



O Híbridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã

Federica Fratagnoli

Universidade de Nice Sophia Antipolis – Nice, França

RESUMO – O Híbridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã – Ao tomar como ponto de partida a experiência dos artistas da diáspora indiana na Inglaterra, este artigo propõe repensar o papel e o significado do termo *híbrido* no campo da dança e na criação contemporânea. Aplicado sem distinção a todo tipo de criação artística de caráter multicultural, esse termo veicula uma pluralidade de sentidos, às vezes, contraditórios. O recurso a noções da biologia contemporânea fornecerá as ferramentas necessárias a uma análise dos processos híbridos de criação, permitindo uma leitura diversificada de experiências muitas vezes percebidas como homogêneas.

Palavras-chave: **Dança Contemporânea. Dança do Sul da Ásia. Criações Híbridas. Diáspora Indiana. Morfogênese.**

ABSTRACT – The Hybrid and the Dancing Body: a study of the Anglo-Saxon contemporary stage – Taking as starting point the experience of the artists of the Indian diaspora in England, the article suggests rethinking the role and the meaning of the term *hybrid* in the field of dance and of contemporary creation. Applied without distinction to any kind of multicultural artistic creation, this term conveys a plurality of senses, sometimes contradictory. Notions of contemporary biology will supply the theoretical tools for an analysis of the hybrid processes of creation, allowing a diversified reading of experiences often perceived as homogeneous.

Keywords: **Contemporary Dance. South Asian Dance. Hybrid Creations. Indian Diaspora. Morphogenesis.**

RÉSUMÉ – L’Hybride à l’Épreuve du Corps Dansant: étude de créations de la scène contemporaine anglo-saxonne – Prenant comme point de départ l’expérience des artistes de la diaspora indienne en Angleterre, l’article propose de repenser le rôle et la signification du terme *hybride* dans le champ de la danse et de la création contemporaine. Appliqué sans distinction à toute sorte de création artistique à caractère multiculturel, ce terme véhicule une pluralité de sens parfois contradictoires. Le recours à des notions de biologie contemporaine fournira les outils théoriques nécessaires à une analyse des processus de création hybrides, permettant une lecture diversifiée d’expériences souvent perçues comme homogènes.

Mots-clés: **Danse Contemporaine. South Asian Dance. Créations Hybrides. Diaspora Indienne. Morphogénèse.**

Ao debruçar-se sobre a produção discursiva referente às novas criações coreográficas indianas, tanto na Índia como no Ocidente, observa-se que se expande a utilização do adjetivo *híbrido* aplicado sem distinção a todo trabalho artístico de caráter multicultural. Durante os anos 1980, a noção de hibridismo se afirma no mundo anglófono como uma nova maneira histórica e dinâmica de interrogar os fatos culturais. Ao assumir uma dimensão, ao mesmo tempo, estética e filosófica, ela se impõe no campo da arte como um valor positivo e muito apreciado. Porém, no campo da dança, essa noção traz consigo múltiplos paradoxos e ambiguidades. Ao veicular uma pluralidade de sentidos, às vezes, contraditórios, o termo oculta a especificidade dos processos criativos e das estéticas, muitas vezes divergentes, que operam nos palcos contemporâneos.

Ao tomar como ponto de partida o contexto britânico – o centro mais produtivo da experiência artística indiana na Europa –, este artigo se propõe a repensar o papel e o significado desse termo da mesma forma que as incoerências que ele provoca na prática corporal. Por qual (quais) razão (razões) o termo *híbrido* tornou-se o *leitmotiv* das criações da diáspora indiana na Inglaterra? Qual (quais) intenção (intenções) e qual (quais) necessidade(s) motivaram seu uso? E muito além disso, o termo permanece pertinente para um discurso sobre o corpo e a dança? Parece-nos que a conotação dada pela biologia do século XIX, inscrita na etimologia mesmo do termo¹, impede a apreensão do aparecimento das configurações sensíveis que animam a corporeidade dançante e torna o uso desse termo inadequado e problemático no campo da experiência corporal. Somente o recurso a noções da biologia contemporânea que, contrariamente à biologia do século XIX, abre-se a um estudo cognitivo e fenomenológico da vida humana, fornecendo as ferramentas teóricas necessárias a esse tipo de estudo.

Ao seguir o pensamento do filósofo Michel Bernard², as páginas deste artigo considerarão o corpo não como uma entidade anatômica permanente e significante, mas como uma “[...] rede sensório-motora instável de intensidades, submetida às flutuações de uma dupla história simbólica: uma da sociedade ou da cultura à qual ela pertence e uma da singularidade circunstancial e contingente de sua própria existência³” (Bernard, 2001, p. 86). O termo *sensível*, utilizado várias vezes no decorrer do texto, remeterá instantaneamente à experiência

perceptiva vivida pelo intérprete⁴. Mais precisamente, esse termo designará o aprimoramento sensorio-motor que acompanha a aprendizagem de um novo gesto ou de uma nova prática de dança, permitindo a incorporação de coordenações e de qualidades de movimento até então desconhecidos. Parece-nos que uma modificação da visão do corpo, pensado como entidade anatômica, e da corporeidade, pensada como entidade sensível, permitirá ler as criações contemporâneas de modo mais pertinente, atualizando uma diversidade de experiências geralmente percebidas como homogêneas.

O artigo se organiza em três partes. Na primeira, apresenta-se o contexto da dança anglo-saxã e analisa-se o aparecimento da palavra *híbrido* no campo da dança inglesa. Em seguida, focaremos o aparecimento e a difusão da noção de *híbrido* nas artes performativas. Isso permitirá repensar o lugar dessa expressão no nosso campo de aplicação, a dança, e detectar as consequências que a confluência de culturas físicas heterogêneas pode induzir no âmbito das práticas corporais. Por último, serão apresentados estudos de casos específicos que permitirão designar alguns dos processos de criações *híbridas* presentes nos palcos contemporâneos. Deve-se dizer que o panorama traçado nestas páginas não é representativo do conjunto das criações que dizem respeito ao palco contemporâneo, bastante diversificado e marcado por tensões, às vezes, contraditórias. Porém esse panorama poderá fornecer eixos de reflexão úteis para o assunto.

O Aparecimento da Palavra *Híbrido* no Contexto Anglo-saxão

O Reino Unido é certamente o mais notável país europeu com a maior produção de peças coreográficas e discursos sobre a diáspora indiana. Um movimento institucionalizado se impôs nesse país desde o final dos anos 1960, concentrando uma comunidade muito grande de artistas provenientes dos países do sul da Ásia em torno de um projeto multicultural muito ambicioso. Explicitamente, nós usamos o termo *sul da Ásia* para dar conta da expressão inglesa *South Asian*, que, desde os anos 1980, designa o panorama artístico indo-britânico. É preciso dizer que, na realidade, os estilos de danças indianas na Inglaterra são, a partir de agora, identificados sob a expressão de *South Asian Dance*. Esse termo tem como objetivo mostrar que as danças da Índia não são mais dançadas somente pelos indianos, mas por um grande número de artistas, provenientes de diversas nações, do

Paquistão a Bangladesh, do Nepal ao Sri Lanka, da Índia à África, sem contar aqueles que vêm da Europa. Problematizado por Avanthi Meduri em um artigo publicado em 2008 (Meduri, 2008), o termo *South Asian* testemunha o fenômeno da transnacionalização e da hibridização da prática, que acaba sobrepondo à identidade local dessa dança, própria da nação indiana, uma segunda identidade mais especificamente global⁵. Avanthi Meduri demonstra que essa transformação concretizou-se pela criação de uma rede institucional local-global, que hoje se tornou uma realidade muito importante no contexto inglês. Muitos exemplos podem ser mencionados com relação a esse assunto. Pode-se citar instituições como Akademy, Kadam ou Sampad, que visam a propagação da cultura *South Asian*, com uma atenção particular destinada às criações contemporâneas. Há ainda *Pulse*⁶, jornal de difusão de atualidades da dança *South Asian* na Inglaterra. Financiada pelo *Arts Council of England*, essa publicação propõe-se explicitamente a “[...] sublinhar que a Grã-Bretanha é um local de acontecimentos para a dança ‘*South Asian*’ e que ela impulsiona as tendências internacionais nas artes performativas⁷”. A criação de um mestrado em *South Asian Dance Studies* dentro do Departamento de Antropologia da Dança na *Roehampton University* (Londres) acompanha-se da introdução da opção prática em *South Asian Dance* dentro da *The Place*, uma das escolas londrinas mais renomadas em dança contemporânea. Por fim, pode-se citar a criação de um certificado para o ensino da dança indiana, *Imperial Society of Teachers of Dancing-ISTD*, correspondente ao *Diplôme d’Etat Français* para os estilos de dança Bharata Natyam e Kathak, e o programa de verão que se desenvolve em Leicester, *Unlocking Creativity*, laboratório de criações artísticas contemporâneas a partir dos princípios técnicos das danças indianas.

O que se acaba de descrever é fruto de um longo processo de afirmação e de enraizamento progressivo que foi iniciado no começo do século XX, aliado às primeiras imigrações indianas em solo inglês. Recebidas e acolhidas, em um primeiro momento, sob o rótulo exótico e étnico, essas danças ganharam o reconhecimento e o prestígio, até serem reconhecidas como uma verdadeira corrente, não mais subordinada, mas paralela à corrente *principal* da dança contemporânea britânica (Khan; Sundaram; Wollaston; Ray, 2001).

O fato é que o termo híbrido fez sua aparição na área da dança inglesa por volta do final dos anos 1980. Shobana Jeyasing, uma

dançarina nascida em Chennai (Índia), em 1957, e instalada na Inglaterra a partir de 1981, está na origem desse empréstimo linguístico. Formada em dança indiana de estilo Bharata Natyam, fez mestrado em literatura inglesa – *MA in Shakespeare Studies* na Universidade de Sussex –, que a introduz aos autores pós-coloniais, em primeiro lugar a Homi Bhabha e Stuart Hall, dos quais ela se declara várias vezes em débito. Shobana Jeyasing se apresenta inicialmente em solos de dança tradicional, sem, porém, obter um grande sucesso de público. Por volta da segunda metade dos anos 1980, o interesse pelos autores da diáspora indiana e pelas teorias pós-coloniais a incita a transferir sua atenção para as possibilidades expressivas do Bharata Natyam no contexto ocidental (Meduri, 2008, p. 305-307). Ela se apresenta, então, na cena artística londrina com um projeto estético muito ambicioso: dar conta do deslocamento identitário sofrido pelas práticas corporais indianas na época pós-colonial⁸. Para concretizar esse projeto, ela funda, em 1988, a *Shobana Jeyasing Dance Company*, destinada a tornar-se uma das companhias mais conhecidas e apreciadas no mundo da criação coreográfica indiana na Inglaterra.

Entretanto, em todas as suas primeiras criações, como *Configurations* (1988), *Correspondences* (1990) ou *Making of Maps* (1992), o conceito de hibridismo tem mais relação com um ideal teórico do que com uma verdadeira expressão corporal. No início da pesquisa corporal de Shobana Jeyasing, as interações com a cultura ocidental se limitam a uma simples *descontextualização* do Bharata Natyam, circunstância que incita Sanjoi Roy a falar “[...] de urbanização da prática” (Roy, 2003, n.p.). Pode-se citar como exemplo manifesto a peça que a tornou famosa, *Duets with Automobiles*, concebida para o vídeo e jamais executada *ao vivo*. Essa peça, que data de 1993, limita-se a uma reorganização da linguagem tradicional do Bharata Natyam em um espaço urbano. As associações próprias a esse estilo de dança são transpostas para dentro de um edifício tipicamente londrino, inscrevendo os movimentos das bailarinas em um contexto estranho (Lopes y Rojo, 2006). Esse exemplo realmente extremo permite levantar um problema técnico, que interessa à totalidade das criações ditas *híbridas*. Shobana Jeyasing e a maior parte dos coreógrafos dos anos 1980 constroem projetos ditos *híbridos*, trabalhando com bailarinos que possuem exclusivamente uma prática de dança indiana. É somente em torno da metade dos anos 1990 que Shobana Jeyasing começa a colaborar com bailarinos e bailarinas

que receberam uma dupla formação: eles dominam uma técnica de dança contemporânea e conhecem um dos estilos de dança e/ou de arte marcial do subcontinente indiano. É exatamente essa formação múltipla – que fundamenta uma prática sensível e perceptiva diversificada – que permitirá o aparecimento de interferências cinestésicas que deslocam a linguagem indiana para outros domínios. Essa questão será retomada na parte final do artigo. A partir desse segundo período – a segunda metade dos anos 1990 –, as características do projeto corporal pós-colonial de Shobana Jeyasing se clarificam e assumem uma coerência com os princípios teóricos defendidos por ela. Portanto, o rótulo *hybrid(ity)* é usado para a quase totalidade dos trabalhos de experimentação que tentam negociar a identidade corporal, fora do *homeland* originário.

Como lembra Stéphanie Jordan (2001, p. 114), é durante a conferência *Re-inventing Britain*, ocorrida em Londres, em 1997, que o termo *hybrid(ity)* foi considerado como a expressão mais apropriada para falar sobre as investigações interculturais no campo coreográfico. Esse termo, tirado da reflexão de Homi Bhabha⁹, permitia, de acordo com os participantes, manter certa abertura, assim como uma certa complexidade de significação com relação ao termo antes empregado nessa área: *fusion*. Ao evocar a reunião de elementos distintos em um todo homogêneo, *fusion* remetia à ideia de um processo que dá vida a um objeto cuja estrutura interna seria unitária e estática. A expressão *hybrid(ity)*, ao contrário, é portadora da ideia de mobilidade e de reorganização permanente, que a associa a uma dinâmica em devir, na qual os elementos existem misturando-se. Nessa segunda acepção, a ideia de bordas e de limites perde justamente sua pertinência. Não é a forma que está em jogo, mas a dinâmica.

Útil em um momento de renegociação identitária e de transição pós-colonial, parece que a utilização do termo híbrido deve ser hoje questionada. Os diferentes tipos de linguagens corporais e de proposições coreográficas contidas nas malhas de seu rótulo tornam seu uso vago e, às vezes, inoportuno.

O Termo Híbrido

Nos últimos vinte anos, assistiu-se a um fenômeno de “[...] proliferação dos híbridos” (Latour, 1997, p. 7), para retomar uma expressão de Bruno Latour. O termo *híbrido* tornou-se corrente e

comum, empregado em contextos tão diferentes como a economia, as novas tecnologias, a cozinha, a literatura, as artes plásticas ou performativas, para citar alguns. Em cada um desses contextos, o termo assume acepções geralmente divergentes, que lhe conferem assim identidades diversas.

A retórica do híbrido afirma-se, de modo consequente, durante os anos 1980, como uma nova maneira histórica e dinâmica de interrogar os fatos culturais. Estritamente associado à emergência do discurso pós-colonial e a sua crítica sobre o imperialismo cultural, esse conceito canaliza as reflexões e as tensões que animam o trabalho intelectual dos *Subaltern Studies* e dos *Cultural Studies*. Depois de fazer parte de campos mais especificamente sociológicos e historiográficos, a noção de híbrido se insinua na área da literatura. As conexões entre texto e poder, que questionam o modo de articular a presença do *outro* na história cultural, legitimam esse deslocamento. Na realidade, todo texto é pensado como fonte de poder, e toda textualidade, como lugar privilegiado de representação e de resistência. A noção de híbrido – ao lado do princípio de multiculturalismo – se confirma como uma das noções chave das reflexões desses intelectuais, resumindo a necessidade de analisar a sobreposição das culturas e dos conhecimentos da época pós-colonial. Uma vez descontextualizado dentro do campo literário, o termo híbrido não tardará a impor-se no campo artístico, no qual testemunhará o encontro e a interação de práticas artísticas provenientes de diversos contextos.

No campo das artes performativas, o termo híbrido faz sua aparição para designar a implicação das novas tecnologias, em particular das digitais, com o objetivo de impor uma nova ordem visual, que simula o real, ao invés de defini-lo. Assim, esse termo é encontrado na vídeo-dança ou dança na tela e em toda performance de arte digital ou instalação de arte contemporânea. No campo da dança contemporânea, o termo foi geralmente empregado para explicar as criações coreográficas que recorrem a outras artes ou tecnologias. Recentemente, François Frimat (2010) levou a reflexão um pouco mais longe, empregando o termo híbrido para justificar todos os elementos que, na cena contemporânea, perturbam a identidade da representação e confundem a percepção do espectador.

Em face dessa proliferação de hibridismos, parece essencial pensar e analisar a hibridização não como um processo geral, mas

como um processo “[...] implicando, ao contrário, uma multiplicidade de processos específicos¹⁰” (Molinet, 2006, p. 3). “A hibridização não sendo um objeto em si, mas a ação de transformar e, ao mesmo tempo, modificar os objetos, as ferramentas, as práticas, age sobre as formas de construção ou recepção do real¹¹” (Molinet, 2006, p. 2-3), explica Emmanuel Molinet. Então somente examinando os processos que sustentam o ato de criação que seria possível aproximar-se da complexidade desse fenômeno e de dar-se conta da especificidade de cada forma híbrida.

Como um Corpo se torna Sensível a uma Cultura *Outra*

Repensar o conceito de hibridização é requerido pela corporeidade e pelo olhar sensível que se resolveu adotar para com ela. Como rede de conexões sensíveis e de texturas energéticas, o *corpo* obriga ao confronto com questões específicas, que são da ordem da incorporação, da elaboração dos fluxos e da perda dos limites. O encontro entre duas experiências corporais não pode, então, ser visto como um meio de resolver uma dualidade fundamental. Trata-se antes de um meio de repensar a forma como a corporeidade de um dançarino torna-se disponível para incorporar (*embodiment*) coordenações, estados tônicos, sensações que pertencem a uma prática cultural outra e até então desconhecida.

Dois pontos são dignos de ser explicitados. Em primeiro lugar, não se adere expressamente a um pensamento do *híbrido* que se dá como vontade de aproximar e reconciliar os contrastes. Parece que, na verdade, a experiência corporal do sujeito encontra sua expressão mais convincente nos casos em que ela brota de forma mais inesperada e involuntária. Longe de querer vê-la como um gesto premeditado, decidido, ela se apresenta antes como uma consequência, um efeito inesperado e, entretanto, ostensivo. A noção de corporeidade impõe, com efeito, reconsiderar a *premeditação* inerente a todo fenômeno de hibridização pensada de um ponto de vista cultural. Será possível que a corporeidade se dê como lugar de uma gênese que escapa a toda vontade? Quais elementos expressivos poderiam induzir tal *aprogramaticidade* corporal? Muitas vezes, o sujeito que dança decide de modo imprevisto e irrefletido, deixando aparecer, de modo anódino e quase negligente, os efeitos do encontro. Nesses casos, uma verdadeira *geração* espontânea surge sem aviso. Em segundo lugar,

essa abordagem impede pensar o híbrido como a gênese de um objeto coerente e harmonioso, que desamarraria as contradições não resolvidas em todo ato de transmissão e de incorporação do gesto dançado. O híbrido teria, então, tendência a deixar emergir a incoerência, o desequilíbrio, a ruptura, em resumo, a desequilibrar todas as certezas, não obstante já colocadas de lado pelas corporeidades para permitir a acolhida do outro. Seria, então, uma “[...] experiência da desapropriação, da ausência e da incerteza¹²” (Laplanine; Nouss, 2001, p. 10) que questiona o indivíduo e a percepção de sua corporeidade. Como consequência, o híbrido seria, antes de tudo, portador de um processo de despojamento e renúncia. O encontro com o diverso pediria um distanciamento daquilo que se é, um desprendimento que, só, permitiria, eventualmente, o acesso ao território desconhecido e estrangeiro da alteridade. A tensão posta em ação pelo movimento do *ir para* fragilizará e tornará instável o sujeito inicial, que se descobrirá incompleto e fissurado. Na matéria sensível e perceptível do corpo, o *outro* só pode se insinuar por meio de um mecanismo de corrosão dos automatismos gestuais, criando interferências e lugares de síncope. A instabilidade e o reajustamento contínuos impedem o mecanismo de esclerosar-se, permitindo, assim, escapar à repetição do mesmo e à persistência do *habitus*. Nesse sentido, a experiência híbrida coincidiria mais com um estado de incerteza, de desorientação e, por fim, eventualmente, de reconquista de si. Seria um processo que nega e refuta tudo o que fixa, finaliza, soluciona, revelando as figuras que surgem dessa reorganização provisória diretamente confrontada ao disforme. Para tomar as palavras de Suely Rolnik, o encontro com o outro instauraria finalmente o “[...] desmantelamento de nosso contorno, de nossa imagem corporal, para aventurarmos-nos no processo de ebulição do nosso corpo vibrátil, sem imagem¹³” (Rolnik, 2004, p. 4). Condição necessária e indispensável a toda complexificação perceptiva, o estado de vulnerabilidade corporal permitiria essa “[...] viagem para o além da representação¹⁴” (Rolnik, 2004, p. 4).

A leitura sensível proposta nestas páginas terá como base a teoria da morfogênese elaborada por Humberto Maturana e Francisco Varela. Suas reflexões permitirão conceber o encontro de sensibilidades heterogêneas não somente como contradição jamais resolvidas nem acabadas, mas também como sistema de reorganização complexa que reorienta os elementos a partir de uma forma percebida como *ressonância*.

A Emergência de uma *Forma* como Processo Relacional: a teoria de Humberto Maturana e Francisco Varela

O corpo se constrói por inscrição cultural. Uma aprendizagem constante e, muitas vezes, inconsciente determina a existência desse organismo. Como todos os sistemas complexos presentes na natureza, o corpo reelabora as interferências provenientes do meio exterior, integrando esses elementos e dando, assim, vida a novas configurações. O conceito de *autopoiesis*, elaborado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, revela essa qualidade auto-organizadora inerente aos sistemas complexos¹⁵. Proveniente do grego antigo, *αυτο-*, auto, *si mesmo*, e *ποίησις*, *poiesis*, *criação* ou *produção*, esse termo designa um ser que se auto-organiza e que consegue gerenciar os obstáculos que prejudicam seu funcionamento. A partir dos anos 1970, esse neologismo foi utilizado por Maturana e Varela para nomear a condição de existência dos seres vivos dentro de uma produção contínua deles mesmos. De acordo com essa teoria, a natureza fundamental desses sistemas vivos é a de possuir uma estrutura organizada. Um funcionamento complexo e refinado permite guardar e regenerar, no tempo, a autonomia do sistema e sua sobrevivência. Por essa razão, toda variação do ambiente é assimilada no mais curto espaço de tempo possível para trazer o organismo para a unidade. Isso acontece por intermédio dos dispositivos que contribuem para a regeneração e manutenção do ser vivo. A *autopoiesis* seria, então, a possibilidade para todo sistema de reelaborar sua identidade graças a processos internos que autorreproduzem e transformam seus próprios componentes.

Como sistema complexo, o corpo é um organismo que se ordena e que reage de acordo com os princípios da *autopoiesis*. Isso significa que as interferências ou os *ruídos* que se insinuem na sua estrutura interna desencadeiam, a cada vez, um dispositivo de reorientação que os incorpora a um nível superior. Esse quadro teórico permitiria, então, pensar a incorporação de um novo gesto ou de uma nova prática corporal pelo bailarino-intérprete como uma forma de *ruído*, uma perturbação interna na forma de sentir. Essa perturbação provocaria uma reviravolta real no quadro perceptivo, obrigado a reorganizar-se para negociar uma nova integridade em um nível superior. Evidentemente, essa modificação sensível será perceptível em pequenos deslocamentos, em perspectivas inéditas, em circuitos impalpáveis, que darão vida a um novo arranjo postural e motor.

Nosso objeto de estudo exige um interesse pelas repercussões fisionômicas e visíveis dessa reorganização íntima, que se faz no momento da incorporação de um novo gesto ou de uma nova coordenação. No caso das criações híbridas, com o que o olhar do público vai se deparar? Qual fisionomia assume essa reorganização sensível de universos corporais? É possível falar ainda de *forma*? É para responder a essas questões que se recorrerá, no curso do artigo, ao conceito de morfogênese. No campo da biologia, esse termo indica a emergência de formas que caracterizam um organismo vivo, seja do ponto de vista evolutivo, seja do ponto de vista do desenvolvimento ontogenético. De acordo com Varela (2001), a maior descoberta da ciência nos últimos anos foi justamente compreender como pensar a *emergência* de um fenômeno, para explicar a passagem de um nível local para um nível global. A ideia de que tudo o que existe esteja ligado a uma existência material e seja, então, apreensível em termos objetivos é um *modus pensandi* característico da sociedade ocidental. Essa postura caracterizou os avanços da *philosophy of mind* americana que se consagrou principalmente a oferecer definições de categorias e objetos. Entretanto, essa atitude que consiste em *identificar* e materializar em um objeto concreto e identificável todo o fenômeno acaba causando preocupações. Os especialistas em ciências exatas se encontram mais confrontados a realidades novas, que não podem ser nomeadas nem apreendidas de modo concreto. Por essa razão, as últimas pesquisas sobre o assunto tendem, com efeito, a rever a posição analítica, que deixa inexplicada a emergência de vários fenômenos. Para explicar essas novas realidades, Varela (2001) recorre a um exemplo banal, mas que esclarece nitidamente a questão:

Na atmosfera, circulam inúmeras partículas de ar e de água que, de repente, por um fenômeno de auto-organização – essa é a palavra-chave –, transformam-se em um tornado, um objeto que aparentemente não tem uma verdadeira existência, pois ele existe apenas nas relações de seus componentes moleculares. Entretanto, sua existência é confirmada pelo fato de que ele destrói tudo o que está no seu caminho. Portanto, ele é um objeto curioso¹⁶ (Varela, 2001, s.p.).

Para apreender o alcance desse exemplo, será preciso, antes de tudo, perguntar-se o que é um tornado? O uso dessa palavra não exprime nada a não ser a complexidade de um fenômeno que é abstrato e inapreensível. O tornado possui, é claro, uma identidade e

unidade, mas localizadas onde? É possível apreender as partículas de ar e de água singularmente, uma por uma. Mas será igualmente difícil poder indicar seu modo de estarem juntas. Como diz Varela, com pertinência, a passagem da parte para o todo introduz uma categoria ontológica, um modo de ser. O tornado é um elemento emergente; impossível capturá-lo e afirmar que ele existe em si. Trata-se antes de um *estado*, de um modo de aparecer no mundo. Nada mais. Essa evidência leva Varela e muitos cientistas contemporâneos a reconhecerem a presença de novas realidades que a ciência ainda não conseguiu nomear e apreender.

Evidentemente, esses questionamentos ressoam de modo muito atual em alguns espetáculos de dança contemporânea que buscam uma interação entre duas ou mais práticas corporais. Essas criações colocam o espectador frente à impossibilidade de compreender a complexidade da corporeidade do bailarino. Vindas de um estado e de um trabalho sensíveis e proprioceptivos, mais do que de uma forma, essas corporeidades fazem intervir as partes mais sutis e menos visíveis da identidade corporal. Como, então, perceber a complexidade de um movimento que resulta da interação entre várias práticas corporais? Como localizar a identidade desse movimento na medida em que “[...] sua identidade não tem um locus, mas uma colocação espaço-temporal” (Varela, 2001, s.p.)? Qual novo tipo de identidade seria preciso reconhecer para esse corpo e esses gestos? É, com efeito, a questão da identidade que está em jogo na *emergência* de um fenômeno. Ao retomar as palavras de Varela, lembramos que os processos de auto-organização evidenciados por ele “[...] dão vida a um nível para o qual é preciso reconhecer uma identidade específica” (Varela, 2001, s.p.). Desprovida de uma existência substancial e material, essa identidade se apresenta sob a forma de um processo estritamente relacional. Ao retomar o exemplo do tornado, pode-se afirmar que ele existe somente através das relações de seus componentes moleculares. Essa constatação conduz Varela a pensar que seria necessário, então, “[...] redefinir a noção de identidade em termos de interação mais do que de extensão numa forma¹⁷” (Varela, 2008, s.p.) e, mais interessante ainda, que seria necessário “[...] identificar quais são os tipos de mecanismos de ressonância interna que vão permitir a emergência de uma forma mais do que a outra¹⁸” (Varela, 2008, s.p.).

A ideia de forma concebida pelo biólogo sul-americano se afasta, então, dos parâmetros figurativos, visuais e gráficos a partir dos quais

nós nos acostumamos a interpretar os fenômenos. A emergência de uma forma seria bastante dependente de um *mecanismo de ressonância interna*, que nasce a partir da interação das substâncias que compõem a matéria. A sua observação fina e sensível, que se interessa, antes de tudo, ao estado da matéria, condu-lo a vislumbrar um novo tipo de forma. Designada como ressonância, essa configuração virtual seria a base da identidade de toda substância e sua figuração externa. “A forma [...] no sentido de *coerência* dada por esse *tipo de ressonância interna* é como no modelo de estilo ‘sistema imunitário’, no qual não há forma no sentido físico, literal, mas no sentido de uma *identidade de ressonância*” (Batt; Abriox; Cordesse, 1990, p. 175.). De acordo com essa interpretação, seria possível distinguir dois tipos de formas: por um lado, a forma no sentido habitualmente entendido. Ela corresponderia a uma figura, uma imagem bem reconhecível e identificável, que ainda encontra suas referências diretas no campo físico e material. Por outro lado, haveria uma forma virtual que escapa à evidência de uma identificação fisionômica. Esse tipo de forma torna-se possível por uma *identidade de ressonância* e por *relações-interações* praticadas dentro de um ato de auto-organização. Obviamente, o conceito de ressonância desestabiliza a noção clássica de forma – e todas as noções vizinhas – que de antemão aparecem como restritivas e aleatórias.

A maioria das criações que o palco contemporâneo define como *híbridas* permanece ligada a um conceito de forma classicamente entendida, conseguindo, apenas em casos raros, *fragilizar* a postura corporal dos dançarinos. É o apego aos signos da cultura da Índia, que estabelece uma dependência quase obsessiva com a ideia de forma classicamente entendida, impedindo, assim, a afirmação de um encontro que toca a experiência cinestésica e sensorio-motora do intérprete. O quadro teórico que foi projetado constitui uma ferramenta de reflexão útil para o campo da dança indiana. Ele permite reconsiderar a importância dada ao vocabulário e operar uma distinção entre as criações que emergem como formas de *ressonância* das criações mais convencionais que continuam apegadas a uma ideia de forma *figurativa*. O próximo capítulo apresentará alguns exemplos selecionados a partir da cena contemporânea inglesa. Esses exemplos elucidarão e esclarecerão nossas afirmações.

Criações Híbridas na Cena Contemporânea: desterritorialização, fragmentação, ressonância

A maioria das criações híbridas dos artistas da diáspora indiana é dependente de uma mesma preocupação. Elas continuam a enfrentar um vocabulário de origem muito pregnante, que exige um modelo de reconhecimento fixo. Um grande número dessas criações continua comprometido com uma ideia de forma *figurativa*, classicamente entendida; enfrentando com dificuldade a força dos signos da tradição. Ao desejar experimentar novos caminhos, conectados ao contexto contemporâneo, essas peças sofrem uma perda *identitária*.

Por exemplo, pode-se citar o espetáculo de Nina Rajarani, *Quick!*, que apresenta um dispositivo de criação similar às primeiras peças de Shobana Jeyasing. Esse espetáculo ganhou, em 2006, *The Place Prize*, uma importante competição coreográfica subvencionada por *Bloomberg*. Trata-se de uma peça de quinze minutos, interpretada por oito bailarinos da companhia, todos dotados de uma sólida formação em Bharata Natyam, estilo de dança clássica do sudeste da Índia. A coreografia é baseada na representação do ambiente duro e competitivo dos homens de negócios londrinos. Os oito dançarinos, vestidos como *businessmen* – camisa branca, calça cinza e gravata – encenam a vida intensa e agitada da metrópole inglesa. Acompanhada por uma música carnática *ao vivo*, a coreografia se organiza a partir de movimentos muito rápidos, executados em um tempo muito ritmado. Todos esses movimentos são derivados do vocabulário do Bharata Natyam tradicional. Nenhum desvio da forma é permitido aos dançarinos que integram e representam, com perfeição, o sistema clássico. Inclusive, a companhia de Rajarani – Srishti – apresenta-se como uma companhia que “[...] guarda a autenticidade da dança e da música indianas clássicas enquanto apresenta essas formas de um modo inovador em um contexto contemporâneo¹⁹”. Os únicos elementos que criam um deslocamento com relação a um espetáculo clássico, testemunhando o diálogo com o contexto londrino e certa inovação perceptiva, são os figurinos e a cenografia. As corporeidades e as posturas dos bailarinos permanecem formalmente inscritas na abordagem clássica, sem serem alteradas. O processo híbrido se limita aqui à criação de uma paisagem insólita, uma descontextualização, que não desestabiliza nem o estilo nem a forma dessa dança e, por consequência, o sistema perceptivo dos dançarinos.

Outras criações da cena contemporânea procuram ultrapassar os limites dessa construção identitária, revolucionando os critérios específicos de uma representação do movimento icônica e figurativa. Essas peças se apresentam como um conjunto de signos e de citações gestuais – facilmente reconhecíveis, pois decorrentes da forma originária, mesmo se quebradas, desamarradas, deslocadas, distorcidas e reconstruídas.

Pode-se propor como exemplo a peça *Flicker*, criada por Shoban Jeyasing em 2005. Essa peça tem a ambição de realizar um diálogo e uma interação entre o Bharata Natyam e a dança contemporânea. Na quase totalidade, os encadeamentos coreográficos que compõem essa peça são construídos a partir de sequências de movimentos tradicionais (*adavus*) fragmentados e reorganizados a partir de uma lógica contraditória. Várias passagens dessa peça permitem observar a posição de base das pernas do Bharata Natyam (*aramandi – demi plié*) e dos braços (*nartiarambe*), como também o movimento característicos do pescoço, que oscila alternadamente da direita para a esquerda (*adami*), as batidas dos pés, ou algum *adavus* em sua integridade – do qual pode-se citar, por exemplo, o movimento usado para fechar uma seção de dança abstrata (*tirmanam*), conhecido com a vocalização *ta-dim-ghi-na-tom* ou uma cadeia de movimentos saltados conhecida como *tat-tei-tam, dit-tei-tam*. No entanto, essas imagens provenientes da tradição indiana são geralmente utilizadas introduzindo variações ou variantes: quebras, fragmentos ou assimetrias, esses gestos inscrevem-se, então, de maneira insólita na corporeidade dos bailarinos, sobrepondo-se a movimentos mais propriamente contemporâneos. Sem jamais chegar a criar uma real integração sensível, a corporeidade deixa emergir e coabitar, no mesmo nível, as duas assinaturas originárias das danças incorporadas. Os limites e as margens entre essas duas experiências corporais e identitárias restam bem identificáveis. Essa maneira de fazer a interação entre o Bharata Natyam e a dança contemporânea é provavelmente a mais difundida no panorama contemporâneo.

Outros artistas do palco contemporâneo levam sua pesquisa mais longe. Seu interesse repousa sobre as interações que comprometem, de modo mais íntimo, a corporeidade dançante e que implicam, então, em um questionamento do sistema perceptivo inerente ao corpo.

Um exemplo significativo desse tipo de interação é representado pelas criações do bailarino e coreógrafo anglo-bangladeshiano Akram Khan. Em suas primeiras peças, ele deixa interagir, de modo sensível, suas duas experiências cinestésicas – o khatak e a dança contemporânea –, dando vida a uma linguagem específica, que levou o nome de *contemporary kathak*. Essa linguagem, “[...] baseada na descoberta de elementos ‘des/ordenados’ regidos pela confusão²⁰” (Piccirillo, 2008, p. 30), mantém ainda hoje a marca constitutiva de suas criações.

Uma peça como *Fix*, um solo de 1999, ilustra muito claramente esse processo de interação. Essa peça analisa as dinâmicas e os movimentos circulares que caracterizam a dança kathak, fazendo-os ressoar em uma perspectiva contemporânea. Mantendo-se fiel aos princípios dinâmicos ditados pelo kathak – de uma parte, o acúmulo de energia produzida ao longo de movimentos repetitivos e em crescendo; de outra parte, o movimento de dispersão, que propaga a energia para as extremidades do corpo ou até para a periferia do espaço –, o gesto de Akram Khan foge das referências tranquilizadoras da forma para se aventurar, sem perceber, em um território e em uma textura heterogêneos. Deve notar-se que, ao contrário de outros coreógrafos, Akram Khan se beneficia de uma dupla formação. A dança contemporânea²¹ se sobrepõe a sua formação em kathak²², induzindo uma refundação das fronteiras do sensível em seu próprio corpo. Essas duas inscrições dinâmicas e estilísticas contribuíram para tornar complexo e, às vezes, ambíguo seu status de bailarino, localizado entre duas comunidades e, portanto, *entre* duas formas de expressão identitária.

É importante sublinhar que, *Fix*, assim como as peças do primeiro período, coloca-se como uma reflexão espontânea e involuntária sobre os princípios estruturais do kathak e da dança contemporânea. Akram Khan afirma várias vezes que ele não trabalha diretamente sobre o seu próprio corpo, mas que ele o deixa trabalhar sozinho: “Percebi que meu corpo estava tentando ditar suas próprias decisões, de modo inconsciente, e que uma linguagem emergia dele como uma balança entre dois mundos²³” (2003, s.p.). Sua linguagem coreográfica é o fruto de um processo involuntário, que não é estudado e, especialmente, que ele não reivindica como tal. Longe de querer conciliar e reconciliar duas práticas distintas, Akram Khan assiste mais à reorganização sensível iniciada pela sua corporeidade. Por essa

razão, ele recusa o termo *fusion* em favor de *con-fusion* (Mohaiemen, 2003), mais apropriado para nomear a origem da sua linguagem performativa.

Deve-se notar também que, no seu processo de criação, as sensações possuem um lugar privilegiado. Esse procedimento dá vida a uma linguagem coreográfica liberada de expedientes visuais estereotipados que eliminam a citação clássica e pontual dos códigos. É com relação a isso que a questão do *reconhecimento* das danças da Índia – e, então, do *olhar* posto sobre elas – adquire uma importância primordial. Se, por um lado, a estratégia empregada por Akram Khan permitiu reorganizar um espaço corporal inédito para o kathak, concedendo-lhe uma autonomia antes impensável, por outro, evidentemente, ele desestabilizou a recepção desse estilo. A busca de Akram Khan parece, então, colocar em questão a identidade do coreográfico do kathak, testando os limites do que seja uma dança indiana. Como se pode afastar desse mundo gestual e do mundo estético sem cessar a produção da dança indiana? Até que ponto ela ainda é reconhecível pelo público? A desordem introduzida na identificação e no reconhecimento das formas tradicionais aparece como a consequência mais óbvia da sua escolha.

Evidentemente, outros artistas da diáspora indiana – pode-se citar, a título de exemplo, Padmini Chattur ou Shantala Shivalingappa – recorrem a esse tipo de dispositivo. A escolha de interrogar Akram Khan responde aqui a uma motivação estética essencial: a organização sensível e perceptiva inerente à sua corporeidade é de uma tal legibilidade que a análise torna-se facilitada.

Do Desejo de Reconhecimento ao Desafio de Ver

Nas páginas anteriores, nós vimos que um bom número de espetáculos híbridos são afetados pela necessidade de mostrar e de designar o pertencimento a um universo cultural bem definido. O artista permanece dividido entre o desejo de esquecer toda reivindicação identitária e, ao mesmo tempo, de manifestá-la. Como diz Homi Bhabha: “[...] quase o mesmo, mas não totalmente²⁴” (2007, p. 153). Os indianos falam – e falta acrescentar *dançam* – como os brancos, mas eles guardam um acento, um desenho gestual que ainda os caracteriza. Um tal desejo de distinção de sua própria identidade vivida fundamenta uma impossibilidade de desfazer-se do conceito

do *eu* como indiano, como sujeito cultural e fisicamente construído e delimitado. Esses processos de criação propõem um emprego da técnica que simplesmente dificulta e altera a recepção dos sinais de reconhecimento. Às vezes, essas obras descontextualizam a prática, outras vezes, apropriam-se do vocabulário de partida sob a forma de *citação*. Nos dois casos, seus movimentos se dão como reprise, repetição e forma de sobrevivência conscientemente organizada e estruturada. A especificidade dessas criações se manifesta nas contradições inerentes ao *desejo de ver* e na vontade de fixar a diferença cultural em um objeto controlável e percebível. Uma forma de desestabilização, de confusão, de interferência já está operando nessas criações, que permanecem, entretanto, dependentes dos sinais identificatórios da linguagem indiana.

A abordagem corporal de um artista como Akram Khan – e muitos outros – parece abandonar toda referência explícita a essa bagagem gestual especificamente indiana. Ao recusar as formas de reconhecimento imediatas e diretas, ele coloca em cena os princípios sensíveis e qualitativos do kathak. Sua dança se constrói, então, a partir das camadas mais profundas do imaginário cinestésico. Ao reexperimentar de outra forma a postura e a coordenação específicas à dança kathak, Akram Khan deixa emergir e aparecer as ressonâncias internas que designam essas danças. O jogo consolatório do reconhecimento, que assegurava uma plenitude de significação, é imediatamente renegado e contrariado pela perturbação do olhar. As criações de Akram Khan concebem as formas a partir de um nível de visibilidade que poderia ser qualificado como não retinal, colocando em cena regras de reconhecimento definitivamente perturbadas. Sua concepção marca a transição de um *desejo de ver* e fixar a diferença cultural em um objeto controlável para um *desafio de ver*. Essa estratégia recusa o uso da citação para adotar outros modos de desenvolvimento mais complexos e efêmeros. Em Akram Khan, a tradição é dada mais sob a forma de *sobrevivência*, que “[...] persiste por meio de suas modificações e assinala uma [...] permanência de hábitos motores num contexto perturbado²⁵” (Launay, 2007, p. 243). Longe de ser um elemento muito perceptível e óbvio, a sobrevivência é aqui da ordem da imperfeição, do que involuntariamente dificulta ou coloca em crise o bom funcionamento do dispositivo. É por essa razão que a possibilidade de apontar para ela permanece frágil e o

critério de visibilidade retiniana já não parece mais adequado ou aplicável.

Esse tipo de processos criativos que deixam interagir experiências cinestésicas distintas se revela muito importante para o dispositivo de criação que ele implementa. De um ponto de vista estético, essas peças se afastam consideravelmente das criações que trabalham a partir das formas. Elas são resultado de um estado e de um trabalho sensíveis e proprioceptivos, são criações que se aproximam dos fenômenos *emergentes* descritos por Francisco Varela. O processo estritamente relacional que determina a emergência da forma coloca o espectador em uma postura particular, porque ele é confrontado com a dificuldade de apreender a complexidade do fenômeno. Esse processo criativo, que se constitui a partir de uma reorganização sensível, dá vida a uma estética específica que vale a pena ser distinguida e nomeada. Em referência às teorias de Varela, essa será designada como *estética da ressonância*.

De um ponto de vista político, essas peças decorrem de um ato extremo em relação às tensões estruturais da arte indiana, subvertendo as categorias de reconhecimento impostas pela tradição. Esse tipo de criações apresenta, de fato, um processo de composição que, literalmente, questiona o vocabulário com um forte impacto sobre a maneira de pensar e perceber as danças da Índia. Esse tipo de busca representa, por fim, um meio de evitar a autoridade técnica e religiosa imposta pela cultura indiana, afirmando a primazia do sujeito dançante sobre a ordem estabelecida.

Notas

¹ O termo *híbrido* indica o “[...] cruzamento natural ou artificial de dois indivíduos de espécies, de raças ou de variedades diferentes” (Tresor de la Langue Française, 2014, s.p.). Desde sua concepção, esse termo foi investido, de um lado, da ideia de raça e de gênese inumana e, de outro, pela ideia de intervenção voluntária sobre a natureza das coisas. O exemplo mais conhecido de hibridismo é seguramente o da mula, engendrado pelo acasalamento de um burro com uma égua.

² Michel Bernard é o fundador do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8 – Saint-Denis. Na perspectiva fenomenológica, sua abordagem se refere à exploração do ato de dançar pela via do estudo das diferentes facetas da corporeidade, de processos de criação coreográfica e do fenômeno da recepção.

³ No original em francês: “[...] réseau sensori-moteur instable d’intensités, soumis aux fluctuations d’une double histoire symbolique: celle de la société ou de la culture à laquelle il appartient et celle de la singularité événementielle et contingente de sa propre existence” (Bernard, 2001, p. 86).

⁴ A expressão *experiência perceptiva* faz referência à experiência de si (propriocepção ou interocepção) combinada com a experiência do ambiente (exterocepção).

⁵ É preciso dizer, a esse respeito, que os trabalhos de Avanthi Meduri contribuíram para a desconstrução da historiografia nacionalista indiana dos anos 1940 e 1950, que organiza seu discurso em torno da ideia de pureza da prática. Avanthi Meduri demonstra que formas híbridas operavam já nas práticas das *devadasis*: a confrontação com o império colonial inglês, que, aproximadamente na metade do século XVIII, invadiu a Índia, permite pensar essas dançarinas como mulheres cosmopolitas e internacionais e sua dança como uma prática *híbrida*. Seus trabalhos demonstraram, ainda, que o termo sânscrito Bharata Natyam, criado no início do século XX, torna-se, no curso dos anos 1930, um termo *guarda-chuva* que lembra uma pluralidade de expressões corporais, induzindo a uma distração linguística importante. O termo *identidade local*, utilizado no seu artigo, faz referência, evidentemente, a essa pluralidade de culturas coexistentes no interior do Sadir-Bharata Natyam, e ainda de maneira mais geral, no interior da cultura indiana.

⁶ A publicação de *Pulse* data de 2000, mas é preciso lembrar que essa revista substitui a primeira publicação sobre dança na Grã-Bretanha, a *The Newsletter ADITI*, que data de 1993.

⁷ No original em francês: “[...] souligner que la Grande-Bretagne est un lieu d’événements pour la danse ‘South Asian’ et qu’elle impulse des tendances internationales dans les arts performatifs”.

⁸ Lembremos que a dança anglo-saxã dos anos 1980 estabeleceu uma ligação muito próxima com os estudos pós-coloniais. Como abordagem teórica viva e fértil sobre as questões de identidade, as reflexões próprias desse campo de estudo se afirmaram como referência privilegiada para a aparição de um discurso teórico sobre a dança da diáspora.

⁹ Filósofo indiano naturalizado americano, Homi Bhabha foi fortemente influenciado pelo pós-estruturalismo ocidental e, sobretudo, pelos escritos de Jacques Derrida, Jacques Lacan e Michel Foucault. O discurso de Homi Bhabha visa à desconstrução dos limites entre o si e os outros, de fato, entre os sujeitos coloniais e os sujeitos colonizados. Ele procura evitar uma visão dicotômica simples e tranquilizadora; seu interesse se focaliza sobre o espaço que religa as culturas de referência, que ele nomeia como *terceiro espaço*. Local de produção de

diferenças internas, de deslocamentos de sentido inesperado e incidental, esse *inter-é*, esse *espaço entre* é o lugar que permite “[...] fugir da política da polaridade e, enfim, fazer emergir os outros em nós mesmos” (Bhabba, 2007, p. 19).

¹⁰ No original em francês: “[...] impliquant au contraire une multiplicité de processus spécifiques” (Molinet, 2006, p. 3).

¹¹ No original em francês: “L’hybridation n’étant pas un objet en soi, mais l’action de transformer et modifier à la fois les objets, les outils, les pratiques, agissant sur les formes de construction ou réception du réel” (Molinet, 2006, p. 2-3).

¹² No original em francês: “[...] expérience de la désappropriation, de l’absence et de l’incertitude” (Laplantine; Nouss, 2001, p. 10).

¹³ No original em francês: “[...] démontage de notre contour, de notre image corporelle, pour nous aventurer dans le processus bouillonnant de notre corps vibratile, sans image” (Rolnik, 2004, p. 4).

¹⁴ No original em francês: “[...] voyage vers cet au-delà de la représentation” (Rolnik, 2004, p. 4).

¹⁵ As teorias de Humberto Maturana e Francisco Varela se inscrevem num quadro intelectual mais vasto, que se preocupa em dar respostas aos fenômenos de elaboração e de transformação da realidade existente. Muitas personalidades do mundo da ciência e da literatura elaboraram reflexões que são próximas às suas especulações. Sob o nome de teoria da informação, essas concepções se desenvolveram em torno dos anos 1940-1950, graças a Shannon e Weaver. É preciso especificar que a teoria da informação identifica como ruído todas as perturbações internas ou externas a qualquer sistema. Num sistema simples, um ruído representa simplesmente um problema em relação ao bom funcionamento do organismo. Ele impede a conservação e a renovação de suas funções vitais. Mas, nos sistemas complexos, um ruído constitui um impulso para o desenvolvimento do sistema, induzindo a formação de uma estrutura complexa. O sistema complexo é capaz de transformar uma perturbação inicial – intencional ou involuntária – numa significação original e inesperada. Desses organismos provém, então, uma capacidade notável para a auto-organização e para a gestão interna dos obstáculos que podem prejudicar seu funcionamento.

¹⁶ No original em francês: “Dans l’atmosphère circulent d’innombrables particules d’air et d’eau qui soudain par un phénomène d’auto organisation – ça c’est le mot clef – deviennent une tornade, un objet qui apparemment n’a pas une vraie existence, puisqu’il existe seulement dans les relations de ses composantes moléculaires. Cependant son existence est confirmée par le fait qu’il détruit tout ce qu’il trouve sur son chemin. Donc il est un objet curieux” (Varela, 2001, s.p.).

¹⁷ No original em francês: “[...] redéfinir la notion d’identité en termes d’interaction plutôt que d’extension dans une forme” (Varela, 2008, s.p.).

¹⁸ No original em francês: “[...] déceler quels sont les types de mécanismes de résonance interne qui vont faire émerger une forme plutôt qu’une autre” (Varela, 2008, s.p.).

¹⁹ No original em francês: “[...] garde l’authenticité de la danse et de la musique indiennes classiques pendant qu’elle présente ces formes de façon innovante dans un contexte contemporain”. Informação disponível em: <<http://www.srishti.co.uk/>>. Acesso em: 5 jul. 2013.

²⁰ No original em francês: “[...] basé sur (l)a découverte d’éléments ‘des/ordonnés’ régis par la confusion” (Piccirillo, 2008, p. 30).

²¹ Akram Khan se inscreve na *De Montford University*, em Lester, em dança contemporânea, universidade na qual ele permanece dois anos. Depois ele entra na *Northern School of Contemporary Dance*, em Leeds, na qual ele obtém o diploma com a distinção *first class honours*.

²² Akram Khan se formou em Kathak com o mestre Sri Pratap Pawar.

²³ No original em francês: “J’avais réalisé que mon corps était en train de dicter ses propres décisions, de façon inconsciente, et qu’un langage en émergeait, comme une balance entre deux mondes”. No original em inglês: “I realised that my body was making its own decision, subconsciously, and a language was emerging that has a balance of both worlds” (Khan, 2003, s.p.).

²⁴ No original em francês: “[...] presque le même, mais pas tout à fait” (Bhabha, 2007, p. 153).

²⁵ No original em francês: “[...] persiste à travers ses modifications, et signale une [...] permanence d’habitudes motrices dans un contexte bouleversé” (Launay, 2007, p. 243).

Referências

BATT, Noëlle; ABRIOUX, Yves; CORDESSE, Gérard. Entretien avec Francisco Varela. **Théorie, Littérature, Enseignement (TLE)**, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, n. 8, p. 165-175, automne, 1990.

BERNARD, Michel. **De la Création Chorégraphique**. Pantin: CND, 2001.

BHABHA, Homi. **Les Lieux de la Culture**: une théorie postcoloniale. Paris: Payot, 2007.

DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicolas; PETRY, Michael. **Installations, l’Art en Situation**. Paris: Thames & Hudson, 1997.

FRIMAT, François. **Qu’est-ce que la Danse Contemporaine?** Paris: PUF, 2010.

JORDAN, Stéphanie. Cultural Crossing: containing the crisis... and the Indian in our midst. In: PONTBRIAND, Chantal (Org.). **Danse**: langage propre et métissage culturel. Canada: Parachute, 2001. P. 111-120.

KHAN, Naseem; SUNDARAM, Chitra; WOLLASTON, Ginnie; RAY, Piali. **Moving Margins**: South Asian dance in the UK. Narthaki, [s.l.], fév. 2001. Disponível em: <<http://www.narthaki.com/info/articles/article13.html>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

KHAN, Akram. Massive Kathak. **The Sunday Times**, London, Times Newspapers Ltd., s.p., 06 apr. 2003.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Métissages**. De Archimboldo à Zombi. Montréal: Pauvert, 2001.

LATOURE, Bruno. **Nous n’avons jamais été Modernes**. Paris: La Découverte, 1997.

LAUNAY, Isabelle. Les Danses d’après, pour une Poétique de la Mémoire en Danse. **Dossier d’HDR**, Saint-Denis, Département Danse, Université de Paris 8 – Saint Denis, déc. 2007.

LOPEZ Y ROJO, Alessandra. Dance – Space – Architecture. **Pulse**, Angleterre, s.p., été, 2006. Disponível em: <<http://humanitieslab.stanford.edu/49/75>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

MEDURI, Avanthi. The Transfiguration of Indian/Asian Dance in the United Kingdom: contemporary Bharatanatyam in global contexts. **Asian Theatre Journal**, États-Unis, University of Hawaii Press, v. 25, n. 2, p. 298-328, 2008.

MOHAIEMEN, Naeem. Akram Khan: explosion in contemporary dance. **The Daily Star**, Bangladesh, 27 apr. 2003. Disponível em: <http://www.akramkhancompany.net/html/akram_article.php?id=55>. Acesso em: 08 abr. 2013.

MOLINET, Emmanuel. L'Hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques. **Le Portique**, France, Association Le Jardin, n. 2, p. 1-16, 22 déc. 2006. Disponível em: <<http://leportique.revues.org/851>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

PICCIRILLO, Annalisa. Hybrid Bodies in Transit: the 'third language' of contemporary kathak. **Anglistica**, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", v. 12, n. 2, p. 27-41, 2008. Disponível em: <<http://www.anglistica.unior.it/sites/anglistica/files/04%20Piccirillo.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

ROY, Sanjoi. Growths and Outgrowths. In: KOTHARI, Sunil. **New Direction in Indian Dance**. Mumbai: Marg Publication, 2003. P. 156-167.

ROLNIK, Suely. **L'Hybride de Lygia Clark**. Traduction: Alain Mouzat. Caosmose, [s.l.], 15 fév. 2004. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/hybride.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=551496660>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

VARELA, Francisco. La Coscienza nelle Neuroscienze. Conversation avec Sergio Benvenuto, faite par RAI Educational. **Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche**, Paris, Laboratoire Lena, Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, 29 jan. 2001. Disponível em: <<http://www.psychomedia.it/pm/science/psybyo/varela.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

VARELA, Francisco. **Conférence**. [S.l.], TV Atina, sep. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bujfwhEsF04&feature=related>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

Federica Fratagnoli é doutora em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes, com ênfase em Dança, na Universidade de Paris 8 – Saint Denis. Atualmente é professora de dança na Universidade de Nice Sophia Antipolis, membro do *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants* (CTEL) e membro associado do *Laboratoire d'Analyse des Discours et Pratiques en Danse* da Universidade Paris 8 Saint-Denis. E-mail: federicafratagnoli@hotmail.com

Traduzido do original em francês por Lúcia M. Chamarelli e Dominique M. P. G. Boxus (LABESTRAD – Laboratório de Estudos de Tradução da Universidade Federal Fluminense).

Recebido em 31 de julho de 2013

Aceito em 15 de abril de 2014