

## O ROMANCE MODERNO E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM Mrs. DALLOWAY

Maria Elena Santos Gomes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por meta analisar como a narradora de *Mrs. Dalloway* desconstrói a visão estrutural clássica de composição da narrativa de início, meio e fim ao utilizar, em sua narrativa, o chamado “Fluxo de Consciência.” Esse fluxo trata das idas e vindas da trama, num compasso onde passado, presente e futuro se fundem quebrando a ordem cronológica, característica do romance moderno, bem como na análise da personagem Clarissa Dalloway na perspectiva do narrador. Para esse estudo, serão consideradas as obras dos teóricos Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Robert Humphrey, Júlio Cortázar e Mário Vargas Llosa.

**Palavras-chave:** Romance moderno; Mrs. Dalloway; fluxo de consciência; personagem.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar cómo el narrador de La señora Dalloway deconstruye la vista estructural clásica del principio, medio y final, para su uso en su narrativa, llamado "Flujo de Conciencia." Este flujo es el ir y venir de la trama, donde pasado, presente y futuro, juntos, han de romper el orden cronológico, lo que es característica del romance moderno, además de analizar el personaje Clarissa Dalloway en la perspectiva del narrador. Para este estudio, se tendrán en cuenta las obras de los teóricos Anatol Rosenfeld, Antônio Cândido, Robert Humphrey, Julius Cotázar y Mario Vargas Llosa.

**Palabras clave:** Romance Moderno; Mrs. Dalloway; flujo de consciência; personaje.

### O Romance Moderno

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos literários pela Unemat – Campus Tangará da Serra. E-mail: lenatga@gmail.com



Anatol Rosenfeld explicita o fenômeno do Romance Moderno partindo da hipótese de que há um sentimento unificador que emana de todas as manifestações artísticas em qualquer momento histórico. Nesse sentido, enfatiza a desrealização presente nas artes, marcando o desprendimento da mimética e, em certo sentido, a total negação da mesma, marca a pintura e todas as artes de modo geral há quase um século. Descarta o realismo a fim de expressar o individual, pois, como diz, “o retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1996, p. 77). Ou seja, ganha relevância a expressão simbólica, maior que a representação cronológico-temporal. A perspectiva, antes responsável pela ilusão do real, criava um sentimento de ilusão absoluta; o mundo se configurava absoluto. Na modernidade, tem-ser a negação definitiva do pensamento que se desenvolveu, principalmente, a partir do Renascimento. O teórico afirma que com o romance não poderia ser diferente, ele também sofreu essas alterações, embora, não tão aparentes como na pintura ou no teatro.

Segundo Rosenfeld, os romances do século XX, em geral mostram uma eliminação da sucessão temporal, fundindo passado, presente e futuro (tempo psicológico). A consciência pulula a realidade com elementos oníricos e, dessa forma, “nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo.” (1996, p. 80).

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1985, p. 80).



Desta forma, o tradicionalismo fora abolido, colocando espaço e tempo individuais, provocando certo desconforto ao senso comum acostumado com as “máscaras” relativas, ditas absolutas e perfeitas sob a ótica realista. Nos principais romances do nosso século, ilustra-se a presença de uma preocupação formal de expressão, como a própria Virgínia Woolf assinala “[...] uma discrepância entre o tempo do relógio e o tempo da mente” (Woolf, 2012, p. 82), passado e futuro se entrecruzam, no dizer de Rosenfeld. Para ele, a dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance, decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto com o real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. (1996, p. 81).

Como o objetivo primordial deste estudo é investigar o romance *Mrs. Dalloway* de Virgínia Woolf pretendemos ressaltar o monólogo interior e o fluxo de consciência, principal marca do romance, onde presente, passado e futuro se fundem, desaparecendo o narrador em contraste com a ebulição das profundezas da consciência e o próprio personagem, cuja forma, nos permite enxergar a personagem de dentro para fora, ou do interior para o exterior, nivelando a subjetividade do indivíduo, marca dos romances do século XX. Uma vez que se exclui a ausência de sequência espacial e temporal, automaticamente, exclui-se também a causalidade (causa e consequência), de maneira que desnorteia o leitor acostumado ao modelo tradicional. Mesmo porque, no romance moderno não mais se espera mostrar a personagem perfeita, bem delimitada (tradicional), mas, o ser visto pelo microscópio, somente uma parcela dele. Sendo assim, como afirma Rosenfeld,

[...] espaço, tempo e causalidade foram desmascarados com meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à



realidade. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção de personalidade total e de seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. (ROSENFELD, 1996, p.85).

Assim caracterizado pelo foco ampliado se processa o romance do século XX. A preocupação formal de tempo e espaço “cai por terra”, cedendo lugar, também aos limites internos, como diz Rosenfeld, “transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *id*, para o poço do inconsciente, mundo em que segundo Freud, não existe tempo cronológico em que acumulam não só experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.” ((ROSENFELD, 1996, p. 85).

Desta forma, vamos conhecendo os personagens, não por que lemos a respeito deles, mas porque compartilhamos seus pensamentos mais íntimos apresentados como um fluxo de consciência silencioso, espontâneo e constante, como afirma David Lodge:

Para o leitor é como usar fones de ouvido plugados diretamente ao cérebro de outra pessoa e monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito á medida que sensações físicas ou associações de ideias os motivam. (LODGE, 2009, p. 57).

Ou seja, os impulsos instintivos provêm das estruturas psíquicas, do âmago do ser. De acordo com a teoria freudiana:

O "ID", grosso modo, correspondente à sua noção inicial de inconsciente, seria a parte mais primitiva e menos acessível da personalidade. Freud afirmou: "Nós chamamos de (...) um caldeirão cheio de excitações fervescentes. [O id] desconhece o



julgamento de valores, o bem e o mal, a moralidade." (Freud, 1933, p. 74).

Podemos observar, pela análise freudiana, o fluxo temporal da narrativa, de maneira que leva o leitor a conhecer a história dos personagens, a exemplo do personagem Septimus, em suas deambulações, entramos na vida da personagem de tal maneira que nos é possível até mesmo prever seu destino. A falta de linearidade temporal em quase todo o livro, os mais diversos devaneios da personagem-título nos induzem a este fluxo temporal da narrativa, efetivado pela atualização do passado, possibilitando o conhecimento da história de Septimus. A desconstrução da linearidade temporal, instituída pela temporalidade cronológica, conduz a outra forma de contar uma história, pois é somente o meio da narrativa que comprova ou direciona seu início e antecede seu fim. Embora esta seja a primeira aparição de Septimus, ele antecipa seu futuro ao leitor, pois, perceptível é a agonia, o terror que sente diante do mundo como ele mesmo coloca “o mundo oscilava, fremia, ameaçava estalar em chamas.” Septimus está sem lugar no mundo.

E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinha um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante os seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremia e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado? Não estava ali plantado, na calçada, com um firme propósito? Mas que propósito? (WOOLF, 2013, p.21).

A partir da imagem do carro que todos observam, Septimus observa uma sucessão de contatos que o leva a sentir terror, como se tudo e todos estivessem sendo extraídos para um mesmo centro, um mesmo ponto de



explosão. Septimus antecipa, no presente da cena, o futuro da explosão do mundo e imediatamente associa tal acontecimento ao possível sentido de sua existência. A partir deste momento, Septimus atravessa a narrativa em busca de um sentido para si, e mesmo com ajuda de sua esposa Lucrezia não consegue encontrar sentido para si mesmo. Septimus encontra-se deslocado do tempo e do espaço.

Humphrey, (1976, p. 64) afirma que é Virgínia Woolf quem emprega com maior eficácia o artifício da montagem de espaço no que diz respeito às finalidades da ficção do fluxo de consciência, isto porque consegue relacioná-lo aos seus outros artifícios característicos e subordiná-lo ao seu tema básico do fluxo de consciência. Segundo ele, talvez o exemplo de “vista múltipla” ou montagem de espaço mais frequentemente citado na ficção recente, seja a cena de *Mrs. Dalloway*, em que o avião está escrevendo no céu.

De súbito Mrs. Coates olhou para o céu. O rumor de um aeroplano brocou ominosamente o ouvido da multidão. Ali estava sobre as árvores, rojando uma fumaça branca que se desenrolava e se entrelaçava, realmente escrevendo alguma coisa! Todos olhavam para cima.

“Glaxo”, disse a Sra. Coates com uma voz forçada, intimidada...

“Kreemo” murmurou Mrs. Bletchley, como uma sonâmbula. Com o chapéu completamente imóvel na mão, Mr. Bowley olhava para o alto...

Lucrezia Warren Smith, sentada ao lado do marido em um banco na alameda do Regent’s Park, olhou para cima. “Olha, olha Septimus!”, exclamou...

Com que então pensou Septimus, olhando para o alto, estão a comunicar-se comigo. Não eram verdadeiramente palavras...  
(HUMPREY, 1976, p. 49-50)



De acordo com Humprey, o que Virgínia Woolf fez aqui pelo leitor através do uso da montagem não foi só apresentar-lhe uma vista transversal de Londres à medida que reage ao mesmo estímulo recebido por seus dois personagens principais, Clarissa e Septimus (o que é importante em si para, principalmente, compreender suas psiques), mas ela alcança outras finalidades, apresenta-nos a psique de Septimus no seu único relacionamento público possível com a de seu protagonista – isto é, sua relação no tempo e no espaço. Ele esclarece que, para avaliar isto, é preciso lembrar que o elo entre Septimus e Clarissa, cujo relacionamento é tênue e que nunca se encontram, tem um profundo significado simbólico. Outra finalidade alcançada é a introdução unificada de Septimus na história de Clarissa, especialmente as mudanças bruscas e os rápidos cortes de seu monólogo para traçar, sob nova forma da consciência de Clarissa. (HUMPHREY,1976, p. 50).

Segundo Rosenfeld, na maioria dos romances modernos há um predomínio do tempo presente para mostrar uma proximidade entre narrador e o mundo narrado e eternizar um tempo que sempre acontece. O narrador moderno é um reflexo, conforme a expressão de Virginia Woolf, que “[...] a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional.” (1976, p. 92).

Para Rosenfeld, em muitos romances de transição, o próprio narrador começa a ironizar a sua perspectiva ainda convencional. Chega mesmo a desculpar-se por saber tanto a respeito das personagens de que não pode conhecer as emoções e a biografia mais íntima. “Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior.” (1976, p. 93). Eis a configuração do romance moderno.



Júlio Cortázar, em sua obra *Valise de Cronópio*, faz uma ampla reflexão do que vem a ser o romance moderno, dentre tantas outras definições, ele diz que:

O romance enfoca problemas de sempre com uma intenção nova e especial, conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, narrar isso, exatamente isso, em vez de consequências fatuais de tal comportamento. (COTÁZAR, 1993, p. 63).

As características acima integram totalmente o romance *Mrs. Dalloway*. Muitas vezes, durante a leitura, chegamos a confundir narrador e personagem, pelo fluxo da consciência e monólogo interior. Cortázar enfatiza ainda que “o romance antigo ensina-nos o que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu *por que e para quê*.” (1993, p. 66). Para ele, o que se conta importa sempre mais do que o como se conta.

Aqui está posta a ponta do fio condutor que caracteriza a modernidade: a solidão da subjetividade consciente no indivíduo.

A ampliação dos ideais, “a produtividade do espírito”, foi cada vez mais, quebrando a totalidade, a harmonia entre o interior (sujeito) e o exterior (mundo). Até o ponto em que o indivíduo não consegue mais transformar em ação aquilo que é objeto de sua reflexão, o mundo se torna inadequado e estranho, como veremos a seguir.

## **O fluxo de consciência**

Ao prefaciар o livro *Fluxo da Consciência*, de Robert Humphrey, Afrânio Coutinho destaca que esse procedimento foi uma criação dos narradores modernos para registrar “o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual.” (1976, p. VII). Esse drama foi posto em relevo por





filósofos como William James e Henri Bergson, ao apontarem o fato de que “a consciência flui como uma corrente e que o espírito possui seus próprios valores de tempo e espaço, à parte os arbitrários e assentados do mundo exterior.” Assim, continua o autor, “*fluxo e durée* são aspectos da vida psíquica para os quais novos métodos de narração foram desenvolvidos pelos escritores que desejassem reproduzi-los.” (1969, VII) Segundo ele, na análise dos movimentos da intimidade da consciência, o autor parte do exame da livre associação mental, aponta técnicas cinematográficas do *flash-back* e do *slow-up* como úteis artifícios que os narradores literários passaram a utilizar ao lado da montagem e da livre associação e dos tradicionais da retórica e da poética, tais como a metáfora e o símbolo, e mesmo a pontuação.

Humphrey(1976) ressalta que os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo de consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. Para ele, consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável.

David Lodge em seu livro *A arte da ficção* dedica algumas páginas para tratar especificamente do termo e da técnica “Fluxo de consciência” e em poucas palavras define o romance de fluxo de consciência como a expressão literária do solipsismo, a doutrina filosófica segundo a qual nada é necessariamente real além das fronteiras de nossa mente; mas, também podemos argumentar que ele suaviza essa hipótese assustadora ao nos dar acesso à vida íntima de outros seres humanos, ainda que ficcionais. (LODGE, 2009, p. 52).



Entretanto, o que os mais diversos teóricos estão em consenso é de que Virgínia Woolf foi uma das escritoras que melhor desenvolveu esta técnica.

No romance *Mrs. Dalloway*, percebemos o quanto esta técnica nos envolve e nos faz conhecer com profundidade o âmago dos personagens.

## **Resumo do romance**

Num apazível dia de verão do ano de 1923, Clarissa Dalloway, representante da elite londrina, se prepara para a festa que dará à noite. Ela sai para comprar as flores para a ocasião e, enquanto caminha pela cidade, os mais variados pensamentos ocupam sua mente – muitos dos quais não seriam adequados para uma dama da alta sociedade. Clarissa pensa em Peter Walsh, velho amigo, cuja proposta de casamento recusou décadas atrás; repassa suas escolhas de vida, seus momentos de mais intensa felicidade, seu casamento com Richard Dalloway; pensa na filha adolescente, Elizabeth, em miudezas da existência e no esplendor da vida.

O romance *Mrs Dalloway* é um tanto complexo, principalmente pelo seu estilo único, chamado de “fluxo de consciência”, basicamente, se trata de um estilo em que o leitor é levado a mergulhar nos pensamentos do personagem. As ações dele, como atravessar uma rua ou abrir uma porta, são menos importantes do que o que ele está pensando no momento. E estes pensamentos geralmente são questionamentos sobre situações do dia, filosofias e até mesmo lembranças, de maneira que a narrativa se constrói não-linearmente, isto é, sem uma “linha temporal” fixa, podendo ir para o passado ou para o presente e até para o futuro quando bem entender. Um exemplo claro disso é que, em “*Mrs. Dalloway*”, a personagem título sai para comprar flores e só chega à loja quando estamos há quase vinte páginas depois; todo esse tempo, ela estava andando na rua, mas nós estávamos acompanhando suas



memórias enquanto ela se lembrava de um verão de sua juventude, com sua melhor amiga e sua paixão de então.

Humphrey enfatiza que a principal função de todos os artifícios cinematográficos, especialmente o básico, o da montagem, consiste em manifestar movimento e coexistência, para ele, foi este dispositivo já existente para representar o não-estático e o não-focalizado que os escritores do fluxo de consciência aproveitaram para ajudar-lhe a realizar aquilo que, no final das contas, é sua finalidade fundamental: apresentar o aspecto dual da vida humana – a vida interior simultaneamente com a vida exterior.

Em *Mrs. Dalloway* podemos perceber o método cinematográfico já nas primeiras páginas, o monólogo interior indireto é usado para apresentar Clarissa Dalloway ao leitor, mas, permanecemos no interior da consciência de Clarissa por várias páginas.

Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar flores.

Afinal, Lucy tinha muito que fazer. As portas seriam tiradas das dobradiças; logo mais chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã maravilhosa – tão fresca como se feita de propósito para crianças na praia.

Que farra! Que mergulho! Sempre se sentira assim quando, com um leve rangido das dobradiças, que ainda podia ouvir, escancarava as portas envidraçadas e mergulha ao ar livre em Bourton. Um frescor, uma tranquilidade, o ar mais parado do que agora, claro, mas era assim no início da manhã, como o quebrar de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e, contudo (para a jovem de dezoito anos que era então), solene, sentindo, em seu caso, parada na soleira, que algo horrível estava prestes a acontecer; [...]. (WOOLF, 2013, p. 9).

Embora Clarissa esteja andando pelas ruas de Londres, o relacionamento espacial é estático, no entanto, nos é apresentado um número



espantoso de imagens, desta forma, podemos observar os artifícios cinematográficos. Primeiro Clarissa pensa nos preparativos para a festa num futuro imediato, de repente, passa para o momento presente e pensa na bela manhã que está fazendo, em seguida, um *flash-back* dos anos que viveu em Bourton e assim segue por quase vinte páginas.

Quando nos colocamos diante do texto de Virgínia Woolf, percebemos que a narradora quer compreender a verdade interior da personagem, antes indizível, quase que uma busca infundável pelo significado e identidade da vida humana. A própria Virgínia Woolf, em alguns textos críticos, afirma que o importante é expressar sua visão particular de mundo (realidade), diz que ela achava que a busca da realidade é uma questão de dramática ação exterior.

O romance se desenrola em 24 horas, tem lugar na cidade de Londres e dois personagens principais estão sempre em foco, mas, o tempo psicológico total abrange anos. Woolf utiliza de artifícios unificadores como no caso das badaladas do Big Ben que tem a função de marcar as horas do dia. Segundo Humphrey, nas obras de Woolf, “[...] tudo é questão de introspecção, pois os valores simbólicos não podem ser definidos; e quando os encontramos, sabe-se disso apenas por intuição, por senti-lo.” (1976, p. 92).

A visão simbólica ou delineamento simbólico como destaca Humphrey sempre está presente em *Mrs. Dalloway*, o dia de Clarissa Dalloway, sua festa e os preparativos, e sua compreensão de si própria são símbolos. Dessa forma, um simples e rotineiro tema reveste-se de uma forma tão particular e ganha um significado inexprimível, “assim como o trivial na consciência ganha significado quando tem uma referência simbólica.” (HUMPHREY, 1976, p. 93). Como na cena em que Clarissa fica no quarto enquanto a festa desenrola no andar de baixo.



Para Adam Abraham Mendilow, é o significado simbólico que ilumina para o leitor o significado do lugar comum na mente de Clarissa. Virgínia Woolf, como ninguém, incorpora à literatura universal, obras que exploram uma nova técnica de maneira surpreendente, chega a revelar o ser humano em sua essência, alma, mente e consciência e afirma que “[...] o tempo pelo relógio pelo qual coordenamos nossas atividades como membro da sociedade não é válido para os níveis inferiores em que o nosso viver pessoal é conduzido.” MENDILOW (1972, p. 241).

### **Considerações finais**

Este artigo permeou as reflexões sobre o Romance Moderno, com uma análise mais específica sobre a técnica “fluxo da consciência” como descoberta primordial ao fazer ficcional. Percebemos que o narrador em questão, com a tendência de “desrealização” da época (termo utilizado por Rosenfeld), mostra-se, às vezes confundido com a personagem e também o desmascaramento das aparências exteriores em detrimento ao interior para o exterior das personagens, desestruturando/desmontando o tempo cronológico e a linearidade.

O narrador constrói a personagem a partir de técnicas como o “fluxo da consciência”, ora confundindo-se com a personagem, entre o tempo psicológico e o cronológico, de maneira que podemos ver Clarissa Dalloway pelos olhos do narrador, no mais profundo âmago.

Podemos concluir que *Mrs. Dalloway*, publicado pela primeira vez em 1925, inovou a arte romanesca na perspectiva da forma e a um só tempo delicada e radical ao alternar o foco narrativo de um personagem para outro e ao lançar mão do fluxo de consciência como maneira de acompanhar seus sentimentos, sensações e reflexões. Passado num só dia, o romance é rico em



*flashbacks*, misturando, além disso, discurso direto e discurso indireto livre. *Mrs. Dalloway* é considerado por muitos a obra mais importante da escritora, Virginia Woolf comprovou que ações corriqueiras, triviais e cotidianas como comprar flores, por exemplo, podem ser tema de grande arte, mostra-nos também que a vida e a morte acompanham todos os momentos da existência humana.

Segundo Humphrey o escritor de ficção de fluxo de consciência, como todo escritor que se preza, tem algo a dizer, algum senso de valores que deseja comunicar ao leitor. Mas, ao contrário do que acontece com os outros escritores, escolhe o mundo interior da atividade psíquica para ali dramatizar esses valores. Mas a atividade psíquica é uma coisa íntima e deve ser apresentada como tal para que o escritor possa conquistar a confiança do leitor, assim sendo, enfatiza ele, o escritor de fluxo de consciência precisa fazer duas coisas. 1) representar a verdadeira textura da consciência e 2) destilar algum significado desta para o leitor. Ao longo da narrativa, percebemos que Virgínia Woolf, como poucos, mostrou-se capaz de representar tão bem os itens assinalados por Humphrey.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antonio (org). **A personagem de ficção**. São Paulo. Perspectiva, 2004, p. 51-80.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 61-83.
- HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo: Mcgraw,1976.
- LODGE, David. **A arte da ficção**/David Lodge; tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.



MENDILOW, Adams Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 255-262.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**, In: **Texto/Contexto**. Ensaios. SP: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

VARGAS, Llosa, Mário. **A verdade das mentiras**/Mario Vargas Llosa; tradução Cordelia Magalhães. – São Paulo: Arx, 2004, p. 67 -74.

WOOLF. Virgínia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

<http://filosofia.ceseccaieiras.com.br/freud-id-ego-e-superego>. Acesso em 05 de agosto de 2014.

