BOLA DE FOGO: TEMPO E CRIAÇÃO

Lia da Rocha Lordelo[1]

Resumo: A partir dos aportes teóricos da psicologia cultural semiótica e dos estudos da performance, faço uma leitura da performance *Bola de Fogo*, do artista e baiana de acarajé Fábio Osório Monteiro, para dar conta da proposição de que, nas artes do corpo e da cena, o que criamos é fundamental para que possamos inventar a nós mesmos. O imperativo básico da psicologia cultural semiótica é que o desenvolvimento é a propriedade de sistemas abertos de passar por transformações qualitativas, em relação constante com o ambiente, ao longo de um tempo irreversível (ZITTOUN, VALSINER, VEDELER, SALGADO, GONÇALVES, FERRING, 2013, p. 12). Além da importância da noção de temporalidade, destaco a contribuição do campo da performance: esta responde, de acordo com Eleonora Fabião (2009), a três perguntas principais: O que é corpo? O que move corpo? E o que o corpo pode mover? Assim, *movido* pelo interesse na feitura do acarajé, e também, veremos, motivado por narrativas ancestrais pertencentes aos cultos religiosos de matriz africana, Fábio Osório passa a enxergar o ofício da baiana de acarajé sob uma ótica especial, renovada, ao tempo em que se mobiliza, física, emocional e criativamente para tornar essas descobertas cena.

Palavras-chave: criação, performance, tempo, desenvolvimento, Bola de Fogo.

A partir de meus lugares de fala e de compreensão de mundo, que são a psicologia e as artes da cena, tenho afirmado: todo processo de criação é um processo desenvolvimental (LORDELO & NAKAGAWA, 2016). O que significa, então, dizer que um processo criativo é um processo de desenvolvimento? Creio que muitas e muitos artistas (psicólogas e psicólogos, tampouco) não se surpreenderão com essa afirmação, pois é comum que se diga que estar em cena é questão de saúde mental: "se não estou no palco, fico doente!". Quantos de nós já não escutaram frases semelhantes? Que a arte ocupe esta *função* em nossas vidas é algo aceito e pouco questionado. Resisto, no entanto, a esta noção de "função", pois acredito que as artes não precisem estar a serviço de nada para existirem e nos serem vitais. O foco que me interessa passa ao largo dessa concepção funcionalista de arte; dirijo, sim, minha atenção à relação

[1] Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: lialordelo@gmail.com.

estreita, por vezes tortuosa, entre o que fazemos na prática artística e o que nos tornamos a partir dela. Não apenas somos o que praticamos, mas nos tornamos o que fazemos em cena.

No campo das artes, esse processo é relativamente consciente, o que não significa que não nos demande energia, disposição, desprendimento e coragem. A coragem, para Rollo May (1975), é essencial para o ato criativo; o que nos distingue como seres humanos é a capacidade de influenciar nossa evolução através de um reconhecimento consciente disto - a coragem é necessária para que o homem possa vir a ser.

A partir dos aportes teóricos da psicologia cultural semiótica e dos estudos da performance, faço uma leitura da performance *Bola de Fogo*[2], do artista e baiana de acarajé Fábio Osório Monteiro, para dar conta destas minhas afirmações iniciais e mostrar que, nas artes do corpo e da cena, o que criamos é fundamental para que possamos inventar a nós mesmos, e mais: as artes do corpo e da cena são artes do tempo.

Desenvolvimento humano: a superação constante de incertezas

A psicologia cultural de orientação semiótica é uma abordagem contemporânea na Psicologia que tem como propósito principal entender como nós, seres humanos, construímos a nós mesmos e o mundo ao nosso redor – nós não agimos ou reagimos a alguma coisa simplesmente; nós produzimos sentidos. Como afirma Valsiner (2014), somos produtores de sentido compulsivos. Por esta razão, nós, teóricos deste campo, não abrimos mão do estudo da subjetividade humana: a Psicologia é uma ciência na zona entre o existente e o possível. Para cada comportamento que existe no presente, há um comportamento oposto hipotético, o qual, mesmo não existindo objetivamente, impacta nossas decisões, pensamentos e, consequentemente, o nosso curso de vida.

O imperativo básico da psicologia cultural semiótica é que o desenvolvimento é a propriedade de sistemas abertos de passar por transformações qualitativas, em relação

[2]Uma versão anterior deste texto se encontra no prelo para publicação na coletânea *Corpo e(m) performance: processos de criação* , organizada por Ariane Guerra, pela editora Synergia.

constante com o ambiente, ao longo de um tempo irreversível (ZITTOUN, VALSINER, VEDELER, SALGADO, GONÇALVES, FERRING, 2013, p. 12). Trabalho, em especial, com a concepção desenvolvimental de um livro cujo título – e metáfora, consequentemente – posso traduzir livremente por "melodias da vida" (idem, 2012): a vida de cada pessoa é única, singular, e se desdobra e dura tal qual a melodia de uma música. O que importa, em termos de um programa de pesquisa, é compreender como as pessoas se desenvolvem e se transformam, como suas trajetórias de vida se tornam o que são. Mais especificamente: como as pessoas experienciam o mundo e suas vidas subjetivas. Isto porque o que diferencia nós, humanos, de outras espécies vivas é precisamente uma condição mediadora: a função semiótica que media tudo, de nossas experiências pessoais até a cultura coletiva, por meio da comunicação social. As formas mais elaboradas de coordenação são realizadas por humanos. Trata-se de capacidades semióticas complexas, aliadas à existência de artefatos culturais e sistemas semióticos herdados através de gerações, que nos habilitaram com uma capacidade de imaginação única. Esta é uma função central de nossa vida. E a imaginação só é possível através de processos semióticos: nós trabalhamos representações do passado, bem como imagens e representações compartilhadas no ambiente social e cultural; nós as decompomos e transformamos, reinventando novas. Assim, nós nos orientamos em direção ao futuro. De certo modo, a imaginação, em nossas trajetórias de vida, é um processo constante de expansão do presente.

Os seres humanos, portanto, criam signos, através dos quais eles organizam e dão sentido a seus mundos subjetivos durante toda a vida. (IDEM, p. 13). E é por essas razões – organização e sentido – que criamos signos. Dentro dessa perspectiva, o desenvolvimento é visto assim: um movimento de constante superação de incertezas, feito através de um processo contínuo de construção de significados (ABBEY & VALSINER, 2004). Os signos têm função não apenas representacional, mas auxiliam as pessoas a se relacionarem ativamente com o mundo. Eles agem precisamente de modo a diminuir a incerteza característica dos processos de desenvolvimento humanos: incerteza entre o passado e o presente, como também entre o presente e o futuro – nossa capacidade de projetar e imaginar cenários que estão por vir também influencia o modo como agimos no momento presente. O desenvolvimento é também guiado pela

superação de incertezas entre sentidos literais e imaginados. Por meio de futuros imaginados, a pessoa constrói uma ponte entre o aqui-e-agora e o desconhecido, suavizando a descontinuidade dessa transição e preparando-nos para o que virá. Essas sugestões, naturalmente, refletem o contexto social e cultural de cada pessoa.

Poderíamos estar falando de processos artísticos, mas ainda estamos no campo da Psicologia. A partir dessa concepção de desenvolvimento, Abbey e Valsiner propõem o conceito de movimento poético[3] (ABBEY, 2006) para fazer sentido dessa tensão dinâmica entre domínios literais e imaginados. De certa forma, o conceito de *movimento poético* pode ser tomado como um análogo do desenvolvimento humano, compreendendo que o processo desenvolvimental é definido principalmente por sua propriedade de emergência, isto é, do aparecimento de sentidos novos para nós. E como isso acontece? Ocorre que, para superar uma incerteza, o significado sai do reino do real para o imaginado. Ao superar a confusão da justaposição dos sentidos literais, o significado torna-se, ele mesmo, incerto. O significado é o movimento desses sentidos, e se transforma por meio de sua tensão. O que nos move é poético. O que nos move é, assim, da ordem da poética – da ordem da criação.

Estamos falando de Psicologia, mas também falamos, agora, da criação artística. Com base em tais reflexões sobre o desenvolvimento a partir da psicologia, começa a ficar mais claro por que um processo de desenvolvimento é um processo, também, de criação. Em que momento de nossas vidas nos reconhecemos como artistas? A partir de que eventos, que situações iniciamos um processo de criação? Como nascem as obras – no caso, aquelas sobre as quais temos autoria e responsabilidade? E os dispositivos que disparam os trabalhos, os conteúdos ditos e não ditos desses trabalhos – o quanto e de que forma se ligam às nossas questões? Acredito que podemos explorar tais perguntas conhecendo obras artísticas, seus autores e seus processos criativos. Vamos a *Bola de Fogo*.

A coragem de se tornar o que se é: *Bola de Fogo*

[3] Do inglês “poetic motion”, tradução livre minha.

Trago para apreciação a performance *Bola de Fogo,* de 2017, do artista baiano Fábio Osório Monteiro[4]. Tudo está dito em seu solo, que é uma sequência de histórias contadas em torno do aprendizado do acarajé. Sua performance nasceu a partir exatamente do domínio gradual da habilidade de prepará-lo[5].

A obra é construída de modo a nos fazer ver que Osório é uma baiana. É sobre isso que ele fala, e é de um certo jeito que ele se porta, se veste, apronta o acarajé. Falamos da vida ou falamos da cena? Importa pouco.

É certo que uma virada performativa nas artes caracterizou o século XX, de acordo com Fischer-Lichte (2008, p. 22). Segundo a pesquisadora:

> a dissolução de fronteiras nas artes, repetidamente proclamada por artistas, críticos, acadêmicos e pesquisadores, pode ser definida como uma virada performativa. Seja arte, música, literatura, teatro, o processo criativo tende a ser realizado em e como performance[6] (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 22).

Em texto introdutório clássico, Richard Schechner (2006) há tempos já situava a performance como marcadora de identidades, dobrando o tempo, remodelando o corpo, contando histórias. O artista e pesquisador norte-americano ainda afirmava, didaticamente, que realizar uma performance pode estar relacionado:

(1) ao ser;
(2) ao fazer;
(3) ao mostrar fazendo;
(4) e ao explicar o mostrar fazendo.

[4] Fábio Osório divide a concepção da performance com o artista Leonardo França.
[5] O acarajé é um prato de origem afro-baiana extremamente popular na Bahia, vendido tipicamente em tabuleiros, pelas baianas, ao ar livre, em diversos pontos nas ruas das cidades; basicamente, é um bolinho de feijão e cebola frito no azeite de dendê, geralmente acompanhado de vatapá, camarão seco, salada e pimenta. É uma comida de preceito, como se diz usualmente, pois está ligada aos rituais das religiões de matriz africana.
[6] Tradução livre minha do original em inglês: ""(...) the dissolution of boundaries in the arts, repeatedly proclaimed and observed by artists, art critics, scholars of art, and philosophers, can be defined as a performative turn. Be it art, music, literature, or theatre, tre creative process tends to be realized in and as performance" (Fischer-Lichte, 2008, p. 22)

Essas quatro dimensões constituem *Bola de Fogo*. O que é, basicamente, a performance de Fábio Osório? Ele *nos explica* (4) *como preparar a massa* (3), enquanto a *prepara* (2) – o que o *torna* (1) uma baiana. *Bola de Fogo* expressa a força ancestral para se *performar* o que se é.

Figura 1 - Fábio Osório Monteiro em *Bola de Fogo* (imagem de Patrícia Almeida)

A baiana é uma artista do corpo

Assim, em seus devidos trajes, Fábio Osório nos conta, ao tempo em que prepara seu tabuleiro, como aprendeu a fazer a iguaria; em especial, como foi, aos poucos, percebendo que uma baiana de acarajé faz as vezes de uma artista do corpo, pelo uso dos olhos, do paladar e da força dos braços para bater a massa. Faz-se acarajé com o corpo, e com a força de sua própria história. Ao discutir a noção de performance, a artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2009) nos lembra de que esta responde a três perguntas principais: O que é corpo? O que move corpo? E o que o corpo pode mover?

Assim, *movido* pelo interesse na feitura do acarajé, e também, veremos, motivado por narrativas ancestrais pertencentes aos cultos religiosos de matriz africana, Fábio Osório passa a enxergar o ofício da baiana de acarajé sob uma ótica especial, renovada, ao tempo em que se mobiliza, física, emocional e criativamente para tornar essas descobertas cena. É como se assumindo o saber e o estilo visual da baiana, Osório se tornasse um veículo que fala sobre tudo isso – mas mais do que uma ferramenta para abordar algum tema ou questão, ele é a própria questão (BATTCOCK, 1997). Assistindo a uma baiana bater, vigorosa e pacientemente, a massa do feijão fradinho que constitui o acarajé, Osório lhe pergunta se é realmente preciso bater a massa artesanalmente, ou se há uma maneira de usar algum eletrodoméstico para facilitar o trabalho: "ah, meu filho, aí é no braço!", responde a mulher. Quanto à quantidade adequada de sal, responde outra baiana: "aí, é na boca!". Só se aprende acarajé, fazendo acarajé. Experimentando, errando, acertando. Aprendendo. E cada órgão dos sentidos, cada músculo do corpo tem seu lugar nesse aprendizado.

Fábio Osório passou algum tempo observando as baianas em seus fazeres, apreendendo com o olhar e a sensibilidade medidas, pontos, nuances. Quando se sentiu seguro para tentar fazer a comida em casa, o artista conta que ofereceu, em primeiro lugar, o acarajé a sua mãe e a seu pai, numa espécie de primeira prova, por acreditar que eles seriam honestos com ele na avaliação. Após comer e repetir, e perguntado pelo filho sobre o que tinha achado, seu pai disse: "dá pra vender". Com essa "chave" de legitimação familiar, Fábio Osório sentiu-se devidamente autorizado. E acrescentou: "se eu for vender, vai ser vestido de baiana do acarajé"; com o que seu pai prontamente concordou. Nascia a semente de *Bola de Fogo*.

O movimento poético do orixá Tempo

Na sequência de tal legitimação, Fábio Osório se dirige à Associação Nacional das Baianas de Acarajé e Mingau, receptivos e similares da Bahia – ABAM, em busca de uma carteira de trabalho que regulamentasse seu ofício recém aprendido. Em sua performance, à medida que o acarajé vai sendo feito, desde a massa batida com feijão fradinho, cebola e sal, o artista conta histórias ligadas aos orixás que orientam sua

espiritualidade (é sabido que o acarajé é uma comida de preceito ou "de santo", estando conectado ao cultivo da ancestralidade africana no Brasil), assim como conta outras histórias ligadas à relação de sua família com a comida e a cozinha, as angústias que acompanharam o modo de se entender no mundo como artista, como homem negro, gay, e ligado ao candomblé.

Que elementos compõem uma baiana? Estamos falando de algo que se faz, ou de algo que se é? Uma profissão, ofício, crença, lugar no mundo? Fábio Osório narra que, assim que dominou a feitura do bolinho, dirigiu-se à associação das baianas para adquirir sua carteira. A baiana que lhe atendeu lhe perguntou algumas vezes, desconfiada, de quem ele teria herdado o tabuleiro dele. Quando ele insistiu em responder que não tinha herdado de ninguém, a baiana lhe corrigiu: 'seu tabuleiro, você herdou de Tempo; então, faça por merecer". O Tempo é uma entidade central nas religiões de matriz africana. O alerta da baiana colega de profissão marcou o artista profundamente.

O tempo também é, se não uma entidade, uma dimensão fundamental na teoria do movimento poético de Abbey (2006). É uma dimensão central além das teorias – no nosso dia-a-dia[7]. Cada experiência humana é nova, e única, por sua posição singular na ordem temporal de nossa existência. Essa concepção traz a filosofia de Henri Bergson para dar suporte à noção de tempo: este é vivido como duração, sem separar experiências passadas das presentes, permitindo aos estados de consciência emergirem como todos experienciais. A experiência está sempre em mudança, o que a torna um processo irreversível. Não só é verdade que não podemos "voltar no tempo", mas também que vivemos numa eterna zona de fronteira entre um pequeno aqui-e-agora e um futuro incerto. Vivemos em fronteira. Em fluxo. Dissemos, na seção anterior, que a imaginação é um processo constante de expansão do presente. Daí, a imaginação dirigida ao futuro se expressa por meio de um projeto ou intenção; já a imaginação dirigida ao passado se expressa por meio da memória. Permanecemos na fronteira entre essas dimensões. E a cada vez que rememoramos um evento passado, um fato, uma

[7] Este capítulo foi escrito durante a pandemia do novo coronavírus, que, sabemos, instaurou novas vivências de temporalidade – com a interrupção de trabalhos, com o isolamento social prolongado etc.

lembrança, esta retroalimenta esse fluxo sempre de modo distinto, e por essa razão nossa experiência é sempre diferente.

Voltemos a *Bola de Fogo*. Outra história que ilustra lindamente as noções de ancestralidade e relação com o tempo é o episódio em que o artista narra que, há alguns anos, distante da Bahia e de sua família durante o São João, festa de que gosta muito, Fábio Osório telefonou para sua mãe para que ela lhe passasse uma receita de mugunzá[8]. Com a receita de sua mãe em mãos, ele compra os ingredientes do mingau, faz uma grande panela para si e passa quatro dias se "alimentando daquela memória", em suas próprias palavras, matando as saudades da festa junina. À medida que ele prepara o mugunzá outras vezes, ele se apropria daquela receita que aprendeu com sua mãe. Mas curiosamente, com o passar do tempo, é sua mãe que entra em contato com ele, e pergunta: "meu filho, como é que você faz seu mugunzá?". Para Osório, quando sua mãe pede a receita, é porque ela quer sentir o gosto da comida que ele faz, quer senti-lo por perto, mesmo que ele tenha aprendido o mugunzá com ela. Ele diz: "é ela se alimentando dela mesma, através de mim". É querer atravessar o tempo, pois segundo ele; há aprendizados que só o tempo nos concede.

É esta exatamente a concepção de tempo como duração: Abbey (2006) nos dirá que experiências futuras permanecem irreconhecíveis até o momento em que ocorrem; toda experiência está sempre em mudança, pois o ego que persiste carrega cada vez mais experiências passadas. A cada momento, somos diferentes, pois lembramos de cada vez mais e diferentes coisas, com a passagem do tempo. O ensinamento da baiana da ABAM é atualizado nessa história que Osório conta: em sua relação com a mãe, que se transforma, ao longo dos anos, é preciso respeitar o tempo.

De modo similar, dá-se o episódio em que ele nos narra quando se assumiu gay para seu pai. A revelação produziu uma distância imensa entre pai e filho, que eventualmente fez com que Fábio Osório saísse de casa. Um distanciamento físico e temporal de alguns anos gradativamente permitiu a reaproximação entre os dois. Mas o fato decisivo para a renovação da relação, curiosamente, foi o episódio em que o pai aprova o acarajé do filho e fala que dá pra vender. "Aquilo me deu um *axé* tão grande,

[8] Mugunzá é um mingau de milho branco, comida tipicamente junina.

que eu larguei tudo e falei, vou vender, vestido de baiana e eu vou pra a associação", conta o artista no meio da performance. Feridas que o Tempo – o orixá – cura.

Osório arremata, a partir de tais histórias:

> A gente vai atravessando o tempo, a gente muda; a gente muda o tempo..., né?; a gente é que nem bicho, bicho às vezes troca de pele, pra continuar vivo, ele troca de pele, porque ali já não cabe mais nele e ele precisa crescer, então, eu sou artista, mas eu também sou baiana, agora; eu também sou baiana; eu sou artista, mas eu também eu quero ser um pai; eu sou artista, eu quero ser muita coisa, e a gente vai fazendo isso, a gente vai mudando, para resistir, pra continuar existindo, porque é isso, né, a gente é pele, a gente é bicho...

Figura 2 - Fábio Osório serve a freguesia (imagem de Patrícia Almeida)

Com esse depoimento, vamos nos aproximando do final de *Bola de Fogo* – a imersão dos bolinhos de acarajé no azeite de dendê fervilhante; e a sequência final, em que a plateia se alinha em fila para comprar e comer seu acarajé. Nada disso acontece antes de uma eletrizante dança para Xangô. Fábio Osório, artista negro, gay, candomblecista, baiana. E muitas outras coisas. Pai, um dia, quem sabe.

O contemporâneo ancestral: performances como fronteiras temporais

Com tudo o que escutamos na performance de Fábio Osório, a proposição do início deste texto, "todo processo de criação é um processo desenvolvimental", vai se tornando quase óbvia. Em seu esforço de olhar para o passado – tanto o passado próximo, pessoal, quanto o passado distante, coletivo, ancestral – o artista atualiza sentidos de sua trajetória e repavimenta caminhos para seu futuro – produzindo uma obra e apresentando-a, aprendendo mais um ofício, promovendo seu sustento a partir dele. E é particularmente curioso como o tempo atravessa as reflexões, os aprendizados e transformações que tomam Osório. Percebemos duas temporalidades: num nível, os aprendizados e mudanças que tomam Osório ao longo de sua vida, conhecidos por meio das histórias que ele nos conta; e em outro nível, a temporalidade da própria performance, que culmina com o acarajé pronto para ser apreciado pela plateia.

No geral, o artista parte de uma série de zonas de indeterminação (LEPECKI, 2016); gradativamente, essas zonas cinzentas vão se dissipando, à medida que novos sentidos vão sendo produzidos pelo artista-criador. Criar não deixa de ser preencher, como afirma André Lepecki (2016), enunciados-comandos pré-existentes com sentidos novos, recompostos. Aí está uma grande força da linguagem da performance. Se esta é, como bem teorizou Peggy Phelan (1993), por excelência a arte do efêmero, porque presencial e irrepetível, também é verdade que, a cada vez que a performance acontece, novos sentidos se atualizam – na cena e na vida. Ela é, para Phelan, o ato de mover o "como se" para dentro do indicativo "é". Performando, nós nos tornamos – sem complemento. Tornar-se é um movimento de desenvolvimento incessante. É um movimento do tempo. Nada se integra mais às contribuições da psicologia cultural de orientação semiótica quanto essa frase – falamos aqui de psicologia e de artes; os dois campos mostram, assim, suas imensas zonas de interseção.

Bola de Fogo é uma obra sintonizada com o que se discute de mais urgente nas artes do corpo e da cena; isto porque poucos movimentos têm estado mais em voga na contemporaneidade do que os de olhar para si mesmo, por meio da própria história. O

artista espalha, assim, os benefícios do tempo, como diria Caetano Veloso[9], porque assim se constrói e se recompreende. Neste movimento, a imaginação é uma função semiótica humana imprescindível: não se trata de fantasiar cenários que se oponham ao real; como nos lembram os psicólogos culturais Zittoun e Glaveanu (2018, p. 7), a imaginação não se opõe ao real, mas o suplementa. Através da imaginação, trabalhamos representações do passado, bem como imagens e representações compartilhadas no ambiente social e cultural; assim, nós as decompomos e transformamos, reinventando novas, num processo de produção simbólica incessante. Phelan (1993) ainda afirma que a única vida da performance se dá no presente; e de modo análogo, a psicologia cultural se situa em relação ao desenvolvimento humano: se pensarmos a partir da ideia de movimento poético, o presente é uma fronteira entre o que já aconteceu e o que ainda vai ocorrer, e por isso se atualiza a todo instante. O presente é fronteiriço, é efêmero; é duração. O movimento tão contemporâneo – afetiva e criativamente – de olhar para a própria ancestralidade é perfeitamente ilustrado por Fábio Osório Monteiro, que busca nas histórias de Xangô, Iansã e de Tempo material para compor *Bola de Fogo* e performar a si mesmo nos mais diversos eventos e espaços culturais. Do lugar efêmero que é o presente em que sempre nos encontramos, o que nos faz tão humanos é precisamente o fato de que, a partir de tal posição, somos capazes de nos distanciarmos em relação a nossos contextos de vida imediatos (Valsiner, 2012). O nosso desenvolvimento (biológico, psicológico, social) é regulado pelo nosso próprio estado de transformação (Valsiner, 2008), que é guiado por nossa capacidade de imaginar para além da fronteira do presente.

A imaginação, aqui, porquanto seja vista como função semiótica, é uma imaginação encarnada. A performance é um processo de pensamento que acontece entre pessoas e coisas (Schechner, 2006), e que se realiza na prática material (Bleeker, 2016). E isto, para a pesquisadora holandesa Maaike Bleeker, não significa intelectualizar a criação artística; significa, isto sim, passar a concebê-la não pelo que pode representar, mas por como pode encenar ideias que são formuladas na própria prática performativa. A já mencionada virada performativa nas artes do século XX ganha sentido renovado, a partir dessas reflexões.

[9] Expressão retirada da canção Oração ao Tempo, de Caetano Veloso, no disco Cinema Transcendental, de 1979.

A partir da criação artística, conseguimos compreender melhor aspectos de nós mesmos, e passamos a nos ver diferentes; como se não bastasse, ainda produzimos novas dúvidas e perguntas que nos levam a novos processos criativos – a novas zonas de indeterminação. E assim, seguimos. Como artistas, criadores, dançarinos, baianas de acarajé, permanecemos nesta fronteira.

Referências

ABBEY, E. & VALSINER, J. Emergence of Meanings Through Ambivalence. **Forum of Qualitative Social Research,** 6 (1), Art. 23. Disponível em: http:/www.qualitative-research.net/fqs-texte/1-05/05/1/23/e.htm, 2004.

_____. Perpetual uncertainty of cultural life: Becoming reality. In Jaan VALSINER & Albertolberto ROSA (Eds.), **Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology:** Cambridge University Press, 2006.

BATTCOCK, G. A arte corporal. Em: Jorge GLUSBERG. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

BLEEKER, M. Em: Paulo CALDAS & Ernesto GADELHA (orgs.) **Dança e Dramaturgias**. Vila das Artes, 2016.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, 235-246, 2009.

FICHER-LICHTE, E**.** ***The transformative power of performance: a new aesthetics.*** Abingdon, UK: Routgledge, 2008.

LEPECKI, A. Errância como trabalho: Em: Paulo CALDAS & Ernesto GADELHA (orgs.) **Dança e Dramaturgias.** Vila das Artes, 2016.

LORDELO, L & NAKAGAWA, R. O. Os devires e incertezas na criação e na cultura. Em Nadja V. GUMES (org.) **Olhares interdisciplinares: Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas**. Editora UFRB: Cruz das Almas, 2016.

MAY, R**.** ***A coragem de criar***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1975.

PHELAN, P. **Unmarked. Politics of Performance**. London; New York: Routledge, 1993.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction, second edition**. New York & London: Routledge, p. 28-51.

VALSINER, J. Open intransitivity cycles in development and education: Pathways to synthesis. **European Journal of Psychology of Education**, Vol. XXIII, 2, 131-147, 2008.

_____. **Mundos da mente, mundos da vida: fundamentos da Psicologia Cultural.** Porto Alegre: ArtMed, 2012.

_____. **An Invitation to Cultural Psychology**. London: Sage Publications Ltd, 2014.

ZITTOUN, T.; VALSINER, J.; VEDELER, D.; SALGADO, J.; GONÇALVES. M. & FERRING, D. **Human Development in the lifecourse. Melodies of Living.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ZITTOUN, T.; Glaveanu, V. P. Imagination and Frontiers of Psychology. Em: Tania ZITTOUN & Vlad P. Glaveanu (orgs). **Handbook of Imagination and Culture**. New York: Cambridge University Press, 2018.