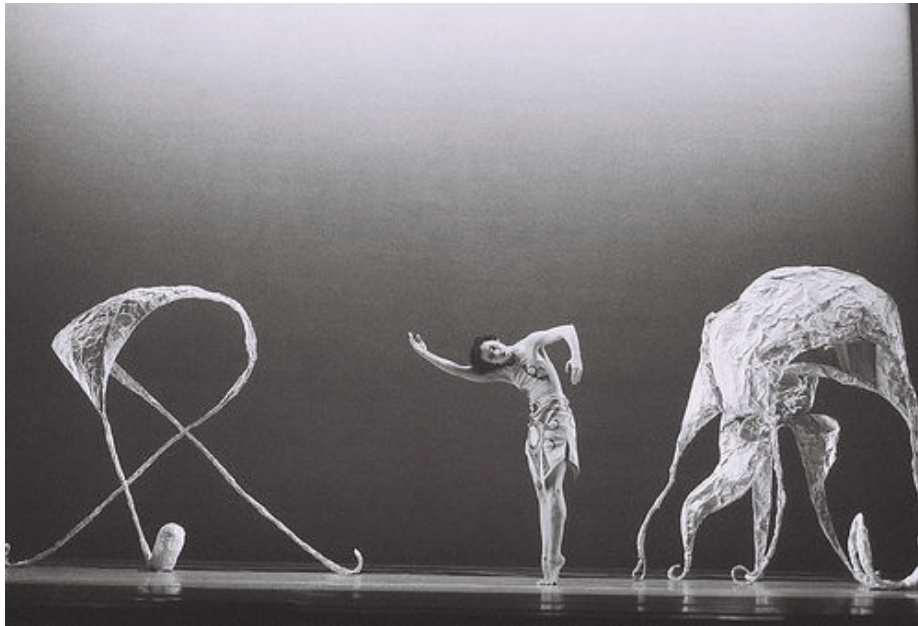


Figura 2 - “Way Station” (2001) de Merce Cunningham. Cenografia de Charles Long, Aaron Copp, James Hal. Dançarina Derry Swan. (Fotografia: Tony Dougherty).

Os jovens artistas da *Judson Dance Theater* exploraram nos anos 1960, de outras maneiras, muitas das premissas de Cunningham. Sua idéia inovadora sobre o espaço, mencionada acima, funcionava como um poderoso exemplo. A maioria das apresentações do coletivo acontecia no santuário da igreja (Judson Church) que abrigava também os encontros e ensaios dos criadores. Este espaço cênico diferenciado “colocava os artistas no mesmo plano dos espectadores, bem próximos uns dos outros” (Stuart, 1999: 202). A partir desta nova realidade, o isolamento palco-platéia, presente na tradição anterior do balé clássico e da dança moderna, se rompeu; recepção e ação cênica se alteraram. Torna-se obsoleto o ilusionismo proporcionado pelas técnicas de cenário e iluminação das tradições anteriores e as técnicas e os espaços mais inusitados podem servir de acordo com cada projeto. Um exemplo radical de mudança de espaço cênico é o primeiro trabalho como coreógrafo de Robert Rauschenberg, “Pelican”, que foi apresentado numa pista de patinação (Figura 3).⁴ A ação principal de Rauschenberg

⁴ Sobre a apresentação no ringue de patinação ver: http://www.warholstars.org/chron/robert_rauschenberg_judson.html

e do pintor Per Olof Ultvedt era andar de patins com um pára-quedas aberto nas costas, enquanto a bailarina Carolyn Carlson realizava sequências de movimentos da técnica do balé clássico sobre sapatilhas de ponta (Kotz, 2004). Quando imaginamos uma pista de patinação podemos inferir a mudança de percepção da platéia em relação ao espaço cênico, especialmente em comparação ao palco italiano.



Figura 3 - Robert Rauschenberg em *Pelican* em 1965 no First New York Theater Rally. (Fotografia: Peter Moore/RA124)

Atualmente é frequente o uso de diversas técnicas e meios para desenvolvimento da cenografia, além de novos focos investigativos sobre a relação entre o corpo e os objetos cenográficos. *Al’Ka-mie virtual reality theatre* é uma companhia dirigida por Robyn Stuart e Brian Curson envolvida em pesquisa prática sobre abordagens composicionais de cenografia para dança, presencial e em tempo real, através de ambientes virtuais digitais móveis (Stuart, 2004: 3). Um exemplo de seu trabalho é “Living Room”, resultado de uma pesquisa sobre a interação entre dança e ambientes cenográficos animados em três dimensões em tempo real (Stuart & Curson, 2006: 2).⁵ Há ainda diversos exemplos de cenografia feita através de novas tecnologias, e muitas delas colocam a cenografia como foco inicial e disseminador da criação. No Canadá há uma pesquisa sobre tipos de iluminação interativa realizada por Louis-Philippe Demers (2006), que tem como objetivo desenvolver “interação como processo de mapeamento do estímulo (movimento do dançarino) em comportamento da luz” (Demers, 2006: 8).

⁵ Sobre al’Ka-mie e “Living Room” ver: <http://www.alkamie.co.uk/index.htm#-2>

No Brasil há pesquisas concentradas na ocupação heterodoxa do espaço, em dança -- ver “Coreografismos”,⁶ sobre um sistema cenográfico generativo para dança contemporânea (Bodanzky, 2007). Em ambos os casos se lida com uma concepção cenográfica dinâmica, modificada e elaborada em tempo-real, com o desenvolvimento da obra.

Especialmente no balé, mas também na dança moderna e em diversos gêneros explorados ainda hoje, o palco de dança “é essencialmente percebido pela platéia apenas em suas dimensões básicas de altura e largura. É exatamente o movimento que vai revelar a presença da terceira dimensão, dando volume e, conseqüentemente, dinâmica ao espaço”.⁷ Entretanto, como foi possível notar, há uma mudança em relação à percepção do espaço cênico da dança: a cenografia não é apenas moldura para o movimento, ela é também movimento.

Literatura & espaço

Na prosa literária, o espaço ficcional é “(...) um dos componentes estruturais da narrativa literária que, aliando-se à ação, personagem, narrador, tempo e enredo, engendram o universo da ficção, (...) é o lugar onde se passa a ação numa narrativa” (Rodrigues, 2008: 1). Esta categoria contribui para a criação de um contexto ficcional baseado na experiência real (Gordo, 1995: 19 apud Rodrigues, 2008: 1).

Sabe-se que o espaço na literatura não é desenvolvido apenas em narrativas, e que a espacialidade manifesta-se também, por exemplo, na poesia descritiva. Entretanto, nos deteremos introdutoriamente ao espaço das narrativas. O emprego desta categoria se modifica, de modo geral, de acordo com os períodos ou com os estilos narrativos. Terá emprego peculiar, por exemplo, nas narrativas de viagem, nos romances de cavalaria, no romantismo, realismo, nos romances geográficos.

No âmbito da teoria literária, a escrita/ narrativa de viagem é um texto que não se enquadra em um gênero específico. Pode ser considerada uma construção textual em trânsito pela qual pode perpassar dicções como as de documento histórico, documento etnográfico, além de uma feição estetizante, própria da linguagem literária. (Martins, 2007: 1).

⁶ Sobre o projeto “Coreografismos” de Alice Bodanzky ver: <http://www.visgrafimpa.br/e-trajectories/choreographisms/choreographisms.html>

⁷ Talvez por isso o estudo do espaço na dança tenha sempre considerado o movimento corporal isolado dos elementos que o circundam como a cenografia. Esta tradição de estudo teve como precursor Rudolf Laban com ênfase no corpo do dançarino e seus percursos, internos e externos, um estudioso do movimento corporal humano, que até hoje é utilizado como referência nas análises coreográficas.

A viagem esteve, quase sempre, vinculada a uma perspectiva, um ponto de vista, direcionada a uma cartografia tanto geográfica quanto cultural. Assim, o espaço era observado de acordo com o olhar do viajante, mas de qualquer modo servindo como descrição de uma realidade existente.

No Realismo, de acordo com Watt (1990: 31 apud Pellegrini 2007: 143), o romance “tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias”. As experiências individuais devem ser relatadas no romance, e devem, portanto, estar situadas em contextos precisos de espaço, e também de tempo.

Apesar de serem estilos narrativos diversos, narrativas de viagem e romances realistas tem em comum, de modo geral, o emprego do espaço como descrição fiel do lugar, ficcional ou real, onde ocorre a ação. Entretanto, há outras elaborações e usos do espaço na narrativa. De acordo com Hasmann (2005:34), se referindo à produção literária no Brasil, “o espaço deixa de servir apenas como elemento descritivo. A partir de 1922, os elementos do texto narrativo (...) deixam de ser isolados, passam a entranhar-se uns nos outros, aumentando a complexidade da narrativa.”

O espaço não apenas situa as personagens, mas tem influência sobre seus estados mentais e emocionais (Gama-Khalil, 2007: 4). Este tipo de construção, por exemplo, constrói relações mais intrincadas entre espaço e personagens. Além disso, o espaço pode influenciar diversas camadas e níveis de organização da narrativa literária. Deste modo, “uma narrativa literária pode trabalhar o espaço como um elemento ficcional que se desvela como um potencial motor de significados literários.” (Gama-Khalil, 2007: 5).

Em “Viagem à roda do meu quarto” de Xavier de Maistre o espaço ficcional é concebido não apenas para estabelecer um local para a ação. De acordo com Bernal (1999: 376), o narrador realiza “uma viagem dupla: imaginária e real”, porque ao mesmo tempo ocorre um deslocamento físico, no tempo (quarenta e dois dias) e no espaço (quarto), e um “deslocamento fora dos limites da realidade em que o leitor, a quem constantemente se dirige o narrador, assiste às reflexões deste último”. O título firma um contrato ficcional que não é cumprido, pois a “viagem” é feita mais de reflexões pessoais do narrador do que dos deslocamentos “reais” do suposto viajante. O autor exerce a “forma shandiana” de técnica digressiva, com narrador caprichoso em primeira pessoa do singular, ironia e melancolia, e subjetivação radical do tempo e do

espaço (Rouanet, 2004: 336). A subjetivação radical do espaço é uma das características fundamentais desta obra de Maistre.

“A Viagem à roda do meu quarto é um momento significativo no processo de tomada de consciência, pela literatura, da personalidade dividida, tema de importância notória no Romantismo” (Candido, 1989: 2). De acordo com Candido (1989), o narrador descreve alguns movimentos no quarto, permeado por digressões em que se destaca o interesse sobre a reflexão dos “atos involuntários”. Esses atos são resultado de um descompasso entre a vida psíquica e a vida física sumarizado na teoria da alma e da besta. “É como se dentro dele e de todos os homens convivessem mais de um ser e que eles eventualmente pudessem entrar em discordância” (Souza, 2003: 60). O sistema da alma e da besta, apresentado pelo narrador no capítulo VI, é uma evidência de como o quarto é o espaço “mais adequado” para estas viagens. A alma tem a possibilidade de “viajar sozinha” enquanto a besta, a outra, cuida dos afazeres da matéria. O quarto é um lugar de intimidade, de segredos, de reflexão sobre o universo interior do narrador. É o lugar onde a besta descansa e a imaginação e as memórias singulares podem viajar através da “alma”.

Outro exemplo interessante da “questão da pregnância do espaço na literatura recente” é “Mongólia” de Bernardo Carvalho (Nuñez, 2009: 1). Neste romance, o deserto da Mongólia tem um papel fundamental no desenvolvimento de outros aspectos da narrativa. A escrita segue o percurso de diferentes trilhas no deserto através de “trilhas” tipográficas. No deserto, as trilhas desaparecem e poder trilhá-la depende sempre de outras pessoas encontradas no caminho. De maneira análoga, as três trilhas tipográficas, que correspondem a dois diários de viagem e ao narrador, dependem umas das outras para que o leitor consiga seguir a narrativa, e muitas vezes elas se confundem. Diversas características do deserto servem como suporte para o desenvolvimento de significados na narrativa, a respeito das personagens e de suas experiências pessoais. Como a relação do deserto com o isolamento, o abandono e a desolação, que funciona como correspondente ficcional à condição de estrangeiro do protagonista (Nuñez, 2009: 1-2).

Literatura e dança

Observa-se que em ambos os sistemas de signos há diferentes tipos de desenvolvimento da categoria ou camada/nível de observação do espaço. Em um tipo

mais simplificado, o espaço tem a função de decoração e de contextualização da narrativa, e, além disso, é quase que uma camada isolada de interpretação da obra que tem seu sentido estrito a sua função. Já em outro tipo de uso do espaço, de modo geral, ocorre uma complexificação das relações do espaço com outras camadas interpretativas ou categorias ficcionais. Neste segundo caso, o espaço interfere na interpretação e descrição de outras camadas da obra.

Há um percurso histórico, mais ou menos delimitado, em que o espaço passa de aspecto decorativo e de contextualização da narrativa para um aspecto que está mais intrincado nas relações de significação da obra. Podemos observar estas diferenças de acordo com as funções da linguagem elaboradas por Jakobson (1960) a fim de direcionar um olhar analítico preliminar. Como observamos anteriormente, a cenografia de dança foi inicialmente pensada como a recriação dos lugares onde as narrativas aconteciam. Eram reproduzidos jardins, cidades, casas, quartos, facilmente reconhecíveis. A função referencial, orientada em torno do fator do contexto, é dominante nesta representação espacial cenográfica: nos balés de repertório não há dúvidas sobre o local onde se desenvolve a ação. Do mesmo modo ocorre em literatura, nas obras em que o espaço ficcional é uma descrição tentativamente realista do espaço é a função referencial que se destaca. Por outro lado, em ambos os sistemas, nos trabalhos onde a relação entre o espaço e outras camadas é mais complexa, percebe-se uma ênfase na função poética. Isto contribui para que a obra tenha múltiplas leituras, tendendo ao que Eco (2001) chamou de obra aberta.

Considerações

Há duas áreas de estudo com diferentes perspectivas sobre o espaço que podem contribuir para a discussão aqui iniciada. A primeira é a geografia cultural, uma subárea da geografia, e a segunda das ciências biológicas, mais especificamente os estudos sobre evolução de Richard Lewontin.

A geografia humanista anglo-saxã investiu em uma noção de espaço como *sense of place* (sentido/sensação de lugar), que colocou em foco, divergindo da geografia quantitativa, “aquilo que estabelecia a originalidade dos lugares, a carga subjetiva da qual eles são investidos pela experiência” (Brosseau, 2007: 29). A geografia cultural ou humanista trás para o estudo do espaço o foco nas relações entre os homens e a experiência vivida. Deste modo, a concepção do espaço depende, de certo modo,

daqueles que estão inseridos nele ou que o habitam.⁸ De acordo com Claval (2004: 49), “o registro geográfico deixa de considerar que os homens são independentes do meio onde se encontram”, e tende a uma leitura bastante fenomenológica do espaço e do ambiente, partindo das perspectivas subjetivas dos observadores e pesquisadores.

As ciências biológicas têm uma preocupação com o espaço de forma mais abrangente, em relação aos organismos vivos em geral, e não apenas ao ser humano. Nos estudos sobre evolução, discute-se muito qual o papel do ambiente ou espaço na evolução ontogenética e ontológica dos organismos. Há linhas de pensamento que rejeitam a idéia de que o ambiente é estável e que os animais se modificam adaptando-se às condições do ambiente.⁹ Mais do que se pode imaginar, os animais modificam o seu ambiente assim como são alterados por ele (Lewontin, 2002). Nesta perspectiva, o ambiente não é estático, ele é muito mais do que apenas o lugar onde os organismos vivem e se adaptam. O espaço não está fixo “à espera dos organismos”, ele não existe sem o organismo. De acordo com (Lewontin, 2002: 53), “Assim como não pode haver organismo sem ambiente, não pode haver ambiente sem organismo”. Nesta concepção,

O ambiente de um organismo é a penumbra de condições externas que para ele são relevantes em face das interações efetivas que mantém com aqueles aspectos do mundo exterior (Lewontin: 54).

A partir das breves explicações acima podemos tecer algumas sugestões sobre a influência destas perspectivas sobre o estudo do espaço em literatura e dança. A geografia cultural tende a uma visão que favorece o olhar subjetivo do pesquisador, procurando descrever o espaço através de sensações e impressões não quantificáveis ou mensuráveis. Deste modo, seria possível guiar os estudos do espaço através da experiência do leitor/espectador sobre aquele espaço ficcional ou não, e também considerando a experiência de dentro da obra, do personagem/dançarino. O que consideraria mais importante as impressões e sensações do sujeito do que qualquer outro aspecto.

⁸ A geografia esteve há muito, desde 1910, interessada nas contribuições da literatura para seu próprio campo de estudo, apesar da escassez dos estudos até os anos 1970 (Brosseau, 2007: 17). Entretanto, o que interessa aqui é a noção de espaço a partir da qual a geografia se apropriou das descrições espaciais literárias.

⁹ De acordo com Lewontin (2002:48), “Darwin promoveu uma ruptura profunda com essa tradição intelectual [que estava em voga anteriormente] ao alienar o interno do externo: ao estabelecer uma separação absoluta entre os processos internos que geram o organismo e os processos externos, o ambiente, em que o organismo deve operar”. Na concepção inaugurada por Darwin, a história do ambiente é separada da história do organismo.

Na tendência apresentada por Lewontin em estudos de evolução o ambiente também é considerado sempre uma entidade que está em relação ao organismo. Mas, diferentemente da geografia, há uma correlação mais explícita entre espaço e organismo. Deste modo, não se deve levar em consideração apenas a “impressão” do organismo, mas especialmente a relação ambiente/organismo. Através da transposição desta perspectiva o espaço, em dança e literatura, pode ser entendido apenas através de relações, diminuindo a relevância do sujeito e equilibrando os papéis exercidos por espaço e organismo. Por este viés, as observações feitas ao espaço na literatura ficcional devem considerar as relações entre espaço/sujeito, espaço/outras categorias ficcionais. Na dança devem ser consideradas apenas as relações efetivas entre dançarinos e espaço (tudo que não for o próprio dançarino) e entre platéia e espaço.

Como a constituição do espaço, como categoria analítica e como fenômeno cuja elaboração e desenvolvimento extrapolam qualquer função de ornamentação, permite fazer uma comparação entre sistemas e processos distintos de linguagem, é uma questão cuja abordagem pode produzir resultados interessantes em termos heurísticos. O tipo de relação que o espaço mantém com níveis distintos de organização do fenômeno descrito (em dança ou literatura), é outra questão cujo desenvolvimento fornece diversos e importantes *insights*, e segue, em dança ao menos, potencialmente inexplorada. A noção de espaço tanto geografia cultural, quanto em estudos evolutivos em biologia, fornece potencialmente uma perspectiva sobre espaço que pode auxiliar em aproximações destes dois sistemas.

Referências

- Bernal, C. P. 1999. Acerca de una traducción española de Xavier de Maistre. In: Fransico Lafarga. *La traducción en España (1750-1830) – lengua, literatura, cultura*. Ediciones de la Universitat de Lleida.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46850596878152498754491/024482.pdf>
- Bodanzky, A. 2007. *coreografismos: sistema cenográfico generativo para dança contemporânea*. Trabalho de conclusão. Curso de Desenho Industrial. Escola Superior de Desenho Industrial –UERJ.
- Brosseau, M. 2007. Geografia e Literatura. In: Roberto L. Corrêa & Zeny Rosendahl (ed.). *Literatura, música e espaço*. Editora UERJ.
- Candido, A. 1989. À roda do quarto e da vida. *Revista USP*, junho/julho/agosto, nº 2.

- Campos, H. 1992. *Metalinguagem e outras metas*. Vozes.
- Claval, P. 2004. A paisagem dos geógrafos. In: Roberto L. Corrêa & Zeny Rosendahl (ed.). *Paisagens, textos e identidade*. Editora UERJ.
- Demers, L. P. 2006. *Interactive and live accompaniment lighting for dance*. Conference on Dance and Technology.
- Eco, U. 2001. *Obra Aberta*. Perspectiva.
- __. 2007. *Quase a mesma coisa*. Record.
- Gama-Khalil, M. M. 2007. O espaço e os sentidos em Duelo de Guimarães Rosa. *XI Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes e Saberes*. Julho. USP - São Paulo.
- Hasmann, R. B. dos S. 2005. A dialética do espaço em “Campo Geral”. *Revista de Ciências Humanas*, Taubaté, v. 11, n. 1, 33-45, jan./jun.
<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/R11.V1.2005/4%BA%20art..pdf>
- Jakobson, R. 1960. Linguistics and Poetics. In Thomas Sebeok (ed). *Style in Language*. M.I.T. Press. 350-377
- Jakobson, R. & Pomorska, K. 1985. *Diálogos*. Cultrix.
- Kotz, M. L. 2004. *Rauschenberg – Art and Life*. Harry N Abrams inc.
- Laban, R. 1979. *O domínio do movimento*. Editora Summus.
- Lewontin, R. 2002. *A tripla hélice: gene, organismo e ambiente*. Companhia das Letras.
- Maistre, X. *Viagem à roda do meu quarto*. Tradução de Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- Martins, E. A. 2007. Uma cartografia do *Atlas* de Borges. *XI Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes e Saberes*. Julho. USP - São Paulo.
 <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/34/1210.pdf>> Acesso em 30 de julho de 2009.
- Меклина, М. 1998. *Random notes on dramatic space*.
 <<http://www.geocities.com/meklina/random.html>> Acesso em 20 de julho de 2009.
- Monteiro, M. 1999. Balé, tradição e ruptura. In: Roberto Pereira & Silvia Soter (Ed.) *Lições de Dança 1*. Editora Univercidade.
- Nuñez, C. F. P. 2009. "Mongólia" de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imagologia. *Cadernos do CNLF (CiFEFil)*, v. 13, 1-8.
- Pellegrini, T. 2007. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*.v. 42. n. 4. 137-155.

Rodrigues, A. V. A. 2008. Espaço ficcional em *Ponte do Galo*, de Dalcídio Jurandir. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. Julho. USP- São Paulo.

<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/ALCIR_RODRIGUES.pdf> Acesso em 13 de julho de 2008.

Rouanet, S. P. 2004. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*. 18 (51), 335-354.

Silva, E. R. 2007. Encenação e Cenografia para Dança. *Diálogos Possíveis*. Ano 6. n. 1. 19-32.

Smith-Autard, M. 2000. *Dance composition*. Routledge.

Souza, E. R. O. 2003. *A roda do quarto e da vida: de Xavier de Maistre a Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.

Stuart, I. 1999. A experiência do Judson Dance Theater. In: Roberto Pereira & Silvia Soter (org.). *Lições de Dança I*. Editora Univercidade.

Stuart, R. 2004. Compositional Techniques for Live Dance in ‘Moving’ Digital Scenography: presence, sensation and the time-image. MA in Collaborative Arts at University College Chichester.

Stuart, R. & Curson, B. 2006. Exploring *Living Room*: Using Complexity Theory to discuss dance set in 3D digital scenography. *(re)Actor: The First International Conference on Digital Live Art*. The Octagon @ Queen Mary, University of London.

Urssi, J. N. 2006. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.