



*Cinema & Território*  
Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025  
VARIA

---

Ensaio Psicanalítico do filme *Sonata de Outono*

Maria Eduarda dos SANTOS

---

### OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>  
DOI: 10.34640/ct10uma2025santos  
ISSN: 2183-7902

### Editor

Universidade da Madeira (UMa)

### Referência eletrónica

Dos Santos, M.E. (2025). Ensaio Psicanalítico do filme Sonata de Outono. *Cinema & Território*, (10), 237-252. <http://doi.org/10.34640/ct10uma2025santos>

---

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

## Ensaio psicanalítico do filme *Sonata de Outono* (1979)

Maria Eduarda dos SANTOS  
Universidade Católica de Salvador  
maria.esantos@ucsal.edu.br

**Resumo:** O ensaio propõe uma leitura psicanalítica do filme *Sonata de Outono* (1979), dirigido por Ingmar Bergman, cineasta reconhecido por sua singularidade ao explorar a alma humana por meio de intensos *close-ups* e do uso expressivo de luz e sombra - elementos que frequentemente revelam o íntimo dos personagens. O trabalho foca-se no núcleo central do filme: a relação conturbada entre mãe e filha, e como essas feridas se originam na infância e se prolongam até a vida adulta, evidenciando o impacto do cuidado materno no desenvolvimento saudável da filha. Destaca-se, assim, como o processo de individualização e a construção da imagem de si, refletida no espelho, podem ser profundamente comprometidos, influenciando a estruturação da baixa autoestima e da insegurança latente diante o outro.

**Palavras-chave:** mãe, filha, infância, cuidado materno, espelho, autoestima

**Abstract:** This essay proposes a psychoanalytic reading of the film *Autumn Sonata* (1979), directed by Ingmar Bergman, a filmmaker renowned for his singular approach to exploring the human soul through intense close-ups and the expressive use of light and shadow -elements that often reveal the characters' innermost selves. The work focuses on the film's central core: the troubled relationship between mother and daughter, and how these wounds originate in childhood and persist into adulthood, highlighting the impact of maternal care on the daughter's healthy development. It emphasizes how the process of individuation and the construction of self-image, reflected in the mirror, can be profoundly compromised, influencing the formation of low self-esteem and latent insecurity in relation to others.

**Keywords:** mother, daughter, childhood, maternal care, mirror, self-esteem

### I

Tanto a direção de Ingmar Bergman (1979) quanto os pressupostos da psicanálise convergem para temáticas como infância, repressão, sofrimento psíquico, inconsciente e construção do self. Nesse sentido, este ensaio propõe-se analisar a perspectiva da personagem Eva (Liv Ullmann), a protagonista, observando como foi emocionalmente afetada pela relação com sua mãe (Ingrid Bergman).

Ingmar Bergman nasceu em 1918, na Suécia. Em sua infância, sofreu influência da figura de seu pai, um pastor rígido que compartilhava a moralidade e os bons costumes. Ingmar, era trancado em armários como punição pelo pai. Inclusive, isso é abordado em sua obra *Face to Face* (1976), quando a personagem desliza na parede chorando e revela que o pai a trancava em armários escuros, e que isso a traumatizou pelo resto da vida. Em sua biografia *Lanterna Mágica* (2013), confessa:

Eu dediquei meu interesse ao mundo misterioso da igreja, de arcos baixos, paredes grossas, o cheiro da eternidade, a luz do sol colorida tremendo acima da vegetação mais estranha de pinturas medievais e figuras esculpidas em tetos e paredes. Havia tudo o que a imaginação de alguém poderia desejar: anjos, santos, dragões, profetas, demônios, humanos. (Bergman, 2013, p. 21)

As suas obras são marcadas por retratos autobiográficos de sua própria infância, um remendo que ele tenta compreender, juntando as partes. Isso é salientado no curta *O Rosto de Karin* (1986), feito após a morte de seu pai, quando Bergman roubou o álbum de fotografias e o narrou, usando como personagem central a mãe. Com uma trilha sonora melancólica, insere as imagens, em alguns momentos, utilizando a transição e a sobreposição. Um detalhe que chama a atenção é como foca em partes específicas: os olhos, as mãos, o broche na roupa de sua mãe, a boca. É como se tentasse decifrá-la juntando essas partes em uma só, como se pode ver nas figuras 1 e 2, expostas abaixo:

**Figura 1**

*Fotografia em sobreposição a outra, com os olhos em evidência – captura de ecrã do curta “O Rosto de Karin” (1986), de Ingmar Bergman*



*Nota: O Rosto de Karin (1986) (Curta-Metragem)*

Sobreposição é uma técnica que evidencia que não são apenas os diálogos, atuações, trilha sonora, que amplificam a emoção do público. A montagem também tem esse papel. Nessa cena, apesar de conter o rosto todo, são os olhos que refletem. Perceba-se que, na imagem central, a mulher olha para o lado, enquanto na que se torna quase transparente, o olhar fixa-se em frente. Essa cena remete para memória e tempo, e tem a capacidade de despertar inúmeras sensações. Quando se utiliza algo imóvel, inalterado, como um simples álbum de família, assume-se um desafio. Há um risco de se perder narrativamente, de monotonia excessiva. Nesse sentido, essa técnica, oferece vida e atribui uma complexidade narrativa ao curta, para não ficar algo parado. Para as memórias darem vida às fotografias e isso ser passado ao público.

**Figura 2**

*Fotografia com os olhos em evidência e com a técnica de close-up. Retirada do álbum de família e colocada no curta “O Rosto de Karin” (1986), de Ingmar Bergman.*



*Nota: O Rosto de Karin (1986) (Curta-Metragem)*

Quando Bergman aproxima a câmera, o espectador sente-se mais íntimo, mais perto da sua personagem. A técnica de *close-up* serve muitas vezes para potencializar uma cena: se uma personagem fala algum monólogo importante, se reage a algum evento, ou se o rosto serve como pintura de memórias e projeção da infância. Essa técnica de enquadramento, pode causar alegria, tristeza, medo, ou um misto de sentimentos. É através dele que se obtém informação importante, realça sutilezas, às vezes, não se necessita de diálogo algum, os olhos dizem tudo. Além disso, esse *close-up*, evidencia que a mãe é a protagonista dessa obra, uma figura a ser decifrada. O *close-up*, é uma técnica presente no cinema de Bergman, inclusive em *Sonata de Outono* (1979). Em cenas que seus personagens transbordam emocionalmente é aplicado, incitando uma sensação ampla de realidade paralela, uma aproximação palpável de identificação com aquela personagem e com a história contada. Não se conhecem as pessoas da tela, mas seus dramas se conectam com aspectos sociais muito significativos, como infância, autoestima, problemas de pertencimento, relação conturbada com os pais, e apesar de outro idioma, outra aparência, há a sensação, muitas vezes, da própria história sendo contada em tela, por todas as questões humanas, como as técnicas inseridas em uma longa, aproxima ainda mais o espectador daquele universo tão rico, como o Bergman fez com a própria mãe.

Em seu livro autobiográfico, *Lanterna Mágica* (2013), Bergman revela que ficou muito tempo sem visitar a mãe devido aos conflitos entre eles. *Sonata de Outono* (1979) parece uma espécie de biografia, espelhos, piano ao fundo, móveis de madeira, portas, ambientes amplos, criança sozinha - tudo é rememorado por Eva. E é uma película que mantém o tom da representação teatral, seja pelas atuações, pelo movimento da câmera ou pela fotografia.

A influência de sua infância atinge outros filmes, no livro *Imagens* (2019), Bergman admite que fez o filme *Morangos Silvestre* (1957) para pedir perdão aos seus pais. Além disso, confessa:

Criei um personagem (o de Isak Borg) que se parecia com meu pai, mas que, na verdade, era totalmente eu. Aos 37 anos, estava isolado, carente de relações humanas, lutando para me impor, introspectivo e, além de tudo, profundamente fracassado.

Apesar dos êxitos profissionais, do meu compromisso e disciplina, buscava meu pai e minha mãe, mas não conseguia encontrá-los. (Bergman, 2019, p. 191)

Perceba-se essa questão da individualização, como ele se projeta em relação ao pai, ao mesmo tempo que reflete para si mesmo. Dado toda rigidez do pai, Bergman tornou-se introspectivo, com sérias dificuldades em se impor, bem como do florescimento da sua verdadeira personalidade, suas opiniões, suas palavras, o isolamento, a ânsia de relações humanas, vem de um lugar da infância, que busca na fase adulta, o olhar e o carinho perdidos ali, como se vê abordado no filme *Sonata de Outono* (1979) por meio da personagem Eva. Logo, toda rigorosidade acometida da sua infância, transferiu para a vida adulta, causando dificuldades na segurança do seu verdadeiro *self*, onde esses acontecimentos foram transacionados em seus filmes. No caso de *Morangos Silvestres* (1957), um homem idoso viaja de carro com seu filho, revive seu passado e enfrenta os problemas familiares que cercam essa relação. Em uma das cenas, seu filho fala: “É absurdo trazer uma criança para este mundo, e mais absurdo é achar que ela viverá bem”. (Bergman, 1957, 01:13:00). Esse trecho expõe quanto a personagem foi infeliz e não quer repassar isso para o filho, ou seja, essa ideia de um ciclo vicioso sem fim, cuja linhagem está contaminada pela existência do trauma.

Bergman decifrou o seu próprio inconsciente e o inseriu em seus filmes. Assim, tal qual a psicanálise, entendeu a infância como a explicação de muitos traumas e repressão de seus personagens. Tornou-se capaz de entrar no cerne filosófico e psicológico e utilizou de seus atributos a fim de expor emoções reais que transpassassem a tela.

O que reflete em *Sonata de Outono* (1979), Eva, uma mulher adulta, casada, ainda mantém uma expressiva insegurança e dificuldade em confiar nas próprias opiniões e percepções. Essa fragilidade decorre de uma história marcada pela castração focada à sua personalidade, à sua maneira de ser e de se expressar, e até à sua aparência, algo construído há muito tempo. Por isso, quando ocorre a ausência do olhar materno, entendido aqui como um espelho fundamental para o desenvolvimento emocional, existe essa quebra interna de autoestima e projeção de si. Algo fundamentado pela visão winniciottiana no seguinte trecho:

Uma paciente relata: “Fui a um café ontem à noite e fiquei fascinada ao ver os personagens que estavam lá”, descrevendo, em seguida, alguns desses personagens. Essa paciente tem uma aparência impressionante e, se soubesse usá-la, poderia ser a figura central de qualquer grupo. Perguntei: “Alguém olhou para você?”. Ela deu a entender que havia chamado atenção, mas contou que estava acompanhada por um amigo e sentia que era para ele que as pessoas estavam olhando. (Winnicott, 1975, p. 3)

Perceba-se como essa mulher se colocou numa posição de inferioridade: é o outro que é olhado, observado, como se ninguém fosse capaz de a ver. Em *Sonata de Outono* (1979), Eva lidou com a falta de olhar da mãe e, na sua adulterez, procura e implora por ele, obtendo apenas o fracasso. Isso faz com que encare o chão, que se acanhe, não confie em suas palavras e não seja capaz de confiar no olhar do outro. Se a própria mãe não ofereceu isso, como o outro pode oferecer? Apesar de transmitir beleza, não é capaz de confiar nela, é sempre o outro o mais interessante. Mais dessa ideia se alonga no livro *O papel do espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil*, (Winnicott, 1975), quando é detalhado sobre a terceira paciente:

Há nessa paciente uma falta marcante de algo que caracteriza tantas mulheres: um

interesse pelo rosto. Ela certamente não passou por uma fase adolescente de autoexame em frente ao espelho e agora se olha no espelho apenas para se lembrar de que “parece um trapo velho” (Winnicott, 1975, p. 3)

Essa falta de interesse advém de um vazio, em explorar minuciosamente a sua imagem no espelho, reconhecendo as partes de que se gosta e formando a sua identidade. Nesse sentido, o espelho reflete agora uma dissociação em decorrência do seu verdadeiro eu, representando o negativo, o desgostável. Muitas vezes, é através da adolescência que questões envolvendo a autoestima entram em ebulação. Existe a pressão social, para ser aceite em determinado grupo, envolvendo aspectos como: inteligência, estilo e aparência. Ademais, mídias e propagandas, também influenciam em questões de imagem, surgindo assim muitas comparações em relação ao outro. Por isso, deve-se trabalhar a autoconfiança, a imagem, desde a infância, pois, a adolescência é um período cheio de provações sociais, mudanças emocionais e florescimento sexual.

Tal aspecto desse vazio, do latente interesse em seu reflexo, encontra outros respaldos em Winnicott (1975), ao afirmar que o olhar materno funciona como um espelho essencial para o reconhecimento do *self* e para a consolidação do desenvolvimento emocional saudável. Essa dinâmica é simbolicamente reforçada em diversas cenas do filme, nas quais as personagens aparecem lado a lado ou posicionadas uma atrás da outra, evitando, de forma consciente ou inconsciente, o contato direto através do olhar.

Além disso, a ausência afetiva materna, frequentemente substituída pela presença da babá, contribuiu significativamente para a fragilidade da estrutura emocional de Eva. Nesse contexto, a teoria de Melanie Klein (2023) oferece importantes elementos para a compreensão desse sofrimento. A autora destaca que o conceito de “seio bom” representa a figura materna idealizada, fonte de proteção, cuidado e segurança. Contudo, quando esse vínculo é comprometido pela ausência, negligência ou falta de afeto, emerge o “seio mau”, simbolizando frustração, dor e a percepção da mãe como uma figura persecutória. Essa dinâmica gera inseguranças profundas, que se prolongam e se manifestam na vida adulta.

A entrada na posição depressiva, segundo Klein (2023), permite à criança compreender a mãe como um objeto total, nem inteiramente bom, nem inteiramente mau. Esse amadurecimento psíquico também traz, contudo, sentimento de culpa, ao perceber que seus julgamentos anteriores, marcados por idealizações ou frustrações, não correspondiam à complexidade da realidade. O impacto da ausência materna também é discutido por autores como John Bowlby (1988), por meio da Teoria do Apego, que ressalta a importância dos vínculos seguros na infância.

Diante disso, o objetivo deste ensaio é evidenciar como os traumas relacionados às figuras de cuidado, especialmente à figura materna, reverberam na constituição psíquica da protagonista. A falta de afeto, de validação emocional e de palavras de conforto gera uma ruptura no desenvolvimento do *self*, conduzindo à construção de um falso *self*, como defesa psíquica diante da dor, na tentativa de não entrar em contato com seu verdadeiro eu.

## II

Quando se fala em outono, logo se pensa em folhas secas desmorchadas no chão, ou a luz amarela encapsulada pelo ambiente, pelo ar fresco que bate nos rostos, pela transição curta do dia para a longa noite. Todas essas características notadas compõem o filme *Sonata de Outono* (1979), cuja fotografia evidencia a passagem do tempo, seja pela

claridade que aos poucos se torna mais amena, seja pela composição de sombras.

O início da obra é narrado pelo marido de Eva, que se encontra ao fundo, sentada à mesa, escrevendo uma carta para sua mãe. É perceptível haver uma distância entre os dois, como se ele tentasse desvendá-la até o âmago mais profundo, enquanto ela se fecha. Existe uma quebra da quarta parede. Ele fala diretamente com o espectador, conta a história de como se conheceram e atesta que Eva escreveu um livro, a fim de preencher o enorme vazio que a cerca, de que uma das passagens dilacerava com a sua própria realidade: “É preciso aprender a viver. Eu pratico isso todos os dias. Meu maior obstáculo é não saber quem eu sou” (Bergman, 1979, 00:04:32 - 00:04:39).

O sentimentalismo pulsante atrela-se ao vazio sórdido. A protagonista, Eva vive de um existencialismo fugaz, completamente dilacerante, de tal modo que suas veias são correntes e seus ossos, cadeados, prendendo-a numa vida sem êxito. Gradualmente, suas fragilidades são expostas, dentre elas: a baixa autoestima, a melancolia, que surgiram na sua infância. Quando o longa mostra os *flashbacks* de Eva, é perceptível o acanhamento, visto que em nenhuma cena olha diretamente para a câmera, mas sempre para baixo.

Isso começou pela relação complexa com a mãe (Ingrid Bergman), uma mulher que sempre criticou Eva ativamente em sua face, gerando um complexo de inferioridade, projetado para a vida adulta. Embora tais fatores façam parte do passado, cada palavra, gesto, comportamento, costura a vida adulta em uma recorrência constante de encontro com as dores do passado. No prefácio do livro, *Sobrevivência emocional: As dores da infância revividas no drama adulto* de Rosa Cukier, o tradutor Perazzo (1998) define o poder do trauma infantil na existência adulta:

Certa vez, há muitos anos, uma paciente de meia-idade soluçava diante de mim ao falar de sua baixa autoestima, contando que, quando era muito pequena, sua mãe, inadvertida e casualmente, lhe disse que a havia encontrado numa lata de lixo. Presenciando, tal desespero, minha vontade era a de sacudi-la com carinho, por mais paradoxal que pareça, e dizer-lhe: “Meu Deus, era só uma brincadeira! Quanto sofrimento inútil, tantos anos, por uma besteira dessas!”. (Perazzo, 1998, p. 9)

Observe-se, primeiramente, a conotação da palavra *lixo*. Muitas vezes, na fase de desenvolvimento, há uma cobrança interna e externa, o medo de fracassar, de não conseguir “ser alguém”. A partir do momento em que uma mãe usa termos como “fracasso” e “lixo” para se referir ao filho, ela compromete o desenvolvimento na infância; aquilo se transforma em trauma, dor e mágoa. Quando tudo aquilo que a criança teme vem de alguém que, em sua concepção, é um modelo a ser seguido. Afinal, muito do comportamento humano surge pelo aprendizado pela modelagem, ou seja, observando o outro, muitas vezes, figuras de admiração, autoridade, transferem essa ideia de como os novos comportamentos irão se fixar, e se codificar como uma ação (Bandura, 1977).

Essas figuras representam um ponto de partida significativo para a criança, considerando a expressão do ambiente como força norteadora. Por exemplo, se cresce em um lar abundante de amor, se é estimulada e incentivada, se o modelo incorporado reflete acolhimento e extensão emocional, social e cultural, este sujeito possui mais possibilidades de amadurecimento e de dialogar com a felicidade. Em contrapartida, se a estrutura familiar é comprometida, se escuta palavras pesadas em torno da aparência, personalidade, e modo de ser, isso cria uma frustração longínqua, cujo poder está no fato de se ver como tal, já que o próprio modelo disse isso, como ir contra o imensurável destino.

Na película discutida, Eva vive presa à sombra materna, submissa ao passado que a constitui. Sua postura corporal evidencia essa submissão: veste-se de forma simples,

mantém o olhar frequentemente direcionado para baixo e demonstra insegurança até mesmo ao expressar suas próprias palavras, necessitando da validação e da permissão do outro para sentir-se minimamente segura. A mãe permanece como modelo idealizado, objeto de admiração e, ao mesmo tempo, de intensa dor. Eva, ainda busca agradá-la e resgatar um amor que lhe foi negado desde a infância - uma infância marcada pela ausência afetiva, pelas críticas constantes à sua aparência e personalidade, e pela rejeição das suas necessidades emocionais, o que comprometeu a constituição de seu *self*, tornando-o fragmentado e inviável.

A ausência da mãe nas questões fundamentais do desenvolvimento emocional, sua incapacidade de acolher o choro, a frustração e os sofrimentos da filha, revela-se como uma ruptura trágica com o ideal materno. Segundo Klein (2023), no início da vida, a criança, ao receber os cuidados da mãe, desenvolve uma idealização representada pela concepção do *Seio Bom*, aquele que nutre, acolhe e protege. Entretanto, quando há uma quebra nesse cuidado contínuo, surge a percepção do *Seio Mau*, marcado pela ausência, frustração e ressentimento. Na chamada posição depressiva, a criança passa a reconhecer que o objeto amado e o objeto odiado são, na verdade, o mesmo - um movimento psíquico fundamental que permite a integração dos afetos ambivalentes, a elaboração da culpa e a possibilidade de reparação interna. No caso de Eva, percebe-se que esse processo foi profundamente comprometido, fazendo com que ela permanecesse aprisionada no ódio, na idealização rompida e na busca incessante por um amor materno que nunca se concretizou. No caso do filme, Eva lidou com as variações do *Seio Bom* e do *Seio Mau* até seu desenvolvimento se estabelecer na posição depressiva e ali permanecer. Não conseguiu superar essa posição; o que era para ser integralizado transformou-se em um amontoado de confusões, como o definhamento emocional que advém do medo. E o medo ministra a vida de Eva compulsivamente. Afinal, ela tem medo de amar de corpo e alma, de seguir sua própria identidade e medo de sua mãe. Algo evidenciado em diálogos, como: “Eu era uma boneca que você brincava quando tinha tempo. Se eu adoecia ou era malcriada, você me passava para a babá” (Bergman, 1979, 00:53:39-00:53:47).

Esse exemplo corrobora o impacto da ausência da mãe, no momento em que a criança vivencia essa perda momentânea do objeto; culmina pela tristeza e pela precarização do afeto, cujo carinho que se esperava da mãe, é terceirizado pelo da ama. Então, já que esse objeto a despreza, ele é visto de uma forma totalmente negativa. Ele ainda não é capaz de distinguir entre ausência temporária e perda duradoura; se perde a mãe de vista um momento, age como se nunca mais fosse vê-la, e são necessárias repetidas experiências contrárias, consoladoras, até que ele aprenda que a mãe sempre costuma reaparecer. (Freud apud Klein, 2023, p. 64).

Perceba a frase dita no filme: “E aí você saia. Eu achava que eu ia morrer. Isso dói tanto. Nunca mais serei feliz novamente. Como vou suportar tanta dor durante dois meses?” (Bergman, 1979, 00:56:14-00:56:24). Há um remendo concreto e definitivo nesse ínterim que é corroborado pelo medo da perda, provocado pelo intervalo de dois meses, de ausência de sua mãe e pela dor tão latente que provoca, como se fosse morrer. Segundo Klein (2023): “Quando a mãe está ausente ou subtraiu ao filho seu amor, este já não está seguro da satisfação de suas necessidades, acha-se provavelmente exposto a dolorosos sentimentos de tensão” (Klein, 2023, p. 49).

O impacto da ausência chega a ser abordado no conceito de privação, cunhado por Winnicott (1987), que se caracteriza como uma falta que nunca foi suprida - a ausência de cuidados adequados desde o início. Já a (de)privação refere-se à perda daquilo que já havia sido experimentado, gerando uma sensação de injustiça, agressão e ruptura causada por uma falha no ambiente.

No filme *Sonata de Outono* (1979), a transferência do cuidado primário para a ama,

acontece quando o bebê atinge níveis mais complexos de desenvolvimento. É um exemplo de privação: a ausência de uma presença materna necessária em momentos críticos. Por outro lado, oferecer inicialmente carinho e afeto, mas depois interrompê-los com longas viagens, como ocorreu com Eva, configura um caso de (de)privação. Essas falhas podem gerar um profundo flagelo em relação à figura materna, comprometendo a formação do Ego. A angústia decorrente tende a ser direcionada ao ambiente, fortalecendo a agressividade e favorecendo comportamentos destrutivos.

Há várias marcas de estudo em torno de crianças em decorrência da Segunda Guerra Mundial, seja por Bowlby (1989) com *A Teoria do Apego*, ou por *A Teoria da Hospitalização*, cunhada por René Spitz (1945). Ambos abordam os efeitos da ausência da mãe na saúde mental da criança, precipitando comportamentos como: sentimento de perda, estresse, ansiedade e desinteresse no mundo exterior. No material de estudo em vídeo: *Privação afetiva: estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* (Campos, 2016), apresenta uma criança hospitalizada afastada da presença da mãe, criando uma série de vulnerabilidades psíquicas dada por essa ruptura inesperada. Desse modo, a criança exprime um medo em relação a sua própria mão, indicando neste gesto um desamparo significativo em torno de sua identidade, afinal, falta um reconhecimento integrador que a faça perceber a mão como uma parte de si. Nesse sentido, a criança não foi capaz de amadurecer seu self, demonstrando assim, uma incapacidade de se apaziguar, e de encontrar o seu verdadeiro eu. A mãe é o primeiro ambiente da criança, longe do seu olhar afetivo, há um comprometimento no desenvolvimento e na preservação emocional da criança, tornando ela uma estranha de si mesma.

No caso do filme, Eva ficava triste durante os dois meses corridos, por vezes, tentando ficar bem e reagir com a presença do pai, sem sucesso. A felicidade só vinha através do retorno da mãe: “Quando você chegava, ficava tão feliz, que eu perdia a fala” (Bergman, 1979, 00:58:29-00:58:34). Contudo, em sua ausência, Eva praticava o piano, que foi o objeto que escolheu para acompanhar em sua trajetória, já que a mãe era pianista. Por isso, ao depositar seu amor ali, sentia-se mais próxima dessa figura que estava longe. Todavia, essa variação de plenitude é envolta de uma limitação, abordada pelos dizeres freudiano: “Por mais estranho que pareça, creio que devemos levar em consideração a possibilidade de que algo [...] na natureza da própria pulsão sexual é desfavorável à realização da satisfação completa” (Freud, 1912, p. 171). Desse modo, por mais que encontre uma satisfação momentânea ou que se estenda para a vida, o piano jamais conseguiria suprir o vazio ocasionado pela mãe. Para Eva, o objeto representa o carinho negligenciado de sua mãe, que foi dado a ele e negado a ela. O contato direto é uma forma de se aproximar dela, mas nunca irá representar e curar a ausência da mesma.

Por outro lado, isso não é algo exclusivo das crianças - Como evidenciado no material de estudo em vídeo, *Privação afetiva: estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* (2016), as mães também são afetadas. Durante a maternidade, a mulher pode atravessar um período de extrema hostilidade ativa, manifestando sintomas como vômitos constantes e dificuldade respiratória. A maioria, no entanto, expressa essa hostilidade de forma mais suave, por meio de uma atitude solícita. Além disso, pode ocorrer um afastamento passivo, caracterizado pela dificuldade em amamentar a criança ou segurá-la nos braços.

Klein (2023) irá contextualizar a omnipotência, como um mecanismo de defesa que serve para tentar controlar e dominar um objeto. Por exemplo, muitas vezes, na fase adulta, é uma válvula para lidar com a vulnerabilidade. Afinal, existe o medo da perda. Em uma das cenas de discussão, na perspectiva de mãe e filha, Eva desaba:

Eu não percebia que a odiava, pois achava que nos amávamos. Eu não podia odiá-la,

e meu ódio se tornou um medo insano. Eu tinha pesadelos, eu roía as unhas, eu arrancava tuhos de cabelo. Eu queria gritar, mas só saíam grunhidos abafados. (Bergman, 1979, 01:06:34-01:06:57)

Nesse trecho, o grito “coça” a garganta, mas não sai. Eva está à mercê de sua dor de forma totalmente passiva, por mais que arranque os cabelos e as unhas; e o principal é que não emana por estar reprimido. É incapaz de expressar sua dor verbalmente; o que lhe sobra são os flagelos físicos e uma onipotência diante do seu objeto. No direcionamento da família nuclear, vive-se de fachada: o ódio é esculpido internamente e o que sobra no exterior são os retalhos do medo. Medo de se permitir sentir ódio, de reconhecer esse sentimento como parte sua, de abdicar da fantasia e de destruir por completo o objeto bom. A visão winniciottiana considera essa ambivalência de experimentação de sentimentos, dado conforme o equilíbrio do ambiente e da constante presença materna. Sendo destacado no seguinte trecho: [...] a criança emerge de um estado de fusão com a mãe, um processo que exige desta a capacidade tanto de amar como de odiar. (Winnicott, 1983, pág. 116).

Conforme o estágio de desenvolvimento avança, a criança, entre os seis meses a dois anos, já é capaz de reconhecer que ela e a mãe são seres separados. Se, nessa fase, a mãe continua apresentando falhas, a criança não irá conseguir maquinar a construção do seu *self* de forma que se sinta segura, resultando no desamparo e em comportamentos agressivos e destrutivos, como roer as unhas, arrancar tuhos de cabelo e tentar gritar, mas não conseguir.

“Eu a amava, mamãe, era uma questão de vida ou morte” (Bergman, 1979, 00:59:26). Nesse outro exemplo, sua força atrela-se à conotação do amor, embora nesse contexto seja visto como uma obrigação, uma necessidade. Dessa forma, Eva se blinda a uma espécie de negação para qualquer dor ou ressentimento que possa existir em relação ao objeto. É comum, na dinâmica entre mãe e filha, o amor ser além de uma simples tarefa obrigatoria. É livre, é singelo e por vezes pode soar rigoroso, mas não chega a ser opressivo. E, em determinado momento, Eva reconhece que existe mais nivelamentos em sua relação com a mãe:

Que mistura terrível de sentimentos, confusão e destruição. Tudo é possível e se faz por amor e por preocupação. As cicatrizes da mãe são passadas para a filha, as falhas da mãe são pagas pela filha, a infelicidade da mãe é a infelicidade da filha. Parece que o cordão umbilical nunca foi cortado. (Bergman, 1979, 01:10:40-01:11:22)

O amor é colocado, nesse trecho, como um sentimento egoísta e vil; e a preocupação, sob uma ótica punitiva. Todos os encargos de sofrimento, infelicidade e fracasso são transferidos. Eva tenta suprir essa falta por meio do casamento, das novas responsabilidades da vida adulta e do medo constante de se tornar como a mãe. Trata-se de uma tentativa frustrada de viver sem aquela presença em sua vida e, ao mesmo tempo, de fechar as feridas que essa ausência lhe causou, somada à maneira como foi constantemente minada pela personalidade, pelos modos e até pela sua aparência. Isso culmina em um ódio por si mesma, na dificuldade de se expressar, de confiar em si e de construir uma autoestima saudável. Ou seja, nesse contexto, o amor e a preocupação que são usados como justificativas para todos os erros tomados, nada mais são que a recapitulação de traumas. Se uma criança passa por situações assim, e usa como justificativa o amor e a preocupação, ela irá entender que aquilo é o ideal de amor e preocupação e vai reproduzi-lo na fase adulta.

São observáveis marcas de projeção e introjeção. Eva sofre por projetar sentimentos

negativos para a mãe. Em contrapartida, introjeta a mãe ausente como uma figura interna, tornando assim, difícil separar o processo de individualização (Klein, 1986). Comprovado no segmento: “Eu não me atrevia a ser eu mesma nem quando estava sozinha, porque eu detestava tudo que era meu” (Bergman, 1979, 01:06:09 - 01:06:18).

Esse ódio vem desde a infância por ser criticada constantemente por sua mãe, desde seus cabelos até aos seus dentes, fora os questionamentos em torno de sua inteligência. Eva desenvolveu um complexo de inferioridade, onde rejeita a sua verdadeira identidade e, em troca, tenta alcançar uma que seria amada por completo pela sua mãe. O ódio alastrou tanto, que nem quando se pode “despir” das amarras sociais é capaz de o fazer, mediante retaliação interna. Muitas vezes, a noção de beleza vem pelo olhar do outro e Eva nunca recebeu sequer um elogio.

O conceito do reflexo como uma idealização do belo, daquilo que quer ser visto, notado, incorpora várias obras conhecidas, como o mito do Narciso, presente na mitologia grega, que conta a história de um homem que morre ao se apaixonar pela própria imagem refletida num lago. Presente também no livro, *O Retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1890), que aborda o tema da beleza como fonte de obsessão, onde um homem vende a sua própria alma, para que um quadro envelheça em seu lugar e o seu rosto fique intacto, apesar das circunstâncias do tempo. E essa obsessão é salientada em outra obra, só que no caso infantil, na animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938). Os contos de fada tendem a evidenciar vilões e mocinhos, nesse caso, a madrasta, uma mulher refém da sua aparência, que todos os dias se coloca na frente do espelho e pergunta; “Espelho, espelho meu, quem é mais bela do que eu?”, ao ouvir palavras que confirmem essa idealização, sente-se completa, feliz. No entanto, numa das vezes, recebe a resposta que tanto temia: que alguém ultrapassou o seu nível de beleza, e foi a sua própria enteada. Esse evento culmina numa perseguição em torno de *Branca de Neve*, mandando-a matar, arrancando seu coração. Quando esse método falha, tenta o envenenamento por uma bela e suculenta maçã. Tudo isso em função da beleza, do belo, de ser a mais vista, de ser a mais bela de toda região.

Cresce-se em torno do espelho, com histórias envoltas no reflexo, com finais que se evidenciam sobre a beleza interior, que a obsessão culmina por um caminho tortuoso e ruim. É através dele que se reconhece, que se diferencia do outro. Pode ser o motivo da felicidade, do aumento da autoestima, pode vir a ser a punição, o negativo, a contemplação das feridas em aberto da infância. Isto é exemplificado no seguinte trecho:

Porque, já o dissemos, não existe apenas o espelho plano, há sobretudo o espelho que o outro é para nós. E muito particularmente esse outro, primeiro personagem visto por um ser humano ao nascer; ou ainda, as primeiras palavras ouvidas nas primeiras horas de vida como ecos de um espelho sonoro. O outro deve estar ali não apenas para falar com ela, mas para que a criança observe no espelho a imagem do adulto diferente da sua e descubra assim que é uma criança. (Dolto & Nasio, 2008, p. 47)

Observe-se essa diferenciação do adulto para criança, do alto para o baixo, da mulher para um homem, e de como simultaneamente, o espelho se conecta com o olhar, a imagem do outro reflete na retina - chega a ser possível vislumbrar-se o reflexo nos olhos. É através deles, dessa fixação, que se encontra, que se identifica. Um olhar cauteloso de uma mãe estimula a confiança da criança diante da sua imagem. Ou seja, o outro é o espelho, principalmente figuras de cuidado, como pais, mães. Se a criança é notada, acolhida, passa-se a entender que existe. Reconhecer que, apesar de uma criança ser uma criança, há o processo da singularidade, de opiniões e sentimentos, que cada uma irá enfrentar na sua no seu percurso de vida, subestimar uma criança é negar o seu processo

de autonomia e de confiança na sua pessoa e na sua personalidade. Segundo Dolto e Nasio: “Para que uma criança se sinta amada não precisamos beijá-la, basta uma fala correta. É o amor mediatizado por um dizer que permitirá à criança desabrochar e tornar-se fonte de desejo para os outros.” (Dolto & Nasio, 2008, p. 33). Olhar-se a ampliação do carinho como fonte de desejo, a partir do amor primário, ajuda a que se crie uma estrutura que permite outros tipos de amor, mais confiante quando a criança é recebida com palavras de carinho e afeição. Tal qual um espelho capaz de oferecer a concepção de existência por seu reflexo, é a partir dos olhos e do tom da voz que o amor floresce, que o cuidado se atrela. Segundo Winnicott (1973), essas características intercedem no rosto materno e a criança, em dado momento, passa a reconhecer, prever o humor da mãe. E existe uma fala de Eva que enlaça esse conceito: “Eu não confiava em suas palavras. Elas não expressavam o que seus olhos diziam.” (Bergman, 1979, 00:59:29 - 00:59:35). Nesse sentido, os olhos falam e é por eles que se vislumbra o que não é dito, o que não se consegue exprimir e o que escapa qualquer frustração, tristeza ou raiva que tenta poupar com as palavras. “O pior de tudo era que você sorria quando ficava brava. Quando ficava brava com o papai, você o chamava de “meu bem”. E quando se cansava de mim dizia “meu amorzinho” (Bergman, 1979, 00:59:55 - 01:00:08).

Aqui, a criança reconhece como as palavras são maquiadas e escondem seu verdadeiro significado e todas essas coisas são percebidas pelo olhar e pelo tom que pode soar por ora falso. Nesse sentido, enfrenta-se o fracasso no olhar, tenta-se ao máximo cativar e, em seguida, passa-se a prever o humor da mãe, como no exemplo acima. Nesse ínterim, a criança se retrai, cria-se um *self* falso para fazer a função social. Por isso, existe uma importância interligada no que é conhecido como a mãe suficientemente boa, ao contrário do que parece, longe de ser perfeita, inclusive, podendo falhar, e devem estabelecer-se limites de tempo para atender as súplicas da criança, que aparecem, mas não imediatamente. Quando existe uma mãe suficientemente boa, o desenvolvimento ocorre de forma harmônica e favorece o ambiente em que a criança está inserida (Winnicott, 1973).

Todavia, atualmente, a pressão pelo cuidado excessivo, leva a uma série de problemáticas e pressões sociais. É difícil para uma mulher fugir desse aspecto estrutural orquestrado pela sociedade patriarcal.

Nesse sentido, não é apenas a falta de cuidado que provoca problemas no desenvolvimento da criança. O excesso dele também pode aprisioná-la em uma fantasia, na qual ela se vê como o centro de tudo. Além disso, durante essa dinâmica opressiva, a mãe fica sobrecarregada e sua individualidade é comprometida em prol da vida do outro, o que se pode chamar de sacrifício materno.

Perceba como ambas as relações podem oferecer a dinâmica de suprimir a individualidade do outro, tanto da mãe em relação ao filho quanto do filho em relação à mãe. O amor excessivo, mediado pelo cuidado constante e pela atenção ininterrupta, pode impedir o outro de desenvolver seu processo de individualização, de alcançar autonomia e integração emocional. Quando uma mãe esquece de sua própria vida, de seus desejos e vive à mercê do filho, além de idealizá-lo na própria contemplação, ela retira-lhe a oportunidade de se preparar para as limitações da vida e para a realidade. Aprisiona-o numa bolha narcísica, deixando o filho impossibilitado de lidar com frustrações e desafios da vida. É uma perda dos dois lados, pois o filho, torna-se submisso a esse carinho da mãe e se subtrai, e a mãe toma função de outra vida, subtraindo a sua própria.

No livro *Da pediatria à psicanálise: Escritos reunidos* de Winnicott (2000), o autor aborda os limites do amor materno e como a gravidez condiciona rupturas bruscas em relação ao corpo e ao lazer. Além disso, considera o impacto dessas demandas no afeto dado ao bebê, pois há uma pressão social significativa em torno da idealização de ser uma

mãe perfeita. Corroborando assim para a marginalização do aspecto humano, onde existe uma exaustão suscitada pela obrigatoriedade de seguir demasiadamente a função de cuidado.

O bebê machuca seu mamilo mesmo quando mama, que é, inicialmente, uma atividade mastigatória. Ele é grosseiro, trata-a como uma pessoa qualquer - uma empregada não remunerada, uma escrava. Ela tem que amá-lo, de qualquer forma, com excreções e tudo". (Winnicott, 2000, p. 351)

Por outro lado, a precarização do cuidado, marcada pela negligência, gera feridas imensuráveis. Pode fazer com que o filho cresça apreensivo, com medo do que o cerca, sem confiança nos outros e em si mesmo, podendo levá-lo a odiar o próprio reflexo no espelho, e a sensação de vazio, gerando a busca constante por preenchimento e pertencimento. Por isso, Winnicott (1975), ao descrever uma mãe suficientemente boa, aborda as nuances, as perfeições e as imperfeições dessa relação e, como essa figura é uma mediadora que sabe andar pelo cuidado ideal. Aquele que não individualiza, idealiza, precariza demais o sujeito. Ela cria um ambiente de proteção e acolhimento, e gradualmente, permite pequenas frustrações, a fim de desenvolver a autonomia do sujeito, a sua capacidade de simbolização e amadurecimento emocional.

Ademais, no contexto biossocial, quando uma mãe é cobrada excessivamente a corresponder a um ideal de maternidade, surge uma pressão significativa para que ela abdique da própria individualidade e de sua vida em função de um cuidado idealizado. Nesse processo, estabelece-se um rompimento não apenas da individualidade da mãe, mas também da do filho, que passa a ser visto como uma extensão dela. Ambos são, portanto, capturados por papéis sufocantes e rígidos, determinados por uma lógica de idealização extrema.

Esses processos impactam profundamente a construção da imagem de si. A relação do sujeito com o espelho, tanto no sentido simbólico quanto no real, torna-se aprisionante, fazendo com que sua própria imagem se transforme em uma caricatura do que o outro espera, e não daquilo que ele verdadeiramente é. É como se o reflexo, que deveria oferecer um retorno coerente da própria existência, passasse a ser um espelho deformante, que ora diminui, ora amplia, ora apaga completamente a presença do sujeito diante de si e do mundo.

Este ensaio debruça-sobre o universo do filme *Sonata de Outono* (1979), que relata as dificuldades de uma relação de mãe e filha. No entanto, qualquer figura de cuidado, diante de sua ausência, rigidez, pode impactar significativamente a vida de uma criança. Segundo Campos (2023), longe da presença física e afetiva do pai, a criança pode apresentar dificuldades no seu desenvolvimento psicológico e cognitivo, dificuldades de se entender limite, muitas vezes, surgindo o sentimento de culpa, tristeza, melancolia e agressividade. E como mostrado anteriormente, Bergman também foi impactado pelo pai, seus traumas foram postos em seus filmes, como um refúgio de todas as suas dores, numa busca interminável para entender essa figura. É importante o reconhecimento de que mulheres estão inseridas no lugar de cuidado, que se espera o ideal de mãe, de esposa, de mulher, dona de casa. Abdicar de sonhos, de carreira, em nome dos filhos, é algo esperado da figura feminina (materna), mas nunca da masculina (paterna).

Esse debate é inserido no filme em momentos em que a mãe desaba, dizendo que sentia saudades da filha, que as pessoas questionavam constantemente o fato de seguir a carreira e deixar o marido e a filha em longos períodos em casa. Há também o flagelo da culpa, da sua ausência, das suas palavras duras em torno da aparência e da personalidade da filha. O fato é que todos esses detalhes impactaram Eva. Ao mesmo tempo em que a mãe

demonstrava sentimentos de arrependimento, ela parecia fugir, mantendo uma postura dura e impenetrável, de uma mulher forte que não pode sucumbir diante dos seus erros e falhas. É como se essa fosse a sua forma de demonstrar amor.

No entanto, ao final do filme, ao retornar de férias, a primeira coisa que a mãe faz ao deixar a casa da filha, é desabafar com alguém sobre os dias corridos ali. E de repente, ela para de ser a mulher arrependida, flagelada e que se sente culpada pelos seus erros. A face da prestigiada pianista toma conta, e ela joga toda culpa, ressentimento, em torno da filha, denominando-a como egoísta e ingrata. Ao lidar com sentimentos reais, decide proteger-se da culpa e fragilidade, e decide inserir tudo nas costas da filha, e colocar-se como alguém íntegra, cheia de princípios. Uma mulher ocupada, uma pianista famosa. Por conta da fama e sucesso, torna-se difícil lidar com a tarefa de ser mãe, de dar carinho, atenção cuidado, ou até reconhecer o erro e reconstruir uma possível relação, mesmo que isso signifique a privação emocional e de autoestima da filha.

### III

Abaixo foram colocadas imagens que se conectam com o conceito do espelho e a busca interminável da criança (agora já adulta) pelo olhar da mãe.

**Figura 3**  
*Cartaz do filme Sonata de “Outono” (1979) de Ingmar Bergman  
 da autoria de Robert Hun*



*Nota: Criterion Collection (Hunt, Robert, 2013)*

Nessa figura 3, o cartaz do filme é representado por uma criança encarando o espelho. Parece algo simples, mas essa cena existe dentro do filme. Acontece que essa criança se odeia, vê seu reflexo com pena, odeia suas pernas longas, seu corpo magro, seu cabelo, seus dentes, suas sardas, e todo esse ódio vem pela falta de um olhar afetuoso da mãe.

**Figura 4**  
Cena do filme “Sonata de Outono” (1979)



Nota: Cinemaemcena (2015)

Na figura 4, a mãe é alguém inalcançável. Perceba a expressão de súplica de Eva, tentando derrubar a muralha, captar o olhar da mãe. Através deste *close-up*, Bergman é capaz de captar o íntimo de seus personagens. E aqui, o que se revela é a frieza, a longitude, a incompatibilidade de uma relação que, em tese, deveria transbordar amor e cuidado. É por isso que o olhar de Eva é de dor: porque a relação entre ambas está fadada a essa distância, apesar de estarem ligadas para sempre.

**Figura 5**  
Cena do filme “Sonata de Outono” (1979)



Nota: Cinemaemcena (2015)

Bergman (1979) usa muito esse método de colocar a mãe na frente da filha, como se ambas encarassem a vida, o passado e a dor de forma distinta. A mãe é incapaz de olhar para trás, de sentir a dor que ocasionou diante de sua face. Ela se martiriza individualmente, fugindo do olhar doloroso da filha. Elas são um espelho onde Eva, ao encarar seu reflexo, não consegue ver-se individualmente - a sombra da mãe coloca-se à sua frente e costura seus passos.

“O que quero dizer, obviamente, é que sempre que vemos um bebê, vemos também um cuidado materno e sem o cuidado materno não haveria um bebê” (Winnicott, 2000, p. 40). Eva lidou com um cuidado precário, negligente e com um ambiente totalmente hostil, fazendo com que não desenvolvesse seu verdadeiro *self*. Ficou presa dentro do espelho. Ao tentar sair foi acometida pelo vidro frio e, por mais que arranhe a estrutura, nada acontece. É como um fantasma, cuja própria imagem não se forma na superfície. É só o vazio que emoldura ou só o rosto de sua mãe, que também é a imensidão do vazio. Existe uma compulsão à repetição que emaranha a vida e faz com que o adulto tente preencher desesperadamente o vazio. Winnicott e Klein dialogam sobre o senso de continuidade, de que o correto é você agir sob o mundo, e não o mundo agir sob você.

## IV

Este ensaio corrobora por uma discussão em torno da maternidade, refletindo sobre esse processo, idealizado socialmente, como desafiador. Afinal, mães podem “vomitar” ao pegar seus filhos no colo ou até manifestar falhas respiratórias. O carinho e o cuidado adequado ajudam a fomentar o desenvolvimento saudável de uma criança, pois interferem no processo de formação emocional e social.

Analizando a obra *Sonata de Outono* (1979), tornou-se possível estabelecer um paralelo com outras obras do diretor, a fim de contextualizar sua vida e evidenciar como o processo de sua infância está associado à criação de seus personagens — até mesmo na estética e na contemplação do sagrado. Além disso, observa-se como a relação com sua mãe o afetou nessa dinâmica, especialmente após a morte do pai, quando ele roubou o álbum de fotografias da família e o transformou em um curta-metragem, dando enfoque aos olhos de sua mãe.

E aqui, os olhos viram-se espelhos, capazes de salientar o carinho, a fuga apreensiva de um olhar desolador. A falta dele pode ocasionar angústia, vazio, a busca inconsolável por ele; a descrença de que outros olhares contemplarão a sua face. Afinal, o olhar da mãe é onde o bebê se reconhece em primeiro plano, onde sente o cuidado, o amor.

E essa falta é analisada, através do filme *Sonata de Outono* (1979). Em vários *takes*, há a imagem da mãe diante da filha, que tenta, desesperadamente, conseguir um contato; enquanto de lado, a mãe foge do temido olhar, como se não quisesse enfrentar o sentimento de culpa que a cerca. Corroborando com a concepção de espelho de Winnicott (1975), a ausência dessa atenção, somada aos comentários sobre sua aparência e personalidade, fez com que Eva criasse um falso *self* para lidar com a mãe, sentindo-se ao mesmo tempo, oprimida por não alcançar esse amor.

## Referências

- Bandura, A. (1977). *Teoria da aprendizagem social*. Prentice Hall.
- Bergman, I. (Diretor). (1957). *Morangos silvestres* [Filme]. SF-Production.
- Bergman, I. (Diretor). (1976). *Face to Face* [Filme]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Diretor). (1979). *Sonata de outono* [Filme]. Personafilm.
- Bergman, I. (Diretor). (1986). *O rosto de Karin* [Curta-metragem]. Cinematograph.
- Bowlby, J. (1988). *Uma base segura: Aplicações clínicas da teoria do apego* (S. M. Barros, Trad.). Artes Médicas.
- Campos, L. (2016). *Privação afetiva: Estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yE3uux-eSo&t=2s>
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Chodorow, N. & Contratto, S. (1982). The fantasy of the perfect mother. In B. Thorne & M. Yalom (Eds.), *Rethinking the family: Some feminist questions* (pp. 54–75). Longman.
- Cukier, R. (1998). *Sobrevivência emocional: As dores da infância revividas no drama adulto* (7ª ed.). Ágora.
- Dolto, F. & Nasio, J.-D. (1984). *A criança do espelho* (A. Telles, Trad.; M. A. C. Jorge, Rev. técnica). Jorge Zahar Editor.

- Freud, S. (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 11, pp. 159–173). Imago.
- Garcia Castro, M. (2022, 5 de julho). É possível um diálogo entre Winnicott, feministas e sociólogos quando o foco é gênero e família? Notas a partir de leituras cruzadas sobre maternidade – Nancy Chodorow e D. W. Winnicott. *Diálogos Possíveis*, 13(2). Revista Diálogos Possíveis.  
<https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/388>
- Hand, D., Sharpsteen, B., Cottrell, W., Morey, L., Pearce, P. & Jackson, W. (Diretores). (1938). *Branca de Neve e os sete anões* [Filme de animação]. Walt Disney Pictures.
- Hunt, R. (2013). *Autumn Sonata*. Robert Hunt Studio.  
<https://roberthuntstudio.com/artwork/autumn-sonata>
- Melo, A. L. O., Klinger, E. F. & Vale, W. A. (2023). Privação e (de)privação emocional na infância e seus desdobramentos psíquicos sob a ótica da teoria winniciotiana. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 28(5, Série 3), 37–48.
- Seger, D. F., & Sousa, E. L. A. de. (2013). Composições possíveis: Psicanálise, música e utopia. *Tempo Psicanalítico*, 45(1), 111–132.  
[https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382013000100005](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382013000100005)
- Spitz, R. (1945). Hospitalismo: Uma investigação sobre a gênese das condições psiquiátricas na primeira infância. *Estudo Psicanalítico da Criança*.
- Wilde, O. (1890). *O retrato de Dorian Gray*. Lippincott's Monthly Magazine.
- Winnicott, D. W. (1975). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. In D. W. Winnicott, *O brincar e a realidade* (pp. 149–158). Imago.
- Winnicott, D. W. (1983). *O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre teoria do desenvolvimento emocional*. Artmed.
- Winnicott, D. W. (1984). *Privação e delinquência* (2ª ed.). Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (1987). *Deprivação e delinquência* (4ª ed.). Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (2000). *Da pediatria à psicanálise*. Imago.