

INDIVIDUALIDADES COLETIVAS: uma reflexão sobre a alteridade e a autonomia na dança

Resumo

Com os temas da inclusão, da diversidade e da tolerância ocupando lugar de destaque, seja no rigor do meio acadêmico ou no cotidiano e na mídia, torna-se relevante propor uma reflexão mais profunda sobre a relação dialética entre as forças do coletivo e a lógica do fortalecimento da individualidade. Ao considerarmos que a experiência da dança se dá, quase que exclusivamente, dentro de processos coletivos, como dar destaque à autonomia e à singularidade de cada indivíduo? E, ao mesmo tempo, como dar destaque à singularidade e à individualidade, sem perder de vista a inserção do indivíduo em um corpo coletivo, em sua relação com os outros? Tendo como norte a Teoria Crítica de Theodor Adorno, percorremos as projeções dos conceitos de autonomia e alteridade para meditar sobre a dança e a construção de um pensar-fazer artístico e formativo e a invenção de novas corporeidades e modos de compartilhamento de experiências, que levem a discursos outros, de não identidade e de inadequação.

Palavras-chave: Dança. Alteridade. Autonomia.

Vivian Vieira Peçanha Barbosa

Artista e pesquisadora da dança.
Docente no curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

E-mail: vivieirap@gmail.com

COLLECTIVE INDIVIDUALITIES: a reflection on otherness and autonomy in dance

Abstract

With the themes of inclusion, diversity and tolerance occupying a prominent position, either in the rigor of academia or in daily life and in the media, it becomes relevant to propose a deeper reflection on the dialectical relationship between the forces of collective and the strengthening individuality logic. When we consider that the experience of dance occurs, almost exclusively, in collective processes, how to give prominence to autonomy and uniqueness of every individual? And, at the same time, how to give prominence to singularity and individuality, without losing sight of the insertion of the individual into a collective body, in his relationship with others? Having as north the Critical Theory of Theodor Adorno, we have travelled the projection of his concepts of autonomy and otherness to meditate on the dance and the construction of an artistic and formative

thinking-doing and the invention of new corporealities and ways of sharing experiences, leading to others speeches, of non-identity and inadequacy.

Keywords: Dance. Otherness. Autonomy.

Existem, pelo menos, duas maneiras de pensar a alteridade. A primeira, a partir do reconhecimento do *eu*, diz que o outro é tudo o que não sou eu. (LALANDE, 1996) A segunda, que corresponde à articulação feita por Theodor Adorno, principalmente na *Dialética do esclarecimento* (1985), trata a alteridade como tudo aquilo que não se identifica e não se adapta ao que está posto: a alteridade é o que se diferencia em um sistema vigente de valores. Ou seja, a alteridade pode estar não somente nesse outro externo a mim mesmo, mas também no próprio eu. Assim, aquele que não sou eu não necessariamente configura alteridades, bastando, para tal, que o sujeito suprima as diferenças em seus atos, pensamentos e modos de existir.

A alteridade, enquanto não identificação com o existente, as regras gerais e os consensos, é parte da natureza interna e externa ao ser humano. No âmbito da dança, podemos pensar em vários exemplos dessa não identificação: os biótipos que não se adaptam, os modos de pensar, organizar e produzir a dança, as crenças e valores, as propostas estéticas, as origens socioculturais que não se adaptam. Tudo o que, de alguma forma, não se adapta, é o “outro”; e o embate entre a criação e a supressão desse “outro” perpassa grandes discussões sobre a dança e as artes de maneira geral. Basta lembrarmos, para citar um exemplo muito emblemático, que o governo nazista acusou toda arte de vanguarda produzida na época – e que não se adaptava ao ideal neoclássico de beleza – de arte degenerada, realizando exposições destas “manifestações patológicas” com obras de artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Paul Klee. Muitas das obras foram confiscadas e destruídas com o apoio de leis específicas instituídas pelo Partido Nazista – que levou a supressão das diferenças às últimas consequências.

Assim, para compreender esse “outro” em Adorno, é necessário pensar na existência de uma força coletiva e de um conjunto de crenças e valores universais previamente colocados por um sistema que, em sua compulsão por identidade, pasteuriza e homogeniza tudo aquilo que poderia acontecer por fora dos circuitos e do *modus operandi*. Essa força identificatória suga e enquadra mesmo a arte mais autêntica, que escapa aos procedimentos e códigos-padrão, mas que, por uma via ou outra, vai caindo

nos moldes da chamada Indústria Cultural, (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) que se constituiria como um dos modos de dominação e de supressão das diferenças. Tal supressão, criaria as condições objetivas para a barbárie, pois é “a necessidade de uma tal adaptação, da identificação com o existente, com o dado, com o poder enquanto tal, [que] gera o potencial totalitário.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 43)

A necessidade de dominação e controle do que está fora, do que escapa à regra, do que não se adapta, é a necessidade de “exorcizar” o desconhecido e, por fim, excluí-lo. E é no caráter acentuadamente dogmático atribuído ao binômio ciência e técnica, que esse controle encontra seu principal ponto de apoio, em nossa sociedade “esclarecida”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985)

A sociedade tecnificada reduziu drasticamente o espaço de liberdade dos indivíduos na medida em que quase tudo passou a ser mediado pela técnica. Decorre desta perspectiva que, tanto os aspectos materiais da existência, quanto os aspectos humanos e sociais propriamente ditos, passaram a ser objeto da investigação científica, do controle administrativo e da planificação social geral. (PALANCA, 2005, p. 58)

É impossível não pensar, aqui, no crescimento e solidificação da dança dentro das universidades brasileiras, e nas implicações da adoção do discurso científico que vem legitimando uma gama muito diversa de saberes – note-se as Humanidades que se tornaram “Ciências Humanas” a partir do século XIX em busca de um atestado/estatuto de cientificidade – e na adoção dos discursos da eficiência técnica. Por outro lado, se a dança, em seu saber-fazer, se constitui inevitavelmente enquanto técnica, como propor nestas práticas e formas de organizar o corpo e o movimento uma poética de alteridades? Seria possível estruturar a dança de modo menos dogmático? Seria possível formar sem formatar? Existiria um *outro* modo de compreender a própria técnica?

A dificuldade de pensar a técnica em dança também como modo de produção de alteridade está atrelada à visão de que a técnica funciona sempre como um modo imutável e fechado e quase nunca um modo transitório e aberto de fazer e pensar a dança. As tradições de dança padecem com esta perspectiva, e, muitas vezes, não se dão conta de que é no ato de abraçar a incerteza, a contradição e a reflexão, que as próprias tradições podem se transformar e, assim, continuar em um movimento não só de repetição, mas de diferença.

Olhar a técnica, seja ela qual for, como um processo aberto e criativo significa que, ao mesmo tempo em que se fornece bases para diversas organizações corporais, se cria espaço para o pensamento crítico, que coloca em questão os consensos. A técnica colocada como mera formatação do corpo e dos movimentos dentro das limitações de um determinado modelo não oportuniza, ou pouco oportuniza, a existência desse “outro” que se configura em corporeidades heterogêneas. Daí a necessidade e a busca dos bailarinos contemporâneos por uma formação em diversas técnicas fechadas: para oportunizar a heterogeneidade, abrir brechas para o pensamento crítico e para as escolhas estéticas e éticas individuais.

Os valores impostos por estes modos tão fechados de fazer vão fabricando corpos “limpos” de sua heterogeneidade: “um corpo ideal no qual toda subjetividade seria dissolvida em proveito de uma dança absolutista” que também nega ao espectador, em um segundo momento, “a existência de outros valores, outros sentidos”. (GINOT; LAUNAY, 2003) Como em um ciclo, a formação afeta a criação, que afeta a produção, que afeta a fruição, que, por sua vez, afeta a formação. Há sempre o perigo da técnica que dita o projeto estético, como se ela fosse um fim em si mesma, impossibilitando outros discursos sobre o corpo, o movimento, a dança. Por isso, a produção de alteridade, de ruptura dos consensos, e da problematização das tradições deve ser pensada em todas as instâncias da dança.

Adorno enfatiza que, o olhar para esse “outro” – e sua não supressão – se torna possível pela via crítica. E, por esta via, também se torna possível valorizar as sensibilidades individuais, promovendo a saída do si interior em direção ao exterior, sem submeter o primeiro ao segundo e vice-versa. Torna-se fundamental pensar esse trânsito, visto que, tanto os processos artísticos como os processos educacionais em dança (que deveriam acontecer de modo inseparável) se dão em um âmbito coletivo. Nesse sentido, o sujeito, no ato da não adaptação, produziria alteridades, tornando-se um indivíduo crítico na relação com os “outros” de si e com os “outros” externos a si mesmo. Por esta via de tensões, o conceito de alteridade está diretamente ligado à questão da autonomia em Adorno.

Para o autor, a autonomia existe pelo fortalecimento do indivíduo frente ao poder do coletivo, pelo pensamento crítico. Pensar o próprio pensamento vira condição para a autonomia. Tal engajamento coloca o próprio sujeito como produtor de alteridades, já que a lógica da sujeição diante dos processos coletivos de perpetuação do sempre-idêntico pode, então, ser quebrada. Pensar a alteridade e a autonomia na dança significa deslocar a figura do bailarino que só faz – e não fala e nem pensa – e colocá-la, como

já vem sendo proposto há algum tempo por diversos artistas e educadores, em um lugar diferente, no qual a construção e a articulação críticas são fundamentais. Aqui se torna possível olhar para fora e para dentro de si e ver o mundo não como algo dado, acabado, conceituado genericamente dentro dos discursos vigentes e, portanto, diminuído por olhares únicos e universalizantes. Pensar o pensamento da dança pressupõe colocar o que está posto em questão.

No entanto, o que é absolutamente diferente escapa de forma apavorante ao pensamento. Por isso, e muitas vezes, o diferente não se enquadra na ótica universalizante que conceitua para determinar e dominar, e tende a ser excluído. Adorno e Horkheimer (1985) acreditam que a origem desse medo do “outro” está no medo que o homem possui da própria natureza e que só é superado historicamente pela dominação desse “outro”, no caso, a natureza. Entretanto, esse “outro”, sujeito à dominação do homem, não lhe é totalmente diferente, pois, o próprio *ego*, enquanto natureza interior que também é, não pode se constituir num *alter* de si mesmo. (PALANCA, 2005, p. 47- 48) Decorre disso, que o domínio do homem sobre a natureza, implique, necessariamente, também o domínio de si próprio – de sua natureza interior.

Adorno e Horkheimer (1985) defendem que, esse domínio do “outro” se deu, primeiramente, pela criação dos mitos e, depois, pela invenção da ciência como derivação da explicação mitológica. Os autores concluem que a promessa iluminista de emancipação do homem pela razão é falha, pois a razão vem servindo como instrumento de autopreservação e de perpetuação do sempre-idêntico pelo distanciamento analítico e pelo reducionismo explicativo. A vontade de permanecer o mesmo supõe uma visão tão uniformizada, sistematizada, burocratizada e administrada do mundo que justifica a adaptação à tudo aquilo que acontece e à religião do fato consumado.

Colocar-se diante do mundo tentando se despir de todos os à priori colocados pelos consensos, pelos conceitos filosóficos ou científicos, torna-se uma atitude política: talvez assim não percamos a capacidade de nos relacionar realmente conosco e com o mundo, com algo efetivamente exterior, para além da realidade representada por um discurso oficial que não comporta e nem tolera a diferença.

Essa intolerância aos “outros” do mundo – e de nós mesmos – é replicada em processos formativos respaldados por conceitos totalizantes e desenvolvidos como receituário técnico-instrumental, chamados por Adorno (1995) de semiformação. O empobrecimento e o travamento da experiência

educacional “deve-se à repressão do diferenciado em prol da uniformização da sociedade administrada, e à repressão do processo em prol do resultado, falsamente independente, isolado.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 25) Tais processos levariam à heteronomia e não à emancipação, e criariam as condições objetivas para a barbárie, contrariando a primeira e principal exigência adorniana para a educação: que Auschwitz não se repita! (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 119)

A questão da autonomia na própria criação artística também é pensada na *Teoria Estética* de Adorno. (1970) Na ausência de conceitos prévios e na recusa de normas universais, a obra individual almeja conseguir um conceito próprio. Da mesma maneira, a arte que não se submete a um dado estilo, mergulha na busca de seu estilo próprio. A arte pode se colocar, então, como “uma crítica radical pelo particular ao universal”, esforçando-se por alcançar “sua coerência interna própria independente de fórmulas que antecipem uma resolução formal garantidora de sua identidade” (FREITAS, 1996, p.35) As artes autênticas, para Adorno (1970, p. 13) “não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta da arte” e são interpretáveis apenas “pela lei do seu movimento e não por invariantes”.

Pelo viés da contradição, da dissonância, da fragmentação e da incoerência, a arte pode se constituir como unidade formal, assim como o próprio pensamento. Nesse sentido, Adorno sugere a subversão dos sistemas teóricos totalizantes e pensa em contradição e fragmentação também para acessar os objetos de análise, enfatizando a impossibilidade de vislumbrar a totalidade de qualquer coisa. O conceito, para Adorno, nunca dá conta do objeto a que se reporta; ele é sempre parcial e apresenta apenas uma dentre tantas outras interpretações possíveis. A partir dessa perspectiva, Adorno busca desenvolver um conjunto de conceitos que envolvam o objeto, uma “constelação”¹ que gera uma tensão dialética entre estes diversos conceitos e o objeto, e entre os conceitos em si. Ao desvelar outras facetas de um mesmo objeto, cria-se, então, uma tensão que promove a ruptura com o pensamento identificatório advindo da visão restrita inerente aos consensos apoiados tanto pela especificidade do método científico como pelo pensamento filosófico tradicional. Surge, para o indivíduo e conseqüentemente para o seu fazer e pensar artísticos, uma possibilidade de abrir caminho para o diferente, para o complexo, para o singular, para a alteridade.

Tanto a leitura como a construção das constelações e seus campos de força devem tensionar as diversas estrelas (a saber, os conceitos e suas configurações), a partir das forças que emanam do tempo presente. Adorno, ao contrário de Platão (para quem o mundo das Ideias é imutável), dá

1 Adorno traz a metáfora da “constelação” emprestada de Walter Benjamin, que a emprega pela primeira vez em sua tese de Livre-Docência, publicada no Brasil sob o título de *Origem do drama barroco alemão*, na qual o filósofo alemão diz: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.”

destaque, assim, ao efêmero e ao transitório – características tantas vezes atribuídas ao próprio movimento da dança. O ideal não é para ele o saber claro e distinto, mas sim a fidelidade à dúvida e à resistência dos objetos ao saber. Pela crítica aos grandes sistemas da filosofia e contra o desejo de construir dedutivamente um todo sem lacunas, Adorno prega um antissistema, pautado no trabalho das imagens com suas rupturas e descontinuidades: como num mosaico, a totalidade deve brilhar, num lampejo, apenas com base na visão de seus provisórios fragmentos. Essa seria a única fidelidade possível ao “todo”. Assim, o conceito cai de seu pedestal de onipotência e superioridade dentro dos sistemas, e esta queda é o que viabiliza a própria crítica. O objeto pode, então, deixar de ser dominado pelo caráter ilusoriamente totalitário de seu conceito.

A primeira consequência para o exercício da filosofia, segundo a ótica adorniana, é que esta não comporta a idéia de totalidade (sistema). Observa Adorno que a dialética negativa é ‘um anti-sistema’ que denuncia a impropriedade da identidade pressuposta por Hegel entre o conceito e a coisa. (PALANCA, 2005, p. 82)

Cada estrela de cada constelação é um conceito que oferece uma visão parcial e provisória a partir do seu tensionamento com outros conceitos existentes. Faço um paralelo entre o pensamento constelar adorniano e a Teoria das Estranhezas, desenvolvida por Ued Maluf, (2002) que admite a apreensão de um todo pela imagem de mosaicos (unidades complexas e abertas) que comportam ideias assimétricas ou até mesmo opostas entre si, em transformações sempre “sujeito dependentes”. (MALUF, 2002, p. 69) Aqui é possível contrapor uma objetividade excludente das alteridades ao princípio da não reflexividade ou da contradição, empregado na Teoria das Estranhezas. Ao invés de nos fundamentarmos na ideia de que, se A é igual a A, logo A não pode ser diferente de A ou igual a B; empregamos a ideia de que, se A é igual a A, A também pode ser diferente de A, e igual a B e C. Trata-se de um modo outro de abordar a ideia de sistema, mais condizente com as chamadas áreas Humanas, nas quais a existência de elementos diversos, singulares e até mesmo opostos na fluidez de suas transformações é que dão corpo ao pensamento.

Apesar do posicionamento adorniano ser radicalmente contrário aos sistemas em si, ele admite a diferença entre “espírito de sistema” e “espírito sistemático”, pois o segundo, por não comportar a perspectiva de um

fechamento em si, contemplaria a possibilidade de aberturas não limitadas. (PALANCA, 2005, p. 67)

Nesse ponto, enxergo a possibilidade de ver o Sistema de Análise do Movimento desenvolvido por Rudolf Laban, como uma das constelações possíveis (nunca a única) para acessar a dança, o corpo e o movimento, e que suas estrelas-conceitos poderiam se tensionar e promover aberturas não limitadas e, com isto, gerar alteridade e estimular o indivíduo em sua autonomia, por um pensar-fazer crítico. Torna-se possível compreender o Sistema, via Teoria das Estranhezas, como um Mosaico instaurador de “[...] singularidades que remetem ao todo, mas um todo que não totaliza; que não submete a diversidade a uma homogeneização da identidade do um, sendo, simultaneamente, diferença e repetição.” (MOTTA, 2006, p. 38)

Esse tipo de abordagem torna possível, por exemplo, trabalhar as polaridades dos fatores de movimento na Eukinética labaniana, ou seja, os opostos, simultaneamente no corpo. Isto significa que o corpo que dança pode estar em tempo súbito/urgente e em tempo sustentado, pode ser leve e firme, direto e indireto, livre e contido, ao mesmo tempo. Tais categorias ou conceitos pertencentes ao Sistema, a partir do tensionamento em constelação, irão se desvelar de modo singular para quem se põe a pensar-mover tais estruturas. Cria-se, então, um processo de fluidez, de movimento intérmino em suas particulares aplicações, a partir do qual os resultados se definem sem ser definitivos.

No entanto, isso não quer dizer que outras constelações seriam excluídas na construção do pensamento e do fazer na dança. Pelo contrário: se podemos enfatizar uma constelação particular para conceber a dança (seja na criação, na apreciação e/ou na formação), podemos também colocar outras constelações em tensionamento com a primeira.

Se no pensamento de Klauss Vianna, as oposições e a criação de “espaços internos” se destacam na investigação de novas possibilidades de movimento, (QUEIROZ, 2011, p. 72, 84) no *Axis Syllabus*,² desenvolvido por Frey Faust, é pela ênfase nos encaixes ósseos e não pelo seu afastamento que se exploram os movimentos. São possibilidades diferentes de pensar e estruturar o corpo; possibilidades diferentes de acessar o próprio movimento. Do mesmo modo, o balé, o Tai chi chuan, a capoeira, formam outras constelações que não necessariamente são autoexcludentes, pois pensar o pensamento e trabalhar com o tensionamento das alteridades na dança implica em incluir as mais diversas formas de compreender o mundo, ao invés de negar às coisas a possibilidade de sua existência.

2 Sobre esta abordagem de movimento, consultar: FAUST, Frey. *The Axis Syllabus. universal motor principles: Human movement analysis and training method.* 3rd edition. [S.l.]: Sebastian Grubb, 2011.

Mesmo a alteridade, tal como abordada em Adorno, só é possível porque existe o que está posto, os discursos vigentes, as identidades. Assim, a busca por um corpo “natural” em Isadora Duncan não faria sentido como produção de alteridade se não existisse um corpo “artificial” como discurso oficial; se assim fosse, o corpo “natural” de Duncan seria mais um discurso hegemônico.

[...] não se pode substituir uma ideologia dominante por outra, mesmo que esta seja, em aparência, menos disciplinar. A hegemonia dos ‘corpos moles’ não é em nada mais satisfatória que a dos corpos vencedores ou virtuosos: o ‘release’ tem sua pertinência em um regime de tensão, porque ele introduz a alteridade, e porque vem minar a hegemonia de um modelo único de corpo e de gesto. (GINOT; LAUNAY, 2003)

A imagem da fita ou banda de Möebius – como o espaço torcido da *lemniscatic band of knot* concebida por Laban (1966, p. 98) – ajuda a pensar esse trânsito. Na fita de Möebius, uma única torção e conexão de uma superfície fazem com que se alcance “o outro lado” estando ainda no “mesmo lado”. As dualidades, nesse caso, pertencem a uma mesma realidade oscilante e mutante, como também podemos observar na imagem do Tai Chi representando a dialética do *yin* e do *yang* na cultura chinesa. Nos discursos e modos de pensar e fazer dança, sejam estes hegemônicos ou não, é possível vislumbrar o tanto de subjetividade que há na objetividade, o tanto de processo que há no resultado, o tanto de sentir que há na forma, o tanto de individualidade que há na coletividade e vice-versa. E perceber também como é possível deslocar essas categorias, redimensioná-las pela via crítica que enfatiza a contradição e não a solução apaziguadora e tantas vezes excludente.

Podemos evidenciar os “outros” de um determinado discurso da dança partindo de uma perspectiva na qual o objeto é sempre mais que seu(s) conceito(s), sendo o conceito compreendido como formas ou modos de ser interpretados pelo pensamento. As relações de contradição e tensão entre os conceitos que se formam sobre um mesmo objeto – por exemplo, a noção de ritmo no movimento – revelam e apreendem, sempre parcialmente, uma realidade dinâmica que se contrapõe à realidade petrificada pelos consensos. Deste modo, é possível visitar também as tradições de movimento de uma outra forma e perceber que, pensar os pensamentos já instituídos sobre o corpo, o movimento e a dança, são atitudes não só de curiosidade, mas de insatisfação: são atitudes políticas.

A generalidade conceitual que promove o princípio da identidade sempre pode ser contrariada pelo jogo de tensão instaurado na formação de constelações conceituais que trazem à tona a incompletude, a insatisfação, a heterogênesse, a fragmentação, a provisoriedade, o não idêntico – a diferença.

Viver a diferença e produzir diferença interrompe o processo social geral de indiferenciação – que nos torna frios, distantes e indiferentes a nós mesmos e a todo o mundo – que empobrece nossas experiências e nossas relações, que emudece e atrofia os saberes do corpo. E, quanto mais a alteridade se revela e se destaca nas bases e nas estruturas das coisas, e não em suas superfícies (como pseudodiferença), mais podemos nos tornar conscientes da diversidade e produzir nossa arte de maneiras diversas – inclusive nos processos formativos institucionalizados. Por esta lógica, o professor de dança pode se colocar como um incentivador de alteridades ao buscar a diversificação de suas propostas, das estruturas de suas aulas, dos pensamentos que estruturam seus movimentos, sendo, ele mesmo, um explorador e criador de diferença. Assim, nos processos educacionais de compreensão e contextualização dos diferentes modos de construir pensamento e corpo na dança, torna-se possível abraçar a alteridade e a contradição como possibilidade de construção de si e do mundo.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Educação e emancipação/Theodor Adorno*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Teoria da semicultura*. Tradução de Newton Ramos de Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. *Educação & Sociedade*: Revista quadrimestral de ciência da educação, Campinas, ano 17, n. 56, p. 388-411, [dez.?] 1996.

ANSART-DOURLEN, M. A noção de alteridade do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo. In: NAXARA, M. et al. (Org.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

DANTAS, M. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

- FEYERABEND, P. K. *Adeus à razão*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FREITAS, V. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- FREITAS, V.. *Unidade instável. O conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996.
- GINOT, I.; LAUNAY, I. *Uma fábrica de anti-corpos?*. Tradução de Neuriel Alves. [S.l.]: Idanca.net, 1 jan. 2003. Disponível em:< <http://idanca.net/uma-fabrica-de-anti-corpos/>>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- LABAN, R.; ULLMAN, L. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, R.; ULLMAN, L. . *Domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MALUF, U. *Cultura e mosaico – introdução à teoria das estranhezas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- MOTTA, M. A. *Teoria fundamentos da dança: uma abordagem epistemológica à luz da teoria das estranhezas*. 2006. Xx f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- PALANCA, Nelson. *Modernidade, educação e alteridade: adorno, cogitações sobre um outro discurso pedagógico*. 2005. Xx f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- QUEIROZ, L. *Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klaus Vianna*. Salvador: EDUFBA, 2011.