

# **Thaumazein: Psicanálise, Arte e o Lugar do Encontro Estético**

**Alexandra Santos Silva**

O desenvolvimento da arte na história e o impacto da história na arte são um continuum indissociável, da mesma forma que o artista, o recetor e a cultura formam uma inseparável conexão. Neste sentido, Rossi (2009) afirma que o ser humano se constitui através da ciência, da arte e da religião, as três dimensões que permitem transformações no estado de espírito, atitudes e pensamentos. De entre as três, a arte é aquela que parece mais reveladora do encontro entre o mundo e as pessoas, como o lugar de um encontro estético. Significativamente, neste contexto, psicanálise e arte cruzam-se de uma forma ampla e várias foram as fontes de inspiração e obras que Freud estudou, enquanto grande admirador e colecionador de arte (Toro, 2010). É nesta viagem entre criatividade, arte, estética e psicanálise que irei tecer as minhas considerações.

## **PSICANÁLISE E CRIATIVIDADE: ENTRE O IMAGINÁRIO E O DESEJO DE REPARAÇÃO**

A criatividade e a arte têm sido objecto de estudo, por parte de diversos psicanalistas com diferentes teorias psicanalíticas acerca das razões que levam o artista a criar. O que é a criação? O que é ser artista? Quais os fenómenos psíquicos que atravessam os grandes criadores? O próprio Freud desde cedo sentiu fascínio pela genialidade e talento de artistas e suas biografias, nomeadamente Leonardo da Vinci e Miguel Angelo, tendo consagrado a eles dois grandes trabalhos. Mas Freud interpretou, igualmente, Dostoievski, Goethe, Shakespeare, Hoffmann, Jensen, sendo,

acerca deste último, a primeira análise de uma obra de literatura feita por Freud: *Delírios e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen* (1969 a). Por outro lado, o primeiro ensaio que Freud realizou, propriamente, sobre a criatividade foi *O Poeta e a Fantasia* (1908), no qual questionou a origem do material imaginativo e estabeleceu uma relação entre o brinquedo infantil e as fantasias criativas:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca; cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. (Freud, 1969a, p.135).

Neste sentido, brincar é o desejo da criança em ser grande, é levar o mundo real para o jogo. Freud, neste ensaio, postula que o ser humano feliz não fantasia, não cria devaneios, só o ser humano insatisfeito, porque as forças que impulsionam a fantasia são os desejos insatisfeitos. Ou dito de outra forma, toda a fantasia é a realização de um desejo, a tentativa de reparação de uma realidade insatisfatória. Neste ponto, Freud liga a fantasia e a criatividade a uma falha narcísica e à reparação da mesma:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina, então, um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga (Freud, 1969a, p.141).

O que está em causa, assim, é que a fantasia se encontra relacionada com a temporalidade, num tempo simultaneamente presente, passado e futuro. Ou seja, para Freud, existe, no presente, uma força motivadora que desperta o desejo e que retrocede a uma experiência passada, geralmente da infância, lugar onde o desejo se realizou, criando uma situação futura que represente, outra vez, a realização do desejo. O ser humano vai, assim, à procura de experiências outrora vividas e não renuncia às mesmas, encontrando substitutos difíceis de observar, porque os adultos se envergonham das suas fantasias e as ocultam, por serem infantis e, muitas vezes, por serem proibidas:

O indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas (Freud, 1969a, p.142).

A psicanálise, porém, não pretende explicar a criação artística, uma vez que, segundo Freud, o poeta é uma espécie de feiticeiro, guiado pela inspiração. Assim, em 1913, Freud afirmou que as forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que levam outras pessoas à neurose. O objetivo primário do artista seria, deste modo, libertar-se e, ao comunicar a sua obra aos demais – também orientados por desejos insatisfeitos – ofereceria aos outros essa mesma libertação. Consequentemente, o artista exprime as suas fantasias, tornando-as aceitáveis e até objeto de prazer para outros, ao realizar os desejos próprios e os alheios. É desta forma que as obras de arte seriam a expressão dos desejos não realizados, com a possibilidade de seduzir, ao oferecerem uma gratificação na forma de prazer.

Neste sentido, Freud atribuiu grande valor às recordações da primeira infância. Um fato que escapa ao esquecimento não pode ser insignificante. O que foi conservado na memória também é parte importante dos acontecimentos e da narrativa de um período da vida, porque já tinha importância naquele tempo ou ganhou dimensão mais tarde, sob a influência de situações posteriores. A fim de reconhecer a sua relevância, é necessário um trabalho de interpretação, de modo que, na elaboração psicanalítica de uma biografia, consegue-se esclarecer, muitas vezes, o significado das primeiras recordações infantis. A recordação que se descreve primeiro é sempre a mais importante, a que encerra em si a chave dos compartimentos ocultos da vida psíquica do sujeito.

É assim que interpretação de textos artísticos e literários constitui uma área significativa de análise exercida por Freud. Ele passava, de igual modo, largas horas a observar escultura; pintura não era tanto a sua paixão. O objetivo era compreender o efeito que as obras de arte e de literatura tinham sobre o próprio artista e sobre os outros, enquanto que, no caso da música, ficava incomodado com o fato de não encontrar uma teoria que justificasse as emoções que sentia. A sua mente analítica insurgia-se contra a circunstância de se emocionar, sem poder explicar tal desassossego. Neste sentido, Freud dirigiu a sua análise, em particular, para a intenção do artista, uma intenção que, expressa na obra de arte, deve despertar em nós a mesma ‘constelação mental’ que produziu no artista o impulso de criar. Freud procurava fundamentalmente compreender, desta forma, quais os fenómenos da vida mental que levam à criação, afirmando que não se sentia atraído pelas qualidades formais da obra, mas sim pelas fontes de onde o artista colhe o material e que podem despertar emoções nas pessoas que até então desconheciam. Além disso, Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento do psiquismo relacionada com a formação dos sonhos, de modo que a criatividade estaria saturada pela elabo-

ração consciente dos remanescentes das experiências do cotidiano, principalmente aquelas que são reprimidas no inconsciente.

Em síntese, Freud estabeleceu a relação entre o brinquedo e a criatividade, ao mesmo tempo que identificou a relação entre o trabalho artístico e a sublimação, enunciando que, no artista, existe uma menor necessidade de reprimir; ou se é artista, ou se é neurótico. Por outro lado, com a questão do princípio do prazer e da realidade, Freud afirma que o artista consegue uma reconciliação entre os dois princípios, porque, ao não conseguir renunciar ao prazer da satisfação de uma pulsão, dá rumo à fantasia dos seus desejos eróticos. E quando encontra o caminho de retorno da fantasia para a realidade, dá forma à fantasia, criando a obra de arte, reconhecida como cópias valiosas da realidade objetiva. Neste sentido, Freud acrescenta que a passagem da fantasia para a realidade é uma via que poderia levar à neurose. Tal fato não acontece, porém, por causa da personalidade do artista na sua capacidade em sublimar, considerando que o prazer que o artista adquire com a criação nasce fundamentalmente da sua libido.

Melanie Klein (1976), prosseguindo com o pensamento de Freud, acrescentou que o artista que dá vida ao seu objecto artístico, inconscientemente, restaura e recria os seus primeiros objetos de amor que destruíra na sua fantasia. Assim, a culpa que provém das fantasias inconscientes constitui-se num incentivo determinante para o ato de criar, de modo que, para Klein, a criação será a procura do objecto de unidade perdido e a tentativa de reparação e recriação desse mesmo objecto.

Por sua vez, também Donald Winnicott (1975) deu continuidade às ideias de Freud acerca da relação entre o trabalho criativo e o brinquedo infantil. Na explicação de Winnicott, as origens da criatividade encontram-se no início do desenvolvimento, quando a mãe e o seu bebé formam uma unidade. Neste tempo, a mãe permite que o bebé tenha a ilusão de que é o criador do seio da mãe. Quando o bebé, num primeiro tempo, percebe que ele e a mãe não são uma unidade, um só, o bebé, através do uso da criatividade primária, cria, de maneira alucinatória, a perda de fusão com a mãe, mediante o objecto transaccional, num espaço de tempo também transaccional que irá durar até o bebé conseguir estabelecer verdadeiras relações objectais. É neste espaço que o bebé tolera a ausência da mãe, recorrendo, por norma, a um objecto que o acompanhará. Winnicott sublinha que estas experiências perpetuam-se na criatividade, apreciação artística, vida imaginária, trabalho científico, religião e sonho; tudo o que resulta do domínio da sublimação. Assim, a criatividade está intrinsecamente ligada à experiência infantil.

Na concepção de Bion (1965), por outro lado, todo e qualquer pensamento é uma metáfora transformada de uma metáfora pré-existente. Pensar é um universo em expansão, constituído por uma cadeia simbólica, na qual símbolos se ligam a outros símbolos, processo semelhante ao artista que cria a partir da recriação e transformação do real. No entanto, quer no pensamento, quer na criação artística existem elementos não passíveis de serem transformados e que Bion chama de invariantes. O ciclo de transformação tem início na coisa em si, ou seja, em 'O', sendo este último representante do incognoscível, a procura constante do amor à verdade, do cognoscível que apenas pode ser alcançado através do desconhecido e incognoscível.

Além disso, Bion (1970) desenvolve um conceito acerca do sentido do pensamento artístico que designa por alfa-dream-work. Este tem semelhanças com a ideia de fantasia inconsciente de Freud, algo que faz parte da mente e que está sempre em atividade e movimento. A capacidade de alfa-dream-work cria os elos associativos que, a todo o momento, estruturam a própria condição de pensar, abrindo espaços para novos pensamentos e criação. A mente é um universo em expansão, sendo a memória, o futuro que se projeta no tempo e cria o seu próprio tempo. Assim, com a memória, segundo Bion, recria-se o lugar do tempo e espaço em que nos situamos. É a própria mente que cria este alfa-dream-work, porque está carregada de elementos beta muito sensorializados, ao mesmo tempo que são estes estímulos exteriores que ocupam a mente e provocam uma resposta, originando uma narrativa pessoal pela representação da palavra ou da imagem. Por outras palavras, é a atividade mental que se efetua entre significante e significado (Dias, Resende & Zimerman, 1996). Desta forma, Bion considera a mente criativa como inquieta. Um caótico inúmero de impressões passam, durante a noite, pelo cérebro e, num segundo tempo, organizam-se numa unidade de significação. O sonho será, então, o resultado do bombardeamento de traços mnésicos caóticos que se organizam num plano narrativo. Quanto mais criativo for o artista, mais sonhos e fantasias produz (Delgado, 2012).

Neste ponto, Amaral Dias refere que 'a personalidade criadora é de tal forma bombardeada com elementos beta que necessita, permanentemente, utilizar uma função alfa para dar conta e ressignificar todas as experiências' (Dias, 2004, p.28). Por outro lado, Dias (2000a) afirma que aquilo que a psicanálise e a arte têm em comum é a pesquisa da relação e dimensão do ser humano quer com o mundo real, quer consigo próprio, o problema do vivido subjetivo e intrasubjetivo. Freud afirmou que o artista tem um 'campo mais legítimo' e que a vida interior e o jogo operam continuamente como 'um precursor da ciência'. Neste sentido, a arte é sempre uma

experiência subjetiva e mesmo o artista mais realista imprime à obra a sua dimensão interna.

A dimensão simbólica que o artista imprime à criação é o que, fundamentalmente, permite ao psicanalista o efeito interpretativo e a reconstrução na grelha da linguagem do inconsciente do próprio discurso artístico. É por isso que só o verdadeiro artista pode ser 'lido' pela psicanálise (Dias, 2000b, p.73). Além disso, Amaral Dias desenvolve uma exposição dos mecanismos psicológicos em jogo na criação artística. Num primeiro momento, o autor fala da sublimação segundo Freud (1969b), ou seja, como um processo dinâmico que compreende um conjunto de atividade intelectuais superiores e que encontram a sua força na pulsão sexual. Num segundo momento, Amaral Dias introduz a idealização como um mecanismo que encerra e reconhece em si mesmo o sentimento de falta e de incompletude. A criatividade surgiria, assim, como uma forma de reparação de uma ferida narcísica, situada na génese da vida psíquica.

A partir daqui, entende-se a criatividade como um dos múltiplos elos entre a morte e o desejo de reparação; reparação no sentido kleiniano, através do qual o aparelho psíquico restaura e se restaura dos danos causados no seu interior, numa permanente luta contra a depressão e morte. É olhando para o passado, ainda que sem consciência, que o artista é impulsionado a criar. Para Amaral Dias, o maravilhoso do processo artístico será que o artista ressuscitou o objecto, reconheceu essa ajuda e simultaneamente dispensou-a. Toda a criatividade, ainda que ocorra da angústia, é sempre uma forma superior de prazer, pensamento e genitalidade. O objeto artístico supera os conflitos internos, sob uma forma elevada de comunicação e prazer, de modo que, no momento da criação, existe um sentimento de recuperação da unidade narcísica inicial; é a possibilidade de restaurar e reparar qualquer coisa no interior que se encontra sob uma forma incompleta e angustiante (Dias & Monteiro, 1989).

Neste sentido, o processo de criação artística possibilita o acesso ao inconsciente, bem como a mobilização de emoções e processos inconscientes mais profundos, alargando as redes conectivas e de significados. Assim, a arte não é, está sempre a ser e a acontecer, porque, enquanto objecto artístico, provoca no outro diversas possibilidades de resignificação. A procura da experiência emocional é, por isso, inseparável do processo criativo, ainda que o artista não tenha consciência disso durante a criação da obra (Crestana et al., 2014).

## ENTRE A OBRA E O ENCONTRO ESTÉTICO

A partir do momento em que tomou forma uma reflexão manifesta sobre a obra de arte e os artistas, nasceu e constituiu-se a estética. Assim, a estética apropria-se da obra de arte como um objecto de apreensão sensível, em sentido lato. Esta apreensão é a vivência, fonte decisiva para o fruir da arte, mas também para a sua criação (Heidegger, 2007). Segundo Delgado (2012), o encontro estético serão as experiências sentidas pelo sujeito, aquando do contato com a obra de arte, sejam elas positivas ou negativas, transportando consigo sempre uma carga emocional significativa. Delgado também sublinha que o encontro com o objecto artístico mobiliza processos psíquicos e interativos que valorizam e transformam o sujeito. Um encontro, uma partilha, um diálogo próximo da noção de rêveri traz consigo o mundo diurno e noturno de fantasia e percepção, induzindo o recetor a uma experiência de ilusão. O artista constrói a obra, de modo a conduzir o público a compartilhar a experiência emocional e estética.

Assim, o que o artista deixa na obra coincide com o seu estilo e, portanto, com o modo como a obra é formada: é o seu ‘cunho’. Compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objeto físico. Ao dar vida a uma obra, o artista torna-a acessível às infinitas e inúmeras interpretações possíveis; a obra, segundo Umberto Eco, fecunda-se (Eco, 2011). Na verdade, Eco considera que a obra de arte constitui, na sua génese, um fato que necessita de ser comunicado; o artista quando cria é sempre com a intencionalidade do ato comunicativo a ser interpretado e, assim, completado pela contribuição de quem frui o objecto artístico: ‘Não há nada menos científico do que pretender ignorar a presença de fenómenos ainda não inteiramente definidos (Eco, 2011, p.51). Desta forma, todo o objeto estético é intencional. Tanto o objeto estético, como a experiência estética inscrevem experiências que permitem ao ser humano tomar parte de algo mais significativo, elevado ou de maior valor. A recetividade à experiência estética é condicionada pela singularidade de cada um, bem como pelo modo como se estabelece a comunhão com a obra e criador (Townsend, 1997).

Por seu lado, Rentalá (1997) afirma que é fundamental, na conceptualização da arte, que a arte seja observada como produto objetivo da atividade humana e como disponível, enquanto elemento do mundo quotidiano. Assim, a arte é um sistema simbólico, uma linguagem através do qual o indivíduo se adapta ao seu mundo circundante. Kant, considerado o pai da estética moderna por Shaper (1992), defendeu que a arte tem o poder de transformar, intrinsecamente, a nossa experiência da reali-

dade (Callender, 2005). A questão é que a estética a partir de Kant não estabelece cânones de beleza, mas define as condições formais de um juízo estético. Neste processo da experiência, claro é que se movem diferentes experiências pessoais, assinaladas por uma marca de originalidade. A forma de alcançar a cientificidade da estética não é estabelecendo cientificamente (segundo leis psicológicas ou estatísticas) as regras do gosto, mas definindo a acientificidade da experiência de gosto e a margem que nela é deixada ao fator pessoal e de perspectiva.

No *Tratado de Estética*, Raymond Bayer (citado por Eco, 2011) enuncia o belo como objeto de uma ‘experiência aberta’. Ou seja, a experiência aberta a tudo o que de incompleto existe na imagem e espetáculo. Toda a imagem estética será, assim, superada pelas inúmeras possibilidades imagéticas que a própria suscita. Bayer sublinha, neste sentido, que a estética não é um pensamento delirante, porque é sobre o objeto que a experiência se dá. Logo, a experiência estética será um indagação, um movimento amplo e uma descoberta, enquanto encontro estético, na relação sujeito e obra. Desta forma, horizontalmente, o valor estético realiza-se no desvio à regra e aos cânones estabelecidos, enquanto, por outro lado, verticalmente, a experiência do belo tem lugar num processo de aproximações, como a experiência da atividade do ser humano, no movimento em torno do objeto. Consequentemente, o objeto artístico não existe desgarrado, mas sim com a inscrição de um outro e do mundo interno de sensações e projeções que o acompanham.

Como é, então, que o objeto estético se relaciona com o observador? Como vimos, todo o objeto estético é intencional. Tanto os objetos estéticos, como a experiência estética têm como fim a participação de um público recetor em algo mais significativo e elevado. A estética moderna considera a experiência estética como um campo autónomo, o que indica que a experiência estética, por se diferenciar de todas as outras formas de experiência, conduz-se por uma identidade e critérios próprios. Assim, Townsend afirma que a recetividade à experiência estética é condicionada pelo que somos, o que, por sua vez, é afetado pelo modo como estabelecemos a relação com o artista. Por isso, essa aproximação poderá ser operante ou resistente, ou seja, terá que existir uma comunhão simbólica com o artista para que haja reação por parte do público.

Freud sentia um fascínio estético, quando contemplava, vezes sem fim, o *Moisés* (1513-16) de Miguel Ângelo:

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente [a uma obra de arte] só pode ser a intenção do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fa-

zer-nos compreendê-la. [...] [e] despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar (Freud 1969d, pp.217-218).

O fascínio estético, do ponto de vista da psicanálise, encontra-se, assim, na psyche de cada recetor da obra. As pré-condições para que ocorra o fascínio estético, segundo Freud, constituem-se precocemente na vida (Funch, 1997, in Funch, 2011).

Por seu lado, na filosofia de Heidegger, encontra-se uma reflexão profunda acerca do mistério do ser e da verdade, através da meditação da natureza da arte. Qual a proveniência da essência da obra de arte? Para Heidegger (2007), a relação entre o artista e a obra constitui-se numa dialética: o artista é a origem da obra e a obra é a origem do artista; nenhum existe sem o outro, nem se sustentam isoladamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte nasceu para servir a vida. A imagem como presença do ausente é uma tentativa de negar a morte, conforme a angústia de morte e o desejo de a superar e negar são omnipresentes no ser humano. Assim, o artista procura eternizar com a obra de arte, simbolicamente, os seus objetos de amor, dando-lhes vida. Por isso, a arte sempre inscreveu a história e a história sempre inscreveu a arte, conforme o encontro estético constitui as experiências sentidas pelo sujeito, aquando da perceção da obra, que se fundem com as experiências do criador no ato de criação. A obra de arte constitui o canal e o meio que possibilita a experiência aberta de amplitude, onde tudo é possível pela intersubjetividade que cruza a obra e o recetor.

Neste sentido, é inescapável o ato intencionalmente comunicacional, muitas vezes inconsciente, do artista escondido por detrás da obra de arte que não existe só em si. A experiência estética constitui um processo de encontro, vitalidade, sensibilidade, de excitação e acalmia, fascínio e transcendência, espanto e veneração. É uma experiência que amplia novos caminhos e enriquece a vida emocional. O impacto do belo aquando da receção da obra – note-se que belo é no sentido estético e não de belo como o contrário de feio – integra um encontro estético que será, fundamentalmente, o encontro com a verdade, porque anuncia o espanto radical, o *Thaumazein* aristotélico, como a paixão, curiosidade e descoberta que dá vida à obra de arte.

E o que será a psicanálise, senão este encontro estético com o o próprio mundo que flui num movimento para descobrir e construir amor, criação e liberdade? Isto porque o encontro estético que a psicanálise tem com a arte é da mesma natureza do encontro estético que a arte tem com o mundo.

## REFERÊNCIAS

- Bion, W. (1970). *Atenção e interpretação*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Bion, W. (1965). *Transformations: Passage de l'apprentissage à la croissance*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Crestana, T., Cristina, S., Ribas, A., Teruchkin, B., Carli, C., Wolf, A. L., et al. (2014). *Arte e Psicanálise: um encontro criativo*. FEPAL - Buenos Aires: Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre - SPPA.
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e criatividade: estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições Ispa.
- Dias, C. Amaral, Resende, A. M., & Zimmerman, D. (1996). *Bion hoje*. Lisboa: Fim de Século.
- Dias, C. Amaral & Monteiro, J. S. (1989). *Eu já posso imaginar que faço*. Lisboa: Asísrio & Alvim.
- Dias, C. Amaral. (2000a). *Falas públicas do inconsciente*. Coimbra: Quarteto.
- Dias, C. Amaral. (2000b). *Volto já: Ensaios sobre o real*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Dias, C. Amaral. (2004). *Costurando as linhas da psicopatologia borderland (estados limites)*. Lisboa: Climepsi.
- Eco, U. (2011). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.

- Freud, S. (1969a). *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1969b). *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)*. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1969c). *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1969d). *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Volume XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Funch, Bjarne S. (2011). Psychology of aesthetic appreciation and Museum education. In *Educação Estética e Artística*. Lisboa: Gulbenkian.
- Heidegger, M. (2007). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- Klein, M. (1976). *Envidia y gratitud*. In *Obras completas de Melanie Klein, vol.6*. Buenos Aires: Ed: Paidós.
- Rossi, C. (2009). Arte e psicanálise na construção do humano. *Cienc. Cult., São Paulo*, v. 61, n. 2, pp 25-27.
- Toro, D. (2010). Arte y psicoanálisis. *Virtualia: Revista digital de la escuela de la orientación Lacaniana*.
- Townsend, D. (1997). *Introdução à estética*. Lisboa: Edições 70.
- Winnicott, D. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

**Alexandra Santos Silva.**

Psicóloga Clínica. Aluna de Doutoramento na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa.

## Resumo / Abstract

### **Thaumazein: Psicanálise, Arte e o Lugar do Encontro Estético**

O nexus entre psicanálise e arte é um instrumento significativo para explorar o impacto estético da obra de arte, num duplo sentido, como processo criativo e como processo transformativo. Esta análise integra diversas perspectivas teóricas acerca do continuum entre criatividade e experiência estética, relacionando o artista, a obra de arte e o observador.

**Palavras Chave:** Psicanálise; arte; criatividade; experiência estética; encontro estético.

### **Thaumazein: Psychoanalysis, Art and the Locus of the Aesthetic Encounter**

The nexus between psychoanalysis and art is a significant tool to explore the aesthetic impact of the work of art as both a creative and a transformative process. This analysis integrates several theory perspectives about the continuum between creativity and aesthetic experience, relating the artist, the work of art and the beholder.

**Keywords:** Psychoanalysis; art; creativity; aesthetic experience; aesthetic encounter.