

"Se quiseres não serei para ti senão um traço": autobiografia em *Nadja*, de André Breton.

Henrique do Nascimento Gambi¹

RESUMO: Este trabalho tem como proposta analisar o conteúdo autobiográfico no livro *Nadja*, de André Breton. Os conceitos de pacto e ato autobiográficos são utilizados como subsídios teóricos. A segunda parte do trabalho trata de *Nadja* na aquisição de autoconhecimento por parte de Breton.

Palavras-chave: *Nadja*; Autobiografia; Pacto Autobiográfico; Ato Autobiográfico.

ABSTRACT: This paper has the purpose of analyzing the autobiographical content in Breton's book *Nadja*. The concepts of autobiographical pact and autobiographical act are used as theoretical backgrounds. The second part deals with the role played by *Nadja* in the achievement of Breton's self-knowledge.

Key-words: *Nadja*; Autobiography; Autobiographical Pact; Autobiographical Act.

Introdução

Em 1928, há a publicação do livro *Nadja*, de André Breton. O livro trata da narrativa de experiências vividas pelo autor no período compreendido entre 1926 e 1927, em que se destacam alguns princípios surrealistas. Além desses princípios, ou através deles, o autor tenta responder à pergunta que aparece já em suas primeiras linhas: “quem sou?”. Pela análise dos fatos, coincidências e encontros, Breton tenta desvendar o que o diferenciaria de outros indivíduos, quais faculdades o tornariam único.

O livro é dividido em três partes: a primeira delas, uma espécie de “preâmbulo”, apresenta uma série de fatos aparentemente sem relação entre si e sem uma cronologia determinada, apenas preparando a entrada de Nadja, personagem principal da segunda parte do livro. Esta segunda parte é narrada na forma de um diário e compreende um período pouco superior a uma semana no mês de outubro de 1927. Será por intermédio desta personagem

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Bolsista CAPES.

que o autor será capaz de identificar no cotidiano uma nova perspectiva, perspectiva que dará acesso a alguns aspectos de sua personalidade.

A escrita autobiográfica de *Nadja* terá, portanto, uma característica de “pesquisa” desta identidade, que será desvelada aos poucos através da análise de determinadas experiências vividas ao lado de Nadja. Para Breton (1999), como o próprio autor declara no início do livro, esta narrativa terá características antiliterárias, e todos os eventos narrados foram registrados como documentos tomados ao vivo, sem preocupação com o estilo. De forma a contribuir para este viés de testemunho, o autor lançará mão da utilização de imagens fotográficas que guardam relação com os eventos vividos no período. Com esse procedimento, Breton se aproximaria do conceito de “pacto referencial”, ou seja, para elementos da realidade extratextual, além de contribuir para o comprometimento de sinceridade do autobiógrafo, uma das exigências detectadas por Lejeune no que diz respeito ao “pacto autobiográfico”.

Não se trata, entretanto, de uma autobiografia em seu sentido tradicional, mas de uma experiência em que se confundem as memórias do autor e as exigências do movimento surrealista. Período de numerosos experimentos com a linguagem, as vanguardas européias aparecem como momento fundamental para os princípios surrealistas, particularmente em relação a *Nadja*. Como atesta a crítica Susanna Egan (1999): “Apenas quando artistas em todos os meios começaram a substituir o realismo com experimentos em percepção, apreensão e de processo surgiram sérias dúvidas sobre a maneira de representar o sujeito autobiográfico no texto”² [tradução do pesquisador].

A literatura romanesca já estava condenada pelo surrealismo desde o seu primeiro manifesto. A ambição de Breton em relação a *Nadja* era a de uma escrita que pudesse ser confundida com a própria vida, pois esta já se apresenta de maneira bastante poética para ser falsificada através do romance.

² Only as artists in all media began to replace realism with experiments in perception, apprehension, and process did serious questions arise about the manner of representing the autobiographical subject in the text (EGAN, 1999, p. 29).

1. Pacto autobiográfico e Ato autobiográfico

Escrever sobre fatos pertencentes à sua experiência, sendo o mais fiel possível à verdade. Tentar desvendar em sua narrativa de vida, o caminho lógico que conduziu à formação de sua personalidade. Apesar de parecer simples a definição de autobiografia, poucos gêneros levantaram tantas questões teóricas nas últimas décadas de estudos literários. Talvez por colocar em jogo uma narrativa de uma pessoa real, a relação entre referencial e suas possibilidades narrativas, e, em última instância, o próprio conceito de experiência e de sua relação com a linguagem. O fato é que o gênero autobiográfico ainda está longe de definições estáveis e pacíficas.

Ao tentar definir o conceito de autobiografia, em seu ensaio *O Pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008) traça alguns limites que servem como um interessante ponto de partida para a pesquisa sobre o gênero: “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14)

Esta definição pode ser desdobrada em outros aspectos teóricos destacados pelo crítico neste mesmo ensaio. No que diz respeito à narrativa, esta deve ser empreendida pelo autor de modo sincero, tentando resgatar os eventos de maneira a mais fiel possível ao acontecido. O leitor deve ser direcionado, através de uma espécie de contrato de leitura, a interpretar aqueles fatos como sendo pertencentes à experiência do autor, uma etapa na constituição de sua personalidade.

No caso de *Nadja*, podemos identificar esse pacto já em seu princípio, quando Breton afirma que irá narrar suas aventuras ao lado da personagem de uma maneira que se aproxima de um mero registrador de eventos, sem ter mesmo uma preocupação com o estilo literário:

(...) o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato. Observar-se-á, ao longo da leitura, que esta resolução, buscando em nada alterar o “documento tomado ao vivo”, aplica-se não somente à pessoa de Nadja mas ainda a terceiras pessoas bem como a mim (BRETON, 1999, P.08).

Um outro fator que reforçaria esse caráter de testemunho verídico seria o uso de imagens fotográficas presentes no livro. Esse procedimento não só substitui as descrições presentes na narrativa, mas ainda aponta para um espaço real, presente no cotidiano do autor, ou seja, delimita o espaço das perambulações do casal durante o tempo em que viveram o que ali é narrado. Possibilita que o leitor, já envolvido pelo pacto de sinceridade expresso no início, identifique um referencial na leitura e, em última instância, aceite o pacto autobiográfico. Afirma Lejeune (2008):

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação* (LEJEUNE, 2008, p.36).

Essas indicações a uma realidade extratextual foram denominadas de *pacto referencial* por Lejeune. Esse elemento da autobiografia aparece representado na narrativa pelos nomes, datas e lugares que podem ser passíveis de verificação. Breton nos informa que seu encontro com Nadja ocorreu no dia 4 de outubro de 1926, em um cruzamento da rua Lafayette. Levando em consideração o pacto de sinceridade do autor no início do livro, juntamente com as imagens fotográficas, teríamos a cena autobiográfica bem delineada. Este conjunto submete o relato a um teste de verdade por parte do leitor.

A identidade autor-narrador-protagonista é um outro fator essencial do pacto autobiográfico: “O que define a autobiografia para quem lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio”(LEJEUNE, 2008, p.33). Essa regra nos conduz a importantes questionamentos sobre a análise do paratexto presente em *Nadja*: Na capa do livro, podemos ler o nome do autor, André Breton; a narrativa é empreendida em primeira pessoa e, como já foi indicado, há o comprometimento do autor em narrar os fatos estritamente como aconteceram. Um último ponto, entretanto, afastaria o relato de uma autobiografia em sentido estrito: o título utilizado por Breton. Não se trata de “confissões”, “uma história verdadeira” ou alguma outra fórmula que indicasse a figura do autor em primeiro plano.

Sabemos que Nadja era o pseudônimo de Léona-Camille-Guislain D., nascida em 23 de maio de 1902 em Lille e morta em um hospital psiquiátrico em 15 de janeiro de 1941.

Apesar de aparecer apenas sob o pseudônimo de Nadja durante toda o relato, podemos acompanhar algumas pistas deixadas durante a narrativa de seu nome verdadeiro. É o que aponta Pascaline Mourier-Casile (1994) em seu livro *Nadja d'André Breton*:

Ou de erro voluntário de um amante, que a confundiu com sua filha morta(“Não, não Lena, Nadja”), confusão que podia ser permitida pela quase homofonia Léona / Lena. Ou, ainda, “da forma caligráfica dos L” onde sem poder (querer?) explicá-la, Nadja vê « todo interesse principal » de seu primeiro desenho. Desenho que é esclarecido ao ser aproximado deste outro : « Quem é ela?” L: ela, Léona.³ [tradução do pesquisador]

Mas o livro não trata apenas desta personagem. O questionamento principal que perpassa toda a obra é dito na primeira página do livro: “Quem sou?”. A narrativa é inteiramente construída como uma pesquisa da identidade do autor, aquilo que o diferenciaria dos demais indivíduos:

Além de toda a espécie de faculdades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me atingem e atingem somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação a outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos em que depende essa minha diferenciação (BRETON, 1999,P.12)

Portanto, a narrativa é sobre a busca dessa diferenciação em relação aos outros homens, o que torna André Breton um sujeito singular. A importância de Nadja, entretanto, é capital neste contexto, uma vez que ao autor só será possível identificar essa diferenciação, dando um passo em direção ao entendimento de sua personalidade, na medida em que Nadja lhe indicar a forma apropriada de *ver* determinados acontecimentos. Assim, Breton só alcançará o entendimento *em relação* com a personagem: “(...) Nadja ensinou a Breton que a resposta não pode ser encontrada no recôndito solipsista e narcísico da introspecção, mas na

³ Ou de l’erreur volontaire d’un amant, qui la confondait avec sa fille morte (« Non, pas Lena, Nadja »), confusion que pouvait seule autoriser la quasi-homophonie Léona / Lena. Ou encore de « la forme calligraphique des L » où sans pouvoir (vouloir?) s’en expliquer, Nadja voit « tout l’intérêt principal » de son premier dessin. Dessin qui s’éclaire d’être rapproché de cet autre : « Qu’est-elle ? » L : elle, Léona (MOURIER-CASILE, 1994, p. 24)

abertura ao outro, na disponibilidade sempre em alerta para os signos e sinais do mundo exterior”⁴ [tradução do pesquisador].

Esse caráter de pesquisa da identidade contraria uma das regras do pacto autobiográfico tal como foi preconizado por Lejeune (2008). Retornando à definição inicial, destacada no início deste item, o crítico afirma que a autobiografia deve ser constituída de forma a explicar a história de uma personalidade. O autobiógrafo, portanto, deveria indicar as diferentes etapas de sua formação, com conhecimento do ponto de chegada: a sua personalidade constituída através de suas diferentes experiências. Nesta perspectiva, ainda entraria a característica linear da narrativa, os eventos de sua infância, de sua juventude que contribuíram para aquilo que ele se tornou. Diferentemente, em *Nadja*, Breton, sobre os fatos que lhe ocorreram diz que “deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona” (BRETON, 1999, p.22). A narrativa irá seguir os ritmos de sua memória. É exatamente neste processo de resgate de memórias, pertencente ao gênero, que se faz presente uma parcela de ficção na criação dessa organização em torno de uma identidade.

Alain Robbe-Grillet, escritor experimental pertencente ao movimento francês denominado Nouveau Roman, aponta algumas dificuldades nesse aspecto. O primeiro ponto destacado pelo teórico e romancista francês diz respeito à necessidade de conhecimento de sua personalidade no momento da escrita de suas experiências. Para Robbe-Grillet (2005), a escrita de sua autobiografia se aproxima de uma pesquisa sobre aspectos desconhecidos de sua personalidade:

Evidentemente, isso não concerne a mim, porque se escrevo é por não me compreender. Eu contrastei os autores que escreviam porque haviam compreendido bem o mundo e que o explicava àqueles que escrevem porque não compreendem, e é a mesma coisa para o autobiógrafo.⁵ [tradução do pesquisador]

Portanto, a escrita autobiográfica poderá ser empreendida não apenas por aquele que compreendeu os caminhos de suas experiências em direção àquela personalidade no momento

⁴ Nadja a enseigné à Breton que la réponse ne peut être trouvée dans le repli solipsiste et narcissique de l’introspection, mais dans l’ouverture à l’autre, dans la disponibilité toujours en alerte aux signes et aux signaux du monde extérieur (MOURIER-CASILE, 1994, p.67).

⁵ Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j’écris, c’est parce que je ne me comprends pas. J’ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu’ils avaient bien compris le monde et qu’ils vous l’expliquaient à ceux qui écrivent parce qu’ils ne comprennent pas, et c’est la même chose pour l’autobiographe (ROBBE-GRILLET, 2005, p.159).

de sua escrita, mas ainda por aqueles que pretendem apresentar determinados fatos como etapas em direção a uma personalidade, uma identidade ainda em pesquisa. Esse dado será importante para se entender a autobiografia em *Nadja*, pois os eventos narrados por Breton são, por diversas vezes, cotejados com os princípios surrealistas, como se o autor buscasse explicar suas experiências a partir dos parâmetros do movimento. É neste sentido que a imaginação agenciadora dessas memórias começa a ocupar um importante papel na redação autobiográfica. Nos afastamos, portanto, da exigência de um sentido estrito de recuperação da memória para uma nova forma de interpretar a vida. John Paul Eakin afirma ser esse um processo natural nas autobiografias a partir deste momento das vanguardas:

Autobiógrafos aventureiros do século vinte alteraram a base de nosso entendimento sobre a verdade da autobiografia porque prontamente aceitam a proposição de que ficções e o fazer ficcional são um constituinte central da verdade de qualquer vida enquanto vivida e de qualquer arte que devotada à apresentação desta vida. Assim, a memória deixa de ser para eles um conveniente repositório no qual o passado é preservado inviolado, pronto para a inspeção do retrospecto em qualquer data futura.⁶ [tradução do pesquisador]

Mas não se trata apenas de transformar suas experiências em um manifesto surrealista. Como tentaremos demonstrar no próximo item, a relação estabelecida pelo casal já em seus encontros gira em torno das mitologias que organizam suas vidas no plano referencial. O agenciamento posterior por Breton ocorreria de forma dinâmica entre passado e presente. É neste sentido que poderíamos falar sobre o processo de ficção que gira em torno da verdade de qualquer vida, quando narramos a nossa própria história.

2. A escrita de *Nadja*

“Se quiseres não serei para ti senão um traço” (BRETON, 1999, p.111). Com essas palavras, Nadja se dirige a Breton em um de seus encontros. A função especial que Nadja

⁶ Adventurous twentieth-century autobiographers have shifted the ground of our thinking about autobiographical truth because they readily accept the proposition that fictions and the fiction-making process are a central constituent of the truth of any life as it is lived and of any art devoted to the presentation of that life. Thus memory ceases to be for them merely a convenient repository in which the past is preserved inviolate, ready for the inspection of retrospect at any future date (EAKIN, 1985, p.05).

ocupa, mesmo que de forma episódica e nos poucos dias que são relatados, reside especialmente na característica de apontar ao poeta os caminhos para romper com a banalidade do cotidiano, de apresentar uma nova forma de leitura da realidade. Será, portanto, de importância capital no entendimento de Breton em relação com sua individualidade.

Neste contexto, é interessante notar que a própria Nadja se faz representar por essas figuras mitológicas. O caráter referencial é atestado por meio de desenhos realizados pela própria personagem e adicionados ao livro. Em um desses desenhos, a personagem aparece como uma Sereia, “forma sob a qual ela sempre se via”(BRETON, 1999, p.115). Ou, ainda, sob a forma de Melusina: “Nadja representou-se também muitas vezes sob os traços da Melusina – de todas as personalidades míticas, a de que sentia mais próxima”(BRETON, 1999, p.122). Assim, temos duas instâncias importantes em tensão neste instante: o caráter fantástico da personagem e as evidências referenciais, tentando provar ao leitor de que estamos diante de fatos.

Paul John Eakin, ao desenvolver o conceito de “ato autobiográfico”, acredita haver uma dialética entre o fato vivido e lembrado pelo autor e um agenciamento deste material pelo que o indivíduo se tornou no momento da redação de sua autobiografia:

Quando nos acomodamos no teatro da autobiografia, em que estamos pronto a acreditar – e o que a maior parte dos autobiógrafos nos encoraja a acreditar – é que a peça que testemunhamos é do tipo histórica, uma reconstrução em grande parte fiel e sem mediação de eventos que ocorreram há muito tempo, quando na realidade a peça é a do próprio ato autobiográfico, no qual os materiais do passado são moldados pela memória e imaginação para servir às necessidades da consciência atual.⁷ [tradução do pesquisador]

Dessa forma, poderíamos nos questionar sobre a maneira pela qual Breton realiza a mediação dos eventos através de uma mitologia pessoal e, em última instância, por meio dos princípios que eram afirmados pelo próprio surrealismo. Como exemplo desta intermediação, poderíamos destacar a única imagem fotográfica que aparece no livro representando Nadja. Desta personagem, a imagem mostra apenas seus olhos, ressaltando o poder de vidência que

⁷When we settle into the theater of autobiography, what we are ready to believe – and what most autobiographers encourage us to expect – is that the play we witness is a historical one, a largely faithful and unmediated reconstruction of events that took place long ago, whereas in reality the play is that of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness (EAKIN, 1985, p.56).

lhe é peculiar. A imagem é manipulada de forma a multiplicar o olhar em um feixe de quatro reproduções. Léona-Camille-Guislaine é envolvida por uma narrativa coberta de referências ao que era próprio do surrealismo. Neste ponto, através dos indícios referenciais, seu aspecto de vidência é colocado em relevo.

A representação da mulher no surrealismo parece ocupar um papel capital nas produções artísticas. Será ela a permitir que o poeta entre em relação com algo capaz de superar a banalidade no cotidiano e permitir o acesso a duas diferentes instâncias: o maravilhoso, tal como era concebido pelos surrealistas e à própria identidade do poeta:

Desde o início dos anos vinte observamos em certos textos uma reflexão contínua sobre os poderes do amor e a função da mulher: a experiência amorosa é considerada reveladora de uma experiência autêntica na qual corpo e espírito são colocados à prova; principalmente, tal experiência revela no indivíduo todo o poder de seu desejo, e por conseguinte, de seu ser (ARBEX, 2002, p.156).

Por permitir acesso a essas duas realidades distintas, a figura da mulher foi associada à imagem da vidente, capaz de indicar ao poeta uma nova instância de seu próprio ser. Assim, acompanhamos o poeta organizando suas memórias através de representações do surrealismo, o que sugeriria o agenciamento comentado por Eakin.

Uma outra característica pertencente a Nadja, e que poderia ser associada ao primeiro manifesto surrealista, é a liberdade da personagem em relação às convenções sociais e seu espírito de errância, propício aos encontros surrealistas. Breton afirma em seu primeiro manifesto ser a liberdade a única palavra que ainda é capaz de causar apelo às suas faculdades: “Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima”(BRETON, 2001, p.17). É essa mesma liberdade que irá causar em Breton um impacto profundo sobre as atitudes de Nadja: “Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter”(BRETON, 1999, p.105). No sistema semântico colocado em prática pela narrativa de Breton, poderíamos, ainda, associar o espelho a essa liberdade.

Figura recorrente nas narrativas autobiográficas, pois permite ao sujeito se contemplar e refletir sobre sua consciência, o espelho aparece como um instrumento essencial nas análises sobre o gênero autobiográfico. Desde o princípio délfico, de se refletir para se

conhecer, até o mito de Narciso, que se enganou com a aparência de si mesmo, o espelho foi objeto de sérias especulações de acordo com a ideologia da época.

Sabine Melchior-Bonnet (1994) comenta sobre um fato acontecido em Londres em 1913, segundo o qual um lorde inglês, ao descobrir que sua amante estava sendo infiel, aprisionou-a durante oito dias em um aposento revestido de espelhos para que ela pudesse se contemplar e refletir sobre seus atos. A infiel, não suportando o confronto com aqueles olhares carregados de uma constante acusação, acabou enlouquecendo, pois o desejo se transformou em culpa e transtorno.⁸ O espelho é, portanto, associado a uma consciência reflexiva, que pode sucumbir por meio de olhares que representam determinada moral ou convenção social:

Não nos olhamos no espelho, é o espelho que nos encara, o espelho que dita suas leis e serve de instrumento normativo onde se medem a conveniência e a conformidade ao código mundano. A consciência de si coincide primeiro com a consciência de seu reflexo, quer dizer de sua representação e de sua visibilidade – sou visto logo sou.⁹ [tradução do pesquisador]

Portanto o sujeito constitui sua individualidade na medida em que sua imagem se torna capaz de ser apreendida pelos outros, em um reflexo estático das convenções sociais. Neste sentido, o espelho passa a ser o espaço de fixação da identidade. Nada mais afastado, portanto, da imaginação e da liberdade absoluta representadas por Nadja. Breton indica esse estado de espírito em uma das frases ditas pela personagem: “Serve-se de uma imagem nova para me fazer entender como vive: igual de manhã ao tomar banho, quando sente o corpo distanciar-se enquanto contempla a superfície da água. ‘Sou um pensamento no banho num quarto sem espelhos’ ”(BRETON, 1999, p.95).

Essa apresentação do autor teria ressonância com as metamorfoses de Nadja durante o relato. Assim como a mitologia que a personagem criou em torno de si, as imagens de Sereia e Melusina, entidades híbridas e encantatórias, a identidade de Nadja não poderia ser apreendida nem fixada. Não há contrapartida em relação ao mundo, mas apenas este que serve

⁸Cf. MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.206. Trata-se de um comentário sobre fato apresentado em O duplo, de Otto Rank.

⁹On ne se regard pas au miroir, c'est le miroir qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d'instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. La conscience de soi coïncide d'abord avec la conscience de sont reflet, c'est-à-dire de sa représentation et de sa visibilité – je suis vu donc je suis (MELCHIOR-BONNET, 1994, p.142).

à Nadja em suas leituras dessa nova interpretação da realidade: “que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio?”(BRETON, 1999, p.105). Não há reflexo, apenas projeção. Assim, o mundo passa a responder ao que o autor considera a “ideia-limite” do surrealismo, ou seja, um mundo submetido aos desejos e inconscientes do poeta, à sua imaginação.

Ao resgatar essa parcela de sua experiência de vida, Breton suplementa sua memória com a tentativa de entendimento do significado da aparição de Nadja, o que confere a esses eventos recuperados uma parte do que era proposto pelo surrealismo. A sua própria mitologia pessoal é fusionada com o surrealismo, tendo como mediadora a personagem de Léona-Camille-Guislain, nascida em 23 de maio de 1902, em Lille.

Referências:

- ARBEX, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso anti-literário? *Caligrama. Revista de estudos românicos*, jul-dez, 1999.
- ARBEX, Márcia. A beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas. In: RAVETTI, Graciela (Org). *gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: FALE, 2002.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- EAKIN, Paul John. *Touching the world: reference in autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- EGAN, Susanna. *Mirror Talk: genre of crisis in contemporary autobiography*. Chapel Hill: University of North Caroline, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org : Jovita Noronha. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, 1994.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton* Paris: Gallimard, 1994.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris : Seuil : 2005.