

História de um segredo: vicissitudes de uma metamorfose

Ana Belchior Melícias*

*Não há nada em que paire tanta sedução
e maldição como um segredo.*
(Soren Kierkegaard)

Multifacetado e caleidoscópico, o segredo é um tema sedutor que nos coloca imediatamente no entrecruzamento entre o silenciado e o expresso, o atual e o originário, o bendito e o maldito, o dito, o não dito e o inter-dito, fazendo emergir diversos planos oscilantes entre o fenomenológico e o meta-psico-lógico (Junqueira, 2014), diferentes atmosferas emocionais de alguma turbulência, justamente por se alicerçar nesse espaço intermediário paradoxal.

A psicanálise origina-se com a descoberta do inconsciente veiculado pelas palavras e pelos afetos com elas transportados. Como toda linguagem metafórica e metonímica (deslocamento/condensação), o segredo configura uma metapalavra, atravessada por uma inquietante estranheza e estranha familiaridade, cujos elos-associações nos conduzem a paisagens emocionais ambivalentes: mistério, enigma, oculto, sigilo, incógnito, código, senha, chave, encriptado, confidencial, velado, fantasma, intimidade, esconderijo, silêncio. A palavra segredo parece, portanto, constituir-se em si mesma num segredo.

O conceito de segredo, segundo Arnauld (1976, p. 120),

[...] decompõe-se em três elementos semânticos onde cada um é necessário e onde o conjunto é suficiente para constituir o conceito: o conhecimento, a ocultação desse conhecimento, a relação com o outro que se organiza a partir da recusa da comunicação do conhecimento.

É importante clarificar epistemologicamente o segredo-fenomenológico e o segredo-psicanalítico. O segredo, na sua dimensão subjetiva, constituinte da alteridade, protetor da integridade narcísica, da intimidade do sujeito, como espaço separado de pensamento, é ressaltado por Castoriadis-Aulagnier

* Psicanalista Associada da Sociedade Portuguesa de Psicanálise e da International Psychoanalytical Association. Formadora no Instituto de Lisboa da SPP.

(1976) como “direito ao segredo”. Já o segredo, na sua dimensão intersubjetiva, determina e é determinado pelos abrangentes vértices da teia de relações, seja no âmbito psicanalítico (segredo), como lugar inconsciente-onírico-mítico-originário, próprio e inalienável ao funcionamento psíquico, seja no âmbito fenomenológico (segredo), como explica Rosolato (1976, p. 10):

O segredo é, em primeiro lugar, o que se recusa por razões morais; e consideraremos nessa envolvente, como se torna claro, tudo o que toca à sexualidade, visto ela ser regida em todas as sociedades por interditos respeitantes tanto ao casamento, como ao encontro sexual e à sua intimidade. O desejo e a lei caminham a par. Mas há outro tipo de segredo. Gostamos de calar o que faz sofrer, esquecer a própria existência dos males. A dor, o luto, a morte, a loucura, o ridículo, os golpes do destino, as fraquezas, a doença, passados difíceis, origens humildes ou sórdidas são outros tantos fatos que escondemos. Sem dúvida existe toda uma vida fantasmática que se lhes agrega, que os agrava e às vezes determina, e que a psicanálise deve pôr em evidência.

“A própria psicanálise é a história de um segredo, [...] a história da descoberta do funcionamento ‘segredo’ do psiquismo: o inconsciente [...], e as razões profundas que animaram Freud” (Smirnoff, 1976, p. 28). O segredo habita tanto o processo analítico nos movimentos transfero-contratransferenciais, como a historiografia do movimento psicanalítico, ligado essencialmente aos processos de formação, ou seja, ao que da transferência permanece como segredo entre o analista, o analisando e a instituição psicanalítica.

À laia da *Vertigem das listas*¹, enumeramos algumas facetas da intrincada relação entre segredo e funcionamento psíquico: a descoberta do segredo do sonho e da ferida narcísica do inconsciente oculto; a palavra como reveladora/encobridora de sentidos; os temas sobre o oculto, caros a Freud e ligados à transferência-transmissão (*Übertragung*) de pensamento (hipnose, sugestão, telepatia, adivinhação); a relação inextrincável do segredo com o recalçamento/clivagem; a via secreta para a obtenção de prazer por meio da realidade, forjando o espaço da fantasia/pensamento no advir psíquico (Melícias, Fernandes &

1. Umberto Eco (2009).

Juhos, 2013); o tabu, como mito psicanalítico sobre as origens e a origem mítica da culpa, ligado à herança arcaica e à transmissão hereditária; a ação obscura da compulsão à repetição (pulsão de morte), impeditiva da transformação; o segredo sobre a origem dos bebês, protótipo da curiosidade investigadora e de toda a busca do conhecimento; a pulsão epistemofílica e a sua relação com os segredos-tesouros no interior do corpo da mãe; o conflito estético, entre a beleza exterior e o enigmático interior da mãe; o medo do colapso irrompendo secretamente; os ataques secretos ao pensamento através do vínculo anticonhecimento (K-); o trabalho do negativo, correlacionando a metapsicologia da ausência e da presença; finalmente, as conceptualizações mais atuais sobre a filiação e a transmissão psíquica inter e transgeracional das clivagens inconscientes que se apresentam no psiquismo sob a forma de segredo.

Vale ressaltar também, na origem da psicanálise, o mito fundador de Édipo na sua dimensão ontofilogenética, como a história de um triplo enigma a ser decifrado. Em primeiro lugar, a própria esfinge, como nos diz Zusman, “[...] era em si mesma um enigma. Um enigma que propunha enigmas” (2006, p. 532). Em segundo lugar, temos: de um lado, o enigma que a esfinge de Tebas propõe a Édipo, enigma identitário e síntese das diferentes etapas da evolução; do outro, a própria decifração como luta pulsional entre a vida e a morte, e passagem do processo primário ao secundário. Finalmente, e transversal à tragédia, apresenta-se o enigma que lhe foi subtraído: “A ignorância de suas origens e da origem do seu nome que se vincula ao filicídio, por um lado, e o segredo de sua adoção, por outro [...]. Ele não sabe que não sabe” (Faimberg, 2001).

O enigma da esfinge, o paraíso perdido, o umbigo do sonho... Reféns de um saber primário e originário que nos escapa, mas, paradoxalmente, somos levados a buscar/encontrar tal como Édipo.

Destacam-se ainda as consultas aos oráculos, detentores de segredos, prevendo e anunciando maldições, como se pudessemos livrar-nos do destino pulsional que interpelará permanentemente o psiquismo a trabalhar “herculeamente” – trabalho da pulsão (Melícias, 2006) – na necessária integração dos fantasmas originários. Se deles desejarmos escapar, neles ficaremos enredados pelo agir estéril e “sisífico” da compulsão à repetição. O trabalho do segredo apresenta-se então como categoria subjetiva/intersubjetiva do trabalho psíquico. Segredo fundador e originário do psiquismo na sua paradoxalidade de oculto/revelado. Segredo de vida ou segredo de morte.

Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu.
(Goethe, 1808, Fausto, Parte I, Cena I)

Não será justamente a conquista da herança, que define o trabalho do psiquismo? Como poderá uma pessoa, que não sabe que não sabe, compor o lugar da sua origem? Qual o processo da passagem de segredo-oculto a segredo-revelado, na trama psíquica e nas relações intersubjetivas?

São essas questões que visitaremos por meio do notável filme-documentário de Mariana Otero (2003) – *História de um segredo* –, que busca *reunir o que tinha sido mantido separado pelo sigilo, pelo tabu e pela lei*.² Três áreas da mente confluem: o segredo (consciente-moral ou inconsciente-clivado-transgeracional), o tabu (mito fundador da culpa, herança originária) e a lei nas suas várias dimensões (interdito/ cultural/ social).

A obra ecoa a essência da própria clínica psicanalítica como espaço continente de pensabilidade, parafraseando Bion, de segredos à procura de revelação. De um lado, a dupla realizador-espectador encontrando-se no processo onírico/narrativo da revelação de um segredo. De outro, o funcionamento da dupla analista-analisando revelando/guardando os segredos transfero-contratransferenciais. A relação analítica torna-se assim o lugar onde se pode “(re)construir de maneira bastante viva a crença ou a não-crença do paciente nas verdades psíquicas; pode-se também (re)construir a destruição de um espaço psíquico potencial; pode-se (re)construir segredos essenciais não expressos” (Faimberg, 2001, p. 188).

O filme desenvolve-se no espaço intermediário entre *o verdadeiro e o falso, o antes e o depois, o individual e o coletivo, a vida e a morte...*, como nos diz a realizadora. Mas também entre o biográfico e o ficcional, o testemunho e a encenação, o segredo e a revelação, o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o vazio e a arte, entre Mariana e a irmã Isabel, entre Mariana e o pai.

Quando tinha quatro anos e meio a minha mãe desapareceu. A nossa família disse-nos, a mim e à minha irmã, que ela tinha ido trabalhar para Paris. Um ano e meio mais tarde, a nossa avó confessava-nos que ela tinha morrido numa operação ao apêndice. Durante a nossa infância e adolescência, o nosso pai nunca nos falou dela, a não ser para nos dizer que ela tinha sido uma pintora e uma mulher extraordinária. Fechou os quadros dela num armá-

2. Em itálico, as entrevistas de Mariana e Isabel Otero (2003) e algumas frases do próprio filme.

rio e arrumou as fotografias numa gaveta, que nos proibiu de abrir. Se por vezes lhe desobedeci, nunca manifestei realmente grande curiosidade por aquela que tinha sido minha mãe e de quem nem sequer reconhecia o rosto nas fotografias. Quando o nosso pai se decidiu finalmente a falar-nos da nossa mãe, foi para nos revelar as verdadeiras circunstâncias em que ela morreu. Esse segredo que ele guardou durante vinte e cinco anos sozinho tinha-o impedido de nos falar da sua vida e de nos mostrar a obra dela. Ao quebrar esse tabu ele devolveu-nos a nossa mãe. Senti então a necessidade de reconstruir esta história e reencontrar aquela que me tinha sido duplamente roubada pela morte e pelo segredo. Ela era pintora, eu sou cineasta. À falta de lembranças, são os seus quadros que podem, com o cinema, conduzir-me até ela.

Mariana empreende uma viagem de historização da sua própria história – de reencontro com uma mãe onipresente pela ausência, através da revelação do segredo guardado pelo pai –, como se entrasse num espaço analítico de (re)construção, narratividade e transformação. O espaço de uma metamorfose e suas vicissitudes.

Não deseja expor o espectador ao conteúdo do segredo. Deseja antes [...] *submeter o espectador à mesma operação mental daquela experienciada por alguém a quem está sendo contado um segredo: ele ou ela de repente têm de voltar atrás, repensar e visitar a sua própria história.* Deseja que o espectador a acompanhe emocionalmente e com ela *viva a experiência singular deste segredo e da sua revelação.*

Acompanhar emocionalmente o trabalho de repensar, re-visitado, reconstruir, mais do que revelar pela interpretação o conteúdo recalcado, é o paradigma da psicanálise atual, onde a *reverie* transfero-contratransferencial permitirá a verdadeira transformação dos conteúdos a serem *alfa-betizados*. Tal como uma dupla analítica, entramos com Mariana num carro. Não sabemos o destino. Dia chuvoso e cinzento, de paisagens sombreadas, por estradas secundárias e vilarejos estreitos. Nós e ela. Suspensos no silêncio. O tempo é lento. No horizonte recortada a torre de uma igreja. Paramos finalmente. Tribheou, lê-se numa placa... A nomeação de uma localização geográfica traz uma certa distensão à capacidade negativa de suportar a incerteza.

A contra-transferência, assinalando suspensão, indefinição e difusão, guia-nos às emoções vividas por Mariana? Chegamos a algum lugar. Esse lugar tem um nome. A própria palavra Tribhou desencadeia associações livres, sonoras e deslizantes: *tribu où?* – “tribo onde?”, “de que tribo?”, “qual tribo?”. Linguagem ainda secreta e enigmática, como a do bebê com a mãe, a ser transformada em linguagem simbólica do mundo adulto e do mundo da cultura (Bollas, 1976). A igreja que se destaca do horizonte é Notre Dame. Em *working through* fluem outras associações... “Notre Dame de Tribhou”. Pré-concepções aguardando a realização (Bion, 1962/1991), as palavras encaixam-se, pré-figurando o enigma.

Esta é apenas a primeira peça de um puzzle, que Mariana des-conheceu por 25 anos: *A história era para ser como um quebra-cabeça cujas peças se acumulam sem encontrar seu lugar até a revelação...* O percurso analítico é, de alguma maneira, um quebra-cabeça, no qual os três vértices propostos por Ferro (1995) se vão revelando, desconstruindo e reagrupando: a realidade histórica (dados biográficos), o mundo interno de personagens e lugares (objetos internos) e o encontro da nossa mente de espectadores e da mente da realizadora no espaço transicional de diálogo e transformação que a narratividade do filme propõe (campo analítico da dupla). A co-construção permite encontrar a continuidade no descontínuo das lembranças e do esquecimento, ou seja, do recalçamento a operar.

A atmosfera nostálgica do filme, *preenchida pela ausência e a morte*, é perpassada por uma luz tênue (assim é também nos consultórios, favorecendo o olhar para dentro). Os cenários escolhidos, *evocando o dia a dia*, são essencialmente espaços contidos-continentes (arquitetura analítica, concebida para dois). *Com o meu pai, o carro era um cenário ideal, porque nós poderíamos olhar à distância e evitar contato ocular, permanecendo num espaço fechado e íntimo.* (Análogo ao divã, promovendo “olhar” no lugar de “ver” e “escutar” no lugar de “ouvir”.) A temporalidade é alongada (perlaborativa, como o tempo analítico). Os diálogos são modulados pelo silêncio (na análise, a palavra com suas tonalidades, entrecortada pelo silêncio, compõe uma melodia única).

Mariana busca lugares da infância, na esperança que [...] *ao ver esses lugares as memórias ressurgissem*, e se soltasse algum fio do novelo da recordação. É o apartamento habitado pela família até a morte da mãe, que ela transformará em casulo para dar início à metamorfose já anunciada da revelação do segredo.

Esvazia-o e pinta-o de branco. Tela para a criação/reconstrução do cenário da vida da mãe, do cenário da sua vida com a mãe, na esperança de reencontrar o cenário da sua vida atual, integrando psiquicamente *a perturbação e o improvável* no desvelamento do segredo: [...] *tinha a história que tinha vivido, que eu me contava até àquela data e que me tinha deixado satisfeita apesar das suas falhas e recantos obscuros.*

Nesse trabalho artístico-analítico, Mariana busca testemunhos, fatos e acontecimentos. “O filme nunca trata estas descobertas sucessivas como revelações, mas sim como uma busca infinitamente mais dolorosa, um abismo de perguntas” (Lequeret, 2003, p. 7). Cada encontro figura diferentes perspectivas da história e é mais uma das peças do puzzle, mas simultaneamente um rearranjo das já encontradas. Seguindo Ferro (2000), tomamos a narratologia como instrumento valioso para pensar os testemunhos desses protagonistas como pensamos os personagens na sessão.

Mariana busca gestos e palavras, objetos e afetos, para criar a sua narrativa onírica-interna, como tantas vezes fazem os analisandos, buscando nas caixas de objetos-tesouros da infância, nos álbuns de fotografias, em diários, com um ou outro familiar, um marco que ajude a organizar espaço e tempo, coordenadas matriciais do pensamento, sem as quais tudo se confunde e se esfuma.

A gênese do segredo

Mariana encontra-se com o tempo inaugural do segredo através do encontro com os tios maternos: [...] *A avó nunca falava disso. Segredo absoluto. Top Secret. [...] É verdade que me espanta, a esta distância, pensar que vocês não perguntavam nada.*

O que leva uma criança a inibir o impulso epistemofílico (Klein, 1996) e deixar de perguntar? Intuirá a criança que esse tabu silenciado é doloroso na família, protegendo os adultos, de quem depende emocionalmente, com o seu próprio silêncio? Mariana não perguntava diretamente, mas, lembra a tia: *uma vez estavas sentada ao meu colo [...] e, muito docemente, surgiu nos teus lábios a palavra “mamã”. E disseste, “mamã, mamã, mamã” [...].* Durante o filme, Mariana refere-se à mãe pelo nome próprio desta. Parece que a palavra mamã foi enterrada com a mãe. Não podendo ser evocada pelo segredo que a envolve, cria-se o fantasma da sua ausência, e a insuportável dor da orfandade é assim silenciada.

Mnemosine: em busca da memória

Isabel Otero é a irmã mais velha e atriz: *Quando éramos crianças, eu era aquela que queria colocar palavras na nossa história. Eu queria compreender. Eu era emocional, ao passo que Mariana era silenciosa e não queria saber.* Isabel tem sete anos e meio quando ousa perguntar se a mãe morreu. Mariana tem seis. Isabel pergunta à avó (imperturbável) e comunica (desesperada) à irmã. Mariana não se lembra e nunca procurou saber. A não ser, diríamos, pela profissão escolhida – cineasta/documentarista –, ferramenta ideal para empreender, qual Édipo, a sua caminhada, tentando decifrar o enigma através das lembranças de Isabel. E Isabel é a que procurou as palavras que significassem esse pesado silêncio, a que fez o luto através de uma análise que, muito antes, se tornou necessária:

Estou convencida de que temos que conhecer o nosso passado para construir o nosso futuro. A partir daí, a história tornou-se da minha mãe e do meu pai, mesmo que eu tenha sido tragicamente apanhada na mesma [...]. Foi como renascer para mim.

Observamos a dinâmica do recalçamento e da clivagem e seus efeitos amnésicos: não lembro, não sinto, não sofro, não penso... Um lado que nada lembra, que não consegue recuperar o vivido, como se o poder do não dito a arrastasse, num terror sem nome que o fantasma da mãe-morta-não-morta evoca. Operação do trabalho do negativo (Green, 2010) *versus* o trabalho onírico elaborativo de investigar para compreender, mesmo ficando desprotegido e desamparado pela dor do luto e da ausência.

A pergunta adormecida

Mariana continua a sua peregrinação e visita a avó. No limiar entre a vigília e o sono, percebe-se nela uma doçura silenciosa com a qual empatizamos. Esta é a avó que nunca falou da morte da sua filha, mas parece-nos intuir ser a história mais larga e complexa, ao dizer a Mariana: *Faz como eu, dorme.* Diz-lhe para suspender as investigações e aquietar-se. Avó-personagem do próprio adormecimento da pergunta em Mariana? Talvez também avó-fada, adormecendo o reino de Mariana-Bela-Adormecida na tentativa de impedir que os fantasmas do segredo invadam o quarto do bebê (Fraiberg, Adelson & Shapiro, 1983), e lutando para que

a neta se mantivesse viva, contra todo o poder da “Malévola” morte? Sono sem sonhos, a não ser por um quadro na parede assinado: Clotilde Vautier, 1965. A linhagem materna torna-se viva por meio de uma natureza morta de Clotilde, pintora e mãe de Mariana, onde em criança via uma cabeça de cavalo no lugar onde a avó vê uma jarra. Tentativa de vitalizar a mãe(natureza) morta? De manter-se internamente viva e pulsante?

Fotografias de família

Procuramos, neste suporte temporal mágico (instantâneo-permanente), identificar o rosto de Clotilde entre outros. *O espectador procura-a e, sem saber, passa por aquilo que passei.* Contra-transferencialmente sentimo-nos angustiados, como Mariana, como todas as crianças que, tantas vezes na clínica, nos comunicam o terror de não conseguirem guardar o rosto da mãe ou do pai que partiram. Como se a imagem se apagasse no nevoeiro da memória e deles ficassem perdidos para sempre.

Aqui, inversamente, “[...] a urgência não é tanto fazer aparecer a imagem desta mãe de que ela esqueceu o rosto, o odor, o toque da pele e os gestos, mas sim estabelecer uma relação com ela” (Lequeret, 2003, p. 7).

Imaginar a mãe

As duas irmãs sentam-se juntas, rememorando as suas lembranças, na tentativa de reapropriação de uma história partilhada mas longínqua. “Aparece então não uma mulher, mas duas, as que uma e outra imaginaram, sonharam [...]” (Lequeret, 2003, p. 7). Sonham como a reconheceriam, sonham o reencontro com a mãe perdida.

Na garimpagem de memórias, descobrem o vestido da mãe guardado no baú, com todos os pertences dela. Pensam se o experimentam, na tentativa talvez de senti-la como segunda pele a abraçá-las. Mariana deseja-o, mas não lhe serve. Em Isabel serve, mas não o deseja, e diz: *Eu aceito falar, dizer-lhe coisas, mas não vestir o vestido dela.* A personagem-Mariana deseja um contato mais primordial e sensorial com a mãe, ansiando por aceder ao seu interior desconhecido. Deseja, literalmente, vesti-la. A personagem-Isabel, já analisada e cujo luto estava já mais elaborado, parece, ao contrário, desejar a comunicação mais secundarizada com a mãe, aberta pela via onírica.

Morreste-me!³

É através de um sonho que Isabel nos conta do seu *après-coup*, quando já adulta, se encontra finalmente com a mãe, se encontra com a morte da mãe: [...] *foi a primeira vez, de fato, que tomei consciência que ela estava morta. E a partir daí, vi-a sempre como alguém que me protegia. [...] a partir desse momento comecei a falar com ela.*

Isabel pode, através de um sonho, de uma representação, acercar-se da sua dor transbordante e elaborar a confusão emocional que a experiência silenciosa/silenciada da avó lhe causou na infância. Um conteúdo à espera de continente. Uma dor à espera de pensabilidade. O luto adiado, revivido oniricamente, mobiliza o seu diálogo interno. Isabel passa a *falar com ela* (como no filme de Almodóvar) e a mãe passa então a habitar o seu mundo interno, protegendo-a e guardando-a, como um bom objeto internalizado.

“Não to direi. Nunca! Nunca!”

É isso que lhe diz um amigo dos pais sobre a causa da morte da mãe. Mas também lhe disse que a mãe não morreu do motivo invocado.

Personagem ambivalente de “meias palavras”, de “dar o dito pelo não dito”, numa posição anal de retenção-incontinência (Arnauld, 1976). Diz saber o segredo, mas nega-lhe a revelação, insuflando a violência do ocultado. Personagem que nos remete também aos movimentos oscilatórios progressivos e regressivos nas análises (Ps-D) e à ligação entre a sede de conhecimento (K+) e o filistinismo (K-), ou seja, as resistências ao novo (Bion, 1967/1988).

Chave do segredo

Mariana encontra-se com “[...] um pai perturbador, devastado pela culpabilidade que, com a voz entrecortada, explica porque achou melhor guardar o segredo. Quando vemos este homem no ecrã, ficamos emocionados pelo seu rosto, pronúncia, por toda a densidade humana que dele transpira” (Kaganski, 2003, p. 6). Este homem, que guardou sozinho a chave do segredo durante vinte e cinco anos, fala com verdade emocionada da perda ainda aguda da mulher que amou.

Evidencia-se o luto encriptado (Abraham & Török, 1995), cujos fantasmas – vestidos, fotos, quadros – foram aprisionados

3. Título do livro de José Luís Peixoto (2009).

em armários e baús, tão acessíveis quanto inalcançáveis. Interditamente, pelo silenciado, o acesso das filhas à mãe, como nos diz: *Por medo, provavelmente, que isso as levasse a fazer perguntas às quais eu ainda não estava pronto nem preparado para responder.*

Metáfora do segredo

Mariana entra no apartamento onde morou com os pais até aos quatro anos e meio, casulo tecido para a metamorfose. Palco para a revelação do segredo, “[...] tira literalmente do armário os quadros, um a um, para os investigar, como se só eles pudessem reanimar a presença de Clotilde” (Lequeret, 2003, p. 7).

Os quadros da minha mãe, Clotilde Vautier, são o que me resta dela, um traço da sua vida, dos seus gestos, do seu pensamento. Representam também uma metáfora do segredo. Foram escondidos ao mesmo tempo que as circunstâncias da sua morte.

Agora reunidos, são o desenterrar do segredo tornado tabu, são a devolução da sua obra ao espaço que Clotilde habitou com as filhas e o marido. Mariana convida ao apartamento, uma a uma, pessoas ligadas à vida e à obra da mãe, para com ela recriarem e reanimarem essa ausência longamente presente. Tenta recuperar a atmosfera emocional que ali se viveu, para através dela aceder e imaginar o interior enigmático da mãe (Meltzer, 1994).

Uma modelo fala da voz da mãe e do clima vivenciado: [...] *temos recordações tão boas com ela. Com ela e com o teu pai, porque não existia um sem o outro. Era ela e o teu pai.* Casal amoroso, confirmado pelo pai, quando chega a sua vez de lá entrar. Mais leve e desintoxicado, o pai olha junto com Mariana um quadro – casal nu a abraçar-se – *feito no quarto*, como lhe conta, em que pousou para Clotilde. Confirma-se a boa cena primária. Estão agora criadas as condições – *at-one-ment* (Bion, 1970/1991) – para a co-construção da revelação, para o nascimento da verdade e o *insight* transformativo.

Revelação do segredo

A cinquenta minutos do início do filme, Antonio Otero conta, com dor lancinante, a terceira gravidez e a decisão de aborto, clandestino à época (pouco antes da Lei Veil⁴), que levou a sua mulher à morte.

4. Lei de legalização do aborto em França, herdeira do Maio de 68 e implantada

Eu não podia acreditar que eu tinha vivido tanto tempo sem conhecer as verdadeiras causas da sua morte. [...] O meu pasmo se transformou em revolta e raiva. Eu não podia permitir que ela tivesse morrido quase ilegalmente, cercada por vergonha e sigilo. Como vítima de uma lei injusta, o silêncio tinha feito dela culpada.

A partir desse momento, “[...] as revelações ultrapassam o enquadramento familiar para assumir uma dimensão histórica, social e política” (Kaganski, 2003, p. 7).

Antonio entrelaça no seu discurso a dimensão interna-subjetiva e a dimensão histórico-social. Fala-nos da inevitável culpabilidade pela decisão do aborto e da evitável culpabilização pelo corpo médico à época. Fala-nos do desamparo familiar resultado de uma história clandestina imposta pela moral social. Fala-nos da morte imprevista e traumática, desencadeando um luto “sigiloso” e enquistando o trauma do silêncio e do tabu. Fala-nos de Clotilde estar internada enquanto se montava a sua exposição e ocorria a *vernissage* e de ter morrido aos 28 anos envolta no secretismo.

Integração do segredo

Mariana, surpreendida com a revelação do segredo, sente que *o silêncio em torno das circunstâncias reais da sua morte é a negação real da sua memória*. E não quer perpetuar o pacto de silêncios e tabus. *Nunca tinha tido a impressão de que eu estava vivendo com um segredo e esta situação era insuportável*. Não deseja instalar-se na mal-dita “casa assombrada” da clínica do não dito “[...] como formação do inconsciente e dos efeitos da subjetividade que, produzidos na intersubjetividade, dela derivam” (Kaës, 2001, p. 12).

Clotilde não morreu sozinha. A amplitude social e a ressonância política dessa história tornam-se uma urgência para Mariana. Pesquisa notícias da época, contata pessoas que recusam conversar e depara-se com outras que a ajudam a contextualizar esse passado doloroso. Componentes da integração progressiva do cindido, refletidos na vitalização da pulsão epistemofílica, nos movimentos imperiosos de des-cobrir o véu do segredo, agora que ela sabe que não sabia. Sentimento expresso nas palavras da tia: *E, depois, como falar de uma coisa que não se disse?*

O luto adiado

Empacotam os quadros, um a um, como se de um ritual fúnebre sagrado se tratasse. Mariana e o pai seguem de carro, solene e silenciosamente em cortejo atrás de uma “van” que transporta o corpo artístico de Clotilde. Seguem absorvidos no trabalho de luto, tarefa de re-introjeção da mãe desvelada pelo segredo, transformando o espaço interno de (encerramento)-abertura, de (enterro)-nascimento.

Também numa análise vivenciamos as resistências da compulsão à repetição no doloroso processo de luto dos objetos internos, cujas identificações alienantes, atuando como corpo estranho, impedem o acesso ao verdadeiro *self*, à verdadeira história, à verdadeira relação com o mundo interno e externo. Édipo saiu em busca do conhecimento e encontrou Tebas e a esfinge e a verdade sobre a sua história.

No último dia de filmagens, temendo perder essa última oportunidade e apercebendo-se ser a palavra o fio privilegiado de ligação à vida – nos antípodas do silêncio, representante da pulsão de morte –, Antonio dá à filha “as últimas palavras da mãe”: *E este barco, para onde vai?* Clotilde pressente a aproximação da Barca de Caronte. Mariana, no sentido inverso, fiandeira agora do seu destino (Três Parcas), corta o fio que liga o segredo à morte, gerando, estética e criativamente, a vida da mãe: *O filme tornou-se um local de encontro ou uma passagem entre os vivos e os mortos.*

Libertação do segredo: re-nascimento

Reunidos os quadros de Clotilde, Mariana prepara uma exposição, a *vernissage* a que a mãe não compareceu. Retoma o fio da vida interrompido pelo segredo. O casulo foi rompido. A galeria é agora ampla, luminosa e curvilínea, de acordo com a vida e com a flexibilidade do espaço mental e relacional do fim das análises.

Mariana, Antonio e Isabel reúnem-se com Clotilde, reapropriam-se da sua melodia interna – a música preenche a cena –, do corpo artístico de sua obra e do corpo feminino retratado. “O som das vozes é coberto pela música em *off*, guardando a intimidade da família. A reconciliação impossível aconteceu, a vida pode então começar” (Lequeret, 2003, p. 7).

A vida origina-se num espaço de privacidade. Revelado o segredo, tem finalmente “direito ao segredo”, característica de “[...] uma pessoa madura que não precisa nem de guardar

segredo e nem de revelar, (reter ou expelir) mas que é capaz de ambas, intimidade e partilha, distância e privacidade [...] que descobriu que a vida de segredos morre com a descoberta do segredo da vida” (Ekstein & Caruth, 1972, citado por David, 1976, p. 274).

A exposição dá uma coerência à obra, tornando viva a pele psíquica artística na qual Clotilde pode habitar consistentemente. Não mais como mãe-fantasma do não dito, mas mãe-Clotilde, circulando livremente no espaço psíquico da sua família, e pintora-Vautier, no espaço cultural e social.

“O não dito traz a marca, por vezes a sombra, das imagens primordiais maternas. Afinal o “continente negro” é o seu lugar original” (Rosolato, 1976, p. 25). Visitando os quadros da exposição de Clotilde, encantamo-nos com a vitalidade da mulher neles representada [...] *em toda a sua plenitude, com uma felicidade e uma liberdade que contrastam infelizmente com as causas da sua morte.*

Clotilde deixou sementes artísticas-criativas nas filhas. Mariana cineasta. Isabel atriz. A criatividade e a arte são instrumentos privilegiados para colocar em cena os segredos, dar voz, corpo e simbolizar o que foi silenciado. E o que é silenciado no segredo, senão precisamente os mistérios da sexualidade, do amor e do ódio? Clotilde pinta essencialmente o corpo desnudo da mulher. Matriz primordial que, ao promover a “[...] satisfação da necessidade introduz a ordem do sexual, pelo qual humaniza a criança” (Bleichmar, 1993, p. 155). O nu tem, portanto, suas origens na experiência infantil e, tal como o segredo, será sempre uma área mítica e misteriosa, de inquietante estranheza e estranha familiaridade (Freud, 1919/1976).

Através do filme, Mariana metamorfoseou a sua história, quebrando o silêncio e inserindo-o numa dinâmica de reconhecimento e numa ampla rede de sentidos, como, aliás, acontece no processo analítico.

João dos Santos (www.joaodossantos.net), diz-nos: “Cada pessoa guarda um segredo. O segredo do homem é a própria infância”. A nossa infância é o segredo que temos de ir integrando para não ficarmos alheados e alienados do nosso mundo interno, da nossa história, da nossa origem. As construções e elaborações ao longo da vida parecem constituir a integração dessa infância, desse originário, do segredo que nos constitui e cuja revelação vamos tecendo, como diz poeticamente Rainer Maria Rilke na sua carta de Milão (Rilke, 1923, citado por Sztulman, 2004, p. 88): “Nós nascemos, por assim dizer, provisoriamente

em algum lugar; pouco a pouco é que compomos em nós o lugar da nossa origem, para aí nascer posteriormente e, a cada dia, mais definitivamente”.



Abraham, N. & Török, M. (1995). *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta.

Arnauld, L. (1976). Évaluation étymologique et sémantique du mot “secret”. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 117-129.

Bion, W. R. (1991). *Aprender com a experiência*. (P. D. Corrêa, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1962).

_____. (1988). *Estudos psicanalíticos revisados*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1967).

_____. (1991). *Atenção e interpretação: o acesso científico à intuição em psicanálise e grupos*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1970).

Bleichmar, S. (1993). *Nas origens do sujeito psíquico: do mito à história*. (2ª ed., revista e ampliada). Porto Alegre: Artes Médicas.

Bollas, C. (1976). Le langage secret de la mère et de l'enfant. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 241-246.

Castoriadis-Aulagnier, P. (1976). Le droit au secret: condition pour pouvoir penser. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 141-157.

David, C. (1976). Le cauchemar d'un curieux. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 261-274.

Faimberg, H. (2001). O mito de Édipo revisitado. In R. Kaës, H. Faimberg, M. Enriquez & J. J. Baranes. *Transmissão da vida psíquica entre gerações* (pp. 169-189). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Ferro, A. (1995). *A técnica na psicanálise infantil: a criança e o analista da relação ao campo emocional*. (M. Justum, trad.). Rio de Janeiro: Imago.

_____. (2000). *A psicanálise como literatura e terapia*. (M. Petriccioni, trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Fraiberg, S., Adelson, E. & Shapiro, V. (1983). Ghosts in the nursery: a psychoanalytic approach to problems which affect the mother-infant relations. *La Psychiatrie de l'Enfant*, 26(1):57-98.

Freud, S. (1976). O estranho. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (E. A. M. Souza, trad., Vol. XVII, pp. 273-318). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).

REFERÊNCIAS

- Green, A. (2010). *O trabalho do negativo*. (F. Murad, trad.). Porto Alegre: Artmed.
- Junqueira Filho, L. C. U. (2014). *Níveis clínicos de captação da organização emocional: lógico, psico-lógico e meta-psico-lógico*. Conferência proferida na Sociedade Portuguesa de Psicanálise, Lisboa.
- Kaës, R. (2001). Introdução: o sujeito da herança. In R. Kaës, H. Faimberg, M. Enriquez & J. J. Baranes. *Transmissão da vida psíquica entre gerações* (pp. 9-25). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Kaganski, S. (2003). Les inrockuptibles. *Dossier de imprensa: “História de um Segredo” de Mariana Otero*. Cahiers du Cinema/ Clap Filmes (www.clapfilmes.pt) / Leopardo Filmes (www.leopardofilmes.com).
- Klein, M. (1996). Uma contribuição à teoria da inibição intelectual. In M. Klein. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. *Obras Completas de Melanie Klein*. (A. Cardoso, trad., V. I, pp. 269-282). (Trabalho original publicado em 1931).
- Lequeret, E. (2003). *Dossier de imprensa: “História de um Segredo” de Mariana Otero*, Cahiers du Cinema/ Clap Filmes (www.clapfilmes.pt)/ Leopardo Filmes (www.leopardofilmes.com).
- Melícias, A. B. (2006). Sísifo e Hércules: duas vertentes do trabalho da pulsão. In P. Luzes, M. Ferraz da Costa & J. S. Diniz (Org.). *Sigmund Freud, 150 anos depois* (pp. 53-83). Lisboa: Fenda.
- Melícias, A. B., Fernandes, C. & Juhos, C. (2013). Pensamento entre o prazer e a realidade: formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 33(1), 53-83.
- Meltzer, D. & Meg, H. W. (1994). *A apreensão do belo: o papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte*. (P. C. Sandler, trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Otero, M. (2003). Filme-documentário: História de um segredo. *Press Book “History of a Secret”*. Paris: Archipel 33>35 (www.archipel33.fr). *Dossier de Imprensa: “História de um Segredo”*. Lisboa: Clap Filmes (www.clapfilmes.pt)/ Leopardo Filmes (www.leopardofilmes.com). Título original: Histoire d’un secret.
- Rosolato, G. (1976). Le non-dit. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 5-26.
- Smirnoff, V. N. (1976). Le squelette dans le placard. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 14, 27-53.
- Sztulman, H. (2004). [R.M. Rilke, carta de Milão de 23.01.1923]. In D. Houzel, E. Michèle & F. Moggio (Coord.). *Dicionário de psicopatologia da criança e do adolescente* (p. 88). Lisboa: Climepsi.

Zusman, W. (2006). De volta a Tebas: uma leitura sígnica do Oráculo de Delfos. *Revista Latino Americana de Psicoanálisis*, 7, 532-541.

História de um segredo: vicissitudes de uma metamorfose
Partindo da semântica da palavra segredo, o artigo atravessa as dimensões de segredo e de secreto na psicanálise, passa pelo mito de Édipo como triplo enigma fundador e chega, por fim, ao filme-documentário *História de um segredo*. É através desta narrativa que a autora tece as vicissitudes da metamorfose implicada no complexo interjogo ocultamento/revelação, entrelaçando os paralelos com o processo analítico e seus segredos transfero-contratransferenciais. | ***History of a secret: vicissitudes of a metamorphosis*** This paper begins with the semantic roots of 'secret'. Going on to address different dimensions of the secret in psychoanalysis, the paper travels via the myth of Oedipus as the founding tripartite enigma, arriving finally at the documentary film, *History of a secret*. Through this narrative, the author outlines the vicissitudes of the metamorphosis implicated in the interplay between secrecy and revelation, drawing parallels with the analytical process and its transferential and counter-transferential secrets.

RESUMO | SUMMARY

Segredo. Revelação. Psicanálise aplicada. Cinema. Metamorfose. | *Secret. Revelation. Applied psychoanalysis. Film. Metamorphosis.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

57

ANA BELCHIOR MELÍCIAS

Praça das Águas Livres, 8/SL1
1250-001 – Lisboa – Portugal
tel.: +351.919550044
ana.melicias@gmail.com

RECEBIDO 27.05.2015
ACEITO 13.06.2015