

O que a arte pode ensinar aos psicanalistas

Lia Fernandes

Resumo Poderíamos, como psicanalistas, ouvir uma obra de arte sem considerá-la como mero suporte de fantasias inconscientes do autor? Este trabalho propõe tomar a produção artística como revelação própria de cada artista acerca do humano, das alienações, angústias e excessos inominados de um tempo histórico. Além disso, destaca o enigma inerente ao fazer artístico em relação ao qual ao analista caberia mais aprender do que decifrar.

Palavras-chave Psicanálise; arte; interpretação; contemporaneidade; criação; estética.

Lia Fernandes é psicanalista, mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), membro do Departamento de Psicanálise da Criança do Sedes Sapientiae, autora de *O olhar do engano: autismo e Outro primordial* (Escuta, 2000).

1 F. Kafka, "A ponte", texto escrito pelo autor possivelmente em janeiro de 1917 e cujo título, no original *Die Brücke*, foi dado postumamente por Max Brod (segundo indicações de I. Mandelbaum em *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p.10). Faz parte de um acervo de narrativas, obras de ficção, diários, cartas e desenhos deixados por Kafka após sua morte (em 1924) a Max Brod, seu amigo e testamentário, que os salvou da destruição ordenada pelo próprio autor, conforme relata Modesto Carone no posfácio de F. Kafka, *Narrativas do espólio*, p. 215-22. A tradução que transcrevemos aqui é de José Paulo Paes, publicada em *Contos fantásticos*.

A ponte

Rígido e frio, eu era uma ponte, uma ponte estendida sobre o abismo. Deste lado estavam as pontas dos pés, do outro as mãos, que eu metera pelo barro adentro a fim de segurá-me. As abas de minha casaca tremulavam-me nos flancos. Lá no fundo corria, ruidoso, o gélido riacho de trutas. Turista algum errava por aquelas alturas intransitáveis; a ponte ainda não figurava nos mapas. – Assim, ali estava eu à espera: cumpria-me esperar. Sem desabar, ponte nenhuma pode, uma vez erigida, deixar de ser ponte.

Certa ocasião, foi ao anoitecer – era a primeira vez ou a milésima, não sei ao certo –, meus pensamentos andavam sempre a dar voltas, numa confusão. Num anoitecer de verão, em que o riacho murmurava, obscuro, ouvi passos de um ser humano. Vindo até mim, até mim. – Estica-te, ponte; coloca-te em posição; mantém-te confiante, trava sem parapeito. Busca compensar-lhe, sem que ele perceba, a insegurança do passo; depois, dá-te a conhecer e, como um deus das montanhas, arroja-o à terra.

Ele veio; percutiu-me com a ponta de ferro de sua bengala; a seguir, ergueu com ela as abas de minha casaca e as arrumou sobre mim. Correu a ponta da bengala pelo meu cabelo ramalhudo e, provavelmente olhando espantado à volta, deixou-a ali ficar por longo tempo. Mas por fim – eu o sonhara por montes e vales – pulou com ambos os pés para o meio do meu corpo. Totalmente ignorante, experimentei dor intensa. Quem era ele? Uma criança? Um sonho? Um salteador? Um suicida? Um tentador? Um exterminador? E virei-me para olhá-lo. – Uma ponte virar-se! Não chegara ainda a virar quando despenquei e pronto me rasgaram e me furaram a carne os seixos pontudos que sempre me haviam fitado tão serenamente de dentro das águas frenéticas. [Kafka, 1917]¹

47

PERCURSO 43 : p. 47-60 : dezembro de 2009



embora diga que “ponte nenhuma pode, uma vez erigida, deixar de ser ponte”, esta ponte espera e isto não é coisa de ponte. Mas se ao se virar desaba, isso, não obstante, não é coisa de homem

48

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

Impossível, ao leitor sensível, conter seu próprio espanto frente a tamanha beleza! Estonteante, este pequeno conto de Kafka é, antes de tudo, uma mina inesgotável.

Com uma extrema economia de meios, tal qual um poeta, o autor nos transpõe, de um só golpe, para o terreno da *experiência* de uma surpreendente realidade, de uma particularíssima existência...

Bastam meia dúzia de palavras – num estilo em que forma e conteúdo caminham sempre juntos – para sermos atirados, de forma irreversível, à revelação contundente de um ser que assim se anuncia: “Rígido e frio, eu era uma ponte, uma ponte estendida sobre o abismo”.

Não há aviso, não há claquete, e Kafka nos atira de cara a uma situação insólita que, entretanto, parece nos dizer profundamente respeito. E, se desta forma súbita começa seu narrar, nos larga a mão, também subitamente, ao final do rápido conto, com a mesma suspensão que, de início, nos arrebatou. Só podemos suspirar, ao final, de susto e realização de uma poética que, antes de mais nada, *desconcerta*. Podemos sentir, enfim...

Como diz Mandelbaum, a obra de Kafka é uma experiência no sentido mais pleno da palavra: “lendo-a, não se é mais o mesmo”².

Não procederemos, neste momento, a uma leitura detalhada do texto – mas frase a frase ele nos fará oscilar da imobilidade do inumano para a encarnada e revolvente experiência humana – onde cabem o desamparo, a ânsia, a dor, o desejo, a espera, a ilusão e a dúvida. De sua força e rigidez de ponte para sua fragilidade e comoção humanas. De sua materialidade asfáltica para sua comovente sustentação precária. De sua vocação que é de ser passagem para a solidão de não ter conhecido transeunte. E de sua decepção de encontrar um transeunte e este se revelar o desumano! E, por fim, de ser uma coisa que, por definição, não conhece ou desconhece, espera ou se frustra, para ser tomado pela angústia e incerteza tipicamente humanas, face ao imprevisto no virar-se final da ponte, que a faz desabar, perdendo-se daquilo que Kafka nos adverte desde o início: *somos um homem que é ponte*.

Entretanto, embora diga que “ponte nenhuma pode, uma vez erigida, deixar de ser ponte”, esta ponte espera e isto não é coisa de ponte. Mas se ao se virar desaba, isso, não obstante, não é coisa de homem. Ou é...

E é neste exato ponto que o inumano de Kafka nos concerne, que ele faz falar desta dimensão em nós... daquilo que nos engessa e aprisiona. Nas formas e nos laços.

Mas que, apesar disso, não logra nos enrijecer por completo, pois o tempo todo nossa ponte resiste em render-se de sua humanidade, nos comovendo a alma por seu grito. E é esta alma de nosso homem partido que o faz esquecer, no passo a passo deste precioso conto, de sua existência mista, metamorfósica de homem-ponte e o faz cair, por sua materialidade concreta quando, ainda assim, não se converte em mera ponte... Até o fim Kafka nos arrasta a sua duplicidade ao pô-lo a se recordar, durante a queda, da lembrança dos seixos serenos que foram os únicos a lhe corresponderem o olhar de dentro das águas frenéticas...

A um sem número de interpretações, ecos e associações dá margem uma obra simples de um grande escritor. Entretanto, nossa escolha por

este conto se deu pela divisão inelutável a que o texto apela. Por se tratar de um homem-ponte, muitas alusões este pequeno fragmento narrativo pode evocar. Divisão tão experimentada na análise entre o que dizemos e o que pensamos que dizemos, entre o que queremos e pensamos que queremos, entre a palavra que nos funda e o que sentimos muito além das palavras, entre a solidão de sermos um e a ilusão de um outro que sonhamos nos completar. Entre nossa indeterminação inerente e a ilusão de um Outro sólido que nos dê sentido estável. Entre o que compartilhamos às vezes plenamente e o que não conseguimos nunca plenamente compartilhar. Entre sermos palavra e entranhas sensíveis, habitados pela solidão do furo (moldura de ponte) mas também pela atração da queda que o anula. Entre o desejo e a angústia, pergunta do humano...

Pensando também na modernidade de Kafka, por onde pode respirar o humano num mundo de formas asfálticas? Por onde podem caminhar a vida e os encontros?

Escolhi este conto pelo *entre* que é sua substância movediça, pela mágica do metamorfótico tão presente em Kafka e por nos apresentar numa dupla realidade que nos constitui, mas que pode nos possibilitar ou aprisionar. E, por fim, pela identidade impossível a que este texto aponta, *por este homem que resiste a desumanizar-se, que se convulsiona de suas formas, se agita, se revolve e, no limite do mais inóspito, aponta para o movimento das águas que se estendem num sempre além...*

Por sermos, enfim, inevitavelmente partidos. E por tudo isso nos brindar com a faculdade da espera. Esperando para melhor, esperando para pior, mas, como diz Lacan, de toda forma esperando...³

2 I. Mandelbaum, *op. cit.*, p. xv.

3 J. Lacan, *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 69.

4 J. Castello, *Inventário das sombras*, p. 19.

»
*um artista consegue, via de regra,
ter a coragem de transitar por estas
paragens e nos trazer os pequenos
e preciosos rastros que recolhe
de um lugar onde a linguagem
caminha em terreno movediço*

Criação: identificação ou modo singular do diferir?

O que um artista, um escritor, muitas vezes tem o dom de produzir naqueles a que sua arte alcança – no caso presente, de Kafka, por sua escritura – é um acercamento do mistério que funda a existência humana. Estas obras nos fazem respirar, nos aconchegam numa sorte de dimensão normalmente temida onde temos, por definição, o menor aconchego possível. Lá onde estamos inteiramente sós e praticamente incommunicáveis.

Um artista consegue, via de regra, ter a coragem de transitar por estas paragens e nos trazer os pequenos e preciosos rastros que recolhe de um lugar onde a linguagem caminha em terreno movediço. Caroço e coração da própria linguagem, o real, em psicanálise, traduz esta dimensão extímica que, ao mesmo tempo que nos é radicalmente íntima, é alheia, inominável e inapreensível. Dessa maneira, não é possível, falando de escrita, ler ou escrever sem risco.

Clarice Lispector, ao ser procurada por José Castello para falar sobre o ato de escrever, interpela seu entrevistador, antes mesmo de que este lhe dirija palavra, dizendo: “Você é



“o que a senhora faz, por exemplo, entre um livro e outro, quando não está escrevendo?”

Ao que Clarice, simplesmente, responde: “Eu morro.

Quando não estou escrevendo eu morro e agora, por exemplo, estou falando com você do meu túmulo.”

50

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

muito medroso. E com medo ninguém consegue escrever”⁴.

O mesmo ponto é abordado, em relação à produção musical, quando Egberto Gismonti, músico brasileiro, num show, confessa: “Não tenho medo da música”. Negação através da qual sabemos que se denuncia, ao contrário, a presença de um temor que, não obstante, no caso desses dois autores, é sabido e enfrentado. O que tais afirmações revelam é o conhecimento vivido por estes artistas do risco iminente e inerente ao próprio ato de criar, sua vizinhança do real em relação ao qual ninguém se aventura sem consequências, muitas delas no corpo.

Dominique Laporte assinala a frequência com que um escritor experimenta um *risco corporal* no ato de escrever. Diz ela: “O risco corporal é imediato, pois não há nada que garanta o golpe do estilo – podemos pensar também em estilete, pois é essa a origem da palavra estilo – de que não escorregará do corpo da língua a minha própria carne envenenada pela palavra, pela letra ou frase destinada a um Outro excessivamente familiar”⁵.

Como podemos observar, o terror é o da perda de contorno nas entranhas de um Outro que se torna excessivamente próximo – como pura substância gozante – na medida em que o

sujeito avança no limite da linguagem. Por outro lado, a menção ao “veneno” que se espalha pela própria carne envenenada pela letra nos acerca desta dimensão altamente provocativa que o real, cortado pela letra, exerce nesses sujeitos, como um agulhão que lhes faz não terem, por outro lado, outra saída subjetiva senão a entrada, igualmente violenta, pela borda da letra. É o que faz com que encontremos posições radicais como a de Clarice Lispector, que declara ser insustentável o estado da vida na ausência da escrita...

Numa entrevista para um programa de televisão, ao ser interrogada por uma jornalista quanto aos seus *hobbies*, se ela porventura os teria, Clarice, num primeiro momento, se limita a estranhar. A entrevistadora põe-se, então, a esclarecer, acrescentando: “O que a senhora faz, por exemplo, entre um livro e outro, quando não está escrevendo?” Ao que Clarice, simplesmente, responde: “Eu morro. Quando não estou escrevendo eu morro e agora, por exemplo, estou falando com você do meu túmulo”⁶.

Golpe mortal, certo, cujo abismo que abre na entrevistadora e nos espectadores é o mesmo que se desfecha na diferença entre aqueles que podem se distrair da produção de marcas próprias e aqueles para quem, sem esta dimensão radicalmente presente, resta muito pouco do autêntico da vida. Isto também nos afasta de toda aproximação romântica do ato de criar ou escrever, imaginado por alguns como um cálido passear pelos personagens, ao balouço tranquilo da chamada inspiração. Para Clarice, isto é insustentável. Como ter *hobbies* se o desafio é estar vivo? Contrariamente a toda ideia de remanso que o imaginário social atribui aos artistas, muitos testemunhos que encontramos no âmbito do processo criativo apontam a um trabalho tão imperioso quando arriscado, além de visceral e doloroso.

Paulo Leite, fotógrafo brasileiro, declara em um documentário sobre sua obra: “A fotografia é o meu chão. Este é o meio que encontrei para expressar minhas coisas. Você tem que fazer... mesmo que tenha que vender as coisas, fazer uma

exposição, depois comprar de novo, botar tudo no prego... É assim. Você tem que fazer”⁷.

As referências recorrentes dos artistas ao *é preciso fazer* nos dão pistas da imperiosidade da criação. O artista não pinta porque quer ou gosta, mas porque precisa. Sem isso, ecoando Clarice, ele morre. Ou, como nossa ponte de Kafka, ele desaba. Não lhe resta senão embrenhar-se na confusão, na angústia do fazer e do não fazer, do aproximar-se e do perder-se, do rastro e do decorrente vazio, muitas vezes estéril, que se abre após o ato. Para que este possa se recolocar mais adiante...

Costuma-se falar da sublimação em psicanálise, seguindo as trilhas de Freud, como um destino dessexualizado da pulsão no qual se dá uma troca de objeto e de alvo. Porém, se tal definição nos dá a ideia de uma aptidão pronta do artista, os relatos de muitos artistas testemunham muito mais um processo convulsivo, corporal e fragmentário, onde *uma desfiguração e uma transfiguração se sucedem num constante movimento*.

Tal processo é movido por um impulso inevitável de algo que, por um lado, busca se inscrever e, por outro, afirmar a reinvenção da própria linguagem, da dimensão da significação que se instaura unicamente na medida em que um vazio movente – chamado por Lacan de objeto a – vem a se recortar pelo esvaziamento do signo de seu significado. Trata-se de uma operação destrutiva, de dessubstancialização do mundo das coisas para o encontro com a linguagem – o que nas crianças tanto se observa nos jogos de ocultação em que o objeto, em sua substância concreta, imperante e invasiva, é repetidamente feito sumir...

Manoel de Barros, numa declaração feita no filme *Janela da alma*, ao falar da relação entre criação e visão, indica a transfiguração como

5 D. Lapporte (1984) “Après-coup”, p. 6.

6 *Especial Clarice Lispector*. Programa parte do festival comemorativo dos 30 anos da TV Cultura, 1999.

7 Vídeio-documentário da série *foto.doc* sobre Paulo Leite, com direção de Camila Garcia e Renato Suzuki, 2005.

8 *Janela da alma*. Filme dirigido por João Jardim com codireção de Walter Carvalho.

9 M. Barros, *O livro das ignoranças*, p. 11,12.

10 G. Pommier, Conferência realizada em 19 ago. 1986 em Niterói, inédito.

os relatos de muitos artistas
testemunham muito mais um processo
convulsivo, corporal e fragmentário,
onde uma desfiguração e uma
transfiguração se sucedem num
constante movimento. Tal processo é
movido por um impulso inevitável

processo por excelência da arte em geral e da poesia em particular. Diz ele: “Eu sou muito abrigado pelo primitivo... Eu acho que o primitivo é que manda na minha alma, mais do que os olhos. Eu não acho que entram pelo olho as coisas minhas. Elas não entram, elas vêm, elas aparecem, de dentro, de dentro de mim. [...] O olho vê. A lembrança revê as coisas e é a imaginação que trans-vê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta e para o artista de forma geral. A transfiguração é que é a coisa mais importante para o artista”⁸.

Embora, neste fragmento, o poeta isole a lembrança da imaginação e saibamos, como psicanalistas, que estes processos não se separam – as lembranças não deixam de ser ficções construídas – interessa aqui, a Manoel de Barros, chamar a atenção para o caráter essencialmente deturpador, transgressor e transfigurador do fazer criativo em relação ao objeto. Este é um tema recorrente na obra deste autor que repetidamente afirma a necessidade de “desinventar objetos”...⁹.

Pommier, ao falar de sublimação e ato criativo, traz uma citação de Picasso dizendo que o ato criativo é apenas secundário e que “o que importa é o drama do próprio ato, o momento em que o universo se esquiva para encontrar sua própria destruição”¹⁰. Como não pensar, obvia-





“todo ato de escritura verdadeiro,
ou seja, um escrito que produz um
sujeito, implica uma certa condição
de exílio daquele que enfrenta
o desafio de escrever”

[Edson de Souza]

52

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

mente, na pulsão de morte tal como a define Lacan, como “vontade de destruição, de recomeçar com novos custos”?¹¹. Quando a pulsão de morte opera produzindo parcialidades – ou seja, no sentido do desligamento de conexões fixas para a produção de novas e a reinstauração permanente da polissemia – esta passa a equivaler ao processo de nascimento da linguagem¹².

É o que lembra lindamente Manoel de Barros no poema que já começa no balouço desta negação vital. Diz ele:

No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não
[funciona

Para cor, mas para som.
Então a criança muda a função de um verbo, ele
Delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.¹³

Entretanto, se tal nascimento vem a ser um processo descontínuo no sentido de uma tem-

poralidade cronológica, é permanente no sentido do que assinala Pommier e lembra bem Clarice, quanto ao evanescente sujeito da criação e do inconsciente. Aquele que cria – e aqui trata-se do sujeito – morre alternada e indeleavelmente quando se intervala de sua criação, lugar de onde renasce, também, a cada ato.

Paulo Leite, no mesmo documentário citado anteriormente, lembra o momento inaugural em que foi tocado pelo mistério da fotografia. Ganhou, ainda criança, de seu pai, um laboratório fotográfico. Tendo feito uma foto, preparou a emulsão conforme indicava o brinquedo e daí surgiu uma primeira foto de seus dois irmãos ainda pequenos, num registro e descoberta inaugurais que ele guarda até hoje, passados mais de 40 anos. E acrescenta: a cada vez que ele repete o ato de fotografar, que dá o clique, reedita aquele momento mágico e reconhece: “Sou fotógrafo”¹⁴.

Tal depoimento vai ao encontro do que formula Pommier ao afirmar que “no momento em que o sujeito cria, é ele próprio que é criado por sua obra – sendo a sua existência o que está no primeiro plano da criação”, acrescentando, em seguida, que isto não é um estado adquirido, substancial, mas que “é a cada instante que o sujeito deve afirmar sua existência”, posto que evanesce¹⁵.

Nesse ponto, podemos evocar a ideia de exílio da escrita que nos traz Edson de Sousa, como aquilo que, ao eu, o ato criativo cobra. Diz ele: “Quais as fronteiras, em todas as suas figurações possíveis – zonas de passagens, territórios de silêncios, limites intransponíveis – entre aquele que escreve e o sujeito-autor deste ato, entre o escrito e evidentemente o leitor suposto?” E continua, mais adiante: “Todo ato de escritura verdadeiro, ou seja, um escrito que produz um sujeito, implica uma certa condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever. A tensão que se cria é justamente que há uma diferença importante entre aquele que se põe a escrever e o sujeito que este escrito produz”¹⁶.

Isso nos faz pensar, de imediato, em como a escritura e a criação em geral põem o sujeito em

suspensão, em estado de ponte. Nesse processo, toda ideia de controle e de unificação identitária se perde, se espatifa. E é essa mesma suspensão que se dá na criação própria ao dispositivo analítico. Por que tantas pessoas evitam a análise senão porque tentam preservar suas sínteses egoicas? E por que tantos pacientes, quando franqueiam algumas dessas primeiras *zonas de passagem*, comumente dizem que pensavam que eram uma coisa e agora não sabem mais quem são? A análise produz o contato com a multiplicidade identitária que vem a ser a própria subjetividade humana, da qual a neurose ferozmente se defende. Em estado de ponte.

Lacan denuncia lindamente isso com seu estilo quando, ao retomar a história chinesa da borboleta e Chuang-Tsé, a revira repetidas vezes sacudindo nossas amarras com o seguinte trecho:

No sonho, ele é uma borboleta. O que quer dizer isto? Quer dizer que ele vê a borboleta em sua realidade de olhar. [...] Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé. Aliás, ele tem razão, e duplamente, primeiro porque isto é prova de que ele não é louco, pois não se toma por absolutamente idêntico a Chuang-Tsé – e, segundo, porque não acredita dizer tão bem. Efetivamente, foi quando ele era a borboleta que ele se sacou em alguma raiz de sua identidade – que ele era, e que é em sua essência, essa borboleta que se pinta com suas próprias cores – e é por isso, em última raiz, que ele é Chuang-Tsé¹⁷.

E aqui nos reencontramos, subitamente, com nosso homem-ponte. Com tudo o que as metamorfoses têm a dizer do humano. Quem so-

»
*a metáfora de Lacan é preciosa, pois
coloca o sujeito como um ser em
movimento contínuo e “que se pinta
com suas próprias cores”*

mos? E será que somos nós, mesmo, quando nos tomamos por iguais a nós mesmos? Nesse sentido, a metáfora de Lacan é preciosa, pois coloca o sujeito como um ser em movimento contínuo e “que se pinta com suas próprias cores”. Isso também não nos aproxima da ideia de identidade ou identificação como diferença pura, se a entendemos como traço único singularizador que cai na armadilha de novas equivalências saturantes. Mas fala de um diferir permanente – evocando uma ideia cara a Derrida –, de um tornar-se outro em criação ou transfiguração contínua, sem ponto de parada ou conhecimento prévio¹⁸. A ideia de estilo aqui pode servir desde que não se detenha em novas sínteses acomodadoras. Será que somos donos de um estilo e pronto? Ou teríamos que resgatar, no estilo, a lâmina do estilete?

Nas trilhas da crítica de Derrida ao estruturalismo lacaniano, podemos pensar que sem a perspectiva de um rearranjo significante permanente e de suas decorrentes transmutações se faz necessário indagar se a assunção de um estilo não poderia se converter numa nova máscara egoica, sob a roupagem perigosa de uma escrita pretensamente subjetivada. Nesse ponto, Clarice Lispector nos provoca com sua agudez peculiar dizendo: “Escrever nada tem a ver com literatura”¹⁹, desafiando com isto toda caricatura

11 J. Lacan, *op. cit.*, p. 259.

12 J. Lacan, *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

13 M. Barros, *op. cit.*, p. 15.

14 *Foto-doc sobre Paulo Leite, op. cit.*

15 G. Pommier, *op. cit.*

16 E. L. A. Souza, “Totumcalmun. A condição de exílio da escrita”, in G. Barucci, (org.), *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*, p. 174.

17 J. Lacan, *O seminário, livro 11...*, p. 77.

18 J. Derrida, “Freud e a cena da escritura”.

19 J. Castello, *op. cit.*, p. 27.



a ideia de estilo nos afasta de toda leitura semanticizante de uma obra de arte, ou mesmo, da sessão de um paciente. Nos faz pensar que o que mais produz efeito é o como se diz naquilo que se diz e não o que se diz em si mesmo

54

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

romanceada que a ideia de um *bem narrar* pode acarretar de um enredamento que culmina mais em figurações imaginárias e arremedos criativos do que num ato criativo mesmo.

Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice nos brinda com uma bela mas dura advertência, dizendo:

Já que tenho que salvar o dia de amanhã, já que eu tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo ou menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma²⁰.

Embora concordemos com Edson de Souza quando diz que “quando pensamos no que transmite um texto, percebemos que fundamentalmente o essencial é a lógica de sua construção, ou seja, seu estilo”²¹, há que se pensar se determinado estilo não pode se converter, ou nos ar-

rebatar, como diz Clarice, na invenção tentadora de uma forma – e de uma boa forma – destinada mais a embelezar e retocar as agruras do humano do que de testemunhar a presença, em nós, de uma nebulosa de fogo de origem entranhada e visceral que deixa escorrer num texto suas marcas incandescentes e incontíveis.

Deciframento x indeterminação:
diferentes elos entre escuta e sublimação

Obedecendo à mesma lógica da divisão proposta por Clarice entre o escrever e a literatura, podemos pensar em duas formas bem distintas de ler e abordar a obra de arte também no tocante ao indeterminado que um fazer autenticamente criativo impõe. Podemos encontrar, em vias bem opostas, de um lado aquelas aproximações que permitem entrever o assombro da experiência criativa e de outro as produções sobre a obra de arte que primam por velar sua potência disruptora. Tais velamentos ou recalques mesmo podem se dar tanto pelo viés explicativo da obra de arte, que a achata, ou pelo viés romanceado, de um falar que não faz carne mas camufla e enfeita, como fetiche, o furo que na arte eclode.

A ideia de estilo – tomada, entretanto, como forma viva, ritmo de uma construção linguística que expressa primordialmente a posição particular de um sujeito em relação à causa que o funda em detrimento de qualquer derrição conteudista – nos afasta de toda leitura semanticizante de uma obra de arte, ou mesmo, da sessão de um paciente. Nos faz pensar que o que mais produz efeito é o *como se diz naquilo que se diz* e não o que se diz em si mesmo.

Nesse sentido, abre-se um abismo entre todas as interpretações de sentido de uma obra de arte, de um poema e de uma sessão em relação às apreensões ligadas às construções e aos enigmas que estas obras recolocam continuamente. Numa posição de atribuição de sentido, de decifração, falamos *sobre* uma obra de arte ou *sobre* uma sessão de um paciente desde um lugar de

fora ou acima delas e, de outra maneira, as escutam e tomamos como interrogação – para nós mesmos – quanto àquilo que dizem e que não dizem, quanto ao que sacodem e rasgam o *inteiro* de nós, de nossas alienações culturais inevitáveis. É quando podemos de fato nos deter nos recantos de verdade, de mistério e revelação que as obras de arte apontam.

Renato Mezan se detém sobre esse tema de forma bem aguda ao criticar a ideia de deciframento interpretativo de uma leitura. Diz ele:

Que significa considerar que ler é decifrar? Significa supor que a obra lida tem um sentido intrínseco, que a leitura irá revelar se se dotar dos instrumentos adequados e se o leitor for suficientemente perspicaz. Este sentido seria o original, a verdadeira intenção do autor ou a verdadeira constelação de fatores que, combinados, resultaram na configuração da obra tal qual ela se dá ao leitor: sentido original, intenção profunda e fatores operativos seriam completamente restituíveis pela leitura adequada²².

Nem sempre a postura de deciframento é tão claramente explicitada, ou consciente, para alguém que se propõe a interpretar e, igualmente, para os ouvintes que o acompanham. Normalmente, tal empreitada nos arrebatava pelo fascínio que as ilusões de apreensão e de domínio carregam. Isso normalmente esconde o *parti pris* de verdade no qual o enunciante se baseia. Entendemos que tais leituras da obra de arte e da própria clínica psicanalítica operam no mesmo sentido de um sintoma que, ao revelar uma verdade, vela, no mesmo ato, as condições de sua produção. Tal mecanismo funciona como recalque daquilo que, de enigmático, brota da produção artística, ou seja, seu maior bem.

Diferentemente de todo viés redutor, interpretativo ou patologizante que se faz costumamente dos artistas, Alfredo Jerusalinsky aponta um outro tipo de abordagem em relação ao fazer artístico ao deter-se sobre o trabalho de Camille Claudel. Diz ele:

diferentemente de todo viés redutor, interpretativo ou patologizante que se faz costumeiramente dos artistas, Alfredo Jerusalinsky aponta um outro tipo de abordagem em relação ao fazer artístico

meiramente dos artistas, Alfredo Jerusalinsky aponta um outro tipo de abordagem em relação ao fazer artístico ao deter-se sobre o trabalho de Camille Claudel. Diz ele:

[...] Num artista, trata-se de alguém que está inserido numa posição tal que, desde o ponto de vista da sua subjetividade, está engatado, articulado ao discurso social numa nuance, num remanso desse discurso onde um resto de real se aninha. Carniça, excremento, vazio, miséria, beleza extrema que se revela por contraste a imperfeição cotidiana, amor impossível, eternidade inatingível, gozo sem limite. Vértice extremo do real que, pela sua virulência, potência, cruzeza e até crueldade, requer uma competência, esforço e condição muito especiais desse sujeito que ficou engatado para poder simbolizar este resto²³.

Embora seja bastante esclarecedora a posição de Jerusalinsky e se situe, antes de mais nada, como antinômica a toda prática de psicanálise aplicada, quando estamos no campo da arte, se se trata de simbolizar um resto passível de nomeação, trata-se também de fazer eclodir o enigma que a produção artística põe a nu e do qual se alimenta. Trata-se, a meu ver, na leitura da obra de arte, tanto de trazer suas luzes sobre aquilo que nossas alienações nos furtam, constituindo

20 C. Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 13.

21 E. L. A. Souza, *op. cit.*, p. 176.

22 R. Mezan, *O enigma da esfinge*, p. 68.

23 A. Jerusalinsky, "Camille Claudel: uma neurose obsessiva feminina", p. 27.





construído a partir das primeiras experiências de satisfação vividas pela criança com o Outro primordial e carregadas de um prazer inaudito, esse furo figurará imaginariamente como um resto inalcançável de satisfação

56

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

um inominado de nosso tempo (que é o que Alfredo aponta), como também de realçar seu caráter eminentemente disruptor que a faz ser, como diria Lacan, porta-voz do vazio da Coisa, ou seja, puro mistério...

O mistério como motor da criação artística e analítica

A Coisa, *das ding*, é um conceito cunhado por Freud em 1895 no contexto de seu *Projeto de uma psicologia científica* (publicado postumamente), e que permanecerá, como tal, restrito a esta obra, não retornando sob essa forma em nenhum de seus textos posteriores.

Dentro da elaborada engrenagem teórica do *Projeto*, a Coisa é situada por Freud no interior do chamado Complexo do próximo, o *Nebemensch*. Entendido como efeito das experiências infantis iniciais da criança com o semelhante, o *Nebemensch* não é propriamente o semelhante, mas uma estrutura complexa referente às apreensões psíquicas do outro que constitui, para a criança em desamparo, “o primeiro objeto de satisfação, o primeiro objeto hostil, assim como o único poder auxiliar”²⁴.

Tal complexo se divide em duas partes componentes: uma que pode ser compreendida, assimilada a marcas de movimentos, sons, gestos e imagens visuais vivenciados anteriormente pelo *infans* com o outro ou com o próprio corpo (gritos, movimentos de mãos etc). Esta é a componente deste complexo que permanece inscrita como traços no sistema de memória – chamado no Projeto de sistema psi – integrando as redes de trilhamentos próprias a este sistema. A outra parte desse composto, entretanto, apresenta-se, diz Freud, como portadora de traços “novos e incomparáveis” do outro, permanecendo “como estrutura constante, *coesa como coisa*”²⁵ escapando ao terreno da representação. Permanece no universo psíquico como algo inapreensível, indecifrável, ou seja, como um furo na representação.

Lacan retomará esse conceito em 1960, no *Seminário 7, A Ética da psicanálise*, situando esse vazio na representação como “um primeiro exterior em torno do qual se orienta todo o encaminhamento do sujeito”²⁶.

Construído a partir das primeiras experiências de satisfação vividas pela criança com o Outro primordial e carregadas de um prazer inaudito, esse furo figurará imaginariamente como um resto inalcançável de satisfação que será sempre almejado pelo sujeito em seus esforços, em sua espera, em seu desejo, como um horizonte sonhado mas presentificado apenas como saudade. Move o sujeito e escapa dele incessantemente – através de rastros de cuja totalidade sonhada entrevemos apenas o perfume. Inebriante, decerto, mas fugaz tal como o que se ilumina nas entrelinhas do que os escritores apenas tangenciam, roçam incessantemente em suas poéticas.

É o que nos evoca a frase de Barthes, ao falar do trabalho interminável do escritor. Diz ele: “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura”²⁷.

Numa metáfora tanto certa quanto bela, Lacan aproxima o trabalho do artista ao do olei-

ro que, ao esculpir um vaso em um movimento rápido e giratório, gera em quem assiste a sensação desconcertante de que é do vazio que nasce o vaso como borda quase invisível.

Ao tomar o vaso como suporte de sua teorização, Lacan se referencia no trabalho do oleiro como sendo “uma das funções artísticas mais primárias”. Lembra que o vaso tem como função primordial a de “elear alguma coisa”. E acrescentará, como predicado: essa coisa é um nada. “É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante”²⁸.

Tal efeito se dá, decerto, por sua bela moldura de vaso que eleva este vazio a um pleno antes insuspeitado. Por seu feliz torneado, a obra-vaso termina por juntar, em sua forma e ao mesmo tempo, estas três dimensões: a do traço, a do segredo e a do sagrado.

Traço que se faz na terra que o oleiro modela e à qual Lacan faz equiparar a materialidade da introdução inaugural de um significante que, fazendo marca, introduz, junto com a representação e no mesmo ato, seu além: a Coisa. Ou seja, tudo aquilo que da experiência de satisfação primordial não cabe no domínio dos registros, constituindo um inominável, um resto irreduzível sempre a dizer, a reencontrar...

Prossegue ele:

Ora, se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta

24 S. Freud, *Projeto de uma psicologia*, p. 44.

25 S. Freud, *Projeto para uma psicologia científica*, na tradução que deste trecho faz Lacan em *O seminário, livro 7...*, p. 68.

26 J. Lacan, *O seminário, livro 7...*, p. 69.

27 R. Barthes, *Aula*, p. 22.

28 J. Lacan, *O seminário, livro 7...*, citações situadas respectivamente às p.151, 152, 153.

29 J. Lacan, *O seminário, livro 7...*, p. 153.

30 No capítulo VIII deste *Seminário*, Lacan propõe pensar a sublimação como “elear o objeto à dignidade da Coisa”, p. 141.

»
ao tomar o vaso como suporte de sua teorização, Lacan se referencia no trabalho do oleiro como sendo “uma das funções artísticas mais primárias”. Lembra que o vaso tem como função primordial a de “elear alguma coisa”

na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. É por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo²⁹.

Porém, se, na modelagem desse furo, este toma corpo junto com o traçado que o modela e assim se eleva, na obra, um objeto à dignidade da Coisa – característica do sublimatório³⁰ –, na interpretação da obra de arte a mesma dimensão de “unidade velada” precisa ser mantida para que a sublimação se prolongue através daqueles que se propõem a colocá-la em palavras. Entretanto, se por nossa fala nos propusermos a decifrar a obra, faremos o contrário do trabalho sublimatório, degradando a Coisa à indignidade do objeto, arrancando-lhe o mistério...

Seria o mesmo que realizar o inverso do trabalho do oleiro a que se refere Lacan neste mesmo *Seminário*. Ao contrário de esculpirmos o vazio no vaso – dando-lhe um lugar de causa e horizonte intangível – tratar de enchê-lo de barro seco para pôr em relevo a matéria de que é feito. São os mesmos riscos que corremos ao tentar responder aos enigmas da origem, tema das investigações sexuais infantis...



*não há salto possível, entretanto,
sem o fosso, sem o intervalo
de onde nossa ponte vem a contemplar,
serenamente, os seixos fundos do
riacho por sobre onde, não obstante,
ela permanentemente se arrisca*

58

PERCURSO 43 : dezembro de 2009

A propósito disso, contamos com uma preciosa advertência de Lacan no *Seminário 11*. Diz ele:

[...] os efeitos só se comportam bem na ausência da causa. Todos os efeitos estão submetidos à pressão de uma ordem transfactual, causal, que exige entrar em sua dança, mas, se eles se dessem a mão bem apertado, como na canção, fariam obstáculo a que a causa se imiscuisse em sua roda... A causa inconsciente é um μη ov (*mé on*), da interdição que leva um ente ao ser, malgrado seu não advento, ela é uma função do impossível sobre a qual se funda uma certeza³¹.

O analista como aquele
que pode se pasmar

Trata-se, portanto, de um se deixar esculpir, tanto na clínica psicanalítica quanto na arte – e, inevitavelmente, na vida – pela ausência da causa, da qual advém, por consequência, a certeza do ato subjetivo, criativo. Fazer o jogo do salto, como diz Lacan a propósito do trabalho requerido à criança a partir do confronto com o fosso que, da borda do berço, se abre a partir das presenças e ausências do desejo materno.

Não há salto possível, entretanto, sem o fosso, sem o intervalo de onde nossa ponte vem a contemplar, serenamente, os seixos fundos do riacho por sobre onde, não obstante, ela permanentemente se arrisca.

Na leitura que Lacan faz do jogo do *Fort!Da!* do netinho de Freud, contrariamente ao que se costuma pensar, ele não propõe entender o carretel como representação miniaturizada da mãe, mas como pedacinho que se destaca do sujeito a partir das idas e vindas dela. Pedacoço ao qual o sujeito irá se identificar. É a partir deste corte, vivido como uma automutilação, que uma divisão fundamental se opera e a criança, com seu objeto, “passa a saltar as fronteiras de seu domínio transformado em poço e que começa a encantação”³².

“O homem pensa com seu objeto”³³, prossegue este seminário, trazendo-nos uma luz muito importante para a questão da criação. Toda ideia de transfiguração, aqui, ecoa. *Há que se transfigurar a realidade, continuamente, para que nela eu encontre meu lugar de sujeito*. É aí que se abre o mundo encantado do artista. E do sujeito. Ali onde a ilusão do reencontro com o objeto mítico brilha e se reatualizam tanto as marcas através das quais o artista se utiliza para o jogo do salto significante como sua própria divisão. Entretanto, embora seja movido por um encantamento inspirador, o trajeto do artista se dá, como para o nosso homem-ponte, pelas bordas de um abismo sobre o qual ele, *se resistir*, poderá ir trabalhando seus fios. Mas trata-se, fundamentalmente, de um trabalho. E de uma suspensão.

Nesse sentido, entendemos que uma leitura de uma obra de arte que não tampe o fosso a partir do qual ela se engendra – e engendra o universo em permanente destruição criativa, como diz Picasso – deve operar em homologia com a função do chiste, formação longamente estudada por Freud e retomada por Lacan como paradigmática do trabalho do inconsciente.

Freud isolou, no chiste, dois tempos: a estupefação e o esclarecimento (ou iluminação)³⁴. No primeiro, toda a ordem linguística imperante

vacila no surgimento da nova produção significante, o chiste. Surge o sem sentido. “Familiário”. No segundo tempo, através de cadeias de metáforas e metonímias, um novo sentido se engendra, provocando o riso pelo triunfo da irrupção do recalcado através de seus disfarces criativos. Reafirmação da linguagem sobre o código, do significante sobre o signo, do desejo sobre a demanda do Outro.

Lacan propôs chamar o primeiro tempo do chiste de *peu-de-sens*, pouco-sentido que eclode tão logo surge a neoformação significante e todo saber instituído se desarma. Quedamos estupefatos numa suspensão de sentido. O que quer dizer aquilo? Aquela palavra, expressão ou gesto? O momento seguinte é o passo de sentido, o *pas-de-sens*, cujo duplo sentido da expressão aqui escolhida de “passo de sentido” e de “nenhum-sentido” aponta para a real função do chiste que é a de esvaziar o sentido pleno e introduzir o enigmático, o território do que escapa a toda apreensão de saber. Fresta pela qual se introduz o desejo, a invenção e o riso se dá...³⁵

Dê um exemplo de substantivo concreto, diz a professora a Joãozinho. – Minhas calças, professora. – E de abstrato? – As suas, professora.” Chiste lindamente cunhado por Guimarães Rosa que nos permite entrever a mágica dessa formação inconsciente em que o concreto e o abstrato das calças da professora deslizam deliciosamente do estatuto de substantivos àquilo que Joãozinho pode ou não pode pegar...³⁶

Propor tomar a obra de arte e o discurso numa análise numa homologia com a chamada terceira pessoa do chiste como aquele que pode

31 J. Lacan, *O seminário, livro 11...*, p. 124.

32 J. Lacan, *O seminário, livro 11...*, p. 63.

33 J. Lacan, *O seminário, livro 11...*, p. 63.

34 S. Freud, “Os chistes e sua relação com o inconsciente”(1905), *Edição Standard das Obras Completas de Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1980, vol. VIII. O termo iluminação vem da versão castelhana da Amorrortu editores. A este propósito ver L. R. Fernandes, “De volta ao chiste” in *O olhar do engano: autismo e Outro primordial*, p. 134-143.

35 J. Lacan, *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p. 54.

36 G. Rosa, *Tutameia: terceiras estórias*.

talvez um precioso legado da arte
autenticamente criativa, disruptora, aos
psicanalistas de hoje, seja o de
nos lembrar do mistério
das possibilidades humanas
além dos destinos pré-traçados
da repetição.

se deixar afetar pela potência desconcertante do enigmático e, daí, continuamente partir, é poder pensar a posição do analista como *aquele que pode se pasmar*, se surpreender com aquilo que o paciente e o mundo em geral lhe apresentam como se, de fato, ele nunca soubesse direito aonde está. É ser um analista Chuang-Tsé...

Isto implica, evidentemente, a perda definitiva para o psicanalista de uma posição de mestria e de domínio sobre o humano, ainda que não cessem de nos convocar a responder do lugar da onisciência, do lugar do especialista. Poder ouvir desde um não saber é poder desabar, como faz nossa ponte, por sua intrínseca plástica matéria, por ser homem-ponte. Essa divisão é fundamental e é dela que pode advir a escuta de uma obra de arte. E uma escuta de nossa clínica iluminada pela arte. Escuta-transfiguração, escuta-leitura sempre inacabada, enigmática, que vem a operar em nós metamorfoses inesperadas que só o vazio da Coisa pode engendrar.

Palavras finais

Evidentemente que, também no campo da arte, podemos pensar que há aqueles (ou há produções)



que contam histórias para que sejam verdades e outros, para que fiquemos com perguntas. Talvez um precioso legado da arte autenticamente criativa, disruptora, aos psicanalistas de hoje, seja o de nos lembrar do mistério das possibilidades humanas além dos destinos pré-traçados da repetição. Possibilidades que se jogam num espaço de arranjos possíveis mas também imprevisíveis, compostos de orlas de trilhamentos que se atravessam e se rearranjam continuamente – a cada nova experiência, a cada nova marca. Sempre entre determinação e indeterminado. Indeterminado de cartas/le-

tras que, diferentemente do que diz Lacan, podem não ser tão marcadas e não chegar sempre aos seus destinos³⁷. Como com todos os objetos amados e obras humanas, em relação à vida e também à função analítica, o melhor que talvez nos reste seja poder sempre reinventar, partidos que somos.

Ou soletrar, como faz Paulo Mendes Campos, em relação ao inapreensível do amor. “Por qualquer motivo o amor acaba”, diz ele. “Para recomeçar em todos os lugares e a qualquer minuto o amor acaba”³⁸.

Não seria isso o que chamamos desejo??

37 Evoco aqui o trabalho de Derrida de 1975 “O carteiro da verdade” in J. Derrida, *O cartão-postal*.

38 P. Mendes Campos, “O amor acaba”.

Referências bibliográficas

- Barros M. (2004). *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record.
- Barthes R. (2007). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- Campos P. M. (2005). O amor acaba. In: Werneck H. (org., introd. e notas). *Boa companhia: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Castello J. (1999). *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record.
- Derrida J. (2005). Freud e a cena da escritura. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2007). O carteiro da verdade. In: *O cartão-postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fernandes L. R. (2000). De volta ao chiste. In: *O olhar do engano: autismo e Outro primordial*. São Paulo: Escuta.
- Freud S. (1905/1980). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1995). *Projeto de uma psicologia*. Trad. Osmyr Faria Gabbi Junior. Rio de Janeiro: Imago.
- Jerusalinsky A. (1995). Camille Claudel: uma neurose obsessiva feminina. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre.
- Kafka F. A ponte. In: Paes, J. P. *Contos fantásticos*. São Paulo: Ática.
- _____. (2002). *Narrativas do espólio (1914-1924)*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lacan J. (1999). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1991). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1988). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1963-1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lapporte D. (1984). *Après-coup, Le discours psychanalytique. Écritures manantes: questions sur le désir d'écrire*. Paris, année IV, (4), dec.

Lispector C. (2009). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

Mandelbaum I. (2003). *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva.

Mezan R. (1988). *O enigma da esfinge*. São Paulo: Brasiliense.

Paes J. P. (org) *Contos fantásticos*. São Paulo: Ática.

Pommier G. Conferência realizada em 19 ago. 1986 em Niterói. Inédito.

Rosa G. (1985) *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Souza E. L. A. (2001). Totumcalmun. A condição de exílio da escrita. In: Barucci G. (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago.

What art can teach to psychoanalysts

Abstract Could we, as psychoanalysts, listen to artistic productions without considering them as a mere support of the artist's unconscious fantasies? This paper proposes taking artistic production as a genuine revelation of human aspects such as alienation, anguish and unnamed excesses of a historic time. Besides, it highlights the enigma inherent in artistic production from which psychoanalysts should try to learn, rather than trying to decipher it.

Keywords: psychoanalysis; art; interpretation; creation; esthetic; contemporarity.

Texto recebido: 9/ 2008

Aprovado: 9/ 2009