



A INTUIÇÃO NO TRABALHO ARTÍSTICO: REFLEXÕES SOBRE CORPO, CRIAÇÃO E PRESENÇA

INTUITION IN ARTISTIC PRACTICE: REFLECTIONS ON BODY, CREATION, AND PRESENCE

Ollie Aponi Oliva¹
(Universidade Estadual Paulista – UNESP)

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre a intuição como campo de conhecimento no trabalho artístico, especialmente no âmbito das artes da cena. A partir de contribuições da psicologia analítica, dos estudos da atuação e de abordagens sobre corpo e presença, a intuição é compreendida não como fenômeno subjetivo ou aleatório, mas como uma forma de cognição incorporada, vinculada aos processos inconscientes, à memória sensorial e à experiência no presente. O texto discute a intuição como uma inteligência corporal capaz de sustentar estados de escuta, presença e produzir modos singulares de relação entre artista, corpo e cena. O artigo busca contribuir para o debate epistemológico acerca da intuição como parte constitutiva dos processos de criação artística.

Palavras-chave

Intuição; Trabalho artístico; Corpo; Presença; Artes da cena.

¹ Ollie Oliva é atriz e arte-educadora, graduada em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista (UNESP–SP) e mestranda em Artes na mesma instituição, na linha Estéticas e Poéticas da Cena. Sua pesquisa investiga processos de criação cênica com foco na intuição, no corpo e nas dimensões sensíveis do trabalho do ator. **E-mail:** ollieaponioliva@gmail.com



ABSTRACT

This article proposes a reflection on intuition as a field of knowledge in artistic practice, especially within the scope of the performing arts. Drawing on contributions from analytical psychology, acting studies, and approaches to embodiment and presence, intuition is understood not as a subjective or random phenomenon, but as a form of embodied cognition linked to unconscious processes, sensory memory, and present experience. The study discusses intuition as a bodily form of intelligence capable of sustaining states of attentiveness and presence, and of producing singular modes of relationship between artist, body, and scene. The article seeks to contribute to ongoing epistemological debates on intuition as a constitutive element of artistic creation processes.

Key Words

Intuition; Artistic work, Body, Presence, Performing arts.

O conhecimento intuitivo pode ser compreendido como um conjunto de saberes de funcionamento singular, próprio a cada indivíduo, que atua diretamente nos processos de decisão. Não se trata de um saber adquirido apenas por via racional ou consciente, mas de uma síntese sensível entre experiências passadas e percepções do presente, construída ao longo do tempo.

Na Crítica da Razão Pura, Kant compreende a intuição (*Anschauung*) como o modo pelo qual o conhecimento se refere imediatamente aos objetos, antecedendo a organização conceitual do entendimento (KANT, 2001). Nesse sentido, a intuição pode ser interpretada como uma forma de apreensão sensível que precede a elaboração racional. A intuição, pode então ser entendida como uma condição fundamental do conhecimento, entendendo-a como aquilo que permite que algo se apresente à consciência antes de ser organizado conceitualmente. Haveria, portanto, um saber que antecede a



explicação, um modo de apreensão que não se dá pela análise, mas pelo contato direto com a experiência.

Para o psicanalista Carl Gustav Jung (1921), a intuição é uma função psíquica ligada ao inconsciente. Ela opera como uma forma de percepção que não passa pelas vias lógicas do pensamento racional, mas emerge por meio de imagens, pressentimentos e associações simbólicas. O inconsciente, nesse sentido, não é apenas um depósito de conteúdos reprimidos, mas um campo ativo de produção de sentido, capaz de oferecer respostas antes mesmo que a consciência formule perguntas. A intuição aparece, então, como uma via de acesso a esse saber subterrâneo, que se manifesta de maneira indireta, fragmentária e, muitas vezes, corporal.

É justamente por meio das imagens que esse acesso se torna possível. Jung afirma que o inconsciente se expressa imagetivamente, e é nessa linguagem não verbal que ele encontra passagem. No campo da atuação, Lee Strasberg (1990) reconhece essa potência ao afirmar que uma das principais ferramentas do ator é a capacidade de se relacionar com imagens internas. Ao trabalhar com imagens sensoriais e afetivas, o ator não “força” emoções, mas cria condições para que memórias inconscientes sejam ativadas, produzindo sensações físicas e estados emocionais que podem ser recriados em cena.

Nesse contexto, a intuição deixa de ser entendida como algo vago ou espontâneo demais e passa a ser reconhecida como um saber encarnado, construído na relação entre memória, imagem, corpo e experiência. Ela não se opõe à técnica nem ao pensamento, mas opera em outro tempo: um tempo anterior à decisão consciente, onde o corpo reconhece, responde e se orienta antes da explicação. Na criação cênica, esse tipo de conhecimento se manifesta como escuta ampliada, como atenção ao que surge no instante,



permitindo que a ação nasça não do controle racional, mas da articulação viva entre inconsciente, sensação e presença.

Nesse sentido, a intuição pode ser compreendida não apenas como um recurso subjetivo do artista, mas como uma forma de conhecimento situada, que se produz na relação entre corpo, contexto e experiência. Trata-se de um saber que não se organiza por princípios universais ou regras fixas, mas por uma lógica relacional, sensível e contingente, na qual o sujeito percebe e age a partir de sua inserção no mundo. A intuição, assim, não opera como acesso a uma verdade interior isolada, mas como um modo de leitura do campo, no qual percepção, memória, afetividade e presença se articulam continuamente. No trabalho artístico, essa dimensão relacional faz da intuição uma prática de escuta do ambiente, do outro e de si, produzindo conhecimento não como representação, mas como experiência em ato.

No livro *Como parar de atuar*, Harold Guskin defende a intuição como ponto central do fazer da atuação e estabelece uma tensão direta entre o pensamento intuitivo e o pensamento racional. Para ele, quanto mais o ator se mantém em estado excessivamente consciente, analítico e controlador, menores são as chances de que algo vivo aconteça em cena. “Nos momentos mais conscientes do ator, ele tem menor chance de experimentar uma inspiração. Toda vez que pensamos certinho, nossa intuição desaparece” (GUSKIN, 2012, p. 32).

Essa afirmação não propõe o abandono da técnica, mas aponta para um deslocamento do eixo de comando. O trabalho do ator não se sustenta apenas no controle racional da ação, mas na capacidade de escutar e responder ao que emerge no presente. Ao acionar determinadas memórias e recriá-las sensorialmente, o ator convoca aquilo que poderíamos chamar de seu “eu intuitivo”: um modo de operar no qual decisões e ações não passam



necessariamente pelo pensamento lógico, mas fluem a partir de experiências previamente vividas, incorporadas e sedimentadas no corpo.

Quando o inconsciente é convocado para a cena, convoca-se também a intuição. Não como algo místico ou aleatório, mas como um campo de conhecimento que articula memória, percepção e presença. É nesse território que surgem as perguntas que atravessam esta pesquisa: o que é intuição no trabalho artístico? Ela se relaciona com a tomada de decisão? Essa decisão passa por algum lugar específico do corpo? Se a intuição se manifesta no aqui e agora, como acessá-la em meio à repetição própria da cena? Trata-se da escuta do outro, da escuta de si, da escuta do momento?

Essas questões atravessam de forma decisiva os estudos e práticas de Lee Strasberg, cuja trajetória marca a história da atuação no século XX. Nascido em 1901 no antigo Império Austro-Húngaro e posteriormente radicado nos Estados Unidos, Strasberg dedicou sua vida a investigar os processos internos do ator. Influenciado por Stanislavski e pelo Teatro de Arte de Moscou, foi aprendiz de Richard Boleslavski e dialogou com outros mestres russos, como Michael Chekhov e Maria Ouspenskaya.

Desde o início de seus estudos, Strasberg buscou compreender como o ator poderia sentir de verdade em cena sem perder o domínio técnico do que faz, como o próprio afirma:

Mas a representação tem uma história de lutas, progresso e desenvolvimento. Representação... é a habilidade de reagir a estímulos imaginários, e seus elementos essenciais permanecem sendo os requisitos básicos enunciados por Talma, sensibilidade incomum e inteligência extraordinária, este último não significando o aprendizado em livros, mas a habilidade de compreender os processos da alma humana. As dúvidas essenciais a respeito da atuação - o ator "sente", ou apenas imita?, deve falar naturalmente ou retoricamente?, o que é natural", etc. - são tão antigas quanto a própria arte de representar, e não derivam do movimento realista, mas da



natureza do processo da representação. (STRASBERG, 1987, p. 14)

Strasberg entende a atuação como uma habilidade de reagir a estímulos imaginários com verdade psicofísica. Essa reação não se constrói apenas por meio da análise intelectual do texto, mas pela ativação de camadas profundas da experiência do intérprete. É nesse contexto que a memória emotiva e a memória sensorial se tornam instrumentos centrais do método.

A memória emotiva, consiste no acesso e na recriação, no presente da cena, de experiências emocionais reais do ator, mediadas pela ativação de estímulos sensoriais, de modo que a resposta afetiva emergja organicamente do corpo, sem ser produzida por esforço racional ou representação externa. No trabalho do ator, essa ferramenta vem sendo amplamente utilizada desde o sistema de Stanislavski, e diversos preparadores, encenadores e pesquisadores se debruçam sobre esses procedimentos, incorporando novos elementos. Um exemplo significativo é Michael Chekhov que, em seu livro *Para o Ator*, afirma:

O corpo do ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente em uma membrana sensível, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza. (CHEKHOV, 1996, p. 2)

Não distante disso, o Método de Lee Strasberg perpassa e se inicia justamente pelas definições de Stanislavski de: *relaxamento*, *concentração*, *memória emocional* e *memória sensorial*, sendo para ele, a "memória emocional" um ponto de partida para o processo criativo de um atuante. É então visível um processo contínuo de investigação sobre a arte de atuar, existindo sempre dúvidas que movem constantemente, o trabalho atoral.



A experiência emotiva, singular e do interior de cada pessoa, pode ser recriada a partir de elementos sensoriais específicos. Ao trabalhar com sensações, imagens e estímulos concretos, o ator acessa memórias que ativam respostas emocionais autênticas no presente. Como afirma Michael Chekhov (2010) o corpo do ator deve tornar-se uma “membrana sensitiva”, capaz de receber e conduzir imagens, impulsos e emoções de extrema sutileza.

O método de Strasberg se estrutura a partir de pilares como relaxamento, concentração, memória sensorial e memória emocional. O relaxamento aqui está longe de significar passividade, é um estado ativo de escuta do corpo. Ao eliminar tensões desnecessárias, o ator passa a reconhecer e controlar seus músculos, desenvolvendo uma liberdade em relação aos hábitos corporais automatizados. O exercício do relaxamento consiste em sentar-se em uma cadeira, em posição confortável, realizar um mapeamento progressivo das diferentes regiões corporais, levando a atenção, parte por parte, à percepção de tensões, à liberação consciente e à observação das sensações emergentes. Esse processo se configura como um estado ativo de escuta interna, no qual pequenos movimentos, sons e ajustes posturais auxiliam na quebra de hábitos corporais automatizados, criando condições para que o corpo se torne disponível à experiência.

....Isso excita sua atenção, sua imaginação, seus processos de pensamento e sua emoção. Reparou que a concentração do ator aumentava não apenas sua visão e audição, mas todos os seus sentidos, tato, paladar, olfato e sensações motoras. (STRASBERG, 1990, p.75)

A concentração não se limita à atenção centrada na mente, mas sim envolve uma ampliação dos sentidos, a ativação da imaginação e o aprofundamento da percepção. Ao trabalhar com objetos reais ou imaginários, o ator treina a capacidade de recriar sensações com precisão, explorando tato, olfato, visão,



audição e paladar. Esse treinamento não visa a reprodução mecânica de ações, mas o desenvolvimento da resposta sensível no tempo presente.

A memória sensorial funciona como ponte entre a experiência vivida e a ação atual. Ao recriar uma sensação, o ator não revive o passado como lembrança distante, mas permite que seus efeitos se manifestem no agora, por sua vez, a memória emocional, não é a lembrança da emoção em si, mas a forma como essa experiência reverbera no corpo presente. Como no episódio descrito por Proust, a emoção emerge não pela via do esforço racional, mas pela ativação sensorial:

Acredito que a memória emocional é a chave para desvendar o segredo da criatividade que está por trás do trabalho de todo artista, não apenas do ator. Uma descrição surpreendente e correta da memória emocional está em O Caminho de Swann de Marcel Proust – Volume I de Recordação de Coisas Passadas. Proust descreve como surgiu a ideia de seu romance enquanto ele estava sentado, tomando chá e comendo um biscoito madeleine (o que consideramos o objeto). Algum sentimento estava tentando se infiltrar dentro dele. Ele tentou pensar nisso, mas não conseguiu. Ele se inclinou para trás (o que nós realizamos em nosso exercício de relaxamento) e ele se lembrou de sua infância, quando recebeu pela primeira vez uma madeleine de sua tia. De repente, a memória voltou a ele, ilustrando não apenas uma descrição clássica da memória emocional, mas a forma adequada de fazer o exercício. Em certo sentido, o romance de Proust é um longo sentido e memória emocional. O artista está moldando, utilizando e comentando não apenas a memória emocional, mas acrescentando sua própria reação a ela no momento presente, criando a relação artística necessária em toda arte. Não há melhor descrição em qualquer lugar técnica ou diferente daquela dada por Proust. (COHEN, 2010,p.28)

Esse processo exige abertura e escuta. Strasberg insiste que o ator não deve tentar lembrar a emoção, pois isso apenas reforça o controle consciente, ou seja, quanto menos se tenta, mais o inconsciente encontra espaço para se manifestar. As memórias sensoriais funcionam como gatilhos conscientes para



que o inconsciente apareça em cena, ativando o sistema nervoso e produzindo respostas vivas.

Nesse ponto, a intuição deixa de ser uma abstração e se revela como prática incorporada, surgindo quando o corpo, suficientemente treinado, responde sem a mediação constante do pensamento racional. Isso não significa ausência de técnica, mas justamente o contrário: é a técnica internalizada que permite ao ator confiar no que emerge em cena.

A intuição ocupa um lugar ambíguo na história do pensamento ocidental, frequentemente associada ao imediato e ao não racional. No entanto, em contextos artísticos, ela se revela como uma modalidade específica de conhecimento, capaz de apreender relações, direções e sentidos que escapam à análise discursiva. Em vez de opor intuição e razão, é possível compreendê-las como dimensões complementares do processo criativo.

O corpo, nesse contexto, é lugar de pensamento. Não apenas instrumento de execução, mas espaço de percepção, memória e decisão. A presença cênica nasce dessa disponibilidade corporal: um estado de atenção com abertura ao acontecimento, um corpo presente é um corpo que escuta.

A criação artística se estabelece, assim, como um campo de negociação constante entre estrutura e abertura. A técnica oferece sustentação; a intuição permite o desvio, o ajuste fino, a resposta ao imprevisível. É nesse equilíbrio que a cena permanece viva, evitando tanto a rigidez quanto o caos.

Reconhecer a intuição como parte constitutiva do trabalho do ator amplia a compreensão do processo criativo como forma de conhecimento. Um conhecimento que não se encerra em definições fixas, mas se constrói na experiência e na escuta. A intuição pode estar justamente nesse limiar entre o que já se sabe e aquilo que ainda está por vir, permitindo que o artista atravesse



o desconhecido sem se paralisar diante dele.

BIBLIOGRAFIA CITADA

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COHEN, Lola. **The Lee Strasberg Notes**. Routledge, 2010.

GUSKIN, H. **Como parar de atuar**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JUNG, C. G. (1921). **Psychological Types**. The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 6, Bollingen Series XX.

JUNG, Carl Gustav. **A dinâmica do inconsciente**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1991.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

REALE, G. **Corpo, alma e saúde: O conceito de homem de Homero a Platão**. São Paulo, SP: Paulus.

RICELLI, Izete de Oliveira. **Sincronicidade: dados e perspectivas**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

STRASBERG, Lee. **Um Sonho de Paixão: O Desenvolvimento do Método**. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

E-mail: ollie.oliva@unesp.br