

**CORPOMÍDIA E ESTUDOS FEMINISTAS COMO PISTAS PARA HISTORIOGRAFIAS EM MOVIMENTO***Denise Delatim Ortiz<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Neste artigo olhamos para o trabalho de dança contemporânea *Delírios – Traços Dançantes em Lídia Baís*, focando o olhar sobre os corpos que dançam e como foram trazidas relações entre a dança, a artista Lídia Baís e o contexto geográfico de ambas – o estado do Mato Grosso do Sul, propondo pistas para uma abordagem historiográfica em movimento. Para isso, conta-se com as reflexões sobre violência de gênero de Heleieth Saffitoti e a teoria corpomídia para que uma possível historiografia em movimento seja apresentada.

**PALAVRAS CHAVE:** Historiografia, Lídia Baís, Dança Contemporânea, Estudos Feministas, Corpo.

**CORPOMEDIA AND FEMINIST STUDIES AS CLUES FOR HISTORIOGRAPHIES IN MOVEMENT**

**ABSTRACT:** In this article we look at the contemporary dance work *Delírios – Traços Dançantes in Lídia Baís*, focusing on the bodies that dance and how relationships were brought between dance, the artist Lídia Baís and the geographical context of both – the state of Mato Grosso do Sul, proposing clues for a moving historiographical approach. For this, we rely on Heleieth Saffitoti's reflections on gender violence and corpomedia theory so that a possible historiography in movement is presented.

**KEYWORDS:** Historiography, Lídia Baís, Contemporary Dance, Feminist Studies, Body.

**Introdução**

Neste artigo é proposto olhar para o espetáculo de dança contemporânea *Delírios-Traços Dançantes em Lídia Baís*, focando no corpo que dança como maneira de historiografar relações entre a dança e a artista visual Lídia Baís, ambas pertencentes ao estado de Mato Grosso do Sul, em épocas diferentes. Para isso, são empregadas contribuições da socióloga feminista Heleieth Saffitoti e a teoria corpomídia para entender questões que o espetáculo traz como violência de gênero e os discursos artísticos como maneiras de resistir às opressões.

O espetáculo de dança *Delírios – Traços Dançantes em Lídia Baís* da Cia. Theastai - localizada na cidade de Dourados, MS - estreou em setembro de 2017 no 8º Festival Internacional de Teatro de Dourados – FIT. Traz elementos da vida e obra da artista plástica Lídia Baís, nascida em 1900 em Campo Grande, cidade que depois tornou-se a capital do Mato

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Grosso do Sul. Quem dá corpo aos traços dançantes da artista plástica é outra artista sul-mato-grossense, a dançarina Társila Bonelli neste trabalho solo. O espetáculo conta com a direção de João Rocha, preparação corporal de Paulo Paim e dramaturgia de Társila Bonelli e João Rocha.

O espetáculo surgiu do interesse da dançarina em dar voz às inquietações semelhantes dessas duas mulheres artistas que tem como estado natal Mato Grosso do Sul, compartilhando as angústias de fazer arte no Centro-Oeste do país. No portfólio da Cia. Theastai disponibilizado especificamente para esta pesquisa, a dançarina conta que:

Ambas artistas mulheres que viveram e vivem os obstáculos de eleger seus objetivos, perseguir seus sonhos e serem mulheres num universo masculino. As duas artistas se veem longe dos grandes centros e da efervescência cultural e social do país, sofrem a repressão e imposição social de optarem por escolhas condizentes a opção financeira e a sua condição de mulher. Mas estas mulheres preferiram viver suas artes, cada uma a sua maneira, Lídia Baís com suas pinturas que expressam todas as questões vivenciadas, políticas, familiares, o sagrado e o profano, e Társila Bonelli com sua dança, trazendo para o corpo todos os conflitos e questões vividos, encontrando na história de vida e nas obras de Lídia Baís suas próprias convicções e tormentos (BONELLI. 2017, p.5).

Este espetáculo foi contemplado por um dos principais editais de fomento às Artes Cênicas do Estado de Mato Grosso do Sul, o Prêmio Célio Adolfo de Incentivo à Dança 2016, e circulou entre os festivais mais importantes do Estado. Sua trajetória foi: Semana Pra Dança 2017 em Campo Grande/MS, em maio de 2017 (ainda em processo); 8º Festival Internacional de Teatro de Dourados – FIT, em setembro de 2017; Apresentação no teatro de bolso do Sucata Cultural, em Dourados/MS, em setembro de 2017; Semana Pra Dança 2018 em Campo Grande/MS, em abril de 2018; II Temporada Sucata Cultural, em junho/julho de 2019; Sesc Cultura, Campo Grande/MS, em outubro de 2019; Festival América do Sul Pantanal - FASP, Corumbá/MS, em novembro de 2019; FIP 2021 – Nossas Mulheres. Festival América do Sul Pantanal - FASP, Corumbá/MS, em novembro de 2022.

Este artigo conta com um entendimento de corpo a partir da Teoria Corpomídia<sup>2</sup> (GREINER, KATZ, 2001, 2005), no qual o corpo e ambiente não estão apartados e estão sempre em um processo ininterrupto de trocas e transformações. “A ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado e não

---

<sup>2</sup> “As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. (...) Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente” (GREINER, KATZ. 2005, p.130).

a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele (GREINER, KATZ , 2001, p. 73). Portanto o corpo é entendido como a própria mídia – não entendida como veículo de transmissão, como já explicitado – de determinado contexto social, econômico, político e histórico.

Para complexificar a discussão dos corpos que dançam e as histórias que contam, torna-se importante trazer a socióloga feminista Heleieth Saffioti (2019) quando coloca o entendimento não dicotômico sobre subjetivação/objetivação e sobre identidades sociais como práxis. Assim, será possível olhar para os corpos que dançam e o espetáculo aqui abordado como objetos/sujeitos de histórias em movimento:

Isso equivale a dizer que sujeito e objeto não existem independentemente da atividade, uma vez que só por meio desta podem ocorrer os processos de subjetivação e objetivação. Assim, sujeito e objeto não são dados a priori, mas se constroem na e pela relação social. Por conseguinte, são sempre e sem sombra de dúvida historicamente situados. Nesses termos, a história é o demiurgo do sujeito-objeto (SAFFIOTI, 2019, p. 119).

As pesquisadoras feministas Cintia Crescêncio e Gleidiane Ferreira (2021) apontam para um olhar contracolonial na maneira de se fazer historiografia no campo da história, quando se referem às pesquisas que discutem a história das mulheres, das relações de gênero e das sexualidades dissidentes. Essa abordagem é um desafio para o campo no século XXI, questionando as heranças do colonialismo enquanto pensamento-prática-subjetividade hegemônicas e eurocentradas no fazer historiográfico.

Trazendo esta reflexão para o campo da dança, olhar para o corpo que dança a partir destes entendimentos seria uma maneira de pensar uma historiografia<sup>3</sup> da dança que abarca um olhar menos linear, progressivo e causal, indo na contramão da maneira hegemônica<sup>4</sup> de fazer/pensar história e historiografia nessa área de estudo. Como diz a artista e pesquisadora Andréia Camargo:

A partir dessa atenção crítica ao “fazer história da dança”, podemos sugerir uma via alternativa, não assertiva, da historiografia como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos

<sup>3</sup> “A palavra historiografia é frequentemente usada como sinônimo de história, mas sua dimensão se aplica, com mais coerência, ao exame crítico do que foi produzido pelos historiadores até hoje” (BARROS, 2011, p.10).

<sup>4</sup> Isabelle Launay enumerou cinco pilares de constituição que demonstram como o ponto de vista positivista fortaleceu uma história da dança moderna ocidental feita de maneira linear e progressiva, em diversas análises históricas: “o primeiro pilar seria a formulação da dança moderna como uma entidade indivisível; o segundo seria o desejo de conceber linhagens, com origens e fins bem traçados; o terceiro identificaria escolas e sistemas técnicos hábeis a assegurar a reprodutibilidade da dança; o quarto edificaria a afirmação da progressão, em que uma geração de dançarinos enterraria ou anularia as gerações anteriores; por fim, o quinto pilar legaria à dança moderna a capacidade de exprimir emoções íntimas daqueles que a fazem” (Launay, 1996, p. 28-30 apud CAMARGO, 2012, p.161).

dão a garantia de que a História da Dança, com iniciais maiúsculas, deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares (CAMARGO. 2012, p.167).

Portanto, o artigo se divide em Historiografias em Movimento que contará com descrições de alguns elementos do espetáculo *Delírios – Traços Dançantes em Lídia Baís* (YouTube, 2021) e relações com a vida e obra da artista Lídia Baís, a partir de um olhar de pesquisadoras feministas. Posteriormente em Considerações Finais, apontaremos caminhos para um estudo historiográfico feito a partir dos corpos que dançam.

### **Historiografias em Movimento**

No espetáculo *Delírios*, a atmosfera das obras e da vida da artista plástica é trazida pela dançarina partir de movimentos inspirados nos traços, nas imagens e cenas presentes nas pinturas de Lídia Baís, juntamente com os elementos cênicos do trabalho, como figurino, objetos, luz, trilha sonora.

Lídia Baís foi uma pintora que nasceu em 22 de abril de 1900, em Campo Grande, no sul do antigo estado de Mato Grosso. Faleceu em 19 de outubro de 1985 na mesma cidade. Era filha de Bernardo Baís e Amélia Alexandrina. Seu pai era uma pessoa muito influente politicamente e economicamente em Campo Grande, formando assim, uma família tradicional, católica e conservadora.

Já desde a infância, Lídia foi levada a estudar em diversos colégios internos pelo país e no exterior: Rio de Janeiro, São Paulo, Assunção no Paraguai, Itália... Era muito comum que famílias de alto poder aquisitivo naquela época levassem suas filhas mulheres para esse tipo de estudos. Essa prática não tinha necessariamente o intuito da emancipação feminina, mas de instrução e docilização. Como diz a historiadora Michelle Perrot (2007)

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-las (PERROT, 2007, p. 93).

No espetáculo de dança, Társila constrói um ambiente cênico que levanta questões acerca da construção dos papéis ditos femininos dentro do contexto em que Lídia viveu - muito representado em suas pinturas. A pintora não datava suas obras, então torna-se difícil saber

exatamente quando foram realizadas. A obra *Mitologia*, traz um ambiente onírico – recriado em vários momentos no espetáculo de dança – que levanta alguns questionamentos relacionados ao casamento forçado a que ela foi submetida (REIS, 2017).

Lídia casou-se por cinco dias, sendo a união oficialmente anulada no ano de 1940, apenas para descongelar sua herança quando seu pai a interditou, tendo em vista que naquele contexto ela só teria acesso ao dinheiro da família através de algum homem (pai, irmão ou marido). Podemos refletir sobre as relações de poder e violência de gênero a partir de Saffioti (2019) quando diz que “no plano de fato, a mulher, ao fim e ao cabo, é vítima, na medida em que desfruta de parcelas muito menores de poder para mudar a situação” (SAFFIOTI, 2019, p.128). Sobre a pintura em questão, a historiadora Fernanda Reis aponta que:

Mitologia revela uma história contada por símbolos que permitem entender o martírio que o casamento representou para Lídia Baís e, possivelmente, para tantas outras mulheres da época. Ao atentar para os detalhes da pintura, entendemos que, na parte inferior da imagem, a mulher deitada sobre a cruz, usando um longo vestido branco, representa uma noiva ao lado de seu noivo, o homem em segundo plano que veste um terno escuro, também deitado sobre outra cruz. Essa imagem transmite a ideia de sacrifício (REIS, 2017, p.86).

A trilha sonora em alguns momentos do espetáculo apresenta sons de trem, remetendo à chegada da ferrovia em Campo Grande. Este acontecimento foi importante para a família Baís, diretamente beneficiada em suas relações comerciais, mas também marcou o processo nomeado de modernização da cidade de Campo Grande e do Estado. Ideias relacionadas ao que era entendido como progresso vinham sendo implementadas na época por ações políticas do governo de Getúlio Vargas em todo o Brasil (REIS, 2017, p.21).

A própria Lídia utilizou a ferrovia para fugir de Campo Grande, para morar em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesta última cidade, fez uma única exposição de suas obras, na Policlínica, em 1929. Porém, Lídia precisou voltar a Campo Grande pois não tinha autonomia financeira, por conta da interdição que sofreu pelo seu pai. Sobre este controle que homens podem exercer sobre os corpos femininos, Saffiotti (2019) diz que esta suposta resignação das mulheres pode se apresentar como maneira de sobreviver, se ajustar e resistir, ou seja, que esta atitude não é necessariamente ser conivente com a situação imposta. Ela diz:

Embora a identidade de gênero feminino seja firme, a mulher é um ser ambíguo por excelência, não chegando, muitas vezes, a atingir o nível da ambivalência. Desta sorte, uma mesma mulher adota condutas distintas para responder a um mesmo apelo social, podendo esse comportamento representar uma acomodação ou uma resistência, de acordo com a peculiaridade da situação (SAFFIOTI, 2019, p.130).

O figurino criado por Tércio Netto é peça importante para a construção da rede de significados no espetáculo, pois possui a característica de ser maleável e é transformado o tempo todo pela dançarina. Em um momento o figurino é uma saia, ora torna-se um manto, ora vira um véu e também é tirado. As cores branca, azul e vermelho remetem às cores muito utilizadas nas pinturas de Lídia, mas também às cores utilizadas em muitas obras do período do Renascimento, o que aponta para a forte questão com a religiosidade que Lídia apresentava. Inclusive, pinta uma releitura da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, chamada *A última ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo*, na qual se auto representa como a décima terceira discípula de Jesus Cristo (REIS, 2017, p.81).

Na pintura *Virgem com a Cruz*, a artista representou o nu feminino, porém com uma cruz em uma das mãos. Pode-se entender que Lídia estabeleceu uma relação entre os sentidos de sagrado e profano, em uma imagem que remete ao puro e ao pecado simultaneamente (Reis, 2017, p.69). Existe um andaime pelo qual Társila se move em diversos momentos do espetáculo. Sob o topo criando analogias com o sagrado e o etéreo e, quando dança na parte de baixo, o andaime torna-se casa, ambientes religiosos, de rituais, ateliê, clausura, remetendo a acontecimentos que faziam parte do cotidiano de Lídia.

No momento em que Lídia teve que retornar para Campo Grande e voltou a morar no casarão com a família, começou a pintar painéis de composições nas paredes do sobrado e a ficar cada vez mais calada e debruçada sobre os estudos de religião. Viveu enclausurada parte de sua vida até o final, justamente por permanecer em constante crise com os papéis relegados ao seu gênero em sua posição social. Saffioti (2019) aponta que:

Pode-se afirmar, com certeza, que, via de regra, os homens dispensam às mulheres um tratamento de não sujeitos e, muitas vezes, as representações que as mulheres têm de si mesmas caminham nessa direção. Contudo, o mero fato de as mulheres serem autoras de representações constitui uma tradução de seu caráter de sujeitos. Essa discussão, entretanto, não autoriza ninguém a concluir pela cumplicidade da mulher com o homem na violência de gênero (SAFFIOTI, 2019, p.128).

Além de resistir pelas suas pinturas, Lídia escreveu um livro autobiográfico datado por volta dos anos de 1960 no qual assumiu o pseudônimo de Maria Tereza Trindade. Em terceira pessoa, conta seus sentimentos e sensações relacionadas a este e tantos outros momentos de sua vida e também sobre ser artista e mulher no contexto em que viveu. Esta escrita pode ser entendida como uma maneira de achar a própria voz, criar suas histórias, adquirir autonomia sobre a narrativa da sua vida, mesmo quando as condições não permitiam que ela exercesse sua autonomia. Reis conta que:

## DOSSIE "HISTÓRIA A CONTRAPELO"

O livro que Lídia escreveu era como um diário pronto para ser lido por outros, como uma denúncia de si mesma. A escrita sobre si remete ao entendimento de que seu comportamento diante das adversidades que exaltava em sua obra era intenso. Seu livro autobiográfico revelou algumas de suas particularidades, por vezes muito íntimas, como se ela desejasse que o leitor adentrasse no seu interior e entendesse em suas palavras um pedido de atenção (REIS, 2017, p.34).

A artista Grada Kilomba (2020) nos convoca a pensar nos discursos como maneira de ressignificar histórias e posições do sujeito. Kilomba cita Gayatri C. Spivak para analisar o "poder da fala" e destaca não o falar no seu sentido físico, mas a posição de quem se fala e no lugar em que a fala é colocada. Através de suas análises, observa-se que as vozes são recebidas e escutadas de diferentes formas e, muitas vezes, dependendo de quem se fala a voz não é sequer ouvida, especialmente por aqueles que estão no poder. A pesquisadora aponta que persistem ainda muitas amarras para as mulheres, sobretudo mulheres negras, as quais estão sempre confinadas à posição de marginalidade e silêncio (Spivak, 1995 apud KILOMBA 2020, p.47).

Contudo, diz que produzir seus próprios discursos, seja pela linguagem visual ou semântica, é uma ação importante para dismantelar essas estruturas de poder e ter autonomia sobre suas histórias. A escrita de Lídia em terceira pessoa tem relação com essas questões e Reis (2017) aponta que:

O modo de escrever, em terceira pessoa, a eximiu de sua responsabilidade sobre o que revelavam as palavras, como se aquele pedido de atenção não partisse dela. Era um meio também de a artista criar mecanismos de resistência em um espaço social que ainda tinha uma visão da mulher como dependente e submissa. Ao dar vida a Maria Tereza Trindade, Lídia Baís liberta a própria voz e ressignifica seu lugar de fala através da construção de outro eu (REIS, 2017, p. 34).

Nos últimos momentos do espetáculo *Delirios*, Társila puxa uma corda e um véu branco é aberto desde cima do andaime até embaixo. Luz branca, sons de sinos, canto lírico. A silhueta dançante de Társila agora é vista atrás do véu, e permeada por fumaça, vê-se movimentos de braços direcionados para cima, lentos e fluidos, dando a leitura de algo etéreo. A dançarina vai se enrolando em pé no véu, agora sob uma luz amarela fraca e o restante do espaço na penumbra. Se desenrola, puxa o véu, que cai sobre sua cabeça, formando uma figura sagrada. Sobe ao topo do andaime, faz movimentos leves com o véu, tira-o, enrola-o, abre-o novamente e uma contra luz dá o tom da cena final, que vai diminuindo até se apagar. Lídia Baís passou seus últimos anos morando sozinha em sua casa, até falecer em 1985, em Campo Grande.

## Considerações finais

Em um trecho de uma matéria do jornal Douranews (2017) sobre *Delírios*, o espetáculo é descrito assim:

O espetáculo busca, através da dança, atravessar a obra, história e memória de Lídia com a da bailarina no palco, que representa Lídia em um choque histórico do passado, fazendo com que o espetáculo seja o futuro de ambas as artistas. Em sua obra, Lídia expressa a devoção e o sagrado, que sempre fizeram parte da vida dela, e é nessa perspectiva que a bailarina expõe e corporifica o imaginário existente nas obras da primeira artista plástica e visual sul-mato-grossense (DOURANEWS, 2017).

Seria importante questionar o título de “primeira” artista visual sul-mato-grossense, mas vamos nos ater aos discursos do corpo que dança e as historiografias possíveis que surgem daí. Em *Delírios*, não somente é possível compreender traços da vida e obra de Lídia, como ela ressignificou suas histórias com suas pinturas, mas também o discurso dançado como uma forma de (re)criar e dar a ver outras possíveis histórias sobre Lídia Baís. Como diz Camargo: “é possível enxergar “história-memória como um entrelaçamento de constatações provisórias que se aprontam ao longo do tempo. A dança, neste contexto, torna-se arcabouço de comunicações historiografáveis capazes de rearranjar suas histórias em múltiplas combinações” (2012, p. 183).

Se para Saffioti (2019) as identidades se forjam na práxis, a história é demiurgo do sujeito-objeto, estas aqui pesquisadas só foram possíveis pois Lídia e Társila colocaram seus discursos no mundo, seja pela dança, seja pelos traços nas pinturas ou pela escrita, sendo possível que histórias de mulheres sejam vistas. Apesar das dificuldades do contexto no qual ambas estiveram ou estão, os discursos artísticos possibilitam criar e recriar maneiras de existir e resistir. Sobre essa não resignação a escritora e pesquisadora feminista Gloria Anzaldúa escreve que:

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar. Não estamos reconciliadas (ANZALDÚA, 2000, p.235).

O espetáculo levanta questionamentos acerca de algumas mulheres fazendo arte no estado do Mato Grosso do Sul e as dificuldades impostas pelas questões de gênero. A partir do entendimento do corpo como corpomídia, no espetáculo *Delírios* não só as histórias de Lídia

Baís vêm à tona - pelos os traços das pinturas corporificadas nos movimentos de Társila -, mas também algumas questões políticas, econômicas e sociais do Estado na época em que viveu, bem como nos dias atuais. A dança, neste caso, torna possível que histórias de mulheres artistas sul-mato-grossenses sejam vistas, criadas, contadas, possibilitando criar novas e possíveis histórias, ou seja, historiografias em movimento. A pesquisadora Isabelle Launay diz que:

Não se trata de estudar o contexto como se fosse algo “ao redor”, algo externo, mas de estudar como as forças do contexto realmente atravessam o corpo. Os gestos, os espaços, as imagens as palavras. E se interessar pelo poder de agir do trabalho das danças; questionar a participação das danças na história da construção e da reprodução de normas, mas também na redefinição de regras e poderes (LAUNAY, 2021, p.66).

A pesquisadora Christine Greiner diz que “a dança, de certa forma, sempre soube este ofício de narrar cartografando memórias, uma vez que as suas histórias sempre foram histórias do corpo, do movimento e das singularidades das formas de vida” (2016, p.10). Sendo assim, olhar para os corpos que dançam e as danças que produzem não seria uma forma abarcar outras maneiras de criar historiografias, ou melhor, historiografias em movimento?

## Referências

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.
- BARROS, José d'Assunção. *Teoria da História*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. Volume IV.
- BONELLI, Társila. *Portfólio da Cia. Theastai*, 2017. Dourados, MS.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2012.
- CRESCÊNCIO, Cintia Lima; DE SOUSA FERREIRA, Gleidiane. *Da história das mulheres às perspectivas contracoloniais?: Reflexões sobre a historiografia do gênero no Brasil (2001-2019)*. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 47, n. 1, p. 3, 2021.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. São Leopoldo-RS, UNISINOS: dezembro de 2001, vol. III,nº2. (p. 65-74).
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *O Corpo: pista para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. Por uma Contradisciplina da História. In: VICENTE, Ana Valéria Ramos; MARQUES, Roberta Ramos. *Acordes e Traçados Historiográficos: a Dança no Recife*. Recife: Editora UFPE, 2016, p.9-11. Disponível em: <[https://www.academia.edu/33510810/acordes\\_e\\_tracados\\_ebook\\_pdf](https://www.academia.edu/33510810/acordes_e_tracados_ebook_pdf)>. Acesso em 02 de Março de 2022.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020.
- LAUNAY, Isabelle. Experiências em estudos de história da dança na França. In: TAVARES, Joana et al. *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021, p. 59-71. Disponível em: <<https://08129b37-8680-4d73-a9f3->

[2404614eed40.filesusr.com/ugd/13a1fe\\_593180e6e919484db515bd919b9e9173.pdf](https://2404614eed40.filesusr.com/ugd/13a1fe_593180e6e919484db515bd919b9e9173.pdf)>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2024.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, Fernanda. *Lídia Baís: arte, vida e metamorfose*. Dourados: Ed. UFGD, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SUCATA CULTURAL. Delírios – Traços Dançantes em Lídia Baís. YouTube, 10 de Fevereiro de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gXZyp8rzmWM&t=378s>>. Acesso em 20 de Janeiro de 2023.

TRAÇOS dançantes em Lídia Baís vira peça de teatro durante FIT. Douranews, 2017. Disponível em <<https://www.douranews.com.br/cultura/tracos-dancantes-de-lidia-bais-vira-peca-de-teatro-durante-o-fit/110320/>>. Acesso em 09 de Março de 2023.