

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
GRADUAÇÃO EM TEATRO

KELLY JÚNIA GONÇALVES

A IMPROVISACÃO TEATRAL A PARTIR DO TARÔ MITOLÓGICO:
Reflexões sobre o exercício cênico “Além das Cartas”.



Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Intitulado na parte **Teórica**: **"A IMPROVISACÃO TEATRAL A PARTIR DO TARÔ MITOLÓGICO: Reflexões sobre o exercício cênico "Além das Cartas"** e na parte **Prática**: "Além das Cartas"

KELLY JÚNIA GONÇALVES

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovada em 27/06/2025 pela banca constituída pelos membros:

Professor Eugênio Tadeu Pereira
– Orientador

Professor Antônio Barreto Hildebrando
– Membro

Débora Olivia Vieira
– Membro

Belo Horizonte, 27 de junho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Eugenio Tadeu Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2025, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Barreto Hildebrando, Professor(a)**, em 09/07/2025, às 14:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Debora Oliveira Vieira, Usuária Externa**, em 11/07/2025, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

KELLY JÚNIA GONÇALVES

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4327647** e o código CRC **038498D7**.

A IMPROVISACÃO TEATRAL A PARTIR DO TARÔ MITOLÓGICO:

Reflexões sobre o exercício cênico “Além das Cartas”.

Artigo apresentado ao curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Professor Dr. Eugênio Tadeu Pereira.

Belo Horizonte

2025

AGRADECIMENTOS:

Agradeço ao professor Eugênio Tadeu, por me orientar de tantas maneiras nessa extensa jornada acadêmica. Pela compreensão, pelo conhecimento e por toda sabedoria generosamente compartilhada. Sua música me chamou de volta quando eu me distraí e os Jogos Tradicionais, sob sua condução, reconectaram-me com os meus entes amados que já se foram e comigo mesma.

Ao professor Hidelbrando, por me inspirar tanto e fazer o impossível acontecer no palco, com ele aprendi um feitiço artístico mais múltiplo e diversificado e que o Teatro além de encantador pode ser também mágico.

À Débora Vieira, pelas fortes referências de *impro*, dentro e fora da UMA Companhia, por sua genialidade, pela gentileza em contribuir com este trabalho e por toda a sua grandeza de artista.

A minha mãe e irmão, pelo carinho e pelo cuidado, sempre.

Ao Leonardo de Castro, meu companheiro nos palcos e na vida, por dirigir o exercício cênico com acolhimento, amor e maestria. Por sua forma tranquila de conduzir todo o processo, mas especialmente por me conduzir na *impro* com profunda alquimia.

A Morgana, pela amizade e por ser luz no exercício e na minha vida.

A Camila Furtunato, pela amizade, pela presença em todos os momentos, por me inspirar valentia, dedicação e disciplina, mas especialmente pelo afeto infinito.

Aos amigos do “Suspeitos - Um crime Improvisado”, pela oportunidade, incentivo e parceria. Foram eles que possibilitaram que a *impro* se tornasse mais que um desejo, mas minha rotina.

À Adelita Siqueira, Ana Moura, Bárbara Lima, Camila Rosaicela, Cristiano Braga, Maviah e todos os amigos que estiveram presentes no processo de criação e produção.

À UFMG e a todo o seu corpo docente, técnico e administrativo que tornaram a realização desse sonho possível.



*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
És um dos deuses mais lindos*

Oração ao Tempo
(Caetano Veloso)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga a improvisação teatral, tendo como mote e disparador simbólico para a cena o Tarô Mitológico. A pesquisa tem como objeto o exercício performativo “Além das Cartas”, construído a partir da escuta sensível entre atriz, cartas e público, por meio da personagem Alma: uma cartomante que improvisa, durante a apresentação, leituras inspiradas nas lâminas sorteadas. Fundamentado na pesquisa performativa e em referências teatrais que abordam a improvisação como espetáculo, linguagem e prática criativa, o percurso metodológico envolveu jogos vocais e corporais, experimentações simbólicas com os arcanos, criação de partituras cênicas e composição de uma narrativa interativa. Como resultado, percebeu-se que o Tarô atua não apenas como ponto de partida, mas como estrutura viva e propulsora do processo criativo, revelando um Teatro ritualístico, sensorial e em estado de escuta e interação.

Palavras-chave: Teatro; Tarô; Improvisação;

RESUMEN

Este Trabajo de fin de curso investiga la improvisación teatral, utilizando el Tarot Mitológico como tema y disparador simbólico de la escena. La investigación tiene como objeto el ejercicio performativo “Más allá de las cartas”, construido a partir de la escucha sensible entre la actriz, las cartas y el público, a través del personaje Alma: una adivina que improvisa, durante la presentación, lecturas inspiradas en la tirada de las cartas. Basado en la investigación performativa y referencias teatrales que abordan la improvisación como espectáculo, lenguaje y práctica creativa, el recorrido metodológico implicó juegos vocales y corporales, exploraciones simbólicas con los arcanos, creación de partituras escénicas y composición de una narrativa interactiva. Como resultado, se observó que el Tarot actúa no solo como punto de partida, sino como una estructura viva y motora del proceso creativo, revelando un teatro ritual y sensorial en un estado de escucha e interacción.

Palabras clave: Teatro; Tarot; Improvisación;

0. INTRODUÇÃO - O LOUCO, ONDE A JORNADA SE INICIA:

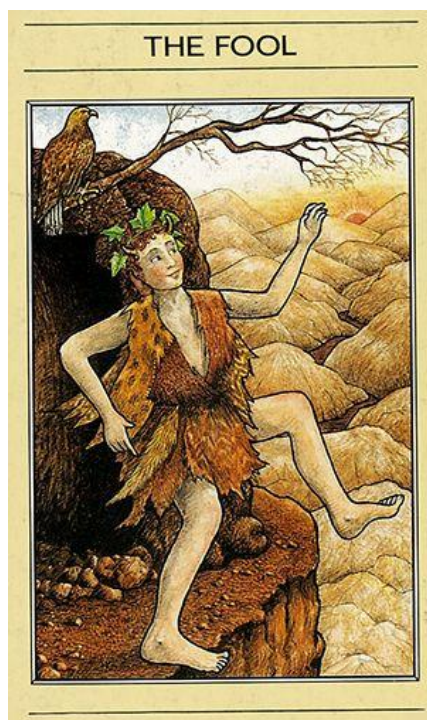


Figura 2 - Arcano 0: O LOUCO (DIONISO)
Fonte: Sharman-Burke; Greene, 2018

O LOUCO mostra a criança que existe em nós. [...] Ele vive totalmente no presente; é a expressão de franqueza e honestidade espontânea, sempre pronto a passar por novas experiências (Banzhaf, 2016, p. 20).

Neste trabalho de conclusão de curso investiguei o Tarô¹ enquanto um disparador criativo para a improvisação teatral, explorando de que modo seus símbolos e arquétipos podem orientar o fazer artístico.

A expressão e o fazer artísticos encontram suas raízes em um conjunto de experiências pessoais, competências e saberes *intertextualizados*, por essa razão compartilho um pouco da minha trajetória e em como ela impacta meu processo de criação.

Na minha infância, a arte sempre esteve presente. Fazia cenas, decorava textos dos personagens de filmes, inventava figurino e cenografia. Passei por tempos difíceis e conheci a terapia.

Ao concluir o ensino médio, iniciei meus estudos acadêmicos na graduação em Psicologia. Estagiei em recursos humanos, saúde mental, aconselhamento tutelar e psicoterapia. Alguns anos depois fui surpreendida pelo falecimento repentino do meu pai, tornei-me arrimo de família e interrompi os planos rumo a uma possível carreira como psicóloga clínica.

Segui de coração e por vocação com meus estudos, desta vez de forma autônoma e mais voltada para a Psicologia Analítica. Deparei-me com o legado de Carl Gustav Jung, que se tornou um divisor de águas no meu entendimento da Psicologia e da vida. No decorrer dessa apuração acerca do simbólico e do representativo, descortinou-se, para mim, o Tarô.

Apaixonei-me de maneira irreversível pelo Tarô. Era como se suas cartas delineassem minha compreensão da mente humana, sugerindo revelações surpreendentes. Para mim, essas correspondências conferiam forma, cor e calor à Psicologia Analítica, possuindo a

¹ “Jogo de cartas, sem dúvida, dos mais antigos, apresenta um mundo de símbolos” (Chevalier, 2023, p. 945). Resumidamente, o Tarô é um baralho composto por setenta e oito cartas, divididas em dois grupos, sendo o primeiro, de 22 (vinte e duas) lâminas, ricamente ilustradas com símbolos e *personagens arquetípicos*, denominadas arcanos maiores. O segundo grupo possui 56 (cinquenta e seis) lâminas, ilustradas com símbolos, que representam os quatro naipes: Ouros, Paus, Copas e Espada, podendo apresentar *personagens* ou não, denominadas arcanos menores.

capacidade de *encenar* processos da psique. A obra de Jung fundamentou minha carreira como taróloga. Minhas consultas sempre foram muito influenciadas por todos os estudos, ininterruptos, nas áreas da Filosofia, Psicologia e, um pouco mais tarde, no Teatro.

Iniciei a formação teatral em nível técnico já na vida adulta e passei a frequentar os teatros mais assiduamente, como espectadora, identificando melhor minhas preferências.

Em 2017, assisti à peça *Trago Verdades*, apresentada no formato de *microteatro* por Débora Vieira². O espetáculo ocorria em um espaço intimista, onde a atriz improvisadora conduzia uma curta performance inspirada em uma consulta de Tarô, unindo teatralidade, improviso e leitura de cartas. A cena provocava o público com perguntas respondidas por uma cartomante de língua espanhola que conduzia toda interação com humor e improviso. A personagem oferecia uma *verdade* ao espectador, sorteada a partir de uma carta.

Naquele momento Tarô e Teatro já faziam parte da minha vida, mas ainda como práticas distintas e independentes. Aquela cena despertou em mim uma profunda inquietação: e se o Tarô pudesse atravessar a cena teatral como dramaturgia viva? Não apenas como tema, mas como linguagem, como quem conta sua história, como provocador de vozes, gestos e atmosferas?

No segundo semestre de 2017 ingressei no Curso de Graduação Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG – Teatro-EBA-UFMG, e foi nesse contexto que essa pergunta começou a se tornar mais clara. O Tarô passou a se aproximar da criação cênica, deixando de ser, para mim, exclusivamente um mediador terapêutico para se tornar também uma proposta de intervenção dramatúrgica.

A experiência como espectadora do *Trago Verdades* me mostrou que era possível conjugar cena e cartas. A partir desse contato, minha escuta para o Tarô na cena se ampliou e o que antes era desejo passou a se afirmar como caminho de indagação. Desde então, um leque de possíveis discussões acerca da improvisação teatral e seu potencial de interação com o Tarô se abriu.

Fui movida por esse chamado interno à cena, agora mais maduro, consciente e entrelaçado às vivências anteriores com a Psicologia e com o Tarô. A formação acadêmica em Teatro foi

² Débora Vieira é atriz, improvisadora, diretora e professora de Teatro. É fundadora da UMA Companhia (BH) e atuou como docente no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado.

um mergulho tardio e necessário num território que, na verdade, sempre me habitou. Assim, a aproximação entre Teatro e Tarô foi se delineando como uma busca orgânica: unir duas práticas que, embora distintas, tenho percebido, compartilham princípios semelhantes na construção de sentido e expressão subjetiva.

Após experiências nos palcos, desempenhando papéis como atriz e improvisadora e especialmente como pesquisadora e estudante do curso de Teatro-EBA-UFMG, consegui estabelecer, internamente, uma conexão entre o Teatro e a Psicologia, a improvisação e a terapia.

Para Jung (2016) as conexões e associações podem ocorrer a partir dos mais excêntricos estímulos e foi através de uma reflexão associativa que percebi que as cartas ilustravam o que se passava no inconsciente do indivíduo, como um enredo de um espetáculo teatral íntimo diante dos mais variados figurantes de sua vida e que essas figuras arquetípicas, muitas vezes, liberavam uma *voz*, muito potente, ressonante com muitas outras vidas.

Jung, em “O Livro Vermelho” afirma que:

Quem fala por meio de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite (Jung, 2017, p. 57).

Essas *mil vozes* e também o processo associativo, lembraram-me do aprendizado nas aulas do professor Ernani Maletta³, em que diferentes áreas do saber se encontravam e ganhavam espaço reflexivo, mas, especialmente, nas quais um fenômeno *polifônico*⁴ se afinava compondo uma arte teatral de *múltiplas vozes* resultante da diversidade, simultaneidade e do equilíbrio entre diferentes discursos, utilizando a palavra, o som, a imagem e o movimento (Maletta, 2016).

Meu percurso acadêmico foi positivamente impactado pelas vozes de diferentes mestres e essas vozes se harmonizaram, para mim, no desenvolvimento deste trabalho. O Teatro proporciona mais consciência corporal e filosófica e, mesmo que, de maneira não

³ Professor titular aposentado da EBA/UFMG. Atua nas áreas de direção musical, preparação vocal e formação do ator.

⁴ Em seu livro, Maletta contempla a etimologia do termo polifonia: “do grego πολυφωνία, que transliterado em caracteres latinos se escreve polyphonia; poly (πολυ) significa tanto vários e numeroso como muitos, múltiplos e diversos; phonia (φωνία) vem da raiz phwné (φωνή), à qual foi acrescentado o sufixo formador de substantivo (-ia) e significa voz, som, grito. Portanto, etimologicamente, o termo polifonia tem como possível significado várias ou múltiplas vozes.” (Maletta, 2016, p. 35)

intencional, mais consciência das máscaras que assumimos, não só nos palcos, mas também na vida.

As artes cênicas também podem ser trajetos de superação e autoconhecimento, oficinas de experimentação artística, mas também ofícios de aperfeiçoamento de nós mesmos. Aperfeiçoar para quê? Arte para quem?

Recordo-me das aulas do professor Arnaldo Alvarenga⁵ e das tantas vezes que ele *ventilou* o questionamento: “isso serve pra quê?” e das tantas outras vezes que *nosso corpo* discente respondeu com forma e movimento, mesmo sem a gente perceber. E por que fazemos arte? Citar Grotowski poderia ajudar a responder; para ele, fazemos arte

para atravessar as nossas fronteiras, para superar os limites, preencher o nosso vazio - realizarmo-nos. Essa não é uma condição, mas um processo no qual aquilo que é obscuro em nós lentamente se torna transparente. Nessa luta com a própria verdade – esse esforço para tirar a máscara cotidiana - o Teatro, com a sua perceptividade plenamente carnal, pareceu-me sempre um lugar de provocação (Grotowski, 2007 p. 109).

A pergunta central desta investigação partiu de uma provocação: Considerando sua potencialidade na totalidade, poderia o Tarô extrapolar sua função oracular e operar como sugestão de concepção ou até mesmo produção de conteúdo teatral? Como e onde a improvisação teatral e os arcanos do Tarô poderiam dar as mãos, uma vez que cada consulta de Tarô é também um jogo de improvisação a partir de um conhecimento prévio?

Ao conectar essas práticas, que me atravessam de modo existencial, encontrei um campo fértil para o desenvolvimento de um exercício cênico improvisado que também foi um laboratório poético e sensível. O Tarô, nesse contexto, não serviu apenas como inspiração estética, mas como estrutura compositiva e fonte ativa de aquecimentos, ensaios, treinos, cenas, construção de personagem e de uma dramaturgia inédita.

Essa abordagem metodológica, guiada pela escuta e pela prática cênica, não apenas impulsionou o treino e a criação, mas se configurou como linguagem dramatúrgica e dispositivo interativo entre atriz e público⁶.

⁵ Professor da EBA/UFMG atuante nos cursos de Teatro, Dança e no PPGArtes. É doutor em Educação, com pesquisas em corpo, memória e história da dança.

⁶ Foram promovidos alguns ensaios abertos com diferentes convidados, isso e possibilitou a constatação da funcionalidade de interação.

A protagonista do exercício cênico surgiu dessa escuta entre cena e Tarô. Ela se tornou o elo entre o universo simbólico e o jogo teatral, mediando a experiência cênica como quem joga cartas: ouvindo, respondendo e abrindo caminhos.

Atuo munida de um conjunto previamente definido de cenas, com personagem e personas preliminarmente elaboradas ao longo do processo aqui descrito. Há um breve roteiro decorado, mas também janelas estruturais e dramatúrgicas para a interação com o público. Para tal recorreu-se à noção da *improvisação como espetáculo*, conforme compreendida por Muniz, como aquela que:

provoca uma interação diferenciada com a necessidade de perfeição e de acabamento de uma obra teatral, valorizando o processo e admitindo o fracasso como um elemento habitual de sua prática. Isso implica um treinamento igualmente diferenciado dos atores que se dispõem a praticá-la não apenas como processo de formação ou construção de um espetáculo, mas como espetáculo em si mesmo. (Muniz, 2015, p. 33).

Ainda que esse exercício cênico não se configure como uma obra integralmente improvisada, carrega em sua estrutura o trânsito entre o pré-estabelecido e o improvisado. Há uma camada dramatúrgica antecipadamente composta, como consequência do experimento e outra que acontecerá em tempo real, na relação direta com o público. Discorrendo um pouco mais sobre alguns aspectos comuns entre esse exercício e a *improvisação como espetáculo*, recorro a uma reflexão de Vieira:

[...] é o próprio jogo que engendra a escritura cênica diante da audiência, o que significa público e atores-autores tomam conhecimento juntos dos caminhos apontados pela dramaturgia em construção. Vemos, pois, uma dramaturgia não apenas inédita, como também efêmera, que existirá apenas enquanto durar o espetáculo (Vieira, 2011, p. 55).

Embora não se trate aqui da *impro*⁷ como espetáculo em sentido estrito, a influência dessa técnica é inegável, especialmente na proposta de construir sentido no presente da cena, na qual o improviso não apenas ocupa um lugar possível, mas fundamental.

Esse é um trabalho de natureza performativa, ou seja, embasada em um processo de criação mais intuitivo *guiado pela prática* dentro do “paradigma da pesquisa performativa” (Haseman, 2015), que vai além dos paradigmas ortodoxos das pesquisas quantitativa e qualitativa, conforme afirma Haseman:

⁷ “O termo *impro* é comumente utilizado entre os praticantes e pesquisadores da improvisação teatral para diferenciar a técnica de improvisação que é levada à cena [...] daquela utilizada em processos de criação teatral como meio de se construir partituras cênicas que somente serão encenadas após editadas e ensaiadas.” (Vieira, 2011, p. 10).

os pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar a praticar para ver o que emerge. [...] A segunda característica de pesquisadores guiados-pela-prática reside na sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática.” (Haseman, 2015, p. 44)

Compreende-se assim a prática de criação como um modo de produzir conhecimento a partir do feito artístico. Nesse contexto, alinho-me à perspectiva proposta por Braga, quando diz:

Valorizo, assim, o pensamento que se ancora na prática, o conhecimento encarnado, a pesquisa corporificada, criativa, a investigação dos elementos plásticos de uma cena a começar pela própria visualidade produzida pelas ações corporais, gerando, assim, uma escrita performativa que se apoia em base ensaística, mostrando uma escrita da prática da pesquisa-criação.” (Braga, 2023, p. 95-96).

Essa concepção reforça o entendimento de que, neste trabalho, a escrita manifesta-se como extensão da prática, e não como separação entre teoria e cena.

Para o desenvolvimento da discussão foram utilizadas especificamente as cartas e a simbologia do Tarô Mitológico (Sharman-Burke; Greene, 2018), pelo qual tenho profunda estima. Nesse *deck*⁸, os arcanos e as jornadas são ilustrados por personagens míticos greco-romanos o que os aproxima, naturalmente, das origens do Teatro ocidental.

A estrutura deste trabalho foi organizada de modo simbólico, seguindo a lógica arquetípica dos 22 (vinte e dois) Arcanos Maiores do Tarô Mitológico, dentre eles foram eleitas quatro cartas que melhor representavam cada um dos tópicos desse trabalho.

O representante desta Introdução, aqui chamado de Tópico Zero, é a carta do arcano sem número ou de número zero ou vinte e dois, “**O Louco**” que inicia *a jornada do herói*⁹ na pele do deus Dioniso: patrono do êxtase, dos rituais e das origens teatrais.

Para alguns autores, as homenagens feitas a Dioniso deram origem ao Teatro: “Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do Teatro” (Berthold, 2001, p. 103).

⁸ *Deck* é uma estrutura que pode ter vários significados, pode ser um material de apresentação de um projeto, um canal que comunica algo ou um console portátil. Entre cartomantes, tarólogos e tarotistas é comum a expressão *deck* para se referir a uma representação ou releitura temática particular de um tarô. As representações clássicas e oficiais mais antigas do Tarô, são os baralhos italianos: Tarô de Visconti Sforza e Tarô de Marselha.

⁹ A Jornada do Herói (ou Monomito) é uma estrutura narrativa arquetípica mapeada por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (2007). O autor identificou um padrão comum a mitos, lendas e contos de diversas culturas, organizado em etapas que simbolizam o processo de transformação interna do protagonista.

Assim como elegi **“O Louco”** como o representante do tópico introdutório, pela relação entre o significado de sua carta, seu personagem central (Dioniso) e o teor desse tópico, elegi também outros arcanos para representarem, cada um dos demais tópicos deste trabalho.

O Tópico Um tem como representante **“O Mago”**, Hermes, no Tarô Mitológico, o deus da comunicação, é ele o guardião do número 1 (um), a iniciativa que ganha forma de movimento.

O Tópico Dois foi inspirado pela energia de **“A Sacerdotisa”**, Perséfone aquela que mergulha nas profundezas do Hades e gesta a semente criativa bem como a descrição das práticas de experimentação, a concepção da protagonista do exercício cênico e nos desdobramentos de todo o processo criativo.

Por fim, representando o Tópico Final deste trabalho está a carta de **“O Julgamento”**, o vigésimo arcano, aquele que simboliza a revisão de uma caminhada e, ao mesmo tempo, um despertar conduzindo, respectivamente, às considerações finais e à conclusão dessa jornada vivida.

1. O MAGO: O CONHECIMENTO E A METODOLOGIA INICIAL



Figura 3 – Arcano I: O Mago (Hermes)
Fonte: Sharman-Burke; Greene, 2018

Faça como eu: veja todos os momentos em que você não é você mesmo, em que você não vive o aqui e o agora, que é o momento da eternidade e lugar do infinito. O que você está esperando? Desfaça-se desses fardos inúteis que são os restos do passado e o temor do futuro (Jodorowsky, 2016, p. 148).

O Mago é Hermes no Tarô Mitológico, o orador mercurial que leva e traz as mensagens, do Olimpo ao Hades. Aquele que possui passe livre aos mundos. Tudo espia, tudo ouve, tudo vê. Ele se apresenta na carta ao lado e também nesse tópico, voltado a nós, a postos, para iniciar seu grande espetáculo. Seria um número de magia? Conterá truques e ilusionismos? Ou será a construção de algo intrigante? Diante dele, instrumentos, talvez, até mesmo alquímicos, representantes dos quatro elementos naturais: fogo, água, terra e ar!

Hermes guarda consigo os segredos, as teorias, as receitas e, especialmente, as ferramentas do conhecimento materializadas no plano visível e também do plano oculto. Seria ele o patrono das metodologias? O deus capaz de auxiliar na busca de objetivos?

Para alcançar os objetivos desse trabalho foram resgatados, tanto da bibliografia quanto das experiências vividas em sala de aula, exercícios e jogos teatrais alinhados às noções de associação, construção de imagens, improvisação e, especialmente, presença e o estado de prontidão, fundamentais ao trabalho de atuação no Teatro, bem como na apresentação do arcano “O Mago”. Esses referenciais sustentaram a escolha e adaptação de práticas que passaram a ser orientadas e impulsionadas por imagens arquetípicas, tal como compreendidas na obra de Jung (2016).

O autor discorre sobre o conceito de *arquétipo* sendo esses modelos, *imagens primordiais* e representações simbólicas que permeiam não só o *inconsciente individual*, mas também o *coletivo*. Ele toma por *arquétipos* o que Freud chamou anteriormente de *resíduos arcaicos* e justifica a mudança da terminologia a partir de uma diferente perspectiva do universo onírico e mitológico:

Freud chamava "resíduos arcaicos" — formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano. [...] O meu ponto de vista sobre os "resíduos arcaicos", a que chamo "arquétipos" ou "imagens primordiais", tem sido muito criticado por aqueles a quem falta conhecimento suficiente da Psicologia do sonho e da mitologia. [...] O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original (Jung, 2016, p. 67).

As *imagens primordiais*, conforme descritas por Jung, estão presentes nos desenhos, esculturas e mitologias desde as antigas civilizações. Ele também afirma que boa parte do processo criativo de um indivíduo consiste na ativação inconsciente de uma imagem arquetípica. Essa imagem pode advir inclusive de uma partitura corporal específica.

Nas disciplinas *Jogos Tradicionais no Teatro* e *Programa de Rádio: Serelepe*, ministradas pelo Professor Eugênio Tadeu¹⁰, bem como do Projeto de Extensão *SERELEPE – Brinquedorias Sonoras e Cênicas*, no qual atuei como monitora, recordo-me de uma das brincadeiras por ele adaptada, denominada *Quando eu era neném*, que dialoga com os conceitos de *imagens primordiais* e *arquétipos*, conforme abordados por Jung e mencionados neste trabalho.

Recordei-me dessa brincadeira porque todas as suas partituras corporais além do imaginário, da representação, da representatividade e também do símbolo permeiam o inconsciente coletivo, ou seja, se afinam com o conceito de arquétipo explorado por Jung. Para o autor as conexões e associações podem ocorrer a partir dos mais inusitados estímulos, como mencionado a seguir:



Figura 3 - *Quando eu era neném* (MG/BA – Brasil) (Brincadeira de representação) - Transmitida por Iris Costa Novaes, Lydia Hortélio/ Adelsin: adaptação – Eugênio Tadeu)

Na verdade, qualquer forma irregular e acidental é capaz de desencadear um processo associativo. Leonardo da Vinci escreveu no seu caderno de notas: “Não deve ser difícil a você parar algumas vezes para olhar as manchas de uma parede, ou as cinzas de uma fogueira, ou as nuvens, a lama e outras coisas no gênero nas quais [...] vai encontrar ideias verdadeiramente maravilhosas” (Jung, 2016, p. 26).

¹⁰ Professor aposentado da EBA/UFG. Cofundador integrante do Duo Rodapião e do Grupo Serelepe. Doutor em Artes Cênicas (ECA/USP) e pesquisador sobre práticas vocais lúdicas e educação artística.

Na disciplina *Oficina de Improvisação II*, ministrada pela professora Mariana Muniz¹¹, praticamos diferentes jogos de improvisação, dentre eles um denominado Vulcão¹² cuja [versão](#) conduzida por improvisadores mineiros, alguns deles estudantes, licenciados e bacharéis do Curso de Teatro da UFMG, está disponível no YouTube, no canal [Improvisação como Espetáculo](#), criado com o intuito de disponibilizar vídeos com exercícios de improvisação coletados do trabalho de pesquisa e experiência da referida professora na área, e outro denominado *Rocambole*, ambos jogos de palavras que de alguma forma se associam e se relacionam entre si.

O *Rocambole*¹³, cujo possível enrolar seria: *Tarô que me lembra baralho; baralho que me lembra carta; carta que me lembra selo; selo que me lembra sela; sela que me lembra cavalo; cavalo que me lembra cavaleiro; cavaleiro que me lembra rainha, rainha que me lembra rei...* e o desenrolar seria: *Eu disse rei porque você falou rainha; eu disse rainha por que você falou cavaleiro; eu disse cavaleiro porque você falou cavalo; eu disse cavalo porque você falou sela; eu disse sela porque você falou selo; eu disse selo porque você falou carta; eu disse carta porque você falou baralho; eu disse baralho porque você falou Tarô.*

O principal objetivo do jogo é manter o foco e a concentração, além de estimular um fluxo criativo e espontâneo, habilidades “coincidentemente” comuns a Hermes, representante desse item.

O *Rocambole* está muito presente na rotina de aquecimento do espetáculo teatral de *improvisação long form*: “Suspeitos, um crime improvisado”, qual faço parte como atriz improvisadora desde 2018.

¹¹ Professora titular da EBA/UFMG. Doutora pela Universidad de Alcalá, com pós-doutorado na UBA, pesquisa improvisação teatral e integra projetos artísticos no Brasil e no exterior.

¹² Nesse jogo os participantes formam um círculo e realizam movimentos contínuos e repetitivos. A dinâmica central envolve a elevação do braço, acompanhada do lançamento de uma palavra, simulando a erupção de um vulcão com o gesto da mão. Esse movimento envolve não apenas a elevação do braço, mas também uma pisada com uma das pernas. Todos os jogadores repetem o movimento de forma simultânea, em círculo. Um dos jogadores inicia lançando uma palavra, e o próximo, seguindo na sequência (à direita ou à esquerda), deve lançar outra palavra que tenha alguma associação com a anterior, seja em termos de significado, fonética, temática ou até de acordo com a interpretação pessoal do jogador. Assim, é formado um fluxo contínuo de palavras, que pode surgir de associações lógicas ou aleatórias. O principal objetivo do jogo é manter o ritmo e o fluxo das palavras. Se algum jogador não conseguir pensar a tempo em uma palavra associada ele deve expressar a primeira coisa que lhe vier à mente, seja um som, um ruído ou uma palavra inventada, permitindo que o fluxo continue. O próximo jogador, então, pode retomar as ideias anteriores ou propor uma nova sequência de palavras.

¹³ Nesse [jogo](#) os participantes formam um círculo e um dos jogadores inicia falando uma palavra aleatória, por exemplo: *Tarô*; e o próximo jogador, seguindo a sequência (no sentido horário ou anti-horário), deve dizer: *Tarô que me lembra...* outra palavra que tenha alguma associação com a anterior, também em significado, fonética ou temática. Nesse exercício é fundamental que a palavra associada possua uma relação muito lógica, para o jogador, com a palavra anterior. Na variação do jogo que eu conheço, deve-se evitar, a todo custo, a repetição de palavras. Após algumas rodadas de palavras os jogadores estarão enrolados, como um rocambole que precisa se desenrolar recordando de todas as palavras, da última até a primeira dita no início. O jogador que disse a última palavra se volta ao jogador anterior dizendo: *Eu disse rei porque você falou rainha...* E assim por diante, onde cada jogador deverá se lembrar da palavra que disse e da palavra do colega que o levou até aquela associação.

Nos treinos para o espetáculo, o *Rocambole* também nos traz pistas sobre a lógica, a bagagem e *universo* do ator improvisador que irá *jogar* conosco em cena, e isso enriquece a improvisação e contribui para o entrosamento do elenco. Toda essa vivência me motivou a criar um exercício cênico improvisado a fim de pesquisar e experienciar, em cena, diferentes formas de improvisação.

As associações rotineiramente despertam em mim uma curiosidade a respeito da palavra relacionada, a partir de qual experiência, interesse ou entendimento do indivíduo ela partiu e como ela pode transpor o singular alcançando uma pluralidade expressiva.

Sobre o *processo associativo*, “o ocultista americano Paul Foster Case formou com o tetragrama a seguinte sentença: ROTA TARO ORAT TORA ATOR, que se traduziria por ‘A Roda do Tarô anuncia a Lei do Ator’” (Banzhaf, 2016, p. 11), cada uma das palavras dessa sentença carrega em seu significado, fonética e simbologia, as mais diversas possibilidades de associação.

O tetragrama de Case *ROTA TARO ORAT TORA ATOR* pode precipitar um campo semântico extenso, partindo de significados e símbolos do TARÔ.

ROTA poderia ser a jornada e o percurso a ser trilhado por nosso arcano sem número e sem rumo: “O Louco”. ORAT poderia ser sua oratória ou oração enquanto TORÁ poderia ser seu livro sagrado, instrução ou até mesmo uma religião. Já ATOR poderia ser aquele ou aquilo que representa e sua atuação na roda da vida ou em uma rota artística. O que alguns chamariam de coincidência, a Psicologia Analítica poderia considerar como *sincronicidade*.

Os jogos *Vulcão* e *Rocambole*, nessa prática, receberam como variação a inserção das cartas do Tarô como *motores* de cenas. Muniz (2015) discorre em sua obra sobre o termo “motor” se referindo aos estímulos iniciais que impulsionam a criação *improvisacional*. Esses motores podem ser variados, como palavras, imagens ou objetos, e servem para desencadear a ação criativa dos atores no momento da improvisação. A escolha dos motores é fundamental para direcionar o processo criativo e eles devem ser selecionados de forma a desafiar e inspirar os improvisadores.

Esse processo permitiu que a improvisação acontecesse em um exercício de adaptação e flexibilidade, e que as cenas explorassem mutações criativas em torno de elementos já existentes. Para Muniz:

A improvisação como espetáculo trata-se da improvisação que é praticada diante do público, a partir de roteiros preestabelecidos ou não, que tem no encontro entre artistas e espectadores o momento máximo da criação e que se desfaz assim que é concebida. (Muniz, 2015, p. 31).

Os estudos sobre a improvisação como espetáculo, conforme discutidos por Muniz (2015), forneceram uma base conceitual fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. A estrutura proposta para o exercício cênico nasceu da prática da improvisação teatral, que orientou não apenas os procedimentos de criação e ensaio, mas também as dinâmicas pré-estabelecidas para sua apresentação pública. A metodologia se construiu, portanto, em constante trânsito entre a prática e a teoria, entre a experimentação e a reflexão.

O desenvolvimento desse exercício cênico se deu, sobretudo, pela ação de pesquisar, experimentar e construir um trabalho autoral a partir de uma oficina performática e *improvisativa*, assim como ocorre com o primeiro dos Arcanos Maiores a receber valor numérico no Tarô: “O Mago”. É ele o *primo primário*, aquele que como um improvisador está prestes a fazer, pronto e de prontidão para realizar algo, bem como este tópico, que representa a disposição de agir e apresenta os principais referenciais teóricos e metodológicos que embasam essa pesquisa.

2. A SACERDOTISA - A CONCEPÇÃO E O MERGULHO NA PRÁTICA:



Figura 4 – Arcano 2: A Sacerdotisa (Perséfone)
Fonte: Sharman-Burke; Greene, 2018

O mito de Perséfone enfatiza o movimento cíclico do tempo, retratando um ritmo misterioso, um constante vaivém de algo. As sementes da mudança e de novos potenciais aguardam silenciosamente no útero do Submundo antes de serem transferidas aos cuidados da Mãe-Terra para serem levadas a nascer no mundo material (Sharman-Burke; Greene, 2018, p. 42).

O arcano “A Sacerdotisa” propõe um olhar para dentro, para uma parte mais intuitiva e instintiva que o corpo possui maestria em mostrar. Neste tópico propõe-se um mergulho com mais profundidade na *pesquisa-criação*.

Uma vez pré-definido o tema desta pesquisa me dirigi respeitosamente a tradição milenar de consulta a oráculos e consultei o Tarô sobre o uso de seu *mistério* e suas cartas como instrumento de criação para um exercício ou espetáculo de improvisação teatral buscando um *insight* de por onde começar a prática.

Pedi licença às musas e aos deuses do Teatro para que fossem *conduzidos* a partir desse artifício e puxei uma carta.

Eis que surge *O Diabo*, representado pelo deus Pan. Esse arcano, no Tarô, é o regente da criatividade; o deus do mundo; aquele que guarda o conhecimento e sabedoria sobre a matéria, sobre o dinheiro e os prazeres de forma mais instintiva. É o *donos* da sexualidade, das pulsões, das paixões e, conseqüentemente, das compulsões, vícios e obsessões.

No Tarô, nenhum arcano é de todo bom ou de todo mau. Assim como nós, representam potencialidades e limitações. Quando a carta d’O Diabo aparece em uma tiragem, “é sempre um bom augúrio para as questões associadas à criatividade. Ele evoca a profundidade do talento, a riqueza da inspiração, a disposição de um artista verdadeiro e uma energia criativa intensa” (Jodorowsky, 2016, p. 235).

Interpretei com o surgimento dessa carta que o ponto de partida do processo deveria ser o que me desse prazer e que estivesse conectado às minhas paixões.

Sendo minha paixão central o próprio Teatro, me atentei à iconografia do arcano e dediquei especial atenção, naquele instante à Flauta de Pan e ao encantamento que essa promove àqueles que dançam conforme sua música. Compreendi, então, que essa pesquisa deveria ser *impulsionada* por aquilo que mais me encanta no fazer artístico e teatral.

Dessa forma, enumerei, por ordem de satisfação pessoal: o Teatro; a música; a dramaturgia, o artesanato, a concepção de figurino e a concepção do cenário. Decidi que o processo de criação seria livre, criativo, instintivo, espontâneo e que abarcaria as experimentações das minhas principais paixões artísticas.

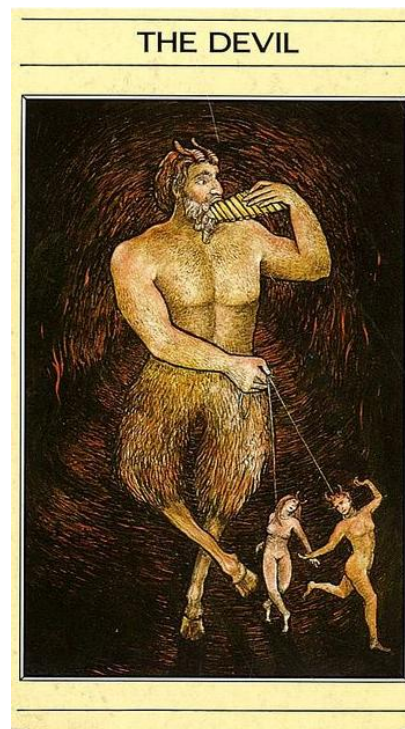


Figura 4 – Arcano 15: O Diabo (Pan)
Fonte: Sharman-Burke; Greene, 2018

Ainda sob a regência do instinto e dos aspectos misteriosos e ocultos do processo criativo, diante do arcano d'O Diabo, é relevante destacar as disciplinas ministradas pelo professor Antônio Barreto Hildebrando¹⁴: o Hilde, como o chamamos carinhosamente. Entre elas, destaco as turmas: *TA Teatro de muita gente. Criação Coletiva sobre o tema "Kháos"* e *PD Variações sobre o "Kháos" - apresentações de espetáculo*. Essas experiências me inspiraram no desenvolvimento dessa pesquisa, aprendi com uma pedagogia abrangente, referenciada no coletivo, na aptidão, na simpatia, respaldada pela ação e permeada pelos mitos gregos. Segundo Chevalier, “o mito seria uma dramaturgia da vida social ou da *história poetizada*” que “não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções” (Chevalier, 2023, p. 683-684), o que dialoga diretamente com os princípios de uma pesquisa performativa centrada na criação como método.

A condução do Hilde é propulsora de processos criativos e ele, ao meu ver, um gestor vivo do caos artístico. Um docente que, assim como os filhos de Pan, é imprevisível, movente, múltiplo e ruidoso o bastante para jamais permitir que a força do teatro adormeça no discente. O aprendizado nesses trânsitos acadêmicos consolidou a dimensão prática desta pesquisa e reforçou a escuta intuitiva como condutora desse trabalho.

¹⁴ Professor titular da EBA/UFGM. Doutor em Literatura Comparada e membro do Grupo Oriundo de Teatro. Desenvolve pesquisas em criação cênica colaborativa, dramaturgia e formação do ator.

No primeiro dia de prática, inspirada pela *flauta de Pan*, pesquisei pelo tema e a primeira sugestão foi a música [Marco Polo de Loreena Mckennitt](#). A partir dessa música adicionei à lista outras sugestões que me pareceram interessantes e alinhadas, de alguma forma, com a temática intencionada.

O mesmo trabalho foi realizado com as demais cartas consultadas durante o processo, sendo composta uma *playlist* diversificada, contendo músicas e canções tais como: *Por una Cabeza* Carlos Gardel; *Sandra Rosa Madalena: A Cigana* · Sidney Magal; *Je veux* Zaz; *Volare* Gipsy Kings; *Chorando se foi* Enzo Buonaurio Sax; *Canim Benim* Light in Babylon; *Escrito nas Estrelas* Tetê Spindola;

Inspirada pelo mergulho d'A Sacerdotisa e pela energia d'O Diabo, deu-se início ao processo de criação do exercício cênico.

Como diretor do exercício cênico convidei o Leonardo de Castro¹⁵. Durante todo o processo ele fez proposições e também *jogou* junto, apesar de não estar em cena comigo no exercício.

Iniciada a prática pôde-se constatar que, o aquecimento é parte fundamental de todo processo criativo; mais que isso, é *parte da arte*. De acordo com Pereira, o aquecimento “envolve o sujeito de forma psicofísica e em relação com o outro, com o espaço e com a materialidade com a qual está a criar” (Pereira, 2019, p. 73). Trata-se, portanto, de uma atitude de preparação e de entrada no território da criação.

Inspirados por tais propostas realizou-se um aquecimento de aproximadamente 15 (quinze) minutos, voltando não apenas à ativação corporal e vocal, mas também para a percepção de *como e onde a voz e o corpo estavam*. Iniciou-se com alongamentos leves, espreguiçamentos conscientes e automassagens faciais, seguidos de movimentos do pescoço, língua e dos lábios, com ações que ativam o corpo de forma global e também o trato vocal, criando um estado de presença integral.

A seguir, arriscou-se movimentos rítmicos pelo espaço, com os pés descalços, alternando passos largos e pequenos, variando os níveis alto, baixo e médio, ao som de uma das músicas da *playlist*. O objetivo era despertar a escuta, a coordenação e a noção espacial, conectando o corpo ao experimento.

¹⁵ Leonardo de Castro é ator, comediante e improvisador. Cocriador do espetáculo Suspeitos – Um Crime Improvisado, pesquisa jogos, narrativas e improvisação como linguagem dramaturgica.

Incluimos ainda o exercício de *humming* (*boca chiusa*) e finalizamos com um breve momento de *silêncio ativo*, em que permanecemos um de frente para o outro, escutando o ambiente, num estado ampliado de atenção. Tomo por definição desse *silêncio* a concepção de Pereira, assim definida:

O silêncio envolve a escuta e o tempo necessários para o decantamento daquilo que foi experimentado. Entretanto, esse silêncio não tem a ver com o relaxamento, pois é uma atitude ativa e passiva simultaneamente, diante da profusão de sons com os quais lidamos cotidianamente (Pereira, 2019, p. 71).

Dentre os exercícios experimentados, um de grande destaque foi o [“Faquinha da Roça”¹⁶](#), aprendido nas aulas do professor Eugênio Tadeu.

Trata-se de uma proposta de improvisação sonora que trabalha o timbre, a escuta e a criatividade vocal, permitindo explorar as dimensões do som, tais como altura (grave e agudo), intensidade (fraco e forte), duração (curto e longo) e timbre (qualidade ou *cor* sonora que distingue as vozes e instrumentos). Dentro dessa pesquisa performativa, percebeu-se que o jogo da *Faquinha* foi um importante aliado na criação e aprofundamento da personagem, mas, especialmente, das cenas e da dramaturgia.

A liberdade oferecida por esse jogo permitiu a criação de diferentes sonoridades vocais, a exploração de estados corporais fundamentais à criação de cenas, personas e textos, mas também a invenção de uma variação com uma interação simbólica particular: a cada vez que a faquinha era *passada*, uma carta dos Arcanos Maiores do Tarô era sorteada, e a *voz* deveria ser inspirada na energia arquetípica da lâmina apresentada.

Assim surgiram vozes firmes e imponentes para “O Imperador”; vozes etéreas e bem sussurradas para “A Sacerdotisa”; vozes fragmentadas e tensas para “A Torre”, entre tantas outras possibilidades expressivas evocadas pelas figuras arquetípicas. Variamos um pouco mais, como por exemplo, “O Imperador” firme e imponente com a voz doce e amorosa de “A Temperança” e assim por diante.

Essa associação entre voz, corpo e arcano ativou um espaço de criação imagético e intuitivo, sendo atingido um estado de “disponibilidade para criar”, segundo Pereira, “a improvisação,

¹⁶ A dinâmica se inicia com a repetição da frase: *Essa faquinha que da roça vem...*, dita por um participante que entrega uma faquinha de mesa, ou qualquer outro objeto como por exemplo uma caneta, com determinada qualidade vocal, por exemplo, com voz grave, aguda, rouca, trêmula ou cantada a outro participante. O que recebe a faquinha responde indagando: *Ela tem ponta?*, imitando o timbre anterior, e em seguida devolvendo a faquinha ao primeiro ele responde: *Ponta ela tem!*, mantendo o mesmo padrão vocal. O jogo prossegue em rodízio, como uma corrente de ecos, timbres e modulações, exigindo escuta atenta e liberdade de invenção.

o uso de exercícios que evocam a paisagem sonora, o brincar com a voz e o fazer uso da memória despertam o exercício de criação” (Pereira, 2019, p. 70).

Outra proposta importante foi uma sabatina. Sentamos à mesa, onde estavam os itens que eu levava para todos os ensaios (a *playlist*, o meu Tarô e um bloquinho com um lápis para anotações e registros importantes), e eu deveria responder, com as primeiras ideias que viessem à mente, como uma personagem qualquer e a primeira pergunta foi:

- Vejo cartas em sua mesa. Você é cartomante?
- No impulso respondi que sim.
- Vidente?
- Sim.
- Onde você nasceu?
- Sem pensar respondi: Em alto mar.
- Qual o seu nome?
- Alma. (*Também sem hesitar.*)
- Vejo papel e lápis, você anota suas tiragens¹⁷?
- Não, escrevo cartas.
- Cartas? Em que século você está?
- Nasci há muito, muito tempo atrás¹⁸.

Nesse momento, descobriu-se que a experiência de interação entre o Tarô e Teatro não se restringiria somente aos bastidores, treinos e ensaios, mas que também poderia funcionar em cena com *Alma*, a personagem cartomante, intuitiva e sacerdotisa, como Perséfone: luz que emerge do submundo em direção a vida.

Além do estímulo, nos *bastidores* e no processo de criação, as cartas do Tarô também foram incorporadas à performance, sendo utilizadas em cena pela protagonista resultante dessa experimentação prática: uma misteriosa cartomante. Essa personagem não apenas conduzirá o exercício cênico denominado “Além das Cartas”, como também interagirá diretamente com o público, convertendo alguns dos espectadores em consulentes¹⁹ e, consequentemente, oferecendo e fazendo leituras de Tarô durante a apresentação, improvisando suas respostas de acordo com a pergunta dos participantes.

Junto à Alma, também renasceu em mim o desejo de visitar as etnias Rom (Kalderash) e Kalon em minha própria história. Na infância, convivi com essa comunidade tradicional em suas barracas, brincando com outras crianças ciganas nas ruas do bairro em que eu morava. É importante ressaltar que o reconhecimento dos ciganos como povos tradicionais no Brasil

¹⁷ Ato ou efeito de “tirar” nesse caso, tirar cartas; o mesmo que tiragem de cartas ou jogo de cartas de Tarô, Baralho Cigano e outros oráculos.

¹⁸ Trecho de um dos registros dos treinos.

¹⁹ Aquele ou aquela que consulta algo ou alguém, nesse caso aquele ou aquela que consulta uma cartomante, as cartas e ou um oráculo.

ocorreu de forma tardia, especialmente em comparação aos povos indígenas e quilombolas. Só nas últimas décadas suas lideranças passaram a ocupar espaços institucionais, tornando mais visíveis as discriminações históricas ainda presentes.

Portanto, essa vivência, somada à história imigratória dos meus próprios antepassados, emergiu como memória afetiva durante a criação da personagem, reforçando a importância de que Alma não seja mais uma representação de estereótipos, mas sim um corpo que honra essa ancestralidade com respeito e sensibilidade. Longe da figura estigmatizada da charlatã ou da trapaceira, Alma é uma cigana intuitiva, que lê o futuro e interpreta a sorte com verdade, alegria e muita personalidade.

Por meio dessa dinâmica, a improvisação na cena se desenvolverá também a partir das leituras e interpretações das cartas para o público, ampliando seu envolvimento e reforçando a imprevisibilidade e fluidez da encenação.

Foi aberto, por tempo indeterminado, um *consultório*²⁰ *imaginário* com a intenção de desenvolver um pouco mais de consciência das experiências, através do reconhecimento e da prática criativa de um Teatro mais sensível e ritualístico, nos bastidores e no palco.

Paralela à composição do exercício cênico improvisado: “Além das Cartas”, participei de uma Oficina de Criação de Personagens, produzida pelo Leonardo de Castro e ministrada por Bella Marcatti²¹. A oficina teve como foco a criação de personagens por meio de estímulos físicos, corporais e vocais e contou com 12 (doze) artistas participantes, todos com alguma experiência prévia em improvisação teatral. Essa atividade contribuiu, indiretamente, com a construção dramatúrgica e corporal da personagem Alma, além de oferecer um momento de troca coletiva em um percurso que, até então, vinha sendo solitário.

Uma das principais propostas foi a experimentação das articulações corporais como ponto de partida para os traços dos personagens. Variações de movimentos no eixo do pescoço, na posição do peitoral, no quadril, geravam corpos diferentes, vozes distintas e movimentos particulares. Em um dos exercícios arrisquei, como personagem, uma porta que rangia ao falar. Esse objeto inanimado animado, espontaneamente, se apresentou como uma figura mineira que se expressava com um vocal rugoso e distorcido, o que me remeteu, novamente,

²⁰ A palavra consultório é empregada, neste trecho, se referindo a *Tenda da Cigana*, ou seja, o ambiente onde se consulta as cartas de Tarô e não a nenhum outro tipo de consultório como médicos, odontológicos ou psicoterapêuticos.

²¹ Bella Marcatti é atriz e improvisadora, formada pelo TU/UFMG. Atuou na UMA Companhia (BH) e na Cia Barbixas (SP). Oferece oficinas de improvisação voltadas à comunicação e criatividade.

ao jogo da *Faquinha*, principalmente pela exploração criativa do timbre e por sua improvisação vocal.

Após a oficina, intensificaram-se os treinos e tornaram-se cada vez mais profundos os mergulhos na fisicalidade da Alma. Pôde-se explorar a personagem em improvisos abertos, experimentando sua escuta, seu ritmo de fala, seu tom de humor e suas camadas simbólicas. Alma foi se fazendo *corpo poroso*, que recebe e transmite, que ouve e devolve, e que existe, como a mitológica Cora/Perséfone que se transmuta entre suas identidades, entre o Hades e Demeter como um *canal entre mundos*.

Foi pedido pelo Leonardo que eu relatasse a última atividade realizada na véspera de um dos treinos, eu havia feito uma *defumação em casa*. Logo foi proposto, que eu separasse os itens necessários para essa defumação e os levasse para a cena.

A partir disso, realizamos um exercício com os respectivos objetos: um fogareiro elétrico, uma pastilha de carvão vegetal, pedras de resina de breu branco e um caldeirão de ferro. Explorei o estereótipo de uma bruxa selvagem, corporificando uma figura caricata carregada de mistério e humor. O trabalho com os objetos e ações concretas atingiu uma presença cênica que não buscava representar a bruxa em si, mas o agir como ela, interagir com e como ela, investigar sua voz e ritmo.

Resgatando o aprendido nas aulas do professor Luís Otávio²², a eficácia da cena se deu pela definição clara de um alvo concreto, tal como propõe Declan Donnellan: “o alvo pode ser real ou imaginário, concreto ou abstrato, mas a indissolúvel primeira regra é que em todo momento e sem uma só exceção, deve haver um alvo” (Donnellan, 2023, p.26).

Nesse exercício, o alvo não era “ser” uma bruxa, mas realizar a defumação como se aquele gesto-ritual tivesse efeito real sobre o ambiente e sobre quem o habita. O foco da ação estava nos elementos e no objetivo pretendido por essa bruxa sobre seu espaço: afastar maus espíritos, proteger seu espaço ou purificar o ambiente. Esses são alvos externos, específicos e acessíveis, afinal “o ator só pode atuar em relação ao que está fora: o alvo” (Donnellan, 2023, p. 103).

²² Professor Aposentado da EBA/UFGM. Doutor em Artes Cênicas pela USP, com pós-doutorado sobre a Teoria do Alvo de Donnellan e a Ação Física de Stanislavski. Diretor e pesquisador teatral, atua nas áreas de formação de ator, direção teatral e sonoplastia.

Ao agir com o propósito de transformar algo fora de si, o ator mantém a cena viva, orgânica e em constante troca com o espaço e com os elementos. Nesse sentido, a personagem bruxa não surge somente de dentro, mas do embate com o externo: com os objetos, espaço e com a intenção de provocar uma transformação. Foi esse alvo que estruturou a presença cênica, sustentando a construção dramaturgica do exercício.

Para obter êxito na transformação do externo, o ator deve antes “ocupar-se de si mesmo” por meio de uma investigação interior (Grotowski, 2007), ideia que se assemelha com a interação que acontece em uma tiragem de Tarô entre intérprete e consulente em direção ao autoconhecimento que, exige uma entrega espontânea, uma abertura para o desconhecido e para a possibilidade de transformação.

Como ponto de partida para a *co-atuação* entre ator e espectador, Grotowski passa a experimentar *composições espaciais* nas quais sua *ideia guia* consistia:

[...] no fato de organizar o espaço de modo diferente para cada espetáculo, de eliminar a concepção de palco e plateia, como lugares separados entre si e de fazer da atuação do ator um estímulo que jogasse o espectador na ação. Por exemplo, no refeitório se encontra um monge que se dirige aos espectadores: "Se me permitem, me confesso defronte a vocês", e a partir daquele momento é imposta aos espectadores uma situação definida; em seguida, aquele monge inicia a sua confissão e o espectador, quer queira quer não, se torna o confessor (Grotowski, 2007, p. 120).

Essa ideia guia, foi utilizada nos ensaios e na construção da dramaturgia como inspiração para a transformação do espaço teatral em um ambiente diferente: uma tenda cigana, totalmente receptiva ao Tarô, à Literatura, às Artes, a Música, ao Teatro e especialmente a Interação com o Público.

Nas apresentações, o jogo entre ator e espectador ganha uma camada ritualística e simbólica, em que a consulta ao Tarô se torna cena e o espectador é convocado a deixar sua posição passiva para tornar-se coautor da experiência.

Durante um dos treinos com o jogo da *Faquinha*, a carta sorteada foi justamente a regente desse tópico: “A Sacerdotisa”, um arcano também associado à introspecção, ao saber oculto e à escuta profunda. O exercício, naquela data, foi especialmente interessante. Ao passar a *faquinha* para o Leonardo iniciei o gesto com um sussurro: *Essa é a...*, pausei, olhei para os lados como quem se certifica de que ninguém está escutando e só então prossegui: *faquinha que da roça vem...* O corpo acompanhava a fala com gestos contidos, despertando um *tipo*

muito específico: o da *fluxiqueira* do interior de Minas: curiosa, observadora, aparentemente inofensiva, mas que dá notícias da vida de todo mundo.

Esse gesto foi rapidamente expandido nos jogos de corpo nos quais eu deveria assumir o movimento e a energia de pequenos animais como o de uma *doninha curiosa* ou um *ratinho fofoqueiro* e a partir desse corpo contar, com sotaque mineiro carregado quem era a figura central da carta: Perséfone.

Ao final de cada sessão de improvisação, registrei elementos simbólicos, vocais e cênicos que emergiram, desenvolvendo, a partir deles, um texto que seria testado nos encontros seguintes. Foi a partir dessa experiência que nasceu o texto abaixo, nele Alma, a cartomante, personifica a intertextualidade que atravessa todo o exercício cênico, reunindo mitologia grega, Tarô e o *imaginário popular mineiro* em um discurso cômico, simbólico, cheio de camadas e significados. Abaixo, transcrevo o trecho tal como elaborado e performado no processo:

Cigana Alma, se volta para o público e pergunta:

– Sabe a Cora? Corinha sô... Fia da Deméter, dona do Sacolão do Centro? Né pussivi... Ara sá, Cora, fia do Seu Zeus, coroné, cê sabe quem qui é, menina!!! Pai daqueles minino lá sô... Tsc... Ques minino que tão famosinho no Tik Tok... do do do Percy Jackson, Perseu, do Teseu, sabe? Fizeram até filme já. O Zeus, sá... fio do Seu Chronos, relojoeiro... É, esse mesmo... o marido da Dona Hera... Ministra da Palavra e Conselheira da Família aqui na paróquia do Padre Adriano.

É coitada, aquedali corta um dobrado, viu? Minina boa, moça de família, passa cada escândalo com as sem vergonhice do marido, né? Eu que num quiria tá na pele dela... Aquele lá num pó vê um rabo de saia, num perdoa nada, e junta que os homi num pode ter um dedim de autoridade que chove de maria farda, né? Aí vê se pode, a Deméter engravidou da menina numa pulada de cerca com ele. Mas, todo mundo sabe que ela nasceu pra ser mãe, né? E a menina, a Cora num tem culpa de nada, né coitada? Eu conheço desde cadiquinha, boazinha toda vida. Estudiosa... Ganhou o concurso de “Princesa da Primavera” na Escola Estadual Olimpiana... Agora cê lembrou quem é a Cora, né? A Afrodite que é a eterna Miss dos lado de cá, gostou foi nada, mas aquedali todo mundo sabe que é ciumenta e vaidosa.

Pois é, agora vortando aqui pra Cora oia só pcevê... Tá num rolo danado com o tal do Hades, né? Deus que me perdoe, mas ô homi bonito (*se abana com leque*), Nossa Senhora das Moiras, umas tora de perna, ô homi poderoso. (*Olha pra alguém na plateia*) Cê também acha, né? Esse cê soube quem é rapidim, né? Assanhada.

Pois então, o Hades, pra quem num sabe, ficou mais conhecido como Deus do Submundo pelas banda de cá, caudiquê ele é dono dessas mineradora tudo aqui, podre de rico, que esses dono de mineradora de bobo só tem a cara e o caminhado, mas num perde tempo não. Num perde tempo de explorar o que tem por debaixo da terra não, né? (*Balança a saia, fogo*) Os oro, as pedra preciosa, os metal tudim... Os tesouro das minina casta. Tem também as água das fontes, que sustenta todo tipo de vida no planeta e o povo desperdiçando, varrendo os passeio com mangueira, mas isso é assunto proto dia.

Pois então... A Cora diz que foi sequestrada né? (*Vai até a porta abre e vê se não tem ninguém do lado de fora... volta olhando pro “Seu Zé” alguém da plateia que ela interagiu anteriormente*) mas é cá entre nós, viu gente... tem boi na linha não, né? Que pelo amor de Deus, cê num comenta nada não, que ocê é meio fuxiqueiro, que eu sei, já minha boca é um túmulo, porque eu num gosto de falar da vida de ninguém, mas a Cora foi sequestrada é nada, tá? Antes de mudar pra lá, de mala e cuia, ela veio fazer uma consulta e já tava era enrabichada com ele. Éeeeeee. Em setembro mesmo ela apareceu pra visitar a Deméter, num luxo só. Cê tinha que vê. Diz que num queria voltar a morar com mãe não, sabe? E ainda por cima mudou o nome, é nome artístico que fala, né? Diz ela que ia chamar Perséfone... Ó que coisa. Ela veio aqui na tenda preu ler a mão dela e tava era coisando com o Hades mes, mas uma coisa eu te falo, viu? Ela mudou por demais, sô! Num foi só de nome não... tá é outra pessoa, virada do avesso, só que mais maduricida, mais firme no que quer, mais suficiente, com mais autonomia, mais “trivida” mesmo, sabe como?

Eu achei ela mais assim... mais sabida de suas essências sabe? num jeito que só quem sabe de si pode ficá. No fundo eu achei que foi é bão ela sair da barra da saia da mãe. Esses minino tudo, só cria asa e aprende a voar quando vai pro mundo, uai. E óia só esse tal de sequestro, que num foi sequestro é nada, acabou sendo bom pra danar caudiquê ela se enfiou nas profundezas dela mesma, encarou seus trem difíci, os trem que ela tem pra resolver nessa vida, proposito que fala, né gente? Arredou pro lado os perrengue, aquelas coisa que a gente só descobre quando enfrenta as partes mais escondidas da gente e agarrou com sua própria força, com as riquezas que ela negoça nas suas camadas mais interna, que num é sobre dinheiro, viu? E foi no sufoco que ela superou tudo que tinha pra superar... E acabou que ela ficou foi mais cheia de graça, de presença, dona dela mesma e das mineradora tudo também... e o tal do Hades, ô homi (*se abana com leque*), fica é burricido de ciúmes dela se bobear²³.

Assim como esse trecho, outros textos dramatúrgicos nasceram da improvisação — não necessariamente com a intenção de serem levados à cena, mas como um repertório oculto, “cartas na manga” que Alma poderia ou não lançar mão. O processo criativo me desafiou e, ao mesmo tempo, me ofereceu inúmeras possibilidades de experimentar o fazer teatral, tanto em cena quanto nos bastidores e nas entrelinhas da pesquisa. Sigo, portanto, para as considerações finais deste trabalho mais inteira do que quando comecei, com o desejo renovado de seguir investigando.

²³ Recorte do exercício de dramaturgia a partir de experimentações cênicas improvisadas. Texto autoral e totalmente inédito que poderá ou não ser utilizado em cena.

3. O JULGAMENTO: DESAFIOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 4 – Arcano 20: O Julgamento (Hermes)
Fonte: Sharman-Burke; Greene, 2018

[...] esta carta tem um significado profundamente benéfico: indica o passo decisivo para o autodesenvolvimento, o processo bem-sucedido da transmutação alquímica que transformou o inferior no sublime. (Banzhaf, 2016, p. 60)

“O Julgamento”, o vigésimo arcano maior, convoca à escuta das próprias ações, ao confronto com a verdade vivida e à possibilidade de se aperfeiçoar a partir da experiência. É neste espírito que compartilho os desafios enfrentados ao longo deste processo, não como obstáculos que travaram o caminho, mas como parte legítima dessa travessia. O corpo que conduziu esta pesquisa é o meu: um corpo gordo, de uma mulher, atualmente sedentária, de 40 anos, atravessado por muitas demandas do trabalho, com quase toda a rotina preenchida por obrigações profissionais e responsabilidades cotidianas. Realizar

uma pesquisa criativa com esse corpo, nesse contexto, exigiu não apenas resistência e persistência, mas também sensibilidade e coragem para afirmar a legitimidade da arte na minha vida mesmo nas frestas do tempo e nos impasses do dia a dia. Foi nesse intervalo, entre o possível e o desejado, que a arte encontrou espaço para respirar e se afirmar como urgência.

Declan Donnellan (2023), ao refletir sobre o trabalho do ator afirma que se há algo a evitar é a solidão no palco. Em vez disso, o ator deve encontrar modos de se manter em relação, mesmo quando está só. Nesse sentido, embora o exercício “Além das Cartas” seja um solo, a Alma não está sozinha. Ela está acompanhada pelas cartas que manipula, pelas vozes que ecoam, pelas imagens que evoca, pelos relatos dos personagens míticos de suas cartas e, sobretudo, pelo outro com quem dialoga: o espectador. O Tarô, mais que dispositivo cênico, tornou-se parceiro dramaturgico. Cada carta sorteada é uma nova escuta, um novo alvo simbólico, um convite à presença.

Longe de enfraquecer o projeto, essa escolha potencializou o foco na escuta interior, em todo meu conhecimento *suis generis*, na autonomia criativa e na relação íntima entre atriz, Tarô e espectador. Além disso, é inegável que um semestre é um período muito curto para um processo tão complexo, que envolve concepção artística, revisão bibliográfica,

experimentação corporal, desenvolvimento dramaturgico e produção teatral. A pressão do tempo fez parte do percurso, mas também trouxe à tona uma potência: a capacidade de decidir, de condensar e de escutar com mais precisão o que era essencial.

Esses desafios não diminuíram a pesquisa, pelo contrário, a autenticaram. Eles confirmaram que fazer arte com um corpo real, condições reais, desejos e limites do agora, é um ato de presença, de autoria e de muita determinação. E é com essa escuta que seguimos, compreendendo que todo fim é apenas um novo início.

A travessia investigativa desta pesquisa se estruturou a partir de uma prática intertextual enraizada na escuta entre campos distintos: o Tarô e o Teatro. A articulação entre os dois se deu por meio da experiência direta com a improvisação teatral, dos jogos vocais e corporais aprendidos nas aulas, dos jogos improvisacionais, da inspiração prática vinda dos Jogos Tradicionais, da vivência com a *impro* junto às oficinas da “Uma Companhia” e com o coletivo do “Suspeitos – Um crime improvisado” e do embasamento simbólico sustentado pela Psicologia Analítica de Jung. Assim, o percurso criativo adotado emerge como um caminho traçado por afinidade e atravessamento: parte da escolha de autores com os quais mantenho diálogo prático e teórico prévio, e se realiza na combinação entre repertório, partitura poética e criação em tempo real. Trata-se de um modo de fazer que convida outros criadores a construir suas próprias conexões a partir de seus afetos, interesses, afinidades, práticas e escutas com quaisquer outros mundos simbólicos que desejem evocar.

Encerrar esta pesquisa é, portanto, como retornar ao ponto de partida, mas um pouco mais transformada, para em seguida, inspirar o próximo passo. Se no início era apenas a suspeita de que o Tarô poderia atravessar a cena, agora o que se revela é a conclusão de que ele pode também ser linguagem teatral, possibilidade dramaturgica, dispositivo de escuta e provocador de presença.

O Tarô, para mim, não se limita a ser estímulo ou tema: ele atua, convoca, tensiona e sustenta o jogo da cena. A improvisação, por sua vez, se manifestou com estrutura, confiança na escuta, no instante e no outro. A pesquisa mostrou que improvisar com cartas, com arquétipos, com perguntas e respostas simbólicas é também *escrever* com o corpo, com a voz e com os gestos uma dramaturgia viva, que se reinventa a cada tiragem.

Neste percurso, a Cigana Alma tornou-se mais do que uma personagem. Ela é a síntese simbólica da proposta entre o visível e o invisível, entre o público e o íntimo, entre o

improviso e o rito. Alma lê cartas, mas também lê pessoas. Ouve vozes, mas também provoca escutas. Ela é o Tarô, o palco, a máscara, o espelho e o véu.

Por meio dessa pesquisa, também foi possível observar a diferença entre as personagens criadas no calor do improviso, na urgência da cena, que nunca se repetem, como acontece na estrutura de improvisação do espetáculo “Suspeitos – Um crime improvisado” e Alma, uma personagem que, embora tenha nascido do improviso, exige memória, consistência e repetição. Ela lê e escreve cartas improvisadamente e guarda recordações. Enquanto os personagens do *Suspeitos* se dissolvem ao final de cada apresentação, Alma permanece, como um feitiço que precisa ser refeito a cada ensaio e a cada tiragem.

A *pesquisa-criação* foi essencial para o aprofundamento dessa personagem múltipla. Alma não é só uma - são muitas, pelo menos 22 (vinte e dois) arcanos do Tarô. Ela é a voz de cada carta, de cada mito e de cada consulente. E, para dar conta de todas elas, precisa de um corpo disponível, atento, elástico, que escute com a carne e se lembre com os ossos. Para ela é fundamental a memória corporal, das ações físicas como ferramentas dramáticas e da improvisação como via de acesso ao espontâneo e ao simbólico.

Essa experiência de criação, fundamentada na escuta do corpo, na ativação do imaginário e na improvisação orientada por símbolos, revelou-se um processo dramático intenso, em que a personagem se faz e refaz em constante diálogo com os arcanos. A corporeidade de Alma, construída a partir de jogos, ritmos, vocalidades e objetos, reafirma o potencial da improvisação como linguagem autônoma de criação e a potência dos arquétipos como estruturas catalisadoras de presença, cenas e sentido.

O uso do Tarô como mote expandiu o campo de criação para além da lógica causal, instaurando uma lógica oracular em que o sentido emerge da associação simbólica, do acaso e da disponibilidade. Nesse contexto, improvisar deixou de ser apenas reagir ao imprevisto: tornou-se um modo de convocar o desconhecido.

Nesse sentido o exercício em sua prática pública, por meio dos ensaios abertos, exigiu uma escuta atenta e uma disponibilidade contínua para o inesperado, enquanto performer e também da audiência, pois o acontecimento teatral, nesse contexto, se constrói a partir do encontro presente e irrepitível entre ambos.

“Além das Cartas” propõe, assim, uma cena que se escreve enquanto acontece, e que só acontece porque se deixa atravessar. A cartomante não interpreta o mundo: ela o provoca.

Como exercício performativo, o ‘Além das Cartas’ conjuga práticas teatrais, sensoriais e ritualísticas em um campo expandido de atuação. O ato de jogar com o Tarô é também o ato de compor cena. Trata-se de um Teatro que não se limita à representação, mas se oferece como território de encontro, atravessamento e transformação simbólica para mim enquanto atriz e improvisadora, para a personagem e possivelmente para quem assistiu e assistirá à encenação.

Além disso, por meio deste trabalho, pude investigar práticas de treinamento e criação, ampliando as possibilidades expressivas no fazer teatral e reforçando o papel do Teatro como um espaço de experimentação diversa.

Durante todo o experimento, a intuição, o imaginário e o *ritual* estiveram muito presentes, seja pela conexão com o Tarô, seja pela identificação com a pesquisa de Jerzy Grotowski, fundador do *Teatro Laboratório*.

Grotowski defendia que o Teatro tinha suas origens nos rituais primitivos e o concebia como uma forma de reviver as antigas práticas ritualísticas. Por meio do ritual, era possível estabelecer um *encontro direto e mais vivo* entre ator e espectador. O ator se torna um criador e o espectador deixa de ser um observador passivo tornando-se cocriador da experiência. Para esse diretor pesquisador, o Teatro é a “arte do encontro” e o ator não apenas representa, mas “confessa-se”, compartilhando algo real com o espectador.

Ao fim desta jornada, não se chega a uma resposta definitiva. O que se alcança é o reconhecimento de um caminho possível, trilhado com entrega, discernimento, força e amorosidade.

Almejo que este experimento chegue a atores, artistas e colegas de profissão que também se interessem pela pesquisa de processos criativos a partir de ganchos simbólicos e inabituais, ampliando as possibilidades de pesquisa e expressão no campo das artes cênicas e da improvisação. Investigo a partir do fazer, pensando com o corpo e com a cena, em um percurso que é, ao mesmo tempo, modo criativo e modo pensamento. O conhecimento não antecede a vivência, mas se constrói a partir dela, como experimentação encorpada e perceptiva.

Este TCC não contempla um ciclo apenas acadêmico, mas o processo de uma atriz *experimentadeira* que desejou, desde o início, ser inteira. Que não dissociasse o fazer do pensar, a teoria da prática, a intuição da metodologia.

A cena se encerra, mas a roda do Tarô continua girando. E quem sabe, na próxima virada, surja de novo “O Louco”. E com ele, tudo recomeça.

REFERÊNCIAS

- BANZHAF, Hajo. **Guia completo do Tarô: um novo sistema de disposição e interpretação das cartas do Tarô levando em conta suas ligações com a Mitologia, o I Ching e a Astrologia.** 15. ed. Tradução Harry Meredig e Merle Scoss. São Paulo: Pensamento, 2016.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** 1. ed. Tradução Maria Paula V; Zurawski, J; Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAGA, B. Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.** Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 75-85, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15638/12513> Acesso em: 22 de abril de 2025.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 38. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.
- DONNELLAN, Declan. **O ator e o alvo.** 1. ed. Tradução Luiz Otavio Carvalho e Vinicius Albricker. São Paulo: Via Lettera, 2023.
- GROTOWSKI Jerzy.; FLASZEN Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969.** Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007
- HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP.** São Paulo, v. 3, n. 1, p. 5-53, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf Acesso em: 22 de abril de 2025.
- JODOROWSKY, Alejandro.; COSTA, Marianne. **O Caminho do Tarô.** 1. ed. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2016.
- JUNG, C. G.; HENDERSON, J. L.; FRANZ, M. L. von.; JAFFÉ, Aniela.; JACOBI, Jolande.; FREEMAN, John. **O homem e seus símbolos.** 2. ed. Tradução: Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.
- JUNG, C. G. **O Livro Vermelho - Liber Novus.** 1. ed. Tradução: Edgar Orth; Gentil A. Tilton e Gustavo Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.
- MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas.** 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MUNIZ, M de L e. **Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- OLIVEIRA, F. A. de.; FONSECA, J. F. G. da.; SILVA, M. I. S.; (Org.). **Pesquisa-criação franco brasileira: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação.** São Luís: EDUFMA, 2023. Livro Digital. Disponível em: [Livro-EBOOK-PESQUISA-CRIAÇÃO-FRANCO-BRASILEIRA_CONTEXTOS-ACADÊMICOS-E-PROTOCOLOS-DE-DIVULGAÇÃO.pdf](#) Acesso em: 22 de abril de 2025.

PEREIRA, E. T. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

PEREIRA, E. T. Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas. **Rebento**, São Paulo, n. 10, p. 59-81, junho 2019. Disponível em: [Roteiros de Aquecimento Vocal no Ofício das Artes Cênicas Eugênio Tadeu Pereira.pdf](#) Acesso em: 22 de abril de 2025.

SHARMAN-BURKE, Juliet.; GREENE, Liz. **O Tarô Mitológico**. Tradução Fulvio Lubisco. São Paulo: Madras, 2018.

VIEIRA, D. O. **Improvisação e dramaturgia**: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática. 2011. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2011.