

## Em busca da fissura: ficção, erotismo e subjetividade em *Claudine en ménage*, de Colette

### *A la recherche de la fêlure: fiction, érotisme et subjectivité dans Claudine en ménage, de Colette*

Rafaela Faria Vianna

Universidade Federal de Minas Gerais

#### Rafaela Faria Vianna

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do núcleo de pesquisa Historicidade e Ficção (HiFi). <https://orcid.org/0009-0001-8701-0564>  
rafaelavianna@ufmg.br

Submetido em: 1º/09/2025

Aceito em: 08/01/2026

Publicado: 31/03/2026

e-Location: 20039



ISSN: 2317-9945 (On-line)  
ISSN: 0103-6858 (Impressa)

#### Resumo

Neste trabalho, analiso um dos livros iniciais de Colette, *Claudine en ménage* (2014 [1902]), a partir de tensões fundamentais da sua obra: a subjetividade e o erotismo, elementos que aparecem ao longo de diversos dos seus textos. Contudo, é raro que os primeiros livros da autora, a série *Claudine*, sejam lidos a partir desses operadores. Essas obras iniciais são frequentemente subestimadas: associadas ao marido de Colette na época, que assinou os livros, são lidas no prisma da confissão. Para construir uma outra leitura, concentro-me na análise de Julia Kristeva, que opera uma bipartição na obra da escritora a partir de um livro de 1908, *Les Vrilles de la Vigne*. Pretendo argumentar que, se a transição que ela menciona funciona para analisar certos elementos da obra de Colette, há pontos cegos nessa estrutura no que concerne à noção de ficção. Nesse sentido, exponho o argumento de Kristeva, de modo a propor uma releitura na divisão que ela elabora, centralizando o conceito de ficção. É munida de um novo olhar sobre a ficção na obra de Colette no geral, e na série *Claudine* em particular, que avanço para a releitura de *Claudine en ménage* como ponto culminante dessas tensões.

**Palavras-chave:** ficção; subjetividade; literatura francesa; Colette.

#### Résumé

*Dans ce travail, j'analyse l'un des premiers livres de Colette, Claudine en ménage (2014 [1902]), à partir de tensions fondamentales de son œuvre : la subjectivité et l'érotisme, éléments qui apparaissent au long de plusieurs de ses textes. Cependant, il est rare que ses premiers livres, la série Claudine, soient lus à partir de ces opérateurs. Ces œuvres initiales sont souvent sous estimées : associées au mari de Colette à l'époque, qui les a signées, elles sont lues*

*sous l'angle de la confession. Pour en construire une autre lecture, je me concentre sur l'analyse de Julia Kristeva, qui effectue une bipartition de l'œuvre de l'écrivaine à partir d'un livre de 1908, Les Vrilles de la Vigne. Je soutiens que, si la transition qu'elle mentionne fonctionne pour analyser certains éléments de l'œuvre de Colette, il y a des angles morts dans cette structure, surtout en ce qui concerne la notion de fiction. Ainsi, j'expose l'argument de Kristeva, de façon à proposer une relecture de la division qu'elle effectue, en centralisant le concept de fiction. Munie d'un nouveau regard sur la fiction dans l'œuvre de Colette en général, et dans la série Claudine en particulier, j'avance vers la relecture de Claudine en ménage comme point culminant de ces tensions.*

**Mots-clés:** *fiction ; subjectivité ; littérature française; Colette.*

## KRISTEVA E OS DOIS REGISTROS NARRATIVOS COLETTIANOS

Colette é uma escritora cuja obra é frequentemente lida sob a chave do desejo e do erotismo. Julia Kristeva, que dedicou a ela um livro intitulado *O gênio feminino* (2007), fala de um "culto do gozo", jubilante e jocoso, que destoa do tom melancólico de suas contemporâneas:

Que esse culto do gozo tenha sido celebrado por uma mulher não é a menor das singularidades da aventura que nos interessa aqui. Enquanto as grandes obras literárias de suas coirmãs européias e americanas transbordam de melancolia — de Emilie Dickinson a Virginia Woolf, passando por Anna Akhmatova — Colette a francesa, se tivesse podido se tornar "favorita em Versalhes, teria governado o rei e o reino" (brinca François Nourissier). É através de seu cântico do gozo feminino que ela domina a literatura da primeira metade do século XX (Kristeva, 2007, p. 24).

Para Kristeva (2013, p. 176), esse "cântico do gozo feminino" aparece em Colette sobretudo no seu estilo, um "alfabeto novo", cujo traço constitutivo é o deleite na linguagem: "A sua escrita sensual, gustativa e sonora, perfumada e tátil, é um pensamento que se fez carne" (2013, p. 176, tradução própria<sup>1</sup>).

A ensaísta atribui importância particular ao estilo colettiano, a partir do qual ela opera uma bipartição na obra da escritora. Segundo Kristeva (2007), esse estilo se consolida com *Les vrilles de la vigne*, texto que marca uma "mutação radical". Primeiramente publicado em 1908, o livro contém dezoito textos curtos em prosa, os

---

<sup>1</sup> "Son écriture sensuelle, gustative et sonore, parfumée et tactile, est une pensée qui s'est fait chair".

quais tinham sido publicados, anteriormente, em jornais para os quais Colette contribuía. Em edições sucessivas, ela modificará a obra, de modo que, na versão que chama de definitiva, de 1935, há vinte textos, alguns tendo sido suprimidos e outros adicionados.

De fato, *Les vrilles de la vigne* surge em um momento crucial da obra de Colette: é o terceiro livro que ela assina. A estreia literária da escritora se deu em um contexto curioso, por meio da influência de seu primeiro marido, Henry Gauthier-Villars (conhecido como Willy), um “empreendedor artístico” cujo *modus operandi* consistia em contratar vários escritores que trabalhavam em verdadeiros “ateliês literários”, produzindo obras que eram assinadas por ele.

Desse modo, é por influência do marido que Colette começa a escrever as primeiras obras, publicadas com a assinatura de Willy, que a impulsiona a escrever suas “memórias” — de forma picante, seguindo aquilo que considerava interessante do ponto de vista comercial. No livro *Mes apprentissages*, de 1936, em que a escritora se volta a esse período da vida, ela conta que Willy o sugeriu em um momento de dificuldade financeira: “Você deveria jogar no papel lembranças do ensino fundamental. Não tenha medo dos detalhes picantes, eu poderia talvez tirar alguma coisa disso... O dinheiro está escasso” (Colette, 1936, p. 28, tradução própria<sup>2</sup>).

As *Claudines* — uma série de quatro livros publicados entre 1900 e 1903 — tornaram-se um sucesso comercial. Willy, como publicitário astuto, jogou com a ambiguidade em torno das semelhanças entre Claudine e Colette: para a peça teatral adaptada do primeiro livro da série, *Claudine à Paris*, contratou a atriz Polaire e fez de tudo para que ela se parecesse com a esposa, e vice-versa<sup>3</sup>. A própria Colette, entre 1908 e 1911, interpretou Claudine no palco em várias ocasiões — na época, ela se dedicava às artes cênicas e à pantomima.

Assim, quando Colette publica, em 1908, *Les vrilles de la vigne*, ela já é uma figura conhecida no meio literário parisiense da Belle Époque, como a Claudine

---

<sup>2</sup> “Vous devriez jeter sur les papier des souvenirs de l'école primaire. N'ayez pas peur des détails piquants, je pourrais peut-être en tirer quelque chose... Les fonds sont bas.”

<sup>3</sup> Conforme Claude Pichois e Alain Brunet, na biografia de referência Colette.

original<sup>4</sup>. Além disso, havia protagonizado diversos escândalos, como a separação de Willy, com quem ainda era oficialmente casada na época, e a relação com Missy, a Marquesa Mathilde de Morny, além da presença em palcos de pantomima.

Kristeva fala de *Les vrilles de la vigne* como da inauguração de um gênero colettiano, que vai perpassar a obra:

A escrita metamórfica que caracteriza o estilo de Colette desenvolve-se em um gênero que se torna seu: mistura de narração elíptica e de poemas em prosa. Uma vez que não há nome consagrado para definir esse gênero surpreendente, designemo-lo com um termo genérico: as “gavinhas da vinha”, pois o texto que leva este título marca uma guinada que faz do estilo uma experiência de transubstanciação, uma “memória retorcida” (Kristeva, 2007, p. 116).

“Narração elíptica”, “transubstanciação”, “memória retorcida”, “lacunar”, “antinarrativo”: é dessa forma que Kristeva caracteriza esse gênero, o qual, para ela, está no centro do estilo do gozo da escritora e irradiará para diversas outras obras ao longo dos anos. A ensaísta o opõe à “embriaguez das intrigas amorosas anteriores nas quais a autora se ilustra” (Kristeva, 2007, p. 118), ou seja, às *Claudine*<sup>5</sup>.

É nítida a predileção de Kristeva pelo estilo fragmentário do gênero gavinhas da vinha:

Nesse ‘duplo regime’ da sua escrita, o gênero ‘gavinhas da vinha’ revela uma Colette excelente na descrição íntima, no fragmento — “pedaços escolhidos” —, que seus romances sobre variações psicológicas parecem feitos para preparar ou valorizar, e não o inverso. Seria porque o resumo e a condensação, mais do que o desenvolvimento, convêm melhor às perturbações dos sentidos, ou mesmo às abordagens do insustentável, a que o gênio de Colette visa especificamente? (Kristeva, 2007, p. 119).

---

<sup>4</sup> A autoria das Claudine já era, em grande parte, atribuída a ela, mesmo nos anos iniciais da publicação e antes de ela reivindicar ter sido “colaboradora” de Willy. Brunet e Pichois falam da autoria das Claudine como um “secret de Polichinelle” no meio beletrista parisiense.

<sup>5</sup> Embora Kristeva veja *Les vrilles de la vigne* como um momento de transição de um “registro narrativo” para o outro, ela separa a obra de Colette nessas duas categorias, independentemente da data de publicação. Assim, apesar de, por vezes, o seu argumento traçar uma linha cronológica que vai das Claudine, passa por *Dialogues de bêtes*, e chega em *Les vrilles de la vigne*, sua bipartição é, sobretudo, anacrônica. Afinal, entre *Les vrilles de la vigne* e *Dialogues de bêtes*, em 1907, Colette publica *La retraite sentimentale*, texto que ela, mais tarde, classifica como a continuação das Claudine, e no qual os personagens da série aparecem. Ademais, Kristeva classifica, por exemplo, o livro *La Vagabonde*, de 1910, como parte das ‘intrigas romanescas’, o registro narrativo oposto às gavinhas da vinha.

Esses “romances de variações psicológicas” só encontram redenção, na sua leitura, por também serem, de certa forma, invadidos pelo estilo gavinhas da vinha, em alguns momentos.

Não pretendo, aqui, descartar essa bipartição proposta por Kristeva, que é fruto de um trabalho admirável de leitura e análise. Em diálogo e desacordo com a ensaísta, gostaria de propor, então, uma reformulação dessa dicotomia, dando mais atenção ao polo “oposto” ao gavinhas da vinha: os romances que Kristeva classifica como “intrigas psicológicas”, sobretudo a partir da reflexão sobre a ficção. Partirei, sobretudo, das *Claudine*, pela forma ambígua como são recebidas e pelo lugar inaugural que ocupam na obra de Colette.

### **CLAUDINE: UMA MÁSCARA?**

Se Kristeva praticamente não menciona a série no capítulo em que discorre sobre o “duplo registro narrativo” colettiano, a sua sombra paira sobre essa análise de modo inevitável. Afinal, apesar de a ensaísta pensar essa transição anacronicamente, quando fala de “intrigas amorosas anteriores”, se refere às *Claudine* e, mais especificamente, aos textos que Colette assina em jornais, mas que não os inclui na coletânea *Les Vrilles de la Vigne*, nos quais aparecem personagens da série:

Alguns ecos de intrigas lembrando os romances anteriores [...] vão ser suprimidos na edição em livro de *Les vrilles de la vigne*. Da mesma maneira, tudo o que se refere à iniciação recebida de Willy desaparecerá — claros sinais dessa disciplina de prazer e de palavra induzida por sua ‘mudança’ (Kristeva, 2007, p. 93).

Essa supressão de textos “romanescos” — o abandono do personagem em direção a “um caleidoscópio de fragmentos” — confirma a leitura de Kristeva, de uma progressiva condensação do estilo colettiano a partir dessa obra. É claro também que essa “reduzida magistral” se acompanha, segundo Kristeva, de um afastamento da influência de Willy. As *Claudine* aparecem, pois, como um degrau vacilante no surgimento de um estilo “condensado”.

A maioria dos comentadores da obra de Colette concorda nesse sentido: se há valor na série *Claudine*, ele é o de despertar na escritora uma vocação que talvez ficasse para sempre latente, não fosse a influência de Willy. A própria Colette o afirma, no prefácio ao primeiro volume das suas *Obras Completas*, que ela edita em 1948:

“E foi assim que me tornei escritora.”  
Mas foi também assim que, por pouco, nunca me tornei escritora. Faltava-me a vocação literária, e é provável que eu nunca mais tivesse produzido uma linha, se, depois do sucesso de Claudine na escola, outras tarefas impostas não me tivessem colocado, de pouco em pouco, na rotina de escrever (Colette, 1948, p. 12, tradução própria<sup>6</sup>).

Fora da anedota — totalmente mitificada — da estreia literária de Colette, as *Claudine* são frequentemente descartadas pela sua prosa “tradicional, preocupada demais com a eficácia narrativa<sup>7</sup>” (Ducrey, 2000, p. 47). Ducrey (2000, p. 47) declara ainda que, se a “escritora por vir” já se manifesta ali, ela “permanece prisioneira do gênero um pouco convencional do romance psicológico<sup>8</sup>.”

Marvin Mudrick, no clássico artigo “Colette, Claudine, and Willy”, julga muito duramente os primeiros livros da escritora, mas por motivos completamente diferentes: se Ducrey as repreende por se preocupar demais com eficácia narrativa, Mudrick o faz por não ter “momentum narrativo”, nem sequer um tema; e acusa as *Claudine* de serem tomadas por “mau gosto” e “ausência de estrutura”. Conclui o seu texto atribuindo essas falhas à influência limitante de Willy e do público a que se destinava:

Lutando para nascer desse público, presa a suas demandas e fraquezas, misturando e confundindo a lascividade dele com seus próprios temores e paixões, Colette faz sua primeira aparição em um estado um tanto menos glorioso e ordenado (Mudrick, 1963, p. 572, tradução própria<sup>9</sup>).

---

<sup>6</sup> “Et voilà comme je suis devenue écrivain.”

Mais voilà aussi comment j’ai failli ne jamais devenir écrivain. Il me manquait la vocation littéraire, et il est probable que je n’aurais plus jamais produit une ligne, si, après le succès de Claudine à l’école, d’autres tâches imposées ne m’eussent peu à peu mise dans la routine d’écrire.”

<sup>7</sup> “traditionnelle, trop soucieuse d’efficacité narrative.”

<sup>8</sup> “reste prisonnier du genre un peu convenu du roman psychologique.”

<sup>9</sup> “Struggling to be born out of such a crowd, mired in their demands and shortcomings, mingling and confusing their lubricities with her own terrors and passions, Colette makes her earliest appearance in a state somewhat less than glorious and orderly. Luckily, she will have all the time she needs.”

Embora a crítica de Mudrick seja particularmente severa, associar a “lascívia” de Willy e do seu público — ele era especializado em “romances mundanos” — a elementos de “mau gosto” das *Claudine* também se tornou um lugar-comum da crítica colettiana. A própria Colette diz, em *Mes apprentissages*, que seu ex-marido insistiu em “detalhes picantes”, e foi responsável por “apimentar” o texto, sugerindo, por exemplo, a inclusão de uma relação ambígua entre Claudine e sua colega Luce: “Você não poderia, disse-me o Senhor Willy, esquentar um pouco essa... essas gracinhas?” (Colette, 1936, p. 83, tradução própria<sup>10</sup>).

Atribuindo a Willy esses aspectos romanescos e salazes demais, supostamente feitos sob medida para um público voyeurista e libertino, busca-se afastar Colette dessa imagem de escritora escandalosa, exibicionista, e aproximá-la de uma poeta cujas intrigas têm mais a ver com a contemplação da natureza do que com triângulos amorosos. É o que faz Compagnon, no livro *Un été avec Colette*, publicado em 2022:

A primeira Claudine é a melhor, por causa do retrato da escola e do vilarejo. As seguintes exploram o veio, mas se referem demais ao casal, que viveu de forma exuberante até a separação em 1906 (Compagnon, 2022, p. 16, tradução própria<sup>11</sup>).

O problema das *Claudine* residiria, pois, justamente nessa dupla autoria, a qual, não obstante, segue sendo objeto de fascinação e especulação. De certa forma, esse movimento simultâneo de atração e rejeição imita a relação ambígua que a própria Colette tinha com suas primeiras obras. Um trecho de *Mes apprentissages* é frequentemente citado no processo contra as *Claudine*:

Eu não achava o meu primeiro livro muito bom — nem os três seguintes. Com o tempo, eu quase não mudei de ideia, e julgo muito severamente todas as *Claudine*. Elas são infantis e tolas sem discrição. A juventude, claro, ali brilha, sendo que ela poderia se demarcar somente pela falta de técnica. Mas não me agrada encontrar, se eu me inclino sobre algum desses livros muitos antigos, uma docilidade para realizar o que se exigia de mim, uma obediência às sugestões e uma

---

<sup>10</sup> “Vous ne pourriez pas, me dit M. Willy, échauffer un peu ce... ces enfantillages ?”

<sup>11</sup> “La première Claudine est la meilleure, à cause du portrait de l'école et du village. Les suivantes exploitent le filon, mais elles rapportèrent beaucoup au couple, qui vécut sur un grand pied jusqu'à sa séparation en 1906.

maneira já hábil de evitar o esforço (Colette, 1936, p. 85-86, tradução própria<sup>12</sup>).

Essa opinião negativa de uma Colette madura funciona, pois, como uma outorga para a rejeição da série. Kristeva evoca um trecho anterior, em que Colette chama Claudine de uma “máscara” da qual ela se desprende ao longo dos anos de escrita:

Não é comum que as jovens mulheres (as velhas tampouco), ao escrever, se preocupem com a moderação. Aliás, nada tranquiliza mais que uma máscara. O nascimento e o anonimato de “Claudine” me divertiam como uma farsa um pouco indelicada, que eu conduzia docilmente em tom livre (Colette, 1936, p. 85-86, tradução própria<sup>13</sup>).

Apesar disso, Colette nunca renegou totalmente os seus primeiros textos: a inclusão nas *Obras Completas*, que ela edita em 1948, o atestam, bem como as disputas que a autora travou com o marido para ter a sua “colaboração” reconhecida com a dupla assinatura<sup>14</sup>, que começa a aparecer em 1909: Willy e Colette.

A própria premissa de *Mes apprentissages* é a de aproximação desses textos, em detrimento de um afastamento: ela o escreve para se reivindicar como única autora<sup>15</sup>, relegando Willy ao papel de editor, comentador e carrasco — que a trancava dentro do quarto por horas todos os dias para que ela escrevesse. E, mesmo antes

---

<sup>12</sup> “je ne trouvai pas mon premier livre très bon — ni les trois suivants. Avec le temps, je n’ai guère changé d’avis, et je juge assez sévèrement toutes les Claudines. Elles font l’enfant et la follette sans discrétion. La jeunesse, certes, y éclate, quand elle ne ferait que se marquer par le manque de métier. Mais il ne me plaît guère de retrouver, si je me penche sur quelqu’un de ces très anciens livres, une souplesse à réaliser ce qu’on réclamait de moi, une obéissance aux suggestions et une manière déjà adroite d’éviter l’effort.”

<sup>13</sup> “Il n’est pas coutumier que les jeunes femmes (les vieilles non plus) aient, en écrivant, le souci de la mesure. Rien d’ailleurs ne rassure autant qu’un masque. La naissance et l’anonymat de « Claudine » me divertissaient comme une farce un peu indélicate, que je poussais docilement au ton libre.”

<sup>14</sup> Segundo Claude Pichois e Alain Brunet, essa dupla assinatura se mantém até 1948, quando Colette organiza as suas *Obras Completas*. A partir daí, ela aparece como única autora, decisão deliberada que ela comenta no prefácio ao primeiro volume: “C’est pourtant la première fois qu’aujourd’hui les Claudine paraissent sous le seul nom de leur seul auteur” (p. 13). No entanto, isso incomoda o filho de Willy, que adquire o “fonds Ollendorff” para reintroduzir a assinatura de seu pai em todas as Claudine, o que acontece a partir de 1955 (um ano após a morte de Colette).

<sup>15</sup> Colette também comenta, em *Mes apprentissages* e no prefácio às *Obras Completas*, a disputa para o reconhecimento da sua autoria das Claudine, dificultada pela destruição — segundo ela, deliberada, e obra de Willy — dos manuscritos dos dois primeiros livros, *Claudine à l’école* e *Claudine à Paris*. De acordo com Brunet e Pichois, nos dois últimos, *Claudine en ménage* e *Claudine s’en va*, fica claro que o papel de Willy se limita a sugestões e comentários.

disso, em 1922, Colette intitula de *La Maison de Claudine* um livro em que rememora sua infância, o que atesta a onipresença dessa personagem na obra de Colette.

Voltando à bipartição proposta por Kristeva, é curioso notar que ela classifica esses dois textos — *Mes Apprentissages* e *La Maison de Claudine* — no gênero “gavinhas da vinha”, ao contrário das *Claudine* em si, relegadas às “intrigas psicológicas” que, insiste a ensaísta, eram rejeitados pela própria escritora: “Se acontece com frequência de essa psicologia complacente nos cansar, lembremo-nos da severidade com que a própria Colette julgava esses textos” (Kristeva, 2007, p. 119).

## **FINGIMENTO, MENTIRA E FICÇÃO NA OBRA DE COLETTE**

Pretendo argumentar, neste tópico, que é preciso repensar o lugar da ficção na obra de Colette, de modo a reavaliar o papel e o valor das *Claudine*. O trecho de *Mes apprentissages* anteriormente citado, em que a escritora qualifica essa personagem de “máscara” e “farsa”, serve para desmerecer a série como confissões mal disfarçadas de uma jovem escritora.

Colette julgaria, pois, as *Claudine* como “desmesuradas” — uma ‘enormidade’, conforme Kristeva. A referência à máscara e à “farsa indelicada” parece indicar um desprezo ao “fingimento” próprio da ficção. Contudo, tal rejeição não se sustenta na obra de Colette, e Kristeva incorpora à sua análise um elogio ao fingimento colettiano, embora não o relacione à ficção.

Pretendo traçar, portanto, e em linhas gerais, esse argumento de Kristeva sobre o fingimento na obra de Colette, o qual parte, ainda, da bipartição em “dois movimentos da escrita”. No final do subcapítulo em que ela propõe essa divisão, a ensaísta o relaciona à forma como a escritora fala de si na obra:

Haveria, pois, por um lado, os dramas da vida amorosa, esses de que a publicidade se ocupa, os romances, a exibição narcísica dos próprios escritores, e que Colette também não se priva de compartilhar complacentemente com o público, inclusive nas suas aparições em cena e através da divulgação de fotos pessoais ou de família. E, por outro lado, essa experiência indistintamente sexual e vital, corpo-alma-linguagem, uma fruição diferente, que não seria possível classificar em nenhuma identidade sexual, e que se deixaria adivinhar apenas no esboço condensado no ato de escrever — pois somente ele registra “o

que sei de mim, o que tento esconder de mim, o que invento e o que pressinto (Kristeva, 2007, p. 123).

Há duas formas de falar de si: uma banal, romanesca, e a que pretendo propor aqui, a fictícia. A outra, diferente, inclassificável, feita de escrita. Embora descarte as *Claudine* como uma máscara da qual Colette se desprenderia, Kristeva insiste no valor da mentira e do fingimento nos textos do gênero gavinhas da vinha. Assim, parece haver, na leitura de Kristeva, dois tipos de fingimento em Colette: o romanesco — tomemos aqui o exemplo das *Claudine* — e o da fruição diferente. Apenas o segundo seria bem-sucedido em fazer ouvir a verdade, por ser também o único que se compraz na mentira.

No tópico seguinte, Kristeva insiste na importância da mentira na obra colettiana, justamente a partir do livro *Mes apprentissages*. Segundo a ensaísta, sua aparente sinceridade — o texto se apresenta como memórias do seu primeiro casamento e estreia literária — se dispersa em um projeto global, que é o da dissimulação:

É perceptível, contudo, diante do projeto global do livro, que o “aprendizado” de que se está tratando é verdadeiramente o da literatura, e que este se apoia na arte da dissimulação, do artifício, do fingimento. Contra a paixão romântica e fatal da autenticidade, Colette desde logo se impôs a disciplina do simulacro (Kristeva, 2007, p. 124-125).

Kristeva continua a explorar esse impasse do real e do artifício na obra de Colette, e fecha o tópico com a seguinte afirmação: “Fingimento, realidade? Os dois, constantemente, pois essa é a lógica do prazer feminino, prazer diferente, que Colette afirma com a precisão sonambúlica que é sua parte de verdade” (Kristeva, 2007, p. 127).

Essa análise funciona no arcabouço argumentativo de Kristeva, que se apoia largamente na psicanálise. A leitura é interessante, também, por articular o problema da ficção em Colette a outro não menos importante na obra da escritora: o feminino, que se torna o ponto culminante desse impasse, o qual, pela sua própria natureza, não pode nem quer ser resolvido. Contudo, a partir daqui, pretendo seguir algumas

pistas da leitura da ensaísta, sem adotar as mesmas premissas teóricas — e sem recorrer ao feminino para refletir sobre a complexidade da obra da escritora.

Assim, proponho-me a pensar essa diferença, mas a partir da ficção. Avanço como hipótese, pois, que se há, efetivamente, duas formas de escrever, de falar de si e de fingir nos textos da escritora, a chave para entender como elas se distinguem está na ficção. Considero, com Wolfgang Iser, que é preciso substituir à oposição entre realidade e ficção uma tríade que considera o real, o fictício e o imaginário. Assim, afasta-se de dois problemas ao se pensar a ficção: considerá-la em termos negativos, como “não-real”, e tomá-la como ser (Iser, 2013). Iser propõe, pois, pensar o fictício como ato, que só adquire sentido na sua condição de “objeto construído a partir de suas relações recíprocas” (Iser, 2013, p. 34).

Nesse sentido, pensar o ato fictício nessa tríade, eminentemente relacional, permite clarear algumas confusões que se colocam face a obras como as de Colette, em que o elemento biográfico é onipresente. Essa indefinição entre o fictício e o biográfico leva à multiplicação de trabalhos em que esses limites são explorados, debatidos, movidos, delimitados. Aceita-se facilmente que Colette é um “caso complicado”, e que é essa condição limítrofe em si que a torna interessante.

No entanto, partindo da concepção de Iser, é preciso considerar o ato de fingir como, em si, transgressor, por estar sempre deslocando o real e o imaginário. Se há complexidade particular no caso de Colette, acredito que tal resida justamente na bipartição que Kristeva efetuou. Por um lado, há os textos romanescos — tais quais *Claudine*, *A Vagabunda*, *Chéri...* —, que são ficcionais. Classifico-os aqui como ficção, e não autobiografia ficcional, ou ficção autobiográfica, ou ainda autoficção, por entender, com Iser, que o ato fictício engloba as transgressões entre real, fictício e imaginário. Se há, ali, eventos e personagens que podem ser relacionados a elementos referenciais, isso não perturba sua posição como ficção. O próprio engendramento formal desses elementos reais em romance, me parece, contribui para constituir um ato ficcional<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Essa questão será desenvolvida no tópico seguinte, a partir da análise do livro *Claudine en ménage* como exemplo de ato ficcional, engendrado a partir da forma do romance.

Por outro lado, há os textos fragmentados — o gênero *as gavinhas da vinha*, em que a questão do eu não está ausente, mas reformulada de forma poética. O estatuto desses textos é mais complexo, e não é o escopo deste trabalho estabelecê-los como ficcionais ou não. De toda forma, por enquanto, limito-me a evocar essa categoria com o objetivo de reformular a bipartição de Kristeva. A partir desses novos operadores — de um lado, há a ficção, de outro, o fragmento autorreferencial —, acredito ser possível ir além da constatação evidente de uma onipresença da autorreferência na obra de Colette; ou do esforço por comprovar que, mesmo no mais aparentemente 'biográfico', há sempre o artifício.

Não pretendo, aqui, ir além do impasse, ou propor essas categorias como estanques. Seria preciso ainda testar a sua utilidade em confronto com as obras e explorar seus limites e potências. No entanto, vejo nessa distinção uma forma de abordar a ficção na obra de Colette de maneira mais direta, sem descartar *a priori* um dos tipos de fingimento que nela aparece.

## **EM BUSCA DA FISSURA: FICÇÃO, EROTISMO E SUBJETIVIDADE EM CLAUDINE EN MÉNAGE**

Como último passo da minha argumentação, pretendo reabilitar o romance — e a ficção — na obra de Colette, a partir da leitura de um dos livros da série, *Claudine en ménage*. Digo reabilitar no sentido de mostrar que há, ali, também, a complexidade que Kristeva tanto admira nos seus outros textos, os da "fruição diferente". Considerar esses textos como ficção permite afastá-los dessa imagem de uma máscara atrás da qual a escritora se esconde (mal) e cuja "exibição narcísica" impede a chegada ao "mentir-verdadeiro", à "arte da dissimulação", que Kristeva encontra nas obras que classifiquei como gavinhas da vinha.

A gênese dessa obra é marcada por escândalos que alimentam a sua recepção como autobiográfica. Primeiramente intitulado *Claudine amoureuse*, o livro é rejeitado por Paul Ollendorff — editor das duas primeiras *Claudines* —, sob influência de Georgie Raoul-Duval, que teria se reconhecido na personagem Rézi, mulher com quem

Claudine tem um caso. Assim, o triângulo amoroso da ficção — Claudine, Rézi e Renaud — espelhará o real — Colette, Georgie e Willy (Brunet, Pichois, 1999).

O livro é publicado em 1902, com o título *Claudine en ménage*, e obtém um sucesso de público fulminante. Em 1907, a obra estava em sua centésima vigésima edição, tendo vendido 60 mil exemplares. Sem dúvida, o escândalo doméstico ao qual o livro fazia referência, bem como a presença de um romance entre duas mulheres, contribuiu para esse triunfo de vendas.

Apesar de toda essa aura de escândalo, o livro está “no limite do ultraje”<sup>17</sup> (Brunet, Pichois, 1999, p. 113), contudo sem ultrapassá-lo. Colette joga com a indecência, mas dentro de uma transgressão aceita pelos valores da época. Assim, não se trata de um romance “mundano” ou “libertino”: as referências a atos sexuais, hétero ou homossexuais, permanecem evocativas, e não explícitas.

Argumento, neste tópico, que o romance-escândalo — descartado com o resto das *Claudine* por ser muito preocupado com narrativas estanques, genéricas e feitas sob medida para um público voyeurista e libertino — pode ser lido pelo viés de duas tensões fundamentais, presentes na parte “séria” da obra de Colette: a subjetividade e o erotismo. Para fazê-lo, é preciso, antes, conceder-lhe o estatuto de ficção.

Boa parte das críticas direcionadas às *Claudine*, como mostrei nos tópicos anteriores, insistem nessa transparência entre vida e obra: a personagem seria uma Colette mal disfarçada e, portanto, a sua escrita seria de ordem menor, uma vez que basta transpor acontecimentos reais salazes para captar o interesse do público. Todavia, escolho ler esses textos como ficcionais, em uma concepção de ficção que não só engloba, como também centraliza a transgressão de limites.

Um dos elementos que considero importantes para analisar esse texto como ficção é sua escrita em forma de diário ficcional. Trata-se de uma constante na série: desde as primeiras páginas de *Claudine à l'école*, a narradora em primeira pessoa afirma: “Eu apresentarei algumas outras colegas ao longo desse diário, pois é definitivamente um diário, ou quase, isso que vou começar...” (Colette, 1900, p. 9, tradução própria<sup>18</sup>).

---

<sup>17</sup> “à la limite de l'outrage”.

<sup>18</sup> “Je présenterai quelques autres camarades au cours de ce journal, car c'est décidément un journal, ou presque, que je vais commencer...”

Trata-se de um quase-diário que precisa se afirmar como tal, uma vez que sua estrutura não remete imediatamente a esse gênero: não há datas que introduzem as anotações, bem como a narrativa avança, de modo geral, de forma contínua, e, ao menos no primeiro livro da série, há poucas menções ao ato de escrever no diário. O prefácio, contudo, emprega uma estratégia muito convencional desse gênero: assinado por Willy, o paratexto faz referência a um diário que ele recebeu de uma jovem de dezessete anos, junto com uma carta que o incentivava a publicá-lo:

Foi por isso que decidi publicar esse manuscrito, como me autorizava, ou melhor, me convidava, uma carta alfinetada na primeira folha, com um retrato “de dois anos atrás”: o pudor do meu sexo me limitou somente a operar alguns cortes e de atenuar algumas passagens que tinham uma franqueza interiorana um pouco brutal, e eu naturalmente mudei todos os nomes de lugares e pessoas. (...) (Willy<sup>19</sup>, 1900, tradução própria<sup>20</sup>).

O recurso ao pseudo-diário e ao lugar-comum do objeto encontrado se insere em uma tradição que busca realismo. É o que diz H. Porter Abbott (1984) em *Diary fiction: writing as action*, que associa essa estratégia a outras, como o romance epistolar, a confissão, etc. Assim, existe um jogo com o real que se estabelece nessa escolha formal: objetiva-se instaurar uma dúvida sobre a natureza do texto — no caso das *Claudine*, isso de fato aconteceu, e muitos usaram o prefácio como argumento para atribuir a autoria dos livros à Colette, a quem o público imediatamente associou a jovem que teria enviado os manuscritos.

Contudo, esse recurso, no momento em que *Claudine à l'école* é publicado, na virada do século XIX para o XX, já é usual — talvez por isso Willy o tenha empregado sem receio de que se voltasse contra ele. Sendo assim, embora a adoção do diário ficcional possa ser tomada como mais uma forma de jogar com os limites do ficcional, fazendo ali aparecer o real, o emprego desse gênero — com a sua estrutura convencional e reconhecível — reforça o caráter fictício da série *Claudine*.

---

<sup>19</sup> Esse paratexto não está presente nas edições do livro assinadas por Colette.

<sup>20</sup> “Voilà pourquoi je me suis décidé à publier ce manuscrit, comme m’y autorisait, m’y invitait même une lettre épinglée au premier feuillet avec un portrait “qui date de deux ans” la pudeur de mon sexe m’a seulement contraint d’opérer quelques coupures et d’atténuer certains passages, d’une franchise campagnarde un peu brutale; et j’ai naturellement changé tous les noms de pays et de personnes.”

Em *Claudine en ménage*, o elemento diarístico se torna ainda mais central: o livro abre algum tempo depois do casamento de Claudine com Renaud, cuja aproximação foi tema do volume anterior, *Claudine à Paris*. A primeira frase do livro atesta o problema que a escrita do diário tenta solucionar: “Certamente há em nossa casa algo que não está certo. Renaud ainda não sabe nada sobre isso, como ele saberia?” (Colette, 1902, p. 4, tradução própria<sup>21</sup>).

O recurso à escrita diarística, no romance, para acompanhar o tumulto emocional de uma personagem é, também, convencional. Ainda segundo H. Porter Abbott (1984), essa é uma característica recorrente nos romances que empregam essa estratégia. O próprio contexto de uma mulher infeliz com o casamento é apontado por Abbott como um clichê do diário ficcional feminino.

Após uma breve *mise au point* de quanto tempo se passou entre o fim do último livro e o início deste, a narradora introduz uma outra temporalidade, por meio da escrita do diário: “Tentemos colocar um pouco de ordem nessa salada de lembranças ainda tão próximas, já tão longínquas...” (Colette, 1902, p. 5, tradução própria<sup>22</sup>).

Claudine conta, brevemente, como foi seu noivado, seu casamento, noite de núpcias e os primeiros meses vivendo ao lado de Renaud, homem por quem ela se apaixonou e a quem se entregou de bom grado, insistindo, inclusive, para que ele a pedisse em casamento, apesar da diferença de idade de quinze anos, que o faz hesitar. Claudine é construída, nos dois livros anteriores, como uma jovem travessa, provocadora, atrevida e brilhante, o que exaspera e encanta todos que a encontram. A sua rebeldia e tendência natural à liberdade escondem, porém, um desejo de submissão na relação amorosa, que ela pensa encontrar em Renaud: “Obedecer, obedecer, humilhação que nunca sofri — ia dizer saboreei” (Colette, 1901, p. 203, tradução própria<sup>23</sup>).

É assim que Claudine nos deixa no final de *Claudine à Paris*: jubilante em ter finalmente encontrado alguém capaz de desafiá-la e gozando da perda de controle

---

<sup>21</sup> “Sûrement, il y a dans notre ménage quelque chose qui ne va pas. Renaud n’en sait rien encore; comment le saurait-il?”

<sup>22</sup> “Tâchons de mettre un peu d’ordre dans cette salade de souvenirs encore tout proches, déjà si lointains...”

<sup>23</sup> “Obéir, obéir, humiliation que je n’ai jamais subie — j’allais dire savourée.”

que a paixão lhe concedeu: “Eu, como dizem em Montigny, perdi meu governo” (Colette, 1901, p. 224, tradução própria<sup>24</sup>).

No entanto, o início de *Claudine en ménage* revela uma narradora frustrada por permanecer, apesar de tudo, “mestre de si mesma”. A “investigação” que ela introduz nas primeiras páginas — para procurar “o que não está certo” em seu casamento — se complexifica depois de um relato de uma cena sexual entre ela e o marido. No momento do orgasmo, Renaud suplica que Claudine mantenha os olhos abertos, porque “O rodopio deles me pertence”, ao que a mulher responde “— E eu toda” (Colette, 1901, p. 12, tradução própria<sup>25</sup>).

Apesar dessa doação completa de si que Claudine concede a Renaud no clímax, o parágrafo seguinte a nega:

Eu toda? Não! Há a fissura. Esquivei essa certeza pelo tempo que pude. Desejei ardentemente que a vontade de Renaud dobrasse a minha. (...) Ai de mim! Claudine, você precisa permanecer sempre mestra de si mesma? (Colette, 1901, p. 12, tradução própria<sup>26</sup>).

Subjetividade e erotismo estão intimamente ligados no tormento de Claudine nesse livro: ela pensava ter encontrado seu “mestre”, mas encontrou apenas “um amigo, um aliado”, incapaz de ter autoridade sobre ela, exceto nos momentos de “carícias”. Assim, a primeira metade do livro é marcada por essa angústia difusa que Claudine chama de “fissura”.

Essa fissura toma diversas formas, dentre as quais a consciência aguda que a narradora tem sobre a distância que a separa do seu marido. Os limites entre o eu e o outro se manifestam desde os hábitos mais minúsculos (Renaud gosta de beber água gelada de manhã, Claudine odeia) até a forma de lidar com a volúpia:

Parece que para ele — e sinto que isso nos separa — a volúpia é feita de desejo, de perversidade, de curiosidade alegre, de insistência libertina. O prazer, para ele, é alegre, brando e fácil, sendo que ele me

---

<sup>24</sup> “Moi, comme on dit à Montigny, j’ai perdu mon gouvernement.”

<sup>25</sup> “Leur tournoiement m’appartient... — Et moi toute!”

<sup>26</sup> “Moi toute? Non! La fêlure est là. J’ai esquivé cette certitude aussi longtemps que je l’ai pu. J’ai souhaité ardemment que la volonté de Renaud courbât la mienne (...) Hélas! Claudine, dois-tu rester toujours maîtresse de toi-même?”

abate, me joga em um abismo de misterioso desespero que busco e temo (Colette, 1902, p. 13, tradução própria<sup>27</sup>).

Nesse abismo que separa Claudine de Renaud, e que ela sente como desespero, angústia — fissura —, está uma das tensões cruciais da obra de Colette: o erotismo e suas armadilhas, sobretudo para a mulher. As protagonistas de Colette frequentemente se encontram nesse impasse entre amor — que envolve esse Eros desesperador, destrutivo — e a liberdade — também de natureza erótica, que frequentemente concretiza-se na renúncia do humano para integrar o cósmico. Assim, considero, com Kristeva (2007, p. 272), que “essa apaixonada que vai ao fundo dos seus desejos” não é, apesar da aparência escandalosa, libertina: “Colette, a escandalosa, reivindica sua ingenuidade, pura no cerne do impuro, que ela reivindica com uma inocência animal para além da angústia” (2007, p. 272).

Acrescento, ainda, que isso já está presente de forma central em *Claudine en ménage*, inclusive no que concerne à relação sáfica, comumente acusada de existir apenas para vender exemplares. A aparição da personagem Rézi, mulher com quem a narradora terá um caso, modifica progressivamente a natureza do diário de Claudine. Da busca angustiada pela fissura — em si, em Renaud, em ambos —, Claudine passa à aflição apaixonada da espera e se reduz a uma sombra de si mesma: “Esse não será mais, de fato, o diário de Claudine, já que nele eu só consigo falar de Rézi. No que se tornou a Claudine alerta de outrora? Covarde, ardente e triste, ela flutua no rastro de Rézi” (Colette, 1902, p. 144, tradução própria<sup>28</sup>).

Flutuar no rastro de Rézi é o que Claudine mais teme e mais deseja — é, talvez, aquilo que seu marido (como aliado e amigo) não consegue lhe oferecer. Renaud aprova o caso da esposa com Rézi, sendo, inclusive, responsável por providenciar um lugar onde elas possam se encontrar com privacidade. Apesar de ciumento, Renaud não se importa que Claudine se envolva com uma mulher — “Para Renaud, o adultério é uma questão de sexo” (Colette, 1902, p. 116, tradução própria<sup>29</sup>). Pelo contrário, ele

---

<sup>27</sup> “On dirait que pour lui — et je sens que ceci nous sépare — la volupté est faite de désir, de perversité, de curiosité allègre, d’insistance libertine. Le plaisir lui est joyeux, clément et facile, tandis qu’il me terrasse, m’abîme dans un mystérieux désespoir que je cherche et que je crains.”

<sup>28</sup> “Ceci ne sera plus le journal de Claudine, vraiment, puisque je n’y puis parler que de Rézi. Qu’est devenue la Claudine alerta de jadis? Lâche, brûlante et triste, elle flotte dans le sillage de Rézi”

<sup>29</sup> “Pour Renaud, l’adultère est une question de sexe”

se deleita no que Claudine percebe como “um paradoxo que agrada e disfarça sua libertinagem um pouquinho voyeurista” (Colette, 1902, p. 98<sup>30</sup>).

O voyeurismo descarado e vulgar de seu marido escandaliza a narradora, que se irrita sempre que Renaud faz comentários salazes sobre a aventura dela com Rézi. Claudine que, no início do livro, lamentava-se por não poder se dar toda ao homem que ama, deseja agora que ele a controle totalmente (assumindo-se como amante ciumento e proibindo-lhe casos extraconjugais, inclusive esse, especialmente esse); ou ao menos não se envolva nele, concedendo-lhe a intimidade do segredo.

A intromissão de Renaud começa a desesperar Claudine: o marido insiste em não dar à esposa a chave do apartamento em que elas se encontram, logo é ele que as leva até lá, abre a porta e adia o momento da sua partida, insistindo em ficar e conversar com as mulheres, em um tom jocoso e indiscreto:

A conversa deles me deixa de fora: fofocas, intrigas, brincadeiras logo tornadas devassas, alusões pouco veladas ao encontro que vai se seguir (...) Eu juro para vocês, juro para vocês que isso me deixa chocada, tão irritada e pudica quanto uma boa menina diante de imagens obscenas. A volúpia — a minha — não tem nada a ver com a apalpação (Colette, 1902, p. 146, tradução própria<sup>31</sup>).

Para Claudine, o erotismo é perigoso, uma faca de dois gumes que a leva do prazer ao desespero. Ele é também um domínio vasto, que abrange o desejo sexual e romântico, mas não só:

Ah! como a vista do que eu amo, beleza de minha amiga, suavidade das florestas de Frénois, desejo de Renaud, suscita em mim a mesma emoção, a mesma fome de posse e de abraço! ... Tenho então só uma forma de sentir? ... (Colette, 1902, p. 110, tradução própria<sup>32</sup>).

---

<sup>30</sup> “un paradoxe qui flatte et déguise son libertinage un tantinet voyeur”

<sup>31</sup> “Leur causerie me laisse à l’écart : potins, médisances, plaisanteries vite devenues lestes, allusions peu voilées au tête-à-tête qui va suivre... (...) Je vous jure, je vous jure que j’en suis choquée, aussi irritée et pudique qu’une fille sage devant des images obscènes. La volupté — la mienne — n’a rien à voir avec le pelotage”

<sup>32</sup> “Hélas! comme la vue de ce que j’aime, beauté de mon amie, suavité des forêts frennoises, désir de Renaud, suscite en moi la même émotion, la même faim de possession et d’embrassement! ... N’ai-je donc qu’une seule façon de sentir? ...”

Para Renaud e Rézi, o erotismo, parece ser uma brincadeira da qual a narradora não faz parte, o que a consome de ciúmes. A história caminha para a traição de Renaud — esse é, também, um dos elementos mais criticados no livro: seu fim “previsível”, com a concretização da paranoia de Claudine, quando ela descobre que seu marido e sua amante se encontram no mesmo quarto que ele havia alugado para elas.

Previsível ou não, a dupla traição sofrida por Claudine não é o desfecho do livro. Mergulhada em um pesar profundo, ela volta à sua cidade natal, Montigny, para passar um tempo na casa de seu pai, cercada pelos bichos e pelas plantas que ama. Há momentos dessas páginas finais do livro em que o retorno à natureza se confunde com a tentação do suicídio amoroso: “Inerte ao pé da noqueira, escuto-me voltar a ser planta” (Colette, 1902, p. 172, tradução própria<sup>33</sup>).

Vejo esse final como carregado de uma melancolia que não é apenas a da dor da traição, mas do regresso a um outro Eros, que é, simultaneamente, vida e morte. Esse ritmo do erotismo, evocado por Octavio Paz em *A dupla chama*, marca toda a obra de Colette:

O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é a separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. (...)

A experiência que acabo de evocar é do regresso à realidade primordial, anterior ao erotismo, ao amor e ao êxtase dos contemplativos. Este regresso não é fuga da morte nem negação dos aspectos terríveis do erotismo: é uma tentativa de compreendê-los e integrá-los à totalidade. Compreensão não intelectual, mas sensível: saber dos sentidos. (...) O regresso ao Grande Todo é a descida ao fundo, ao palácio subterrâneo de Platão e de Perséfone, a moça que a cada primavera volta à Terra. Regresso ao lugar de origem, onde morte e vida se abraçam (Paz, 1994, p. 28).

É nesse pêndulo do desejo que se constrói a obra de Colette, e é também nele que sua ficção surge e se desenvolve enquanto fissura. *Claudine en ménage* é prova disso: um livro que começa em um equilíbrio prestes a desabar: o de uma jovem mulher da virada do século, com personalidade e liberdade excepcionais. Todavia, há, nesse sonho, uma fissura, na qual ela não consegue tocar: ela quer se entregar toda

---

<sup>33</sup> “Inerte au pied du noyer, je m’écoute redevenir plante.”

ao marido, fundir-se a ele, submeter-se; mas presente que não há um “si” inteiro para dar.

É a história de uma subjetividade em vertigem, que se confronta com seus pontos de tensão quando colocada face ao outro. É a duplicidade do Eros colettiano colocada em cena — volúpia é desespero, prazer é morte (e todo amor, seja ele erótico ou não, acaba voltando ao lugar de contemplação da Natureza, desejo cósmico de Todo). E é também a difícil posição da mulher apaixonada: mesmo livre e emancipada, ela não se emancipa dos seus desejos, e estes nenhum princípio moral ou político pode dominar.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. P. **Diary fiction: Writing as action**. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

BRUNET, A.; PICHOS, C. **Colette**. Paris: Éditions de Fallois, 1999.

COLETTE. **Mes apprentissages**. Paris: Le livre de poche, 1936-2004.

COLETTE; WILLY. **Claudine à l'école**. Paris: Le livre de poche, 1900-2004.

COLETTE; WILLY. **Claudine à Paris**. Paris: Le livre de poche, 1901-2004.

COLETTE; WILLY. **Claudine en ménage**. Paris: Mercure de France, 1902-2014.

COLETTE. **Œuvres complètes**: Tome I. Paris: Le Fleuron, 1948.

COMPAGNON, A. **Un été avec Colette**. Paris: Équateurs, 2022.

DUCREY, G. **L'ABCdaire de Colette**. Paris: Flammarion, 2000.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

KRISTEVA, J. **O gênio feminino**. Tomo III Colette. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRISTEVA, J. **Seule une femme**. Avignon: Éditions de l'Aube, 2013.

MUDRICK, M. Colette, Claudine, and Willy. In: **The Hudson Review**, v. 16, n. 4, 1963. p. 559-572.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

WILLY. Préface. In: **Claudine à l'école**. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques. Paris: Librairie Paul Ollendorff, 1902.