



Ispas

Instituto Universitário
de Ciências Psicológicas,
Sociais e da Vida

“O CORPO LHE SUBIU À CABEÇA”:
UMA PESQUISA AUTOETNOGRÁFICA ACERCA
DA FORMAÇÃO EM TEATRO PLAYBACK

CAROLINA BARROS GAZAL RANGEL

Orientador da Dissertação:
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO GONZALEZ

Professor do Seminário de Dissertação:
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO GONZALEZ

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Clínica

Dissertação de Mestrado sob a orientação de
Prof. Doutor António Gonzalez apresentada no
ISPA-Instituto Universitário para a obtenção do grau
de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica

Agradecimentos

Agradeço profundamente ao Professor António Gonzalez, por toda disponibilidade, paciência, tempo, cuidado, conversas e aprendizados, mas principalmente por tornar essa dissertação um processo possível, alcançável, respeitoso e carregado de humanidade e verdade.

Agradeço às minhas companhias do Teatro Playback pela confiança e calor, pelas partilhas, acolhimento, carinho, prazer e diversão de criar, trazendo mais vontade de transformar e crescer também. Pelas imersões nas quartas-feiras à noite.

Agradeço à minha família, pela estrutura e amor. À minha mãe, pelo alívio, tempo e colo durante a dissertação e os períodos anteriores à ela. Pelo apoio a esse querer de estudar Psicologia e por dar combustível aos meus sonhos, desde as suas fases embrionárias. Ao meu pai, pelo ombro amigo, conselhos e risadas. À Alice, por nós duas e por ser, e à Gabriel, pela companhia e presença.

Agradeço à Tamires, Júlia, Lorena e Ivan, que me trouxeram energia e afeto nesse fechar de ciclo e não só. Por todo amor, conforto, cuidados, espontaneidade e companhia. Pela casa.

Agradeço à Saru, André, Tati, Luiza e Jade, amigadas que também me ajudaram a permanecer no curso e em Portugal e me abraçaram em meio às dificuldades da migração e quebras de expectativas. Pelas singularidades poéticas, por todo esse coração.

Às amigadas que estão no Brasil, não seria sem vocês aqui dentro e sem o que me ensinaram. Obrigada por me fazerem apaixonada e por me abraçarem na fronteira. Agradeço à Hester, Duda, Isabela, Amanda, Rafaela, Lavínia, Caróis, Igor, David, Fre, Jô e a quem me atravessa com amor nessas memórias.

Agradeço à Leidiane, minha companheira de longa viagem.

Agradeço aos profissionais de educação que me formaram.

À minha terra, aquele abraço.

E, como não podia deixar de ser, agradeço, com toda importância, à espiritualidade.

“Povoada
Quem falou que eu ando só?
Tenho em mim mais de muitos,
Sou uma mas não sou só”.

(Sued Nunes)

Resumo

Enquadramento. O Teatro Playback é um tipo de teatro que evoca a audiência a partilhar histórias pessoais de forma a serem representadas através do improviso. Esta modalidade teatral tem sido alvo de investigação devido às suas repercussões positivas e transformadoras a nível coletivo e individual. *Objetivo.* O objetivo do presente estudo é apresentar o processo de participação da autora na formação em Teatro Playback em uma companhia de teatro LGBTQIAPN +. *Método.* Através do método auto etnográfico e da realização de um diário de bordo, busquei demonstrar a experiência e reflexividade subjetivas como contributos para o conhecimento científico neste campo. *Resultados.* A experiência da formação em Teatro Playback possibilitou transformações a nível subjetivo e realizações acerca das temáticas relacionadas ao corpo, à escuta, a possibilidade de utilização desta forma teatral para a criação de espaços políticos, do domínio ritual, do contexto de grupo e das relações entre o Teatro Playback e o campo da Psicologia, mais especificamente a Psicologia Clínica.

Palavras-chave: Teatro Playback; Auto Etnografia; LGBTQIAPN +; Subjetividade.

Abstract

Framework. Playback Theatre is a modality of theatre that invites the audience to share personal histories in order to be represented through improvisation. This theatre modality has been due to its positive and transformative repercussions at collective and individual levels. *Plan.* The objective of this study is to present the process of the author's participation in Playback Theatre training in an LGBTQIAPN+ theatre company. *Method.* Through the auto-ethnographic method and the creation of a logbook, I sought to demonstrate subjective experience and reflexivity as contributions to scientific knowledge in this field. *Results.* The experience of training in Playback Theater enabled transformations at a subjective level and achievements regarding themes related to the body, listening, the possibility of using this theatrical form to create political spaces, the ritual domain, the group context and the relationships between Playback Theater and the field of Psychology, more specifically Clinical Psychology.

Key-Words: Playback Theatre; Autoethnography; LGBTQIAPN+; Subjectivity.

“Caminhar não é fácil. As sociedades se movem pelo confronto de forças, não pelo bom senso, pela caridade e pela justiça. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la. Não basta gozar arte, é necessário ser artista. Não basta produzir ideias, é necessário transformá-las em atos sociais concretos e continuados, porque nós entendemos que a arte e a cultura são formas de combate tão importantes quanto a ocupação de terras improdutivas e a organização política solidária.”

(Augusto Boal)

“Passei a acreditar uma e outra vez que o que é mais importante para mim deve ser dito, verbalizado e partilhado, mesmo com o risco de me machucar e ser mal-compreendida.”

“É necessário ensinar a partir da vivência e falar as verdades nas quais acreditamos e conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento.”

(Audre Lorde)

Índice

1. Introdução.....	1
O Teatro Playback.....	2
2. Método e Metodologia.....	6
Definição e Caracterização.....	6
Discussões acerca do Método Autoetnográfico.....	8
A Pesquisa Qualitativa - considerações acerca do viés, da ética e da reflexividade na autoetnografia.....	9
A escolha da Abordagem Autoetnográfica e o Procedimento.....	10
3. Resultados e Discussão.....	12
A Escuta.....	12
O Corpo.....	13
O Teatro Playback como um espaço político.....	15
O Grupo.....	19
O Ritual.....	20
O Teatro Playback e a Psicoterapia.....	22
4. Conclusão.....	25
Referências Bibliográficas.....	27

1. Introdução

O presente estudo tem o objetivo de abordar o processo de participação de uma formação de Teatro Playback em uma companhia teatral LGBTQIAPN+. A pesquisa foi realizada com uma abordagem qualitativa através do método autoetnográfico, com a criação de um diário de bordo, escrito a cada ensaio, que serviu como base para apresentar a experiência da formação para análise e discussão. De forma mais específica, a pesquisa buscou definir temáticas oriundas da formação em Teatro Playback que, por se tratarem de uma vivência subjetiva, pudessem interessar, assim como comunicar com o campo da Psicologia pelo seu caráter reflexivo.

O viés autoetnográfico, entretanto, por ser um método que se refere tanto aos domínios pessoal quanto social, demanda um posicionamento, dentro da temática desta pesquisa, em relação às vulnerabilidades relacionadas às minorias e papéis sociais relacionados com hierarquias opressivas. Para Rosaldo (2000), a posição se refere ao ângulo de onde observamos os fenômenos e como conseguimos distinguir as experiências corriqueiras através dele, considerando o atravessamento da cultura e a imparcialidade deste olhar. Nesse sentido, a mesma pessoa pode ser lida através de condições de marginalização, tal como privilégios, em uma lógica de justaposição de ambos (Esparza, 2023).

Dessa forma, é necessário considerar que a pesquisa se realizou através do olhar e limitações de uma mulher brasileira, branca, cisgênero, migrante e lésbica, com questionamentos acerca da identidade de fronteira, assim como das questões de gênero e sexualidade. Para além disso, é de salientar que essas experiências são atravessadas pela leitura de uma psicóloga em formação e uma pessoa introvertida, o que trouxe muitas indagações, hesitações e avanços no tecer da pesquisa e da participação da formação teatral.

A pesquisa surgiu do questionamento de quais seriam as implicações subjetivas de uma pessoa que se dispusesse a participar de uma formação em Teatro Playback, o que não necessariamente abarcava as características da autoria desta pesquisa. Entretanto, essa questão de investigação emergiu como interessante também por esses fatores, dado que nuances do olhar no domínio social e individual seriam material de exploração e também exposição. As escolhas acerca da temática foram feitas à medida que a formação decorria dada a sua repetição e menção no diário de bordo. Entretanto, a escolha do Teatro Playback como material de estudo foi o ponto de partida, dado que essa prática artística aparece na literatura com efeitos transformadores tanto como ferramenta comunitária, quanto um recurso para exploração subjetiva.

No decorrer dessa pesquisa, há a apresentação e aprofundamento acerca do Teatro Playback e suas implicações, assim como o método autoetnográfico em conjunto com a metodologia utilizada, e como o cruzamento desses dois elementos possibilita uma visão aprofundada da experiência de formação teatral. Além disso, nos resultados e na discussão são apresentadas temáticas que emergiram do diário de bordo que abordam a escuta, o corpo, o Teatro Playback como um espaço político, o domínio ritual e do grupo, assim como as interligações entre o Teatro Playback e a Psicologia, mais especificamente o campo da psicoterapia.

O Teatro Playback

No ano de 1975, o Teatro Playback surge como uma modalidade de dramatização através da “Companhia Original” de Teatro Playback de Mid Hudson Valley, New York, e tem como seus principais membros fundadores Jonathan Fox e Jo Salas (Ellinger & Ellinger, 2018). Dentre as suas inspirações, o Teatro Playback é influenciado pelo Psicodrama, pelo Teatro do Oprimido (Johnson & Sajnani, 2011) e pelo interesse pessoal de Jonathan Fox na tradição oral como forma de manutenção do conhecimento social, histórico e ético (Kowalsky et al., 2019). A sua fundação se relaciona a um afastamento da tradição do teatro ensaiado e pretensão de trazer à palco histórias da vida cotidiana (Needa, 2015).

Durante a performance desta modalidade teatral, o público é convidado pela moderação, componente responsável pelo andamento e condução da sessão (Gonzalez et al., 2022), a compartilhar histórias pessoais que são encenadas em palco de forma improvisada pelos atores, atrizes e musicistas. A condução ou moderação, portanto, remete a quem faz a ponte entre a audiência e quem encena as histórias, que apenas podem utilizar, para além da sua interpretação, jogos de luzes, cadeiras e panos coloridos para caracterização da cena. A expressão “playback” representa a história que é “reproduzida” e percorre do público ao palco e retorna do palco ao público (Lubrani Rolnik, 2009). A compreensão, interpretação e encenação passam por uma negociação entre os elementos presentes (Jordan & Coetzee, 2017), e por uma separação estética entre a experiência (a história pessoal compartilhada) e a percepção (Salas, 1999).

No Teatro Playback, as histórias não precisam corresponder a nenhum critério para ganharem forma e sentido artísticos (Needa, 2015), sendo aceitas independente da sua complexidade ou carga emocional. Esta característica fundamental promove a construção dialógica e comunitária (Ng & Grandon, 2016) e conecta as pessoas pela valorização e

reconhecimento da sua partilha pessoal (Needa, 2015), o que quebra com “a mais destrutiva das crenças: a crença de que estamos sozinhos na nossa experiência” (Rowe, 2007 pág. 15). A exposição e abertura para contar uma lembrança, assim como a disponibilidade para ouvir o outro, facilitam a descoberta de conexão entre histórias que vão ganhando forma em palco e estimulam a reflexão crítica, a intimidade comunitária (Jordan & Coetzee, 2017), a compreensão e o serviço mútuo entre os presentes através da ressonância causada pela história (Moran & Alon, 2011).

A imaginação, a compreensão e a legitimação da perspectiva subjetiva são cruciais para a encenação, o que faz com que representantes de Teatro Playback necessariamente recorram e desenvolvam a empatia (Yaniv, 2012). Isto é, a representação no Teatro Playback demanda uma escuta dedicada e um movimento empático em direção à perspectiva pessoal do outro. Dessa forma, quem dramatiza e se engaja na história, ganha uma nova perspectiva através dela (Kowalsky et al., 2019). Por outro lado, quem partilha a sua narrativa se depara com variantes da história, pois a improvisação explora e enfatiza diferentes temáticas e acontecimentos. Sabe-se, portanto, que a transformação desse relato gera crescimento mental pela possibilidade de diferentes significações para um mesmo acontecimento (Keisari & Palgi, 2017) inclusive eventos de vida ligados à vergonha, invisibilidade e culpa (Moran & Alon, 2011).

As imagens simbólicas são um recurso imprescindível de reinterpretação narrativa por meio da corporeidade e do movimento durante a performance de Teatro Playback (Aimo, 2015), representação que envolve presença, espontaneidade e colaboração para ser co-criada (Keisari et al., 2022), isto é, para uma produção de sentido em conjunto (Kaptani & Yuval-Daves, 2008). Segundo Jonathan Fox (1994), o Teatro Playback tem a intenção de traduzir uma interpretação verbal da experiência em encenação não tão verbal através dos recursos disponíveis em palco, de forma a que os sentimentos e experiências da pessoa que contou a história sejam representados. Essa expressão ocorre através de formas curtas e longas de improvisação que dão um direcionamento para o grupo teatral transformar a narrativa em dramatização (Rowe, 2007).

A performance de Teatro Playback é um espaço de fronteira entre o que é imaginado e o que é concretizado (Kaptani & Yuval-Daves, 2008). Augusto Boal (1996) atesta que o Teatro surge quando o ser humano realiza que consegue se observar através de um espelho imaginário. Essa percepção fundamenta uma tríade do eu: o eu em contexto, o eu observador e o não-eu, e viabiliza a auto-observação. O ato de se sentir, se pensar e se ver através da imaginação apresenta alternativas do agir e se define por Teatralidade, vocação inerente a

qualquer pessoa. O fato de que a ação e observação não precisam ocorrer simultaneamente dá origem ao Espaço Estético, isto é, onde há uma fusão entre o palco e a platéia, onde a ação e a observação coexistem, mas em espaços físicos distintos (Boal, 1996). Entretanto, a encenação que ocorre nesse espaço possui uma característica que a torna mais tangível em relação ao fluxo usual de consciência: a realidade encenada e a prática teatral, adentradas pelo público, estão sempre no presente, ainda que façam referência a acontecimentos passados (Kaptani & Yuval-Daves, 2008).

Portanto, para quem conta uma história durante uma performance, testemunhar o que foi falado através da representação no palco oferece a noção de que se é escutado e de que outras perspectivas podem ser extraídas do mesmo acontecimento (Moran & Alon, 2011). A interação entre os participantes também se relaciona com essa partilha, visto que essa forma de teatro possibilita trocas entre experiências e emoções (Gonzalez et al., 2022) e motiva a exploração de conexão entre as histórias (Jordan & Coetzee, 2017). Contá-las, entretanto, é um ato essencial para esse tipo de teatro e também fornece importância, continuidade, coerência, estrutura e sentido às experiências, à realidade e ao self (Rowe, 2007; Jordan & Coetzee, 2017).

Com o objetivo de trazer as histórias a tona, o ritual se inicia com um aquecimento (Pendzik, 2006) e técnicas sociométricas, isto é, exercícios que possibilitam que as pessoas se sintam pertencentes a um grupo e que isso facilite a partilha, a confiança e a escuta de forma espontânea (Aimo, 2016), o que também engloba vivências e temáticas reprimidas (Rivers, 2015). As histórias, entretanto, podem surgir de um tema proposto pela moderação, ou então, das próprias narrativas (Jordan & Coetzee, 2017). Após esse momento, a moderação convida o público a contar qualquer sensação, sonho ou história, inclusive acontecimentos do dia anterior e, através de perguntas, desvela a experiência de quem as conta, posteriormente representada pelo grupo teatral.

Ao final da dramatização, a/o mestre de cerimônias, ou a moderação, pergunta à pessoa que contou a sua história acerca de como foi a experiência e a sua reflexão (Moran & Alon, 2011). O reconhecimento do que a narrativa desperta em cada um pode vir a ser contado gerando outra representação que reflete e explora os pontos de ligação e as temáticas emergentes da performance. No entanto, no seu final, todas as histórias são representadas em palco ao mesmo tempo, reafirmando a partilha subjetiva e afirmando como essa partilha contribui para a comunidade (Aimo, 2016).

No domínio social, o Teatro Playback está diretamente relacionado à justiça social tanto no incentivo ao grupo a ponderar acerca dos seus posicionamentos no meio social de

forma alargada (Jordan & Coetzee, 2017), quanto por propiciar o aparecimento de histórias de opressão e marginalização na narrativa de contadores, o que decorre de formas implícitas e explícitas (Barolsky, 2021). Tais fatores acabam por justificar a crescente utilização do Teatro Playback como apoio psicossocial em situações de conflito, opressões, catástrofes e guerra (Rivers, 2015), e para reconhecimento mútuo, isto é, a identificação com o outro e as suas experiências e a visibilidade de narrativas singulares (Jordan & Coetzee, 2017).

No domínio intersubjetivo, alguns elementos do Teatro Playback também se relacionam diretamente à área da Psicologia, mais especificamente, ao domínio terapêutico, dentre esses o ato de contar histórias de vida, se conectar com os outros, se relacionar com elementos artísticos dentro de um ritual, abranger valores, e garantir segurança emocional (Needa, 2018). Leal (2018), define a psicoterapia como uma intervenção estruturada e planificada que pode se realizar através de meios psicológicos verbais e não verbais (World Health Report, 2001) com a finalidade de resolução de problemas e construção de sentidos através de trocas interpessoais considerando o sujeito psicológico no campo da cognição, comportamento e afetividade (Leal, 2018).

O aumento da autoestima, novas percepções acerca de si, menos criticismo e maior interesse nos outros, também aparecem, nesse sentido, como benefícios de uma formação em Teatro Playback (Moran & Alon, 2011). A discussão acerca dessa forma de arte ser considerada uma terapia ou terapêutica foi negada por Jonathan Fox (2004, em Moran & Alon, 2011). Entretanto, segundo o mesmo autor (2008), objetivos da psicoterapia podem ser respaldados pelo Teatro Playback, nomeadamente, a resolução de conflitos, escolhas e manejo de traumas (Fox, 2000).

Investigações demonstram que essa forma de dramatização estimula a conexão com o outro, a conexão consigo mesmo e a empatia (Gonzalez et al., 2022; Ng & Grandon, 2016), devido à possibilidade de revisitar, conhecer e representar histórias através da materialização da narrativa interna por parte de quem as conta (Gonzalez et al., 2022). Além disso, foram apresentados elementos e efeitos terapêuticos do Teatro Playback, como a coesão do grupo, o ritual como isolante do exterior, o grupo como continente (Gonzalez et al., 2022) e a possibilidade de contenção, isto é, a o cuidado com a manutenção e consideração da história pelos representantes, mas também a abertura à sua transformação pelo outro (Keisari et al., 2018). O recipiente ritual, o domínio social interativo e o domínio artístico dessa forma de teatro possibilitam o aparecimento e visibilidade de narrativas não-hegemônicas, vontade de ação na audiência, e consciência crítica (Rivers, 2015).

Os resultados de um questionário aberto acerca do Teatro Playback direcionado à pessoas com problemas de saúde mental grave que frequentaram 10 sessões semanais para conhecimento e prática da modalidade, identificaram um maior relaxamento, diversão, empatia, concentração no outro, capacidade de insights e, ainda, a sensação de fazer parte do grupo (Moran & Alon, 2011). Outros estudos relacionados à saúde mental, mas de pessoas em idade avançada, demonstraram, através da prática do Teatro Playback, uma melhora positiva no que tange o crescimento, a aceitação, o bem-estar pessoal e relacional, o sentido de vida, a auto-estima e a diminuição de sintomas depressivos por parte de 78 participantes com idade média de 80 anos (Keisari et al. 2020). O reavivamento e processamento das histórias de vida, a visibilidade do corpo envelhecido, a saída do isolamento e um maior proveito da ludicidade também foram temas identificados por 8 terapeutas voltados para essa faixa etária (Keisari et al. 2018).

Em relação a idades mais jovens, um grupo de Teatro Playback atuou histórias de adolescentes entre 15 e 18 anos com problemas sociais e de renda baixa e renda médio-baixa. Como resultados, ocorreram reposicionamentos discursivos com mudanças de perspectivas de discursos dominantes no seu meio social, assim como reconhecimento da situação do outro através de diários de participação, gravações e investigação reflexiva (Jordan & Coetzee, 2017). Atitudes positivas em relação à grupos exteriores também foram comprovadas através de um estudo entre policiais e ex-detentos que praticaram Teatro Playback com a finalidade de transformar narrativas e lidar com o luto e perdas relacionados à relação entre a polícia e a comunidade (Smigelsky & Neymeyer, 2018).

2. Método e Metodologia

Definição e Caracterização

A autoetnografia é um método de pesquisa qualitativa (Bird, 2017) em que quem realiza a pesquisa abandona a posição de neutralidade no fenômeno a ser estudado e, através da participação ativa e íntima relação com o contexto ao qual tem acesso, se torna a principal fonte de dados (Poerwandari, 2021; Anderson 2006). Essa forma de pesquisa busca compreender, dentro de um tópico e disciplina específicos (Ellis & Bochner, 1996), a interação do sujeito com o meio social e com os elementos componentes da experiência, isto é, o modo como a sua subjetividade dá significado aos acontecimentos (Denzin, 2014). A

finalidade deste método é, principalmente, conectar os mundos culturais, sociais, psicológicos e políticos mais gerais à experiência pessoal (Ellis et al., 2015).

Dessa forma, o que se apresenta através do método auto etnográfico é específico e relativo ao modo que o/a investigadora compreende uma determinada experiência, mas também aos fenômenos sociais que a permeiam (Wall, 2016). Com o recurso à etimologia da palavra autoetnografia, pode-se aceder de forma objetiva o seu significado: o método abarca a experiência pessoal do próprio sujeito da investigação (auto), que busca relatar, compreender e criticar de forma minuciosa (grafia) uma experiência cultural (etno) (Ellis & Bochner, 2000). Enquanto na etnografia o esforço é de não se tornar nativo, na autoetnografia o esforço é se mover do lugar de pertença para analisar a experiência (Alvesson, 2003).

O método auto etnográfico emerge de uma noção filosófica pós-moderna que perspectiva novas e diferentes formas de produção de conhecimento (Wall, 2016) e desconsidera o estabelecimento de narrativas universais desprovidas de interesses (Lyotard, 1984) após a realização de que o que se entende por “verdade” favorece sistemas fechados de paradigmas e vocabulários (Kuhn, 1996). Assim, o encontro da ciência social com a subjetividade rompe com uma visão positivista acerca do saber (Bird, 2017) e oferece uma visão integral (Fixsen, 2021) através da evocação de sentimentos e emoções de quem realiza a pesquisa.

A possibilidade de entrar em contato e empatizar com uma subjetividade expressa através da exploração de experiências vivenciadas e capaz de representar realidades silenciadas, políticas e identitárias de forma aprofundada, assim como confrontar conceitos do que é útil e relevante na construção de conhecimentos (Ellis et al., 2015), possibilita não só a acessibilidade de textos que evidenciam realidades restritas e o contato com o outro, mas também maior alcance de transformações sociais e pessoais (Ellis & Bochner, 2000). Inevitavelmente, a vida do auto-etnógrafo é exposta e passível de avaliação, exame e críticas (Winkler, 2018), mas, com o propósito de uma melhor compreensão, tanto de si, quanto da cultura (Holman Jones et al., 2013).

A mescla das identidades pessoal e profissional é um elemento essencial para a realização deste método de pesquisa (Reed-Danahay, 1997), pois é a partir dessa cruzamento que são viabilizadas tanto a leitura social de um fenômeno através de uma lente analítica, quanto às vulnerabilidades, movimentos e resistências do eu que escapa às definições culturais (Ellis et al., 2015). Portanto, a transcendência da análise de si (Chang, 2008) e a necessidade de relacionar a auto-pesquisa com o contexto cultural, diferencia a escrita autobiográfica da escrita etnográfica (Winkler, 2018).

Discussões acerca do Método Autoetnográfico

O método auto etnográfico trouxe uma extensa discussão para a pesquisa em ciências sociais com a alegação de que carece de análise, se concentra em um nicho de pessoas com poder para a sua prática e não traz evidências ao campo de estudo (Delamont, 2007 em Fixsen, 2021). Nesse sentido, Erikson (2010) relata o perigo da autoetnografia apenas espelhar o narcisismo de quem a escreve e os pesquisadores se dedicarem majoritariamente a questões relativas aos seus problemas. Sikes (2012) também enfatiza que as investigações relativas às ciências sociais precisam ultrapassar preocupações e questões pessoais. Por isso, demonstra-se a necessidade de equilibrar a revelação e a exposição pessoais com a parcela analítica da investigação (Finlay, 2002) com o fim de trazer conhecimentos de importância mais generalizada e evitar a profundidade indevida de conteúdos pessoais (Erikson, 2010).

A memória também se apresenta como um viés para a garantia de exatidão, pois é impossível relembrar minuciosamente como os eventos decorreram e expressá-los sem a influência da subjetividade e da imprecisão da linguagem (Ellis et al., 2015). Entretanto, a memória também se relaciona com a compreensão do fenômeno por parte do sujeito. Por isso, ela se apresenta como evidência credível da experiência no campo da significação (Bochner & Ellis, 2016). Denzin (2014) determina que a autoetnografia não deve ser avaliada por critérios de validade e autenticidade, mas em termos de mudança pessoal e social, isto é, da influência para a ação ética de quem a lê.

Dessa forma, uma avaliação positivista não se adequa ao método, visto que a autoetnografia busca quebrar com a dualidade entre o subjetivo e o objetivo, o interior e o exterior, a arte e a ciência. Quem realiza uma autoetnografia assume a coexistência teórica, analítica, emocional e terapêutica (Ellis et al., 2015), partindo do pressuposto de que a cultura se mostra por meio dos sujeitos (Ellis & Bochner, 1996) contextualizados e considerados de diferentes ângulos como etnia, gênero e classe (Angrosino, 2005). A complexidade e aprofundamento do fenômeno de pesquisa, assim como os insights obtidos através dos métodos, apresentam um privilégio pela relação direta com o tópico e os problemas a ele relacionados (Hamdan, 2012).

No que tange ao campo de pesquisa, a autoetnografia possibilita a apresentação de uma voz (Cooper & Lilyea, 2022), o que faz com que o ato de investigação tenha um papel político, de justiça e consciência social, assim como possa agregar novos conteúdos com potencial de transformação pessoal (Ellis, 2004). Portanto, o método auto etnográfico pode ser visto por outra lente como muito singular para a análise de experiências e uma teoria com

bases empíricas, pois deriva da reflexividade e da prática do pesquisador (Poerwandari, 2021) e os transforma através da reflexão e consciência exigidas (Winkler, 2018).

O trabalho auto etnográfico busca demonstrar a mudança de significado e relações pessoais, visto que essas sofrem influência do caráter não estático do mundo social (Anderson, 2006). Essa dinâmica reflete o questionamento das próprias afirmações de quem pesquisa no que tange às suas crenças e suposições, assim como confronta o seu aprofundamento no que tange aos seus medos e inseguranças (Cooper & Lilyea, 2022). No entanto, a avaliação da pesquisa autoetnográfica parte do questionamento acerca do estabelecimento de uma comunicação entre quem a lê e quem a escreve ou da mudança positiva na vida de quem participou ou leu o trabalho autoetnográfico (Ellis, 2004).

Sabe-se que a representação da realidade parte de tentativas e esforços coletivos que ocorrem através de diversos métodos de pesquisa. Participantes, no entanto, não revelam a sua experiência e todos os significados que atribuíram de forma integral, ainda que colaborem para o desenvolvimento de investigações. O mesmo acontece com a autoetnografia na medida em que o método oferece relatos limitados e imperfeitos acerca da experiência, mas que são singulares e contribuem para a coletividade (Esping, 2010).

A Pesquisa Qualitativa - considerações acerca do viés, da ética e da reflexividade na autoetnografia

A realização de pesquisas qualitativas é de suma importância no desenvolvimento da Psicologia como área de saber, o que se contrapõe ao atual domínio da abordagem quantitativa e o desinteresse em outras metodologias. Esse cenário dificulta o pensamento crítico e formas mais diversas e plurais de obtenção do conhecimento (Gelo et al., 2020), visto que a pesquisa qualitativa pode ter uma epistemologia forte e ser emancipatória, além de oferecer descrições privilegiadas de fenômenos singulares (Brown, 2010). Entretanto, a estrutura e características do método auto etnográfico de pesquisa geram questionamentos acerca do viés, da reflexividade e das questões éticas envolvidas na sua produção.

Segundo Poerwandari (2021), o viés é uma tendência que favorece ou desfavorece uma temática, sendo considerado não revelador da verdade ou então injusto. Tendo em vista a necessidade de evitar esse enviesamento, é importante que durante a escrita etnográfica, quem a realiza se questione acerca da sua inclinação para provar um ponto e também pondere acerca daquilo que foi registrado pela impossibilidade de distância em relação ao tópico de estudo. Dessa forma, a ação de analisar tanto o texto quanto a si de modo consciente e explícito é

definida como reflexividade (Ellis et al., 2015) e demonstra que a subjetividade também é um fator importante a se considerar na construção de conhecimento, justamente pela necessidade de contextualização e estabelecimento de significados (Mauthner & Doucet, 2003).

Para Anderson (2006), a reflexividade é consciência de quem realiza a autoetnografia, da sua relação com informantes e o contexto de pesquisa e seus efeitos mútuos, com a finalidade de compreensão do outro e autocompreensão por meio da análise e do diálogo, dado que a autonarrativa é capaz de nos afetar emocionalmente e influir no saber de novos lugares e perspectivas. A confrontação de pensamentos dominantes com a intenção de construir e expressar novos saberes, isto é, o processo de aprendizagem e transformação do que se explora, direciona e coordena o discernimento reflexivo (Ellis et al., 2015).

É importante referir que toda história depende da participação dos outros, sejam essas participações visíveis ou invisíveis (Chang, 2008) e, por isso, a reflexividade está relacionada à responsabilidade ética da autoetnografia, visto que é necessário delinear e ponderar constantemente o limite daquilo que será exposto acerca da experiência. Sabe-se que uma explanação irrefletida pode causar prejuízo tanto em relação ao outro, quanto em relação a si mesmo (Winkler, 2018) e que é difícil prever a recepção, ressonâncias emocionais e reconhecimento nas narrativas por parte dos envolvidos (Edwards, 2021).

Em um artigo que aborda as diretrizes éticas da autoetnografia, Tolich (2010) menciona que a voluntariedade da participação em diversas etapas de pesquisa, a documentação e a consideração da vulnerabilidade de quem investiga, assim como a consideração de que as pessoas mencionadas lerão o texto e a minimização ao máximo os potenciais danos a alguém são fatores a ter em consideração. Dentre as formas de diminuir esses prejuízos, recorre-se à utilização de alcunhas, o cuidado com conteúdos pessoais identificáveis e a consulta de outras/os pesquisadoras/es informadas/os para o resguardo das identidades e do anonimato (Fixsen, 2021).

A escolha da Abordagem Autoetnográfica e o Procedimento

O método autoetnográfico é composto por diferentes abordagens, todavia, a autoetnografia evocativa é dominante no campo. Essa abordagem é considerada menos científica, mais crítica e de formato mais aberto (Anderson, 2006), pois busca que o seu conteúdo reverbere emocionalmente no outro e o sensibilize de forma emocional, racional e estética (Ellis & Bochner, 2000). A autoetnografia analítica, por outro lado, é mais próxima de metodologias convencionais e científicas no campo da psicologia, nomeadamente os

paradigmas construtivista e pós-positivista (Anderson, 2006). Como Wall (2016) propôs no seu artigo, busquei equilibrar características autoetnográficas evocativas e analíticas como um continuum que não é mutuamente exclusivo (Hayler, 2013) de forma a considerar que ambas trazem perspectivas importantes acerca de critérios éticos, ressonância emocional, consciência crítica e importâncias coletivas.

Durante um período de 8 meses e uma sessão semanal, participei da formação em Teatro Playback numa associação LGBTQIA+ e registrei os meus pensamentos, sentimentos e impressões de forma livre e repleta de todas as informações que surgiam em um diário de bordo, como proposto por Cooper & Lilyea (2022). Na busca de seguir diretrizes éticas da autoetnografia (Tolich, 2010), a participação no grupo e os efeitos da formação foram desde o início uma possibilidade de estudo, mas este apenas se consolidou com o consentimento e reafirmação da participação das pessoas envolvidas no processo da pesquisa. Além disso, o texto foi apresentado às pessoas da companhia teatral e não se prevê nenhum dano relacionado a estas, assim como se garantiu o anonimato.

O Teatro Playback, tal qual como a autoetnografia, é construído através da memória e do campo de significação do sujeito em relação a alguma experiência, trazendo aquilo que é privado a público por meio das principais fontes de transformação e criação de significados: as narrativas (Cihodariu, 2012). O método autoetnográfico, por um lado, caracteriza-se pelo aprofundamento e análise do conteúdo que emerge como tema social, psicológico e cultural por meio da experiência fenomenológica corporificada (Anderson, 2006). O Teatro Playback, por outro lado, escuta, compreende, representa, traduz e expõe da forma mais próxima possível, o conteúdo emocional da experiência invocada através do contar de uma história. Dessa forma, a pesquisa dos efeitos da formação em Teatro Playback com a aplicação do método autoetnográfico apresenta uma forte presença do que pertence ao domínio do subjetivo com o fim de lançar luz àquilo que pertence à generalidade ou que, ao menos, é uma possibilidade comum entre as subjetividades.

O registro constante e exaustivo de como vivenciei, desde o início, a formação em Teatro Playback, possibilitou elucidar temas e analisar aquilo que emergiu tanto como envolvimento pessoal, como envolvimento de grupo, tal como temáticas repetitivas que pude categorizar através do diário de bordo. Esses tópicos se expandiram para além do hábito de estar presente no espaço de ensaio uma vez por semana, momento em que pude explorar outras possibilidades de expressão. A prática de Playback influenciou a minha vivência diária, apresentando outras alternativas e ferramentas em relação a formas de me perceber e posicionar no mundo e na prática da psicologia, assim como mudanças na minha relação

comigo própria e com o outro. Tais temas foram interseccionados e serão melhor apresentados nos próximos tópicos.

3. Resultados e Discussão

A Escuta

A formação em Teatro Playback apresentou, ou reforçou, a importância de uma escuta e atenção com outra qualidade, visto que em diversos exercícios de teatro utilizados como base para aquecimento, aprendizado e improvisação, a atenção ao outro era indispensável para a sua realização. A escuta, também, é principalmente utilizada no momento de representação da história. Para Boal (1996), ouvir e escutar apresentam diferentes significados, sendo o primeiro um ato consciente e o segundo um ato biológico. Essa conceptualização se apresenta como interessante pela sua definição e diferenciação, mas contra a associação do ato de ouvir à audição. Portanto, a escuta, definida aqui como ato consciente, se apresentou como o que sustentava não só a performance, mas a vivência de um senso de comunidade que partia de um interesse coletivo em relação ao outro.

Ocorreu um ponto de virada em relação ao tema da escuta quando, ao fazer o diário de bordo, lembrei, pela primeira vez, detalhes de todas as histórias que haviam sido contadas durante o ensaio. Sucedeu que, ainda que a identificação com o outro ocorresse, principalmente pelo grupo ter experiências comuns relacionadas ao pertencimento a uma minoria social, quis realmente ouvir e entender aquelas narrativas separadamente da minha experiência de vida, o que se tornou um momento de reconhecimento. Anteriormente a esse ensaio, a minha preocupação se relacionava constantemente ao lugar de exposição do palco, a como ou o quão bem representaria e, também, ao lugar de nervosismo e a relação daquela história com as minhas experiências, o que me desconcentrava daquilo que estava sendo exposto.

Esse cenário permitiu que a improvisação surgisse com espontaneidade, conceito explorado por Jonathan Fox como aquilo que abranda a racionalidade (1994). Essa mudança se relacionou diretamente com a realização de que, ao contar as minhas histórias, o que se mostrava mais importante era a noção de que realmente havia sido escutada e que o ato de escutar acabava por ser a estrutura de toda performance em que as pessoas realmente se sentiam representadas. É de salientar que as qualidades estéticas e artísticas também são uma via para explorar e expor de forma variada a dramaticidade da narrativa e trazer novas

nuances (Keisari & Palgi, 2017), ligar o público a quem representa a história (Gonzalez et al., 2022), e por vezes conter o material exposto (Keisari et al., 2019). Contudo, existir um espaço coletivo onde o que se oferece e expressa é um serviço de escuta, não julgamento e reconhecimento da partilha de uma realidade, expande a possibilidade de alcance do fazer artístico pela relação direta com o outro.

Entretanto, as narrativas publicamente expostas são passíveis, ainda que a escuta e atenção estejam direcionadas a quem se fala, da multiplicidade de compreensões ou de incompreensões que demarcam a diferença entre aquilo que é dito e aquilo que se compreende. Em Teatro Playback, quando a história é dramatizada, essa diferença parece diminuir ou, ao menos, há diferentes representações de uma mesma narrativa e, conseqüentemente, uma proximidade ao que foi exposto. É comum que cada pessoa em palco represente partes diferentes da mesma história, visto que são evocadas por conteúdos diversos.

O Corpo

A escuta, assim como o corpo, se apresentaram como ferramentas para viabilizar e visibilizar o outro. A encenação, principalmente constituída por linguagem corporal em Teatro Playback, oferece imagens simbólicas à audiência. Esse cenário, no entanto, exige a transformação de uma comunicação digital, isto é, uma comunicação com sintaxe lógica, para uma comunicação majoritariamente analógica relacionada à forma de se expressar, que foge ao código e abrange tudo o que é não-verbal (Watzlawick et al., 1998). Como mostrar histórias e emoções através do meu corpo foi, por muitos ensaios, uma questão muito importante.

Na encenação de Teatro Playback, eu não ouvia histórias necessariamente semelhantes às minhas, mas sentia, de alguma forma, as emoções que estavam presentes nas narrativas, seja pela expressão direta de quem a contava, por uma escuta atenta, uma leitura comunicacional, por me dispor a compreender o outro ou por todos esses elementos reunidos. A dificuldade residia e reside especificamente em como expressá-las. O desconhecimento de onde colocar, movimentar e aceder o corpo em prol de uma representação ou apenas contacto íntimo com conteúdos que emergiam nos ensaios começou, de forma muito lenta e progressiva, a diminuir.

A resposta de como me expressar apontou para o meu próprio corpo através da noção de que ele era a referência básica para qualquer viabilização ou interpretação de uma

realidade externa. Dessa forma, racionalizar acerca de como expressar as emoções provocadas pelas narrativas não se mostrou necessário, pois elas eram, por si só, uma concepção direta do domínio do corpo e, além disso, integravam o processo de raciocínio (Damásio, 2012). Contudo, era preciso sentir ou relembrar como essas emoções apareciam na “paisagem do corpo” de forma a transformar essa reação em uma imagem simbólica compreensível que pudesse dialogar com a narrativa.

A ideia de que a vivência de uma emoção é uma concepção ilusória dificulta perceber como as emoções não são exteriores nem distintas ao processo de raciocínio, mas o integram e auxiliam, assim como o cérebro e o corpo funcionam em conjunto, visto que os fenômenos mentais apenas são possíveis a partir de interação com o ambiente circundante (Damásio, 2012). A formação em Teatro Playback possibilitou, na prática, o desmontar de concepções dualistas e da ideia de que a racionalização, neste caso, daquilo que virá a ser feito ou expresso em palco, é necessariamente o passo seguinte à vivência da emoção.

Além disso, dar vida às emoções e fazer atividades de concentração, respiração, escuta e expressão corporal trouxe maior conexão e atenção ao domínio do corpo, facilitando a percepção do meu estado emocional e me ajudando a utilizar recursos como a postura e a respiração para diminuição do desconforto, tensão, nervosismo e inquietação em situações relacionais. Na área da Psicologia, alguns campos de atuação trazem a ideia de corpo como recurso para processos terapêuticos, como a psicossomática na Análise Bioenergética e a Dramatização do Psicodrama (Leal, 2018), além de vastos exercícios corporais. Contudo, poder vivenciar alterações na forma de me relacionar com o meu corpo através da experiência com o teatro excedeu a prática artística e consolidou ainda mais o potencial de o relacionar com a terapêutica.

O desconhecimento da interação corpo-mente contém em seu cerne a dificuldade de lidar com o significado daquilo que se apresenta através do “corpo” e se relaciona com a “cognição”, e vice-versa. A falta de atenção às sinalizações do corpo como um pensar do organismo e maior atenção ao que pertence ao domínio cognitivo e racional me distanciava da possibilidade de ser questionada, invocada e trazida de volta para o corpo, ou, em outras palavras, a possibilidade de o habitar. Essas experiências vão ao encontro do trabalho de Keisari et. al (2018) que afirma que a experiência de fazer Teatro Playback conecta as pessoas com a própria percepção de corpo, sensorialidade, e emoção.

O Teatro Playback como um espaço político

Sabe-se que o Teatro Playback suscita processos de reflexão, identificação e testemunho coletivo que podem gerar mudanças nos domínios individual e coletivo (Kaptani & Yuval-Davis, 2008), assim como estimular o senso de conexão com o outro (Moran & Alon, 2011). Ainda assim, antes mesmo de entender e incorporar histórias através do Teatro Playback, havia uma facilidade em me conectar e me identificar com o grupo de formação devido ao entendimento de que ele era composto por pessoas LGBTQIAPN+ e que, as vivências individuais, por mais distintas das minhas, tinham pontos de conhecimento e contacto comuns e, também, que essa identidade de grupo era assumida para a comunidade e reafirmada por nós através da nossa presença. Dessa forma, o termo político aqui se refere a um carácter informal que foge à estruturas governamentais e se relaciona a indivíduos e suas relações com instituições e ideologias.

Os processos reflexivos na esfera subjetiva acabaram por se intensificar com a realização de exercícios teatrais de interação, a representação de narrativas que revelavam as pessoas presentes e a escuta atenta das histórias. No entanto, sentia uma resistência em contar vivências individuais para o grupo, por mais corriqueiras que fossem. Havia um desconforto em ter as atenções voltadas para mim e de ter a minha história representada através de outros olhares. A transformação dessa perspectiva ocorreu através da realização de que as histórias costuravam e uniam o grupo (Jordan & Coetzee, 2017) e que a partilha e vulnerabilidade de quem atuava comigo era o que tornava, antes da partilha da minha primeira história, aquele espaço cada vez mais confortável.

A troca entre experiências e a exposição se mostrava como mais interessante do que uma permanência insistente no lugar de escuta e representação, pois, quando uma história é contada, ela também é lida como um presente que quem expõe oferece a quem a atua e à comunidade (Kowalsky et al., 2019). Mas, além de participar de um senso de comunidade, a partilha de uma história pessoal também se deu por saber que haveria uma escuta atenta e que a experiência teria ressonância no outro a partir dessa assimilação (Ng & Grandon, 2016). Com essa concepção, finalmente contei a primeira história que, ao ser representada, além de me aproximar em relação ao grupo, me mostrou uma multiplicidade de representações com o potencial de ampliar e agregar outras ênfases à minha narrativa (Aimo, 2015).

A encenação considerou a minha linguagem digital, analógica, a leitura da minha experiência e, além disso, a singularidade e atenção de quem a interpretou. A diversidade de compreensões trouxe um novo olhar para a narrativa e captou a minha atenção pelo seu

caráter dialógico (Rowe, 2007) através de todos os sentidos (Rivers, 2015) e pela possibilidade de projeção de significados e emoções que revestem a dimensão afetiva do espaço em que o teatro acontece (Boal, 1996), visto que o Teatro Playback integra a linguagem digital e a analógica através de imagens simbólicas (Aimo, 2015).

O conhecimento e cultura do grupo, formados através dos exercícios teatrais, das histórias e das representações dadas a elas (Moran & Alon, 2011), mostravam a necessidade de estarmos atentos às experiências uns dos outros, considerando o seu contexto, assim como privilégios e posicionamento sociais. As narrativas que surgiam de cada participante me atravessavam não apenas por serem temáticas ligadas à experiência humana, mas por se tratarem de temáticas de justiça social, isto é, temáticas referentes ao respeito, proteção e cumprimento dos Direitos Humanos, assim como justiça e equidade. Entrei em contato com histórias íntimas e questionamentos de vivências de gênero e sexualidade, relatos de situação de homofobia ou descontentamento com papéis de gênero, cisnormatividade e heteronormatividade. Também pude contar, com outras colegas, histórias sobre o lugar de migração e experiências de xenofobia.

Segundo Barolsky (2021), o Teatro Playback tem possibilitado a partilha de histórias que o discurso normativo não permite, proporcionando um espaço para o não dito, o que sucedeu com a formação do grupo. Esse espaço de aliança e construção comunitária (Rivers, 2015) me ajudou no processo de permanência na formação e na emergência das minhas histórias, isto é, a manifestação do eu de forma mais palpável dentro do grupo e do fio das histórias (Kohut, 1979), e na partilha pessoal nos exercícios teatrais. Diversas vezes foram levados temas comuns à vivência dos participantes como uma forma de despertar a conscientização (Freire, 1970), ou seja, de forma a gerar uma consciência crítica que leve a uma mobilização frente às forças de opressão.

No primeiro ensaio de teatro, registrei que, em roda, nos apresentamos com os nossos pronomes e nomes de escolha. Também, em todos os outros ensaios, havia algum momento de partilha dos nossos sentimentos, percepções, sonhos e experiências que poderiam decorrer tanto a nível pessoal quanto coletivo. Esse cuidado e a valorização das experiências pessoais, durante a formação, não se manifestavam apenas no momento de encenação de Teatro Playback, mas durante todo o ensaio. Mais do que encontrar um espaço de cuidado, a formação foi um espaço de expressão de vozes dissidentes e solidariedade, o que me motivava a participar considerando não apenas a minha sexualidade, mas também a minha posição como migrante, visto que era um espaço aberto para de reflexão acerca de questões de gênero, sexualidade, religiosas, raciais e étnicas.

O conceito de minoria social se refere a uma voz de dissenso de determinações societárias, um lugar de fluxo identitário e de alteração de dinâmicas de poder, “um dispositivo simbólico com uma intencionalidade ético-política dentro da luta contra-hegemônica” (Sodré, 2005). Essa conceptualização se mostra como importante devido à compreensão de que antes dos discursos pessoais, destacados pelas narrativas, posicionarem cada participante frente às ações de poder dentro das suas realidades (Jordan & Coetzee, 2017), o grupo de Teatro Playback, pela sua definição identitária de grupo minoritário, já mostrava um posicionamento comum frente à realidade social e um impulso de transformação na temática dos Direitos Humanos.

Nesse sentido, encontrar em Portugal um ambiente onde a discriminação ou invisibilização de realidades é consensualmente inviável alterou a minha experiência como pessoa migrante advinda de uma antiga colônia portuguesa. Mais especificamente, como brasileira, informação que, após o processo de migração e experiências institucionais e relacionais transpassadas por perspectivas coloniais, tornou-se um fator identitário pela finalidade de abordar e compreender uma vivência desterritorializada, mas também para estabelecer vínculos, identificar e permanecer em espaços com uma visão crítica e construtiva dessas diferenças, isto é, espaços permeados por cuidado e reconhecimento cultural.

A desterritorialização aqui se refere a deslocação geográfica e social e a uma associação confusa entre a deslocação e a identidade do migrante que remete, paradoxalmente, à uma pertença ao território nacional e ao país que imigrou (Lechner, 2007). Esse lugar de fronteira, marcado por descontinuidade e ruptura de laços linguísticos, simbólicos e afetivos, mas também novos conhecimentos e experiências, sofre a influência maciça do fenômeno da colonialidade quando o deslocamento envolve a saída de um país colonizado para um país que colonizou, como o deslocamento do Brasil para Portugal.

A colonialidade é um padrão de poder legado do colonialismo, sendo este último caracterizado pela soberania e poder de um povo por exercer poder em outro povo ou nação política e economicamente, enquanto o primeiro se refere a como o conhecimento, a autoridade, o trabalho, as relações intersubjetivas, a auto-imagem, a cultura e outros aspectos se estruturam através do resíduo das relações coloniais (Maldonado-Torres, 2007). Dessa forma, o deslocamento para Portugal despertou, através de situações vivenciadas, não apenas um olhar mais crítico em relação a essa estrutura, mas também um receio de vivenciar situações de preconceito, microviolências, exclusão e inferiorização.

Considerando que um problema comunitário foge ao domínio de resolução apenas individual, o grupo de Teatro Playback se apresentou como uma possibilidade de diálogo,

participação e integração, visto que um espaço comunitário que se dispõe a questionar normas e suportar conteúdos contra-hegemônicos passa a ser uma ferramenta política, uma ação demonstrativa. Para Rivers & Chung (2019) o Teatro Playback possibilita, para comunidades e lutas sociais, um aumento de consciência, sentido de identidade e transmissão de valores, configurando um recurso político importante que valoriza contra-testemunhos em profundidade.

Em um exercício teatral de reconhecimento daquilo que considerávamos importante na nossa identidade, concretizei que o país onde nasci e passei a maior parte da minha vida era, agora, um lugar de reafirmação. Além disso, a própria estrutura do Teatro Playback e prática do teatro, isto é, a linguagem simbólica, a escuta direcionada e a compreensão de uma narrativa por vez, se apresentou como um potencial facilitador de diminuição de distâncias entre línguas e culturas. Isso porque a escuta se volta apenas para quem narra e procura contextualizar a história, assim como não há interferências nos momentos de exposição, o que não permite que um argumento ou percepção sobreponha o outro. Assim, como a prática de Teatro Playback recorre fundamentalmente aos sons e às imagens simbólicas, metafóricas e afetivas para representação, a sensibilidade e escuta necessárias para representar a história vão para além da interpretação da comunicação verbal e entram no domínio do corpo, facilitando a ressonância.

A recorrência à representação metafórica e afetiva contribui no reconhecimento da história por parte do contador, ainda que os atores não tenham passado por aquela experiência ou a desconheçam detalhadamente (Rowe, 2007). Narrativas que abordam situações opressivas e realidades distintas de quem as representa exigem que o grupo teatral considere as suas nuances e contenha os seus elementos quando esta for devolvida ao público e a quem a narrou. Entretanto, o Teatro Playback também trouxe consigo a dúvida de como transformá-lo ou reafirmá-lo como um instrumento de consciência política, dado que apenas o processo de identificação, pode invisibilizar e negar a diferença de quem narrou a história e quem a representa, sendo necessário mais que ressonância e conexão (Esparza, 2023).

Barolsky (2021) aborda a necessidade de consciência sociopolítica de quem performa, de forma a que realmente ocorra uma representação que envolva paridade participativa, reconhecimento cultural e ações afirmativas e mobilizadoras de modo a que estruturas sociais sejam representadas na dramatização, não apenas a esfera psicológica de quem partilhou. Nesse sentido, Rowe (2007) sublinha também a necessidade de assumir limites na atuação, de forma a que se questionem os limites da empatia para a representação e que a dramatização não se baseie em canais familiares e reproduza apenas padrões socialmente normativos, isto é,

que a diferença do outro seja aniquilada nas performances e haja uma colonização da história. O autor defende que a diferença seja, após reconhecida, uma ferramenta para a encenação.

O Teatro Playback, através dos seus rituais, cria, durante as performances, um ambiente horizontal em que pessoas, histórias e status sociais são encarados com paridade e potencializam transformações a nível coletivo (Barolsky, 2021). O Playback Teatral exigiu de mim um posicionamento durante os ensaios e performances, visto que encenar histórias entre já era, por si só, um ato de modificação social e criação de espaços mais seguros de partilha. Mas mais que isso, era importante se comprometer a uma encenação / forma anti-opressiva, com a finalidade de devolver, em palco e criticamente, aquilo que a opressão retira e o privilégio oferece, adentrando questões políticas, culturais, sociais e ideológicas (Esparza, 2023).

Nesse sentido, o reconhecimento da diferença era uma necessidade para a valorização, respeito e compreensão de vivências distintas das minhas. Em suma, a escolha de escutar e encenar a história do outro se mostrou como uma ação política, dada a importância que se dá ao que o outro tem a dizer e a oferecer à comunidade, assim como a importância que se dá a uma encenação que foge ao critério estético, mas abarca uma vivência do outro em contexto para além de uma identificação e proximidade com a intenção de estímulo de mudança na identidade de quem observa (Esparza, 2023), mas também de transformação de quem dramatiza.

O Grupo

O desconforto de me expressar em palco e representar histórias foi algo presente desde o início da formação, não só pela minha introversão, mas pela responsabilidade de representar narrativas que relatavam vivências, diversas vezes significativas e importantes, e não conseguir representá-las bem. O receio de ser vista como uma atriz insuficiente para encenar as histórias foi o primeiro a surgir e, nesse sentido, deu lugar ao receio de recorrer à metáfora e ao símbolo em palco e não ser compreendida na intenção de devolver aquilo que foi narrado. Durante as performances, também surgiam inquietações relativamente à possibilidade de destoar e parecer incoerente em relação ao grupo, o que fazia com que eu aceitasse propostas de modo a não tornar a atuação desarmônica, mas com a persistência do conflito entre o que gostaria de representar e a necessidade de responder à exigência da situação.

Entretanto, perceber que a representação é um produto democrático entre representantes e que é composto por diversos pontos de vista, não havendo um elemento central e uma autoridade (Rowe, 2007), fez com que eu percebesse que o sustento e a qualidade performática eram uma responsabilidade partilhada que exigia equilíbrio entre realizar a minha proposta e aceitar a proposta do outro. O lugar de culpabilização e erro por não representar da forma que se esperava em uma perspectiva individual metamorfoseou em uma vivência de palco e teatro em que o erro possibilitava uma motivação para o envolvimento, aceitação do momento e dos imprevistos, criatividade e suporte uns dos outros (Fox, 1994). Abrir mão de determinadas propostas para manter o grupo harmônico em situações inesperadas era uma garantia de cuidado conosco e com as histórias.

O Ritual

O domínio ritual teve um forte papel não apenas na realização do Teatro Playback, mas também na medida em que abríamos e fechávamos o ensaio em roda, tínhamos um horário definido para o encontro, tirávamos os sapatos e criamos um pequeno gesto, inventado pelo grupo, que se tornou parte do fechamento. No dia em que estabelecemos essa nova forma de despedir, notei que algo maior do que o individual se formava dentro daquele tempo da minha semana para além do fato de estarmos a serviço uns dos outros para escutar e representar. A noção de suspensão que se criava no momento em que o encontro começava, ultrapassava o estímulo criativo e foi partilhado como uma ideia comum entre as/os participantes. Aquele tempo demarcava uma dedicação àquele fazer e à experiências relacionadas ao outro e a mim. A escuta, promovida por essa demarcação temporal, também se relacionava com a presença no ensaio.

A utilização da palavra lugar para o tempo da semana dedicado à formação traz consigo a definição de algo passível de ser habitado. Essa metáfora remete a Byung-Chul Han (2020) que relaciona os rituais a uma possibilidade de habitar o tempo, assim como uma moradia está no espaço, remetendo à durabilidade e à estrutura, principalmente pela percepção simbólica e pela repetição que os constitui. A relação entre o tempo dedicado ao teatro ser definido como extraordinário, isto é, fora daquilo que é ordinário e cotidiano, é em grande parte uma revelação desta dimensão simbólica que permitiu um lidar diferente com o outro, comigo e com o espaço, além de demonstrar que o tempo do consumo carece de atraso, visto que passa sem interrupção com a finalidade de mais consumo (Byung-Chul Han, 2020).

Dessa forma, o caráter ritual do Teatro Playback e da formação tem em sua constituição uma lógica que não valoriza a produção ou o resultado sobre o processo, mas permite uma demora que transforma e estende a experiência. Esse espaço de se demorar e, pela forma de teatro, se conectar, foram sentidos por mim como uma facilitação da abertura para o outro. Associei essa contribuição à dessensibilização cotidiana, que dificulta um estado de presença nas situações e nos espaços. Contudo, Byung-Chul Han (2020) discorre o ritual como uma transcendência que exige um esquecimento e distanciamento de si, não sendo, dessa forma, acessível à “interioridade narcísica”.

Portanto, compreender o coletivo e a estrutura do ritual, assim como tratá-los com respeito, parece indicar um caminho de genuinidade, presença e cuidado com as pessoas e com o momento. As estruturas de tempo e espaço estabilizam a performance, contêm o imprevisível e apontam para uma progressão comunitária de aceitação e reconhecimento do outro e, conseqüentemente, da diversidade (Turner, 1986 em Aimo, 2016). O caráter ritual do Teatro Playback também se assemelha aos espaços psicoterapêuticos, considerando a duração e repetição semanal dos horários do/a paciente, a conduta do/a psicoterapeuta e o setting clínico.

Essa estrutura contém o processo em decorrência, seja ele de exploração teatral ou terapêutico, de modo que a falta de limitação não exige a contenção de quem está envolvido. O cuidado com a manutenção e a transformação de uma história explica, de forma simplificada, o ato de contenção (Bion, 1963). Esse cenário, que decorre na prática de Teatro Playback, oferece segurança emocional (Salas, 2011) e possibilita a significação de conteúdos mentais através do recipiente ritual, isto é, algo que contém a experiência, o que engloba a estética e expressão teatrais, e permite elaborações subjetivas justamente pelos seus limites inerentes tanto de quem conta a história quanto de quem a representa (Kowalsky et al., 2019).

A existência, portanto, desses espaços comunitários em que há uma estrutura possível de suportar conteúdos e fomentar a transformação, auxilia o surgimento do sentimento de segurança ao partilhar vivências de dimensões tanto individuais quanto coletivas. O retorno à definição de Sodré (2005) oferece a noção de que o “lugar minoritário” implica a vivência de conflitos e turbulências frente às determina es da sociedade. Questionar e pensar espaços como o Teatro Playback que proporcionam, por seus valores, mais segurança de partilha e vivência,   também uma pauta de saúde mental, dada a institucionaliza o dessas determina es.

O Teatro Playback e a Psicoterapia

No que tange ao domínio da saúde mental, mais especificamente à atuação na área de Psicologia Clínica, a formação em Teatro Playback auxiliou compreensões acerca da comunicação, principalmente acerca da comunicação analógica. Isto porque, em palco, a leitura da audiência é constante não apenas em relação ao que é verbalizado. Informações como postura, gestos, expressões faciais e movimentos do corpo são passíveis de interpretação de quem conta a história ao grupo teatral e vice-versa. Nesse sentido, a colocação corporal da pessoa que atua, que é conhecida como a “postura base” para a escuta atenta, presença no ambiente e segurança para o improvisado, também se configura como uma ferramenta de escuta, que extravasa o contexto teatral, considerando que demonstra disponibilidade e auxilia na concentração e consciência do entorno.

A compreensão da relação entre aquilo que está sendo verbalizado e, simultaneamente, o ritmo da fala e a movimentação de quem expõe a sua narrativa é essencial para que, antes do “corpo” tomar a frente do que se quer comunicar, seja possível refletir de que forma essa expressão pode ser apropriada pelo/a psicoterapeuta na relação terapêutica. Isso porque o corpo tem a sua linguagem, e tanto o palco quanto o setting clínico, pelo direcionamento de atenção, desvelam a impossibilidade de não comunicação, ainda que não haja intenção e prevaleça o silêncio, a imobilidade, ou a incompreensão de uma das partes envolvidas (Watzlawick et al., 1998).

Dentre os fatores comuns das psicoterapias, Leal (2018) sublinha uma relação centrada na/o paciente, assimétrica, de confiança e estruturada através de um racional teórico. Esse espaço de produção e construção de significados demanda, portanto, que o/a terapeuta, como figura de conhecimento, reconheça a importância de ter atenção à comunicação dentro do *setting* de modo a não dificultar a elaboração da/o paciente e a construção da aliança terapêutica. Outro aspecto relevante para o exercício da Psicologia Clínica foi a noção de que, no Teatro Playback, é necessário um contacto íntimo muito grande para conseguir chegar ao cerne da emoção exposta e desenvolvê-la de forma compreensível e ressonante.

Fazendo um paralelo com a atividade clínica, Rogers (1957) define a compreensão empática e a aceitação incondicional como duas das seis condições suficientes e necessárias para que ocorra mudança terapêutica. A primeira diz respeito a estar conectado à experiência do/a cliente, o que possibilita a noção de que se é compreendido e ajuda a perceber, simbolizar e organizar a experiência. Essa facilitação ocorre devido à devolutiva da/o terapeuta através da comunicação verbal e analógica momento a momento com a intenção de

demonstrar compreensão e possibilitar a expressão dos pensamentos acerca do que está sendo dito (Gonzalez et al., 2022).

A aceitação incondicional, contudo, é uma condição que exige a não emissão de julgamentos e uma atitude de aceitação completa por parte da/o psicoterapeuta em relação a pessoa em si (Leal, 2018), de forma a que as soluções às questões trazidas sejam do/a cliente, isto é, que este/a seja autônomo/a no modo de gerir a sua própria experiência (Campiche et al., 1991). A união dessas duas condições se relaciona ao processo de encenação em Teatro Playback, dado que todas as narrativas são válidas e que a conexão com a experiência de quem a expôs é essencial para se chegar à compreensão profunda daquilo que foi expresso acerca da sua experiência nos domínios emocional e cognitivo, em contraponto à reprodução de uma emoção ou palavra capturadas apenas na superfície da história.

Outra ligação entre o Teatro Playback e o exercício da Psicologia Clínica é que, quando em Teatro Playback uma história relacionada a uma situação traumática é exposta, é necessário que a representação seja realizada de modo a considerar momentos de exposição e de contenção. Isto é, por vezes é necessário representar o fato exposto em si (através de linguagem metafórica) e por vezes enfatizar outras partes da história, como elementos e personagens. Nesse sentido, o grupo acaba por ter a responsabilidade de salvaguardar tanto a exposição e vulnerabilidade de quem contou a história, quanto de quem a representou (Spolin, 1999, p.24).

Esse manejo de situações traumáticas e conflitos abordados pela representação de Teatro Playback é também um objetivo da psicoterapia, o que coloca a arte e a cura em um lugar de indistinção (Fox, 2000). Dentre uma das performances que encenei, fomos encarregados de representar histórias de bullying e vivências de pessoas com problemas de saúde mental. O cuidado para não expor diretamente à situação traumática expressa foi levado em consideração pelo grupo, através de uma análise também de como a história foi comunicada, de forma a não traumatizar novamente a pessoa que a contou através de uma encenação inepta (Rivers & Chung, 2019).

Da mesma forma, esse manejo é utilizado no exercício da Psicologia Clínica para ler e lidar com as defesas e resistências da/do paciente, para o suporte de materiais traumáticos trazidos pela/o paciente e também para que o final da sessão de psicoterapia não seja mais angustiante do que o seu início. Além disso, o Teatro Playback e a Psicologia Clínica prezam pela coexistência daquilo que é emocional e crítico, de modo que o Teatro Playback não se sustenta apenas pelo domínio afetivo ou então estético (Rivers & Chung, 2019).

Uma observação mais minuciosa da emoção, ritmo da voz e comportamento de quem partilhou a sua narrativa também trazia consigo a noção de que localizar a história no passado e dar a ela uma essência, tanto na psicoterapia quanto no Teatro Playback, seria mascarar a necessidade presente de partilha, testemunho e demanda do contexto em que se está inserido, se considerarmos que o passado é retomado por algo presentificado (Rowe, 2007). Quando representada, a história é vívida e tangível (Kowalsky et al., 2019) e, na busca por outros significados, ultrapassa o que é narrado em palco, como um caleidoscópio com diversas facetas (Aimo, 2016).

Dessa forma, a estrutura sólida e uma abordagem ritual, tanto no Teatro Playback quanto na Psicologia Clínica, são recursos para conter e suportar as histórias trazidas pela audiência de forma imprevisível e inesperada com a finalidade de que o ato de representá-las em palco seja feito com segurança (Fox, 2007). Considerando a exposição da forma como a história é expressa, também é relevante observar o contexto em que ela aparece. As histórias pessoais nessa performance estavam conectadas e ligadas umas às outras a nível temático, mas também pela vulnerabilidade de quem as contava.

Esse fenômeno, denominado “Fio Vermelho”, é um conceito simbólico que define-se justamente por essa conexão e semelhança entre histórias durante uma performance de Teatro Playback (Ng & Graydon, 2016). Também no exercício da atividade Clínica, há uma ligação entre conteúdos mentais que pode ser retirada através do discurso da/o paciente, isto é, conteúdos aparentemente distintos, mas que têm em si uma ligação de sucessão e contém uma associação direta na dinâmica mental, o que torna importante compreender as entrelinhas daquilo que é exposto, e não apenas do conteúdo em si.

A atenção e escuta flutuantes, práticas do/a psicoterapeuta e a associação livre presentes na clínica de orientação psicanalítica facilitam a compreensão dessa ligação entre conteúdos, dado que a exposição ocorre através de um dispositivo que favorece a espontaneidade e o escape à resistência. A captação de um trecho do que é expresso auxilia e aprofunda a percepção do sentido daquele conteúdo e da relação entre o discurso e o seu aparecimento, assim como libera, simultaneamente, os conteúdos restantes (Leal, 2018). Esse exercício de ênfase do que é exposto também se assemelha na exploração e devolução de elementos expressos em uma narrativa expressa em uma performance.

A atividade de representação e devolutiva através dessa observação aproxima o Teatro Playback e a psicoterapia, pois nenhum desses exercícios busca oferecer fechamentos ou soluções para as histórias, mas fornece um espaço para que elas possam ser imaginadas e refletidas, espaço este considerado seguro e possivelmente criativo (Keisari et al., 2018).

Nesse sentido, o Teatro Playback tem sido envolvido não apenas como um Teatro com efeitos terapêuticos, mas em um novo formato, como uma estrutura dentro de um *setting* terapêutico, com um sigilo ético, estruturas mais ou menos flexíveis e práticas de encenação constituídas através da lógica de associação livre, assim como aumento da perspectiva através da encenação e dos símbolos trazidos através das próprias histórias e narrativas do outro (Kowalsky et al., 2019).

O potencial terapêutico do Teatro Playback apresenta uma ligação com o inconsciente coletivo do grupo, assim como um treino de reconhecimento, entendimento e empatia em relação ao outro (Kowalsky et al., 2019). Dessa forma, compreende-se que o Teatro Playback auxiliou o estabelecimento e compreensão de conceitos psicoterapêuticos através de uma perspectiva que abarca a prática artística, o que propõe a potencialidade do seu exercício para psicólogas/os em formação e revela a razão pela qual a correspondência entre a prática de Teatro Playback e a psicoterapia tem sido debatida.

4. Conclusão

A autoetnografia possibilitou um olhar desde o domínio subjetivo ao social, de modo a compreender algumas das potencialidades do Teatro Playback em ambas as esferas. A pesquisa influenciou a minha percepção no que se refere à prática de Psicologia Clínica, de modo a compreender melhor acerca da comunicação dentro do *setting*, nos papéis de psicoterapeuta e de paciente. Ainda nesse sentido, o domínio ritual de Teatro Playback ajudou a perceber semelhanças entre características do *setting* terapêutico, dada a necessidade de limites temporais e espaciais para conter e possibilitar o aparecimento do conteúdo mental, sem o oferecimento de soluções.

A compreensão do discurso relativamente a sua presença e sucessão por parte do/da psicoterapeuta, assim como a produção de sentido e o cuidado na devolutiva de situações traumáticas expressas pelo/a paciente, também foram temáticas que se conectaram com a exposição das narrativas, andamento e fundamentos desta modalidade teatral. No âmbito social, pude compreender o Teatro Playback como um teatro de comunidade, dado que a sua prática implicou uma relação de confiança e responsabilidade partilhada com o grupo, assim como a demonstração, para a audiência, da legitimidade e importância de qualquer história como um critério básico da sua realização, considerando a expressão de vozes silenciadas (Rivers & Chung, 2019)

Esse cenário trouxe a noção de uma construção dialógica construtiva, de modo a que a voz, a escuta, o corpo, o grupo e a representação foram compreendidos dentro da prática artística como recursos sociopolíticos e de integração. Ademais, nos âmbitos do corpo e da escuta, pude compreender como ambos podem ser utilizados como ferramentas de viabilização e visibilização do outro, como o corpo pode se transformar em um recurso para nos ligar ao momento presente e o ambiente circundante, como não há distinção entre o raciocínio e a vivência de uma emoção através da improvisação de histórias e como a escuta pode se abrir como um ato de reconhecimento do outro e se expandir através do recurso à comunicação analógica.

Dessa forma, a pesquisa apresentou a prática de Teatro Playback como um meio de auxiliar a formação em Psicologia e de trazer transformação pessoal. O aprofundamento das temáticas expostas poderia se realizar através de outras autorias e outros métodos de pesquisa de modo a compor e ampliar o conhecimento nesses domínios, dado que a experiência subjetiva é atravessada por diversos fatores. É de salientar o trabalho realizado com grupos psicoterapêuticos através do Teatro Playback que convidam a uma produção e reflexão subjetiva de sentido em relação à história que foi trazida pelo outro (Kowalsky et al., 2019).

Além disso, também seria interessante uma exploração acerca das potencialidades do Teatro Playback para psicoterapeutas atuantes e em formação, assim como para pacientes, considerando o impacto de ambas as situações para a psicoterapia. Considerando que a formação nessa modalidade teatral trouxe a possibilidade de criação de espaços mais seguros para minorias sociais, também seria de interesse explorar de que forma outras pessoas pertencentes a diversos outros grupos minoritários poderiam se beneficiar dessa prática teatral a nível individual e através da celebração das suas complexidades, valores, dignidade e histórias (Esparza, 2023), de forma a auxiliar processos de conscientização de situações opressivas.

Referências Bibliográficas

Aimo, M. E. (2016). Il playback theatre: L'arte di essere se stessi. Uno strumento per l'empowerment ed il cambiamento autentico di individui e comunità. *Cuadernos de Trabajo Social*, 29(1), 23-41. https://doi.org/10.5209/rev_CUTS.2016.v29.n1.49252

Alvesson, M. (2003). Methodology for close up studies – Struggling with closeness and closure. *Higher Education*, 46, 167–193.

Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373-395, <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>

Angrosino, M. V. (2005). Recontextualizing observation: Ethnography, pedagogy, and the prospects for a progressive political agenda. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp.729-745). Sage Publications.

Barolsky, K. (2021). Playback Theatre, social justice and empathy: A diffractive review. *Applied Theatre Research*, 9(1), 117-132, https://doi.org/10.1386/atr_00052_1

Bion, W. (1963). *Elements of psycho-analysis*. London: Heinemann.

Bird, D. (2017). Playback Theatre, autoethnography and generosity. *Dramatherapy*, 38(1), 1-18, <https://doi.org/10.1080/02630672.2017.1291845>

Boal, A. (1996). *O arco íris do desejo: O método boal de teatro e terapia*. Civilização Brasileira.

Bochner, A. P., & Ellis, C. (2016). *Evocative autoethnography: Writing lives and telling stories*. Routledge.

Brown, A. P. (2010). Qualitative method and compromise in applied social research. *Qualitative Research*, 10(2), 229–248. <https://doi.org/10.1177/1468794109356743>

Byung-Chul Han (2020). *Do desaparecimento dos rituais*. Relógio D'água.

Campiche, C., Hipólito, J., & Hippolyte, J. C. (1991). *A Comunidade como Centro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Left Coast Press.

Cihodariu, M. (2012). Narratives as instrumental research and as attempts of fixing meaning: The uses and misuses of the concept of “narratives.” *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 3, 27–43.

Cooper, R., & Lilyea, B. V. (2022). I’m interested in autoethnography, but how do I do it?. *The Qualitative Report*, 27(1), 197-208. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2022.5288>

Damásio, A. (2012). *O erro de Descartes*. Companhia das Letras.

Denzin, N. (2014) *Interpretive Autoethnography* (2nd Ed.). SAGE publications. <https://doi.org/10.4135/9781506374697>

Edwards, J. (2021) Ethical autoethnography: Is it possible?. *International Journal of Qualitative Methods*, 20, 1-6. <https://doi.org/10.1177%2F1609406921995306>

Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. P. (2015). Autoetnografia: Un panorama. *Astrolabio*, 14, 249–273. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n14.11626>

Ellis, C., & Bochner, A. P. (1996). *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing*. AltaMira Press.

Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal Narrative, reflexivity: Researcher as subject. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.). *The Handbook of Qualitative Research* (2nd Ed., pp. 733-768). Thousand Oaks.

Ellinger, C., & Ellinger, A. (2015). *A Playback Theatre Toolkit*. Belmarlin Press.

Eriksson, T. (2010). Being native: Distance, closeness and doing auto/self-ethnography. *Art Monitor*, 8, 91–100. <http://hdl.handle.net/2077/24689>

Esparza, M. (2023). Anti-oppressive playback theatre. *International playback theatre network*. Recuperado em 02/11 de <https://playbacktheatrenetwork.org/journal/latest-edition/>

Esping, A. (2010). Autoethnography and existentialism: The conceptual contributions of viktor frankl. *Journal of Phenomenological Psychology*, 41(2010), 201–215. <https://doi.org/10.1163/156916210X532126>

Finlay, L. (2002). Negotiating the swamp: The opportunity and challenge of reflexivity in research practice. *Qualitative Research*, 2, 209–230. <https://doi.org/10.1177/146879410200200205>

Fixsen, A. (2021) Fragile minds, porous selves: Shining a light on autoethnography of mental illness. *Qualitative Social Work*, 0(0), 1-19, <https://doi.org/10.1177/14733250211046657>

Fixsen, A. (2021) Fragile minds, porous selves: Shining a light on autoethnography of mental illness. *Qualitative Social Work*, 0(0), 1-19, <https://doi.org/10.1177/14733250211046657>

Fox, H. (2000). The beginnings: Reflecting on 25 years of playback theatre. *Interplay*, 6(2), 7-9.

Fox, H. (2007). Playback theatre: Inciting dialogue and building community through personal story. *The Drama Review*, 51(4), 89–105. <https://doi.org/10.1162/dram.2007.51.4.89>

Fox, J. (1994). *Acts of service: Spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre*. Tusitala Publishing.

Fox, J. (2008). The therapy question. *Playback Theatre*. Recuperado em 02/11 de http://CP_Article_Sept.2008.pdf (playbacktheatre.org)

Freire, P (1970). *A pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.

Gelo, O. C. G., Lagetto, G., Dinoi, C., Belfiore, E., Lombi, E., Blasi, S., Aria, M., & Ciavolino, E. (2020). Which methodological practice(s) for psychotherapy science? A systematic review and a proposal. *Integrative Psychological & Behavioral Science*, 54(1), 215–248. <https://doi.org/10.1007/s12124-019-09494-3>

Gonzalez, A. J., Xavier T., Amarante, N., Barros, R., Amaral, B., Bernardino, M., & Lima, M. (2022). Playback Theatre: Group, stories, and stage as elements of change. *The arts in Psychotherapy*, 81(1), 1-28. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2022.101968>

Hamdan, A. (2012). Autoethnography as a genre of qualitative research: A journey inside out. *International Journal of Qualitative Methods*, 11, 585–606. <https://doi.org/10.1177/160940691201100505>

Hayler M. (2013). When we got to the top of elm grove. In N. P Short, L. Turner & A. Grant (Eds.), *Contemporary British autoethnography* (pp. 17-32). Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers.

Holman Jones S., Adams, T., & Ellis C. (2013). Conclusion: Storying our future. In S. Holman Jones, T. Adams & Ellis C. (Eds.), *Handbook of autoethnography* (pp. 669-678). Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Johnson, D. R., & Sajnani, N. (2011). Opening Up Playback Theatre. Playback Theatre. Recuperado em 02/11 de <http://www.playbacktheatre.org/playbacktheatre/wp-content/uploads/2011/03/OpeningUp-Playback-Theatre-.pdf>

Jordan, O., & Coetzee, M-H. (2017). Storying worlds: Using playback theatre to explore the interplay between personal and dominant discourses between teens. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(4), 537-552. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1359085>

Kaptani, E., & Yuval-Davis, N. (2008). Participatory theatre as a research methodology: Identity, performance and social action among refugees. *Sociological Research Online*, 13(5)2, <https://doi.org/10.5153/sro.1789>

Keisari, S., & Palgi, Y. (2017). Life-crossroads on stage: Integrating life review and drama therapy for older adults. *Aging & Mental Health*, 21(10), 1079–1089. <https://doi.org/10.1080/13607863.2016.1199012>

Keisari, S., Palgi, Y., Yaniv, D., & Gesser-Edelsburg, A. (2018). Conducting playback theatre with older adults-A therapist's perspective. *The Arts in Psychotherapy*, 60, 72-81. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2018.07.002>

Keisari, S., Palgi, Y., Yaniv, D., & Gesser-Edelsburg, A. (2022). Participation in life-review playback theater enhances mental health of community-dwelling older adults: A randomized controlled trial. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 16(2), 302–317. <https://doi.org/10.1037/aca0000354>

Kohut, H. (1979). The two analyses of Mr. Z. *The International Journal of Psycho-analysis*, 60 (1), 3-27.

Kowalsky, N., Keisarib, S., & Raz, N. (2019). Hall of mirrors on stage: An introduction to psychotherapeutic playback theatre. *The Arts in Psychotherapy*, 66, 1-7. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2019.101577>

Kuhn, S. (1996). *The structure of scientific revolutions* (3rd ed.). Chicago: University of Chicago Press.

Leal, I. (2018). *Psicoterapias*. Pactor.

Lechner, E. (2007). Imigração e Saúde Mental. *Migrações*, 1, 79-101.

Lubrani Rolnik, N. (2009). *Life in a story – Playback theatre and the art of improvisation*. Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad -Sifriat Poalim and Institute Mofet.

Lyotard, Jean-François (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto, In S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel. (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp.127-167). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Pontificia Universidad Javeriana.

Mauthner, N. S., & Doucet, A. (2003). Reflexive accounts and accounts of reflexivity in qualitative data analysis. *Sociology*, 37, 413–431.
<https://doi.org/10.1177/00380385030373002>

Moran, G. S., & Alon, U. (2011). Recovery in mental health: Preliminary evidence. *The Arts in Psychotherapy*, 38, 318-324. doi:10.1016/j.aip.2011.09.002

Needa, V. (2018). An Introduction to Playback Theatre. *True Hearth Theatre*. Recuperado em 02/11 de
<http://trueheart.org.uk/wp-content/uploads/2013/05/INTRODUCING-PLAYBACK-THEATRE-Sept-2018-.pdf>

Ng, H. C., & Graydon, C. (2016). In search of empathy in playback theatre: A preliminary study. *Person-Centered & Experiential Psychotherapies*, 15(2), 126-141.
<http://dx.doi.org/10.1080/14779757.2016.1172252>

Pendzik, S. (2006). On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 33(4), 271–280. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1016/j.aip.2006.03.001>

Poerwandari, E. K. (2021). Minimizing bias and maximizing the potential strengths of autoethnography as a narrative research. *Japanese Psychological Research*, 63(4), 310-323.
<https://doi.org/10.1111/jpr.12320>

Reed-Danahay, D. (1997). *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*. New York: Berg.

Rivers, B. (2015). Narrative power: Playback Theatre as cultural resistance in Occupied Palestine. *Research in drama education: The journal of applied theatre and performance*, 20(2), 155-172. <https://doi.org/10.1080/13569783.2015.1022144>

Rivers, B., & Chung, J. (2019). Playback Theatre and social change: Functions, principles and practices. *Playback Theatre Reflects*. Recuperado em 02/11 de <https://playbacktheatreflects.net/2017/05/21/playback-theatre-and-social-change-functions-principles-and-practices-by-ben-rivers-and-jiwon-chung/>

Rogers, C. R. (1957). The necessary and sufficient conditions of therapeutic personality change. *Journal of Consulting Psychology*, 21, 95–103. doi:10.1037/h0045357

Rosaldo, R. (2000) *Cultura y verdad: La reconstrucción del análisis social*. Abya-Yala.

Rowe, N. (2007). *Playing the other: Dramatizing personal narratives in playback theater*. London: Jessica Kingsley.

Salas (1999). What is “good” playback theatre. In J. Fox & H. Dauber (Eds.), *Gathering voices: Essays on playback theatre* (pp. 17–35). Tusitala Publishing.

Sikes, P. (2012). Truths, truths, and treating people properly. In I. F. Goodson, A. M. Loveless, & D. Stephens (Eds.), *Explorations in narrative research* (pp. 123–139). Rotterdam, Netherlands: Sense Publishers.

Smigelsky, M. A., & Neimeyer, R. A. (2018). Performative retelling: Healing community stories of loss through playback theatre. *Death Studies*, 42(1), 26-34. <https://doi.org/10.1080/07481187.2017.1370414>

Sodré, M. (2005). Por um conceito de minoria. In R. Paiva & A. Barbalho (Eds.), *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo.

Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theatre*. Evanston: Northwestern University Press.

Tolich, C. (2010). A critique of current practice: Ten foundational guidelines for

autoethnographers. *Qualitative Health Research*, 20(12), 1599-1610.
<https://doi.org/10.1177/1049732310376076>

Wall, S. S. (2016). Toward a moderate autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 15(1), 1-9. <https://doi.org/10.1177/1609406916674966>

Watzlawick, P., Beavin, J. H., & Jackson, D. D. (1998). *Pragmática da comunicação humana: Um estudo de padrões, patologias e paradoxos da interação*. Cultrix.

Winkler, I. (2017). Doing autoethnography: Facing challenges, taking choices, accepting responsibilities. *Qualitative Inquiry*, 24(4), 236-247.
<https://doi.org/10.1177/1077800417728956>

World Health Organization (2001). *The World Health Report 2001: Mental Health - New Understanding, New Hope*.

Yaniv, D. (2012). Dynamics of creativity and empathy in role reversal: Contributions from neuroscience. *Review of General Psychology*, 16, 70–77.
<https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/a0026580>