

MALVINE ZALCBERG

De menina a mulher

A relação mãe e
filha como cenário
da construção da
feminilidade



PAIDÓS

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

MALVINE ZALCBERG

De menina a mulher

**A relação mãe e
filha como cenário
da construção da
feminilidade**

PAIDÓS

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

Copyright © Malvine Zalberg, 2025
Copyright © Editora Planeta do Brasil, 2025
Todos os direitos reservados.

Revisão: Ligia Alves, Daniele Debora de Souza e Fernanda Guerriero Antunes
Projeto gráfico e diagramação: Renata Zucchini
Capa: Luciana Facchini
Ilustração de capa: Elisa Carareto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Zalberg, Malvine

De menina a mulher : a relação mãe e filha como cenário da construção da feminilidade / Malvine Zalberg. - São Paulo : Planeta do Brasil, 2025.
384 p.

Bibliografia

ISBN 978-85-422-3809-9

1. Psicanálise 2. Feminilidade 3. Mães - Aspectos psicológicos 4. Psicanálise e cinema I. Título

25-3634

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise

Ao escolher este livro, você está apoiando o manejo responsável das florestas do mundo e outras fontes controladas

2025

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Planeta do Brasil Ltda.

Rua Bela Cintra 986, 4º andar – Consolação

São Paulo-sp – cep 01415-002

www.planetadelivros.com.br

faleconosco@editoraplaneta.com.br

SUMÁRIO

- 07 **APRESENTAÇÃO À NOVA EDIÇÃO**
- 11 **INTRODUÇÃO**
- 15 **ATO UM: A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA**
- 17 **O olhar da mãe dá corpo ao bebê**
Precisamos falar sobre o Kevin
- 21 **Mãe, você vê uma menina?**
Sete dias com Marilyn
- 25 **Olhar evanescente, identidade flutuante**
No espelho • Não é um filme caseiro
- 29 **Uma ausência de definição tão feminina!**
As horas
- 35 **Mãe, você vê uma linda menina?**
O espelho tem duas faces
- 41 **O que sou sem o amor da minha mãe?**
Sonata de outono
- 47 **Fica comigo**
O piano • De salto alto
- 53 **Amor usurpado**
Razão e sensibilidade • Enquanto o sol não vem
- 59 **A necessária desilusão**
Pequena mamãe • Coraline
- 65 **Amor que baste**
Incompreendida
- 71 **ATO DOIS: A MÃE E SEU PODER**
- 73 **Excesso de poder**
A maçã
- 77 **Abuso de apropriação**
Na ponta dos dedos • Hilary e Jackie
- 85 **Um amor ambivalente**
Cisne Negro
- 93 **A mãe e sua devastação**
A professora de piano
- 97 **Rotas de colisão**
Melancolia
- 103 **Me ame; me largue**
Deixe-me viver
- 109 **É minha vida ou a sua que levo?**
Belíssima
- 115 **ATO TRÊS: O PAI (FELIZMENTE) APARECE**
- 117 **Esse “terceiro” que permite respirar**
Mommy
- 123 **A palavra do pai**
Malala • Camille Claudel
- 127 **Fantasia incestuosas**
A caça
- 131 **Quando o porto seguro vira prisão**
Sweetie • Aos nossos amores

- 137 **O olhar do pai**
Confiar
- 143 **Lidar com a falta de pai**
Tati, a garota
- 147 **Fazer do pai ausente um pai operante**
Os descendentes • Um lugar qualquer
- 151 **A proteção por outras instâncias interditoras**
Preciosa: uma história de esperança
- 157 **ATO QUATRO: ESTABELECENDO DISTÂNCIAS**
- 159 **Abrir espaço**
Enrolados
- 165 **Um “nós” amalgamado**
Coração selvagem • Brooklyn
- 171 **Se diferenciar para “ser”**
Lady Bird: A hora de voar • Valente
- 177 **A formulação do desejo**
Depois a louca sou eu • Uma garota encantada
- 183 **Apropriar-se de seu destino**
A estranha passageira
- 187 **Ainda mais coladas**
Grey Gardens
- 193 **De carona**
De bem com a vida • A intrometida
- 199 **A mãe dentro de si**
Tully • Animais noturnos
- 207 **Separadas... mesmo?**
A última lição • Livre
- 213 **Voltar para melhor avançar**
Marnie, confissões de uma ladra
- 219 **Reencontros**
Como nossos pais • Para sempre Alice
- 225 **ATO CINCO: MÃES E FILHAS, ESSAS MULHERES**
- 227 **Da mãe enquanto mulher**
Ainda nos resta o amanhã • A corte
- 233 **Da mãe enquanto mulher amada (ou não)**
A bondade das mulheres • Interiores • As pontes de Madison
- 241 **Recuperar uma imagem feminina**
Fatima
- 245 **Um “sem-fim” bem feminino**
De olhos bem fechados • Uma barragem contra o Pacífico
- 253 **Criança: um objeto na fantasia materna**
Minha pequena princesa • A vida íntima de Pippa Lee
- 259 **Gozo mortífero**
O vazio do domingo
- 263 **Uma feminilidade “incorporada”**
Mapas para as estrelas
- 267 **A mãe em face da sexualidade da filha**
Sempre garotas • As virgens suicidas
- 271 **Quando os limites vêm a faltar**
Amy

- 277 **ATO SEIS: A DIMENSÃO DO AMOR NA VIDA DA MULHER**
- 279 **Diga-me como me amas e me dirás quem sou**
Monsieur & Madame Adelman • O desprezo • Fale com ela
- 285 **A devastação identificatória**
Blue Jasmine
- 289 **A destituição amorosa**
Villa Amalia
- 293 **Quando o amor é tudo ou nada**
A bela Junie
- 297 **Nos braços de uma mulher**
Cidade dos sonhos • Azul é a cor mais quente
- 303 **ATO SETE: A MÃE É UMA FILHA COMO QUALQUER OUTRA**
- 305 **A escolha da maternidade**
Foi apenas um sonho • A chave de Sarah • Philomena
- 309 **Menos filha, mais mãe**
A filha eterna • Um evento feliz
- 315 **O poder da mãe sobre a maternidade da filha**
Juno • 9 meses • Destinos ligados • Uma mulher em pedaços
- 323 **Netos reféns**
Garota má • Laços de ternura
- 329 **Libertar-se do peso da sua história**
A filha perdida • Diário perdido
- 337 **Cordões perpetuados**
Volver • Álbum de família
- 343 **Cordões salvadores**
Minha mãe • Aprendendo com a vovó • A avó
- 347 **Quando mãe e filha tornam-se avó e mãe**
Que horas ela volta?
- 351 **ATO OITO: CINDERELA E ASTRONAUTA**
- 353 **Mulher: ser dois em um**
Não sei como ela consegue
- 359 **Trabalhar ou não, eis a questão**
Presente de grego
- 363 **Que o céu nos proteja das mães perfeitas!**
Pequenas grandes mentiras • Perfeita é a mãe!
- 369 **ATO FINAL: CONCLUSÃO**
- 371 **Feminilidades**
- 375 **ANEXOS**

O OLHAR DA MÃE DÁ CORPO AO BEBÊ

 *PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN*

No início da vida, o bebê é absolutamente dependente de outro ser; em geral, a mãe. O seio em sua boca – uma imagem tão prenhe de sua ligação com o corpo dela – o faz crer que ele é o seio ou que o seio é ele.

Se não se pode dizer que o bebê vive uma indistinção de corpos, é porque ele nem adquiriu uma imagem de seu próprio corpo ainda. Para ele, braços, pernas, cabeça e tronco não têm ligação entre si e não constituem essa unidade chamada “corpo”. Por isso, o bebê brinca com as mãozinhas como se elas fossem elementos externos a ele.

O psicanalista Donald W. Winnicott cunhou a expressão *corpo fragmentado* para referir-se a essa vivência de disjunção do corpo, que é normal no recém-nascido, mas só permanece na idade adulta em pessoas emocionalmente perturbadas. É preciso, pois, que o bebê supere essa primeira vivência de um corpo sem unidade e adquira a experiência de um *corpo unificado*, em que as partes são experimentadas em conexão entre si, formando um todo.

Essa passagem de corpo fragmentado para corpo unificado torna-se possível pelo fato de que o bebê *vê* seu corpo como uma coisa só refletido no olhar da mãe. É nos olhos da mãe que o bebê vê seu corpo como *visto* por ela: como um todo. Essa imagem assim constituída é a matriz do seu *eu*. É como se o bebê pensasse: “tenho um corpo porque ele existe no olhar de minha mãe”.

Pode acontecer de a mãe, tomada por alguma outra preocupação (luto na família, dificuldade de interação com o recém-nascido ou de adaptação à maternidade), olhar mas *não ver* seu bebê. Seu olhar pode ficar perdido no horizonte, não pousado nele, enquanto o bebê procura capturá-lo.

Nesse caso, em vez de refletir, como um espelho, a imagem do bebê, o olhar materno só reproduz as próprias preocupações. Em razão de sua dependência, o bebê ficará muito atento aos seus estados de alma, seus pensamentos, seus interesses, seus humores, às suas disposições. Se o distanciamento materno for eventual, será tolerado pelo bebê; mas, se for constante, poderá ser causa de distúrbio na constituição do *eu*.

É fundamental, portanto, a mãe estar atenta a seu bebê para *vê-lo*. Quando se trata de uma bebê (menina), ela tem mais um motivo para precisar *ser vista*, como será comentado adiante.

Segundo Winnicott, além de o bebê sentir essa inquietação em relação à sensação de *corpo fragmentado*, ele também sente o desconforto de outro tipo de sensação: a de “estar caindo”. Por isso, além de *ver* o bebê, é importante a mãe *segurá-lo* com braços firmes e envolventes que o façam se sentir protegido.

O olhar (que *o vê*) e os braços maternos (que *o seguram*) amenizam as primeiras angústias do bebê por constituírem provas do amor materno. O envolvimento da mãe – captado em todas as suas nuances pelo bebê, que só vive por e para isso – é a soma do aconchego, da percepção, da proteção e da alegria proporcionados por ela.

No entanto, lembra o psicanalista Jacques Lacan, “existem pessoas que vivem sob o impacto de não terem sido desejadas. Mesmo quando aceitas mais tarde, nada há que possa impedi-las de viver para sempre sob a marca do desejo inexistente antes de certa data” (“Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, 1958). Mais do que qualquer outro, faz falta à criança o amor da mãe – e falhas no nível da interação amorosa inicial podem esvaziar de sentido as trocas afetivas com a mãe e, mais tarde, quaisquer outras.

O romance *Precisamos falar sobre o Kevin*, da escritora Lionel Shriver (2003), que recebeu versão cinematográfica (2011) dirigida por Lynne Ramsay, expõe, através das cartas de Eva (Tilda

Swinton) ao ex-marido, Franklin (John C. Reilly), por quem diz continuar apaixonada, um mal-entendido frequente na história das famílias: ela engravidou sem realmente o querer. “Nós somos felizes (*sem filhos*), você não acha?”, ela dizia ao marido, que, por sua vez, desejava ardorosamente ter um filho.

Enquanto Eva idealiza um homem que não existe em Franklin, este idealiza um filho que Kevin não é. Assim, nenhum dos pais, envolvidos com suas próprias fantasias, consegue efetivamente *ver* o filho e dar a este uma acolhida estruturante.

Como ela escreve nas cartas que se tornaram o livro: “Os pequenos têm muita intuição, porque é mais ou menos tudo o que são. Eu tinha certeza de que Kevin percebia um enrijecimento sintomático de meus braços quando eu o segurava. Nunca vi meu filho como um bebê. Para mim, ele era grande”.

O filme nos faz sentir a solidão trágica, o desejo de punição dessa mãe que se debate com a culpa por não ter amado o filho e por ter favorecido que ele se tornasse o assassino que mata sete de seus colegas e uma professora. A projeção da culpa materna pode ter suscitado um sentimento de culpa em Kevin – o sentimento dele de ser o autor da destruição do mundo. A sua busca de punição – e de atos criminosos que a justifiquem – é consequência desse sentimento.

É claro que nem todos os filhos “não vistos”, “mal acolhidos” ou “não amados” pela mãe tornam-se maus elementos! Muitos – a maioria! – encontram meios de contornar essa ausência, e das maneiras mais criativas.

A cineasta Aline Issermann concedeu uma entrevista explicando que a atenção aos detalhes e a busca por um foco, exigindo nitidez em todos os planos, lhe vêm da infância, resultado de uma vida com uma família em que a violência podia irromper a qualquer momento: era necessário observar tudo, estar preparado para qualquer eventualidade.

É principalmente o exercício da filmagem em si, no entanto, que guarda semelhança com seu modo de estar no mundo quando era pequena: “Quando criança, eu vivia fora do quadro familiar e, de certa forma, reencontrei essa posição, colocando um olho de vidro entre mim e o mundo”.

A primeira das violências sofridas pela cineasta – algo muito particular – a atingiria em toda a sua existência. A mãe não sabia que esperava gêmeos até sua gravidez estar bem avançada, e, como no fundo se preparara para ter apenas uma criança e de preferência um menino (afinal, *já tinha* uma filha...), escolhera nome apenas para ele. Ao nascer, ela – *a sem nome* – quase não sobreviveu. Só quando um padre foi chamado para lhe ministrar a extrema-unção é que a mãe a nomeou: Aline.

Assim contava a mãe a história do nascimento dos filhos ao apresentá-los: “Esta é minha primogênita, Dominique, este é meu filho Yves e esta é a irmã gêmea dele; não se esperava que ela estivesse aqui”.

“Já que eu fui posta de lado, já que eu não devia estar lá, me coloquei realmente fora do quadro – e observava a família como se fosse um filme. Não posso dizer que foi a minha primeira câmera, mas escondi-me muito por trás do meu gato. Até hoje, adoro observar o mundo por trás do alto do cabeça do meu gato, olhando entre suas duas orelhas.”

Sua arte – e sua maneira singular de colocar uma camada protetora (seja ela a lente ou as orelhas de um gato) entre ela e o mundo – permitiu que ela conseguisse atenuar os efeitos do trauma de sua infância: o de ser aquela que, aos olhos de sua mãe, não deveria estar lá.

MÃE, VOCÊ VÊ UMA MENINA?

 SETE DIAS COM MARILYN

Bem cedo na vida, a menina se volta, como toda criança, para a mãe, em cujos braços se aninha para pedir que ela lhe dê uma imagem unificada de seu corpo. É preciso, como comentado, que a mãe *a veja* de fato – porque há mães que olham e não veem –, para a criança poder imaginar: “aquele corpo que vejo no olhar de minha mãe é meu”. Desse corpo assumido, ela forma a matriz do seu eu.

A menina – só ela – precisa de mais uma fase nesse processo formativo do eu. Não só pede que a mãe veja seu corpo, mas que o veja e reconheça como corpo feminino: “o corpo que vejo no olhar de minha mãe é o de uma menina”. Com essa imagem legitimada pela mãe, a menina adquire uma matriz não só de seu “eu”, mas de seu “eu feminino”.

A resposta materna à demanda da menina de aceitação de seu corpo depende da resolução de suas questões com o próprio corpo e com o sentimento de feminilidade a ele associado. Em função da forma como se deu essa resolução subjetiva, a mãe pode olhar e *ver* ou *não ver* o corpo da filha como tal.

Nem sempre se chega a um ponto tão acentuado de dificuldade em relação a essa questão quanto o relatado pela psicanalista Eugénie Lemoine-Luccioni em *La robe* [O vestido], de 1983. Ela cita o caso de uma paciente para a qual a visão do corpo da menina era insuportável. Quando viu sua filha pela primeira vez, logo após o nascimento, disse: “Repugna-me ver aquela fenda... uma menininha, para mim, parece indecente”.

Trata-se de uma mãe que aparentemente não conseguiu elaborar uma identidade feminina sólida através dos recursos que cada mulher põe em jogo para criar uma forma de viver sua feminilidade. Essa dificuldade leva a mãe a rejeitar o corpo da filha que a evoca.

“O que custava minha mãe me vestir como menininha?”, queixa-se Ana em análise. “Eu queria tanto ser como as outras meninas, com seus cabelos longos e vestidinhos engraçadinhos, não com cabelos curtos e vestida de bermudas e camisetas que me faziam sentir um patinho feio, excluída do grupo de meninas (cisnes).”

Felizmente, a maioria das mães lança um olhar de aceitação sobre o corpo da filha. Esse olhar receptivo, quase cúmplice, da mãe para sua filha valida o pequeno corpo. E, de forma geral, as mães são sábias. Embora o capricho com as roupas de seus filhos possa ser o mesmo, elas tendem a *vestir* os meninos e a *enfeitar* as meninas. Elas sabem que o corpo feminino precisa de enfeites, de artifícios, de adereços que, tanto quanto o amor, recobrem o vazio do qual a menina, futura mulher, se ressentida desde pequena. Artifícios aos quais as mulheres recorrem – como vamos analisar mais adiante – para lidar com essa falta imaginária e, assim, constituir-se uma imagem feminina.

Aliás, não é à toa que o gesto inaugural da deusa Atena, da mitologia grega, foi o de envolver a primeira mulher, Pandora, em um véu tingido de várias cores. Justamente Atena, a deusa nascida sem mãe e, não sem motivo, deusa das virtudes viris representadas pelo dom do espírito e da guerra, reconhece a necessidade de cobrir o corpo da mulher para começar a *criar-se* uma existência feminina. Há mães que o intuem tão profundamente que, ao se saberem grávidas de uma menina, se dedicam ao enxoval desta com apuro especial, esboçando algum investimento antecipado no corpo feminino da menininha ainda por nascer.

“Quando minha mãe estava grávida de mim e soube que era de uma menina”, conta uma jovem em análise, “ela confessou que era o que desejava. Ela estava muito feliz e logo ficou com vontade de fazer o enxoval para mim: roupinhas cor-de-rosa e brancas e mesmo vestidos! Como se eu já estivesse lá!”

As filhas guardarão para sempre as impressões das maneiras como foram olhadas, tocadas e investidas pelas mães na origem de sua imagem feminina, base de sua identidade singular.

Em seu livro *Agora e sempre* (2012), a atriz Diane Keaton conta que sua mãe, à época de seu nascimento uma mulher de 25 anos, vira em sua filha um ser extraordinário: “E, assim, eu *tinha* de o ser. Ela passou esse tipo de esperança para sua bebê-menina, que ficou cativa da força desse seu olhar”.

Tão presa fica a menina nesse olhar que, por vezes, passa a adotar uma estratégia que consiste em capturar o olhar do outro, ou seja, forçá-lo a se depositar nela: tornam-se, muitas vezes, mulheres que precisam continuamente de “alguém por perto” para se sentirem vistas e vivas. Como se, durante muito tempo – para sempre? –, a confirmação de sua existência feminina dependesse desse olhar.

É muito possível que Marilyn Monroe, um dos maiores mitos femininos do século 20, tenha sofrido da falta desse olhar para lhe assegurar uma identidade estável e uma imagem consistente dela mesma.

Por meio da biografia escrita por Michel Schneider – *Marilyn últimas sessões* (2006) –, aprendemos que, em uma das sessões de análise com o doutor Greenson, em Hollywood, ela lhe teria dito que, antes da existência de “Marilyn” – e teria alguma vez “Marilyn” realmente existido para ela? –, Norma Jeane se buscava no olhar das pessoas para saber quem ela era. Sentia-se viva diante do olhar do “outro” e sabia se colocar como portadora da feminilidade para provocá-lo. No entanto, temia que tudo não passasse de uma imagem sem lastro.

O filme *Sete dias com Marilyn* (*My Week with Marilyn*, 2011), dirigido por Simon Curtis, ilustra a dependência da atriz da presença de um “outro” sempre ao seu lado. Paula (Zoë Wanamaker), esposa do famoso professor de teatro Lee Strasberg, de Nova York, tinha sempre de a acompanhar quando Marilyn participava de alguma filmagem – como agora essa, em Londres.

Marilyn nunca deixou de procurar o reconhecimento de sua existência no olhar da mãe, que, tendo trabalhado com edição na indústria cinematográfica, era obcecada pela fama e pelo cinema de Hollywood.

“Eu fui um erro. Minha mãe não queria que eu nascesse. Eu acho que ela nunca me quis. Mas eu não posso culpá-la; uma mulher divorciada já tem problemas suficientes para se casar novamente, uma divorciada com uma criança ilegítima, então... Espero, no entanto, ainda espero que ela no fundo tenha me desejado.”

Em carta endereçada à psiquiatra Marianne Kris, Marilyn escreve: “Eu mostrei à minha mãe durante toda a vida o quanto eu lhe era fiel”. Fiel aos desejos maternos – querendo criar um lugar para si dentro deles –, Marilyn só poderia ter procurado se tornar atriz... de Hollywood.

Sobretudo, ser atriz foi a solução encontrada considerando seu corpo, que desfalecia sem o amor e o olhar do outro. Não era, paradoxalmente, pelos homens, cujo desejo tão intensamente despertava, que ela conseguia se sentir acolhida: “O que eu sei” – dizia – “é que os homens não me veem, eles atiram seu olhar em mim”.

Sua existência dependia do olhar do outro. Sem ele, seu rosto se desfigurava, como se estivesse morta. Por isso ela era hospitalizada praticamente no final de cada filmagem: quando o outro (o diretor, seus assistentes) retirava dela o olhar.

Não à toa Marilyn tinha medo da noite, quando se encontrava sozinha, sem o ópio do olhar do outro a sustentar seu corpo feminino, sempre ameaçado de diluição.

OLHAR EVANESCENTE, IDENTIDADE FLUTUANTE



NO ESPELHO



NÃO É UM FILME CASEIRO

A formação da imagem do corpo – porta para a criação do seu eu, por meio da qual a mulher começa a constituir sua identidade feminina – muito depende do olhar da mãe.

A sensação de diluição é frequente em muitos casos de mulheres cuja história revela que, quando eram crianças, suas mães atravessavam períodos depressivos. Embora dispensassem os cuidados básicos requeridos, eram impedidas, por causa de sentimentos dolorosos, de estar emocionalmente disponíveis e atentas a elas. As meninas confrontaram-se, assim, não com a ausência da mãe, mas com o vazio reinando dentro dela.

Não quer dizer que toda mãe que passa por momentos difíceis que a “fazem estar lá sem o estar verdadeiramente” deixe uma impressão de destituição interior na filha. Além do quê, ela pode ter a oportunidade, mais tarde, por meio de palavras que pacifiquem as inquietudes dos primeiros tempos, de estabelecer outro nível de relação.

Muito vai depender das marcas que as dificuldades emocionais da mãe deixam na filha, independentemente do fato de ela ter se sentido amada pela mãe. A filha pode ter incorporado traços de sua depressão, fazendo com que a mãe “distante” (embora presente) tivesse se transformado em uma nuvem negra que absorve parte de sua identidade.

Poucas obras cinematográficas são tão eloquentes no que se refere a essa questão quanto a da cineasta Chantal Akerman.

Seu acervo, composto de filmes, curtas-metragens e vídeos, compreende uma longa sucessão de explorações do lugar desabitado em que a mãe se alojara sem remissão possível.

Sua mãe, Natalia (Nelly) Akerman, sobreviveu ao campo de extermínio de Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial. A relação profunda entre a mãe e a filha se constrói em torno desse milagre de sobrevivência todo embebido, no entanto, de angústia.

Nelly nunca falava a respeito, pois não encontrava palavras para expressar o horror pelo qual passara; não encontrando palavras para o descrever – e, assim, combater os demônios do passado –, não saiu do seu sofrimento, e para ele arrastou sua filha.

Chantal sempre se interrogara acerca desse passado tenebroso, de como ele devastara sua mãe, lhe proporcionando uma angústia crônica por toda a vida, pelo menos a vida que ela conhecera. A filha se questionava insistentemente sobre como era ou seria sua mãe sem a vivência do Holocausto; teria havido um “antes” da angústia na vida da mãe?

As indagações sobre quem poderia ter sido essa mulher, sua mãe, tornaram-se o eixo principal da criação de Chantal. As questões versam sobre temas relacionados à constituição da feminilidade – gênero, sexo, identidade –, com menções frequentes à falta ressentida de referências sólidas, como tédio e vazio existencial.

In the Mirror [No espelho], de 2007, é uma videoinstalação criada a partir de uma cena extraída do curta-metragem *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* [A criança amada ou Eu brinco de ser uma mulher casada], realizado em 1971, quando Chantal tinha apenas 21 anos. Poucos testemunhos artísticos são mais representativos do olhar de uma mulher sobre seu corpo... No caso, uma jovem (Claire Wauthion), nua, inspecionando a sua própria imagem refletida e percorrendo sobre o que vê: orelhas estranhas, cabeça pequena demais e tantos “outros defeitos”. O confronto do que é visto do “interior” com o que se vê do “exterior” é eloquente... e comovente; vemos ao mesmo tempo uma linda mulher e a criança que é incapaz de ver quão linda é, dominada por uma cruel autocrítica que não lhe permite afirmar “seu direito de ser autora dela mesma”. A cisão fora-dentro torna-se cada vez mais intensa na vida de Chantal.

Seu último filme, intitulado *Não é um filme caseiro* (*No Home Movie*, 2015), mostra a intimidade da complexa relação entre ela e sua mãe, enfatizada pela cena em que conversam na cozinha.

Se as cozinhas podem confinar as mulheres, podem também oferecer espaços íntimos para conversas e servir de pano de fundo para as tramas da vida cotidiana. Nesse espaço íntimo reservado – ambas sentadas à mesa, comendo batatas que Chantal preparara –, ela tenta extrair da mãe, agora no fim da vida, o segredo sobre a origem de sua depressão, antes que a porta a respeito de sua própria história se fechasse definitivamente.

Tenta se aproximar do que acometera Nelly para lançá-la em uma tão profunda depressão, em um jogo de puxa e empurra feito de carinho e frustração, de vontade de esquecer, de um lado, e de um desejo irreprímível de saber, do outro.

Nesse filme, Chantal expõe o âmago de suas próprias feridas a revelarem-se em sua necessidade de se isolar, em sua vertiginosa instabilidade, em sua incapacidade de achar seu lugar, de se sentir “em casa”, enfim, em *algum* lugar.

Não é um filme caseiro é, de certa maneira, uma continuação do livro *Ma Mère rit* [Minha mãe ri], de 2013, no qual ela descrevia suas noites insones, seu desespero e suas angústias, seu receio ligado à morte, a sua ou a de sua mãe: “Andei estudando a sua doença, e frequentemente as pessoas que sofrem dela se jogam pela janela. Eu não. Pelo menos ainda não...”. Experiências pesadas atravessadas por risos compartilhados com a mãe. Risos ambíguos: embora Nelly risse muito – e tivesse um riso contagiante –, havia também lágrimas em seus olhos.

Rir não impede que o vazio a permear o olhar da mãe atravessasse o corpo – e marque a identidade – da filha. Chantal declara: “Eu não resistirei sem escrever. De qualquer maneira, aqui ou alhures, não faz diferença. Minha vida, eu não tenho vida. Eu não soube criar uma para mim. Então, aqui ou lá... Mas lá é sempre melhor. Então eu parto e reparto, desde sempre”.

Não foi por acaso que Marianne Lambert intitulou o filme que a consagrou *Não pertença a lugar nenhum: o cinema de Chantal Akerman* (*I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman*, 2015).

A vida de Chantal foi uma guerra contínua contra si ou contra essa mãe, adorável e chata, perpetuamente moribunda, mãezinha querida a quem de vez em quando ela adoraria estrangular: “Às vezes ela entra no quarto onde estou escrevendo, eu me escondo, a evito, mas ela entra sem avisar e grita qualquer coisa. Eu digo para mim mesma: ‘Eu vou matá-la. Seria tão fácil. O que me impede? Sou eu que me impeço’”. Segue-se uma declaração de amor: “Não me abandone, ainda não”. E uma grande resolução: “Parar de não viver” – seguida de atos.

Chantal Akerman suicidou-se em 2015, pouco após a morte de Nelly. A separação da mãe tornou-se sinônimo de perda irremediável não somente do outro, mas também de si mesma, pois essa “ruptura” a deixou sem referências.

“Minha mãe me disse ‘Às vezes, é melhor morrer do que viver’, e logo depois ela se deixou morrer. Talvez para ela tenha sido uma libertação, eu não sei. Não passei por isso, ainda que eu passe todos os dias um pouco por isso”, declarou a cineasta no debate após a primeira projeção pública de *Não é um filme caseiro* – revelando a que ponto pode chegar a sensação de dissolução de filhas marcadas pelo vazio dominando a existência da mãe.