

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**LUCIANA RIBEIRO RODOVALHO**

**OS SENTIDOS DO FEMININO NA OBRA DE COLETTE:  
ESCRITA LITERÁRIA E AUTOFIÇÃO EM *A VAGABUNDA***

UBERLÂNDIA

2023

**LUCIANA RIBEIRO RODOVALHO**

**OS SENTIDOS DO FEMININO NAS OBRAS DE COLETTE: ESCRITA LITERÁRIA  
E AUTOFIÇÃO EM *A VAGABUNDA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memórias e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo.  
Coorientadora: Prof. Dra. Camila Soares López.

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R695 Rodovalho, Luciana Ribeiro, 1996-  
2023 Os sentidos do feminino na obra de Colette:  
escritaliterária e autoficção em A Vagabunda. Os  
sentidos do feminino na obra de Colette: escrita  
literária e autoficção em A Vagabunda. [recurso  
eletrônico] / Luciana Ribeiro Rodovalho. - 2023.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.

Coorientadora: Camila Soares López.

Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal de

Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em:

<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.41> Inclui

bibliografia.

1. Literatura. I. Melo, Carlos Augusto  
de, 1982-, (Orient.). II. López, Camira

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e  
 atendppgelit@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	30 de maio de 2023	Hora de início:	10:00	Hora de encerramento:	12:15
Matrícula do Discente:	12012TLT013				
Nome do Discente:	Luciana Ribeiro Rodovalho				
Título do Trabalho:	Os sentidos do feminino na obra de Colette: escrita literária e autoficção em <i>A Vagabunda</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As literaturas indígenas como provocação à teoria e à história literárias no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Camila Soares López da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, coorientadora da candidata (Presidente); Priscila Renata Gimenez da Universidade Federal de Goiás - UFG; Maria Suzana Moreira do Carmo da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Camila Soares López, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Suzana Moreira do Carmo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/05/2023, às 20:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Soares López, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/05/2023, às 21:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscila Renata Gimenez, Usuário Externo**, em 01/06/2023, às 14:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Ribeiro Rodvalho, Usuário Externo**, em 02/06/2023, às 10:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4531429** e o código CRC **B8F3361F**.

À escritora Colette e a todas as mulheres que habitam e  
resistem à Academia.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Carlos Augusto de Melo.

À minha coorientadora, Camila Lopéz, que além de partilhar o seu conhecimento comigo, me deu apoio incondicional e me mostrou os caminhos da pesquisa, além de ter confiado em meu trabalho quando, muitas vezes, nem eu mesma fui capaz de fazê-lo.

Aos professores que compuseram a banca de Qualificação, Marli Santos e Priscila Gimenez. Com seus apontamentos precisos e carinhosos foram capazes de me mostrar a relevância da minha pesquisa e indicar novos caminhos a serem seguidos, o que me concedeu confiança para seguir com este trabalho.

Aos professores e professoras que já passaram em minha vida e me mostraram o sentido da palavra dedicação.

Aos meus pais, Rogério e Albertina, que sempre me proveram, tanto com elementos materiais quanto imateriais. Eles sempre acreditaram que a educação é o caminho do conhecimento, da felicidade e da realização pessoal e, por isso, investiram tudo o que podiam (e, muitas vezes, o que também não podiam) para que eu realizasse meus sonhos.

Às minhas irmãs, Ana Carolina e Juliana, que expressam para mim, todos os dias, sentimentos afetuosos. Apesar de eventuais desentendimentos, atitude comum entre irmãos, sempre seremos inseparáveis e teremos uma forma para nos ajudar. Ainda que estejamos distantes fisicamente, externamos nossa união a partir dos laços afetivos do coração.

Aos meus amigos, apesar da impossibilidade de mencionar todos, que sempre me deram suporte e me ouviram quando eu dizia que não iria conseguir mais prosseguir com a pesquisa. Meu agradecimento especial, principalmente, àqueles com quem mais desabafei: Ana Carolina, Kamila, Andressa, Amanda e tantos outros. Sem vosso apoio, provavelmente, eu não chegaria até aqui.

Um agradecimento individual à minha amiga Kamila, por me mostrar que nossa amizade é tão sincera que me permite ter por ela esse sentimento de irmandade. Kamila, sem você, minha alegria e desejo de buscar outros caminhos não existiriam.

Às forças superiores, sejam elas quais forem, que me deram suporte e calma para alcançar tudo que eu possuo e que almejei em minha vida, e que ainda vou conquistar! E que também me concederam tantas pessoas a quem agradecer, uma vez que sem essa rede de apoio tudo seria mais difícil.

Aos meus animais de estimação, que me deram carinho e afago em momentos tão difíceis e sempre me fizeram companhia nos momentos de estudo. Em especial, ao meu

cachorro Bilu, que se ausentou do plano terreno em setembro de 2022 e deixará saudades para sempre.

Às Instituições de Ensino Públicas, que trabalham em prol de uma educação de qualidade, inclusiva e a favor, como bem indica o nome, de todos e todas, incluindo a diversidade, as minorias e todas as classes sociais e, assim, contribuem para que se desenvolva um país mais mais justo.

Às Instituições de Bolsas de Fomento para as pesquisas, que ajudam tantos estudantes que, cumpre destacar, não poderiam se dedicar à vida acadêmica integralmente caso elas não existissem, o que acarretaria na perda de grandes mentes e profissionais.

A todos vocês, os meus mais sinceros votos.

*Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância, já que viver é ser livre. Porque alguém disse e eu concordo que o tempo cura, que a mágoa passa, que decepção não mata, e que a vida sempre, sempre continua. (BEAUVOIR, 2017, p. 50).*

## RESUMO

A sociedade francesa dos séculos XIX e XX foi marcada pela ascensão das mulheres na literatura e, também, em outros campos do saber. Nesse período, mulheres de diferentes partes do mundo, como nos traz Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2006), levantaram movimentos de luta pela igualdade de direitos. Na época, elas perceberam que uma das principais formas de dominação que sofriam era não ter direito à educação, independente da classe social em que estivessem. Logo, uma maneira de “existir” seria pela escrita, que também estava destinada, sobretudo, aos homens. Assim, várias mulheres começaram a publicar livros, a exemplo de Colette. Sua vida e obras foram influenciadas por seu primeiro marido, Willy, que se aproveitou da escrita da esposa para publicar livros em seu nome, até a separação de ambos. Por meio de seus escritos, Colette proporcionou ao público a história de sua puberdade, casamento e, por fim, de sua relação com Willy, como podemos ver na série *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage* e *Claudine s'en va*. Nesta pesquisa, exploramos o romance *A Vagabunda*, analisando os aspectos das personagens femininas da obra e, também, o autoficcional na obra de Colette. Nesta dissertação, apresentamos a análise de *A vagabunda*, romance dotado de elementos autoficcionais, que se encontram nas relações limítrofes entre a vida de Colette e da personagem Renée.

**Palavras-chave:** Colette. Literatura Francesa. Personagens Femininas. Autoficção.

## RÉSUMÉ

La société française des XIXe et XXe siècles a été marquée par la montée des femmes dans la littérature et aussi dans d'autres domaines du savoir. Pendant cette période, des femmes de différentes parties du monde, comme nous l'apporte Michelle Perrot, dans *Mon histoire des femmes* (2006), ont soulevé des mouvements de lutte pour l'égalité des droits. À l'époque, elles se sont rendues compte que l'une des principales formes de domination qu'elles subissaient était de ne pas avoir droit à l'éducation, quelle que soit la classe sociale dans laquelle elles se trouvaient. Par conséquent, une façon de "exister" serait par l'écriture, qui était aussi destinée, surtout, aux hommes. Ainsi, plusieurs femmes ont commencé à publier des livres, à l'exemple de Colette. Sa vie et ses œuvres ont été influencées par son premier mari, Willy, qui a profité de l'écriture de sa femme pour publier des livres en son nom, jusqu'à leur séparation. Grâce à ses écrits, Colette a fourni au public l'histoire de sa puberté, de son mariage comme on peut le rencontrer dans la série *Claudine à l'école, Claudine à Paris, Claudine en ménage et Claudine s'en va*. Dans cette recherche, nous explorons le roman *La Vagabonde*. Nous proposons d'analyser les aspects des personnages féminins de l'œuvre et aussi l'autofiction dans l'œuvre de Colette. En outre, nous présentons l'analyse de *La Vagabonde*, roman doté d'éléments autofictionnels, qui se trouvent dans les relations limitrophes entre la vie de Colette et le personnage de Renée.

**Mots-clés :** Colette. Littérature Française. Personnages féminins. Autofiction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capas das versões em francês e em língua portuguesa da obra <i>La Vagabonde</i> .....	16
Figura 2 – Capas das versões em francês e em língua portuguesa da obra <i>La Vagabonde</i> .....	16
Figura 3 – Renée, filha de Colette.....	17
Figura 4 – Colette em sua infância.....	19
Figura 5 – Sido, mãe de Colette.....	20
Figura 6 – A série <i>Claudine</i> em ordem cronológica.....	23
Figura 7 – A série <i>Claudine</i> em ordem cronológica.....	23
Figura 8 – A série <i>Claudine</i> em ordem cronológica.....	23
Figura 9 – A série <i>Claudine</i> em ordem cronológica.....	23
Figura 10 – Colette e seu visual <i>à la Claudine</i> .....	24
Figura 11 – Colette em seu instituto de beleza.....	27
Figura 12 – Colette e Missy.....	28
Figura 13 – Um dos periódicos em que Colette escreveu.....	30
Figura 14 – Henry de Jouvenel (três vezes ministro na França) .....	32
Figura 15 – Colette sobre os <i>Music-Halls</i> .....	33
Figura 16 – Periódico escrito por Colette.....	34
Figura 17 – Colette no <i>La Vie Parisienne</i> .....	35
Figura 18 – O jornal de Colette.....	36
Figura 19 – Colette e um de seus textos para as mulheres francesas.....	37
Figura 20 – Revista <i>Marie Claire</i> , para a qual Colette escreveu.....	38
Figura 21 – Colette como cronista judiciária.....	39
Figura 22 – O periódico <i>Comédia</i> .....	40
Figura 23 – Colette e sua relação íntima com a maquiagem, em vida e em obra.....	42
Figura 24 – Colette em diversas cenas.....	42
Figura 25 – Capa da obra <i>La Vagabonde</i> no <i>La Vie Parisienne</i> .....	43
Figura 26 – Colette e seus produtos de beleza.....	43
Figura 27 – Colette e seus produtos de beleza.....	44
Figura 28 – Ilustrações da obra <i>La naissance du Jour</i> .....	49
Figura 29 – Ilustrações da obra <i>La naissance du Jour</i> .....	49
Figura 30 – Cena de <i>A Vagabunda</i> .....	56
Figura 31 – Colette em cena.....	60

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
<i>O limítrofe entre Colette e suas obras.....</i>	<i>12</i>
CAPÍTULO 1 .....	18
VIDA E OBRA DE COLETTE: REALIDADE E FICÇÃO .....	18
<i>1.1 Vida e Obra de Colette.....</i>	<i>19</i>
<i>1.2. Colette jornalista .....</i>	<i>31</i>
CAPÍTULO 2 .....	45
ENTRE OS LIMITES DA ANÁLISE: FICÇÃO OU AUTOFICÇÃO NO ROMANCE A VAGABUNDA .....	45
2. Colette além da literatura: conceitos encontrados em sua obra .....	46
<i>2.1 A autoficção.....</i>	<i>46</i>
CAPÍTULO 3 .....	54
<i>A Vagabunda: uma proposta de análise .....</i>	<i>54</i>
<i>3.1. A inversão de papéis em A Vagabunda – A Androginia.....</i>	<i>57</i>
<i>3.2. A Carreira.....</i>	<i>59</i>
<i>3.3. A solidão e o trabalho.....</i>	<i>65</i>
<i>3.4. Amores e Temores sobre o matrimônio .....</i>	<i>69</i>
<i>3.5. O Rompimento.....</i>	<i>75</i>
<i>3.6. Personagens femininas em A Vagabunda.....</i>	<i>79</i>
<i>3.7. O Espelho – a dualidade entre Colette e Renée.....</i>	<i>81</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
REFERÊNCIAS .....	93

*Embora não fosse uma escritora nata, nem que tenha começado a escrever por livre e espontânea vontade, tornou-se integralmente uma escritora, criando para si em seus livros uma persona que mais tarde seria indissociável de sua personalidade. (MASSIE, 1989, p. 20).*

## **INTRODUÇÃO**

## O limítrofe entre Colette e suas obras

Ao longo da história, foram diversas as passagens marcadas pelas lutas de mulheres por igualdade de direitos: na Inquisição, na Revolução Francesa, Revolução Industrial, Ditaduras, tanto a ditadura Militar no Brasil que iniciou em 1964, quanto em outros países, como a de Pinochet, no Chile, por exemplo, Guerras Mundiais, entre outros momentos.

As mulheres que escreviam e as que escrevem atualmente correspondem a uma minoria, por vezes publicando sob pseudônimos, ou seja, escondiam-se atrás de uma personagem, geralmente masculina, haja vista que era o gênero cuja legitimidade era aceita, para poderem editar suas obras e, por sua vez, divulgar suas ideias. Muitos livros foram censurados quando se entendia que infringiam a moral e os bons costumes da época, como aconteceu com *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë, e tantos outros, a exemplo de Madame Stäel.

A ideia de pesquisar sobre as escritoras francesas dos séculos passados, mais precisamente a escritora Colette, desenvolveu-se durante o curso de Francês na Graduação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2019, quando descobrimos o universo literário formado por mulheres. Assim, para nós, enquanto pesquisadores, se tornou crucial que essas mulheres, apagadas pela história, tivessem suas vidas registradas e contadas para a sociedade, fosse pela pesquisa acadêmica ou pela popularização de suas obras no momento contemporâneo em que vivemos, em que estudar e conhecer obras criadas por mulheres possui grande relevância.

No período da graduação, quando começamos os estudos das obras de Colette, cogitamos sobre outras possibilidades de análise: se antes, por meio de seus escritos, era possível perceber as características femininas enfatizadas, personagens com personalidades distoantes para a realidade da época, posteriormente encontramos, através de suas biografias e escritos, a paridade entre eventos de sua vida e obras.

Esta dissertação tem como principal objetivo mostrar a força e relevância de Colette, tanto enquanto potência da literatura francesa, para que outras pessoas a conheçam, como também exemplo de inspiração para as mulheres de todo mundo. Assim, não só meio acadêmico terá conhecimento a respeito de sua vida e de como seus comportamentos revolucionaram o patriarcado e inspiram outras mulheres a buscarem sua emancipação, mas os corpos sociais também.

Assim, indagamo-nos: qual o lugar das mulheres na Europa na passagem do século XIX para o XX? Qual posição elas ocupavam na sociedade? Mais precisamente, qual era o espaço da escrita feminina das mulheres europeias? A sociedade francesa entre os séculos XIX e XX

foi marcada pelo crescimento da presença das mulheres no ramo da escrita de obras literárias e, também, em outros campos de conhecimento, como os de trabalhos em fábrica. Tal atuação teve grande ascensão após a Revolução Francesa, o que alterou o valor de público e privado no mundo. Nesse período, mulheres de diferentes partes do planeta, como destaca Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2006), levantaram movimentos como o sufrágio, a luta pela igualdade de salários e de direitos, caso do voto.

A importância da escrita de autoria feminina na França, no século XIX e início do século XX, representa uma ruptura com o silenciamento imposto às mulheres, ao longo de muitos séculos, tal como as suas demais formas de expressão e pensamento. Independentemente de sua situação econômica, elas não tinham, na maioria das vezes, acesso à educação, pois esse era um meio de controlá-las (JACOMEL; PAGOTO, 2000, p. 11). Nesse período, a escrita e o saber estavam ligados às formas de dominação, denominando assim papéis sociais que determinavam de que maneira as mulheres deveriam agir, pensar e sentir.

Nas obras de Michelle Perrot, a exemplo da já citada *Minha História das Mulheres*, e Virginia Woolf, como *Um teto todo seu* (1985), e também nos estudos de teóricas brasileiras, como Maria Rita Kehl, Lúcia Castello Branco, entre outras, encontramos excertos de como a cultura europeia valorizava o espaço privado para as mulheres e o público para os homens; logo, não havia ambiente para as senhoras fora do lar ou de funções que se remetesse ao comportamento adequado da época. Com as transformações advindas do capitalismo e também a inserção de mulheres de classes mais baixas no mercado de trabalho em variados setores, alterou-se a lógica patriarcal dentro da sociedade.

Dessa forma, mulheres que escreviam possuíam instrução mínima e estavam fadadas a uma produção escrita limitada. Em *Mulheres e Ficção* (2006), Virginia Woolf reflete por que as mulheres (as que escreviam) produziam, em sua maioria, narrativas; de acordo com Woolf, sendo esse um texto considerado mais simples de ser escrito, poderia ser interrompido com facilidade, caso fosse necessário que a mulher servisse a sua família, o que ocorria frequentemente nessa época. Assim, não havia, em suma, poemas ou peças de teatros produzidas pelas mulheres (WOOLF, 2019, p. 12). Também podemos pensar a noção de Virginia Woolf, que é apresentada em *Um teto todo seu* (2014), a propósito de que as mulheres deveriam ter um teto e dinheiro, se quisessem escrever ficção (WOOLF, 2017, p. 12). Como as mulheres não possuíam empregos e não tinham outras formas de sustento para além de um casamento, em geral arranjado pela família, algumas que escreviam faziam isso dentro de seu lar, algumas, por meio de pseudônimos, o que levou aos textos ficcionais, autoficcionais ou ainda diários, obras muito características da época. Diante disso, várias mulheres tiveram

papéis revolucionários na literatura quando ousaram escrever ou publicar livros em suas autorias, assumindo suas obras, uma parcela dessas, por sua vez, preservando-se atrás de outros nomes para não se comprometerem, caso de George Sand, quanto outras não, como aconteceu com Colette, cuja vida e a escrita serão apresentadas nas próximas linhas.

Ressaltamos, igualmente, que esta pesquisa tem como raiz o projeto de iniciação científica que realizamos em 2019, durante a graduação na Universidade Federal de Uberlândia, no instituto de Letras e Linguística (ILEEL). Nesse período, demos início à investigação sobre a escritora Colette e analisamos seu romance *A ingênua libertina* (2019). A partir dessas investigações, descobrimos que várias de suas obras possuem cunho autoficcional e que essa característica ainda não foi amplamente estudada em teses e dissertações, seja no Brasil ou no exterior.

A partir do estudo da crítica da literatura, refletimos sobre a construção da condição feminina pela escritora Colette, autora de obras que questionou os padrões patriarcais e misóginos da época. Também existem vários debates sobre os aspectos autofissionais encontrados nas obras de Colette, que entrelaçam sua vida e ficção. Deste modo, tentaremos abordar, por meio de teorias sobre tal conceito, especificamente as de Phillippe Lejeune, Eurídice Figueiredo e Doubrovsky, os pontos autofissionais em seus escritos.

Esta pesquisa tem a intenção de contribuir para os estudos sobre o feminino e as suas representações na literatura, levando-se em consideração as obras francesas escritas por mulheres. Ademais, ainda, na pesquisa acadêmica brasileira, como já se mencionou, não há grande soma de estudos sobre as obras de Colette, como podemos observar em consulta aos trabalhos de pós-graduação de diversas universidades brasileiras. Ao pesquisar no acervo brasileiro da CAPES, por exemplo, encontramos somente um trabalho de mestrado sobre a escritora e que também se reporta à questão autoficcional; tal pesquisa é intitulada *Le Je(u) de l'écriture et l'enjeu autofictionnel dans La Naissance du Jour, de Colette*, defendida por Taiane Meirelles Damaceno, sob a orientação da professora Dra. Beatriz Cerisara Gil, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS).

Levando-se em conta os estudos da autoficção e também a análise das personagens femininas do romance, esta pesquisa tem como objetivo analisar os aspectos autobiográficos e autofissionais da obra *A Vagabunda*. Tal obra foi escolhida por conter dados da vida de Colette e por sua função cronológica. Essa obra foi publicada no início de sua carreira como escritora independente e retrata a realidade de Colette enquanto dançarina dos famosos *music-halls*.

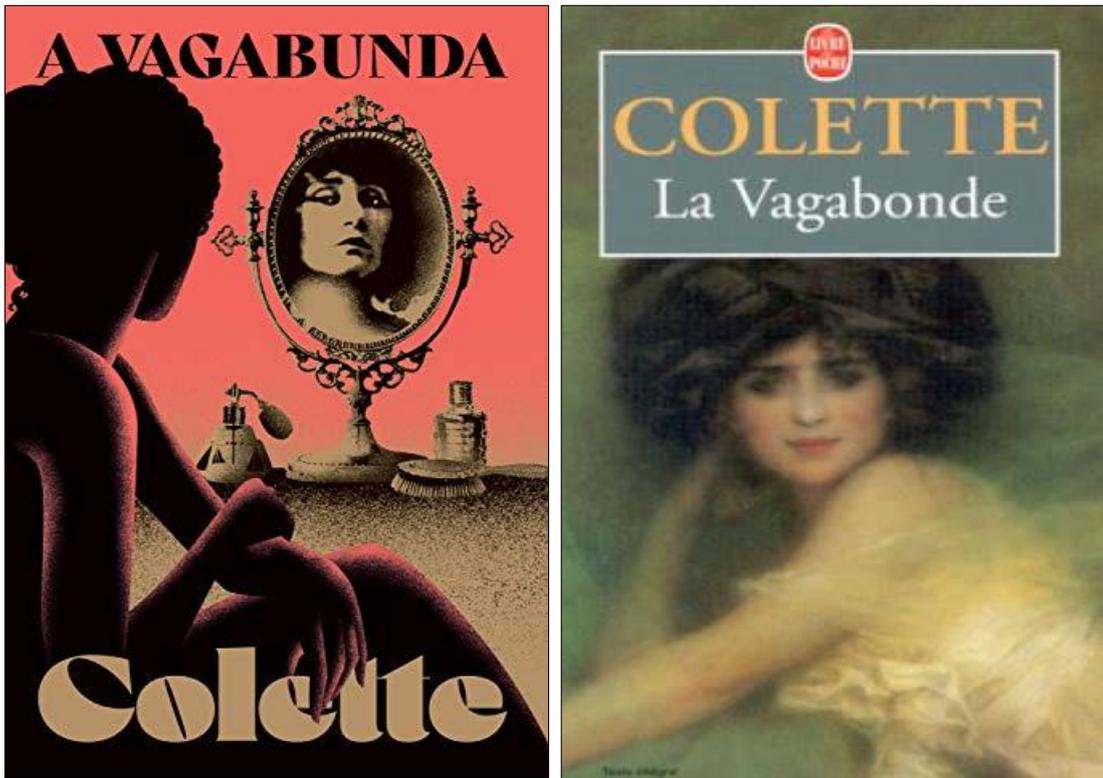
Dessa forma, o primeiro capítulo é dedicado à biografia de Colette, pois entender a vida dessa autora contribuirá de forma expressiva para o entendimento dos capítulos posteriores.

Assim, nesta parte, faremos um percurso cronológico pela sua vida e obra, os momentos mais marcantes, como seu casamento e divórcio com Willy, sua emancipação como dançarina, escritora, seus outros matrimônios, suas premiações, até o fim de sua vida.

Já no segundo capítulo, analisamos a obra *A Vagabunda*, na qual diversos aspectos podem ser associados à vida pessoal da autora e, assim, às análises autoficcionalis. É possível compreender o panorama da época no que tange à questão ligada ao feminino, à androginia, à autoimagem e ao espelho. Assim, além dos pontos ligados à autoficção, investigamos também as personagens do livro. O romance a ser analisado neste trabalho também foi objeto de pesquisa de um trabalho de conclusão de curso (TCC), publicado em 2019, intitulado “A autoficção feminina de Colette em *A Vagabunda*”, de Giulia Duarte Risther. Diferentemente desse outro trabalho, nesta dissertação, exploramos as outras características das personagens femininas, tais como a androginia e a repetição do objeto espelho na obra, entre outros aspectos.

Outro ponto passível de discussão sobre o romance *A Vagabunda* está relacionado ao falso cognato associado ao título – na tradução para o português, de *La Vagabonde* por “*A vagabunda*”. Em francês, a conotação sexual pejorativa do português “vagabunda” não existe. O título conduz à ideia de liberdade, já que “*vagabond*” tem origem no verbo “vagar”. É sinônimo de errar e tem sentido também de uma pessoa que não possui domicílio. Pejorativamente, quase não é mais usado para pessoas sem condições financeiras (sem estabilidade), sem moradia e afins. O resultado da tradução “literal”, isto é, usar “vagabunda” para “*vagabonde*”, é o desvio do sentido de liberdade (termo francês) para a acepção de devassidão no que diz respeito ao comportamento sexual da mulher. Mesmo a liberdade da mulher podendo ser vista preconceituosamente pela sociedade, ainda assim parece que a ideia principal é a da libertação, no sentido amplo da palavra.

**Figuras 1 e 2** – Capas das versões em francês e em língua portuguesa da obra *La Vagabonde*



**Fonte:** Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.amazon.com.br/vagabunda-Colette-ebook/dp/B07X5Z5YBV> e <https://mataharie007.blogspot.com/2011/11/vagabunda.html?m=1>. Acesso em: 22 abr. 2023.

O romance em questão narra a vida de Renée, uma literata parisiense fracassada, que decide dançar nos cafés-concertos para conseguir se sustentar após um divórcio conturbado com o ex-marido Taylland, que roubou a autoria de seus romances e a traiu com diversas mulheres. Algo curioso a ser observado é que a filha de Colette também se chama Renée, o que nos dá pistas sobre a similitude entre vida e obra da autora. Abaixo, temos o retrato da filha de Colette. Ressaltamos que, ao longo do texto, apresentaremos diversas imagens da autora e registros de momentos que perpassaram sua existência. Por se tratar de uma pesquisa centrada na escrita autoficcional, justificamos o emprego dessas imagens como forma de ilustração da vida de Colette, cujos acontecimentos são pilares de sua narrativa, e como forma de trazer à luz tudo aquilo que a escritora representou em seu tempo de vida e de produção artística e literária. Ademais, Colette é fruto do intenso período de auge da midiatização do escritor, processo que, segundo López (2017, p. 210), [...]“se deu a partir do sucesso alcançado pela imprensa escrita e, conseqüentemente, por sua intensa contribuição à circulação da matéria literária. Portanto, o escritor, também jornalista, era a figura de notoriedade da época, o que foi descrito em diversos romances do período”.

**Figura 3** - Renée, filha de Colette



**Fonte:** Disponível em: <https://gw.geneanet.org/rolanddejouvenel?lang=pt&n=de+jouvenel+des+ursins&oc=0&p=colette+renee>. Acesso em: 22 abr. 2023.

Ainda no capítulo supracitado, teremos as análises das personagens femininas, que constitui parte crucial dessa pesquisa, levando a compreender como a escritora define e joga com essas figuras.

Por fim, temos as considerações finais, as quais se pautam em concluir como pesquisar a escritora Colette foi de extrema relevância para os estudos acadêmicos, visto que seu trabalho é ainda pouco explorado. Ao longo da dissertação, indicaremos que, além das inúmeras obras literárias, a escritora ainda publicou, em jornais, crônicas, folhetins, romances pastorais, entre tantos outros textos de natureza variada. Nas considerações finais, analisamos a importância da autoficção e da androginia em romances publicados por mulheres e a análise das personagens de nosso objeto de estudo.

**CAPÍTULO 1**  
**VIDA E OBRA DE COLETTE: REALIDADE E FICÇÃO**

## 1.1 Vida e Obra de Colette

Nascida em 28 de janeiro de 1873, na cidade de Saint-Sauveur-en-Puisaye, e falecida em 1954, Sidonie Gabrielle Colette foi uma escritora francesa que enfrentou a sociedade do início do século XX, subjugada pela burguesia por ter escrito obras que exaltavam temas polêmicos, como sexo, adultério e as questões que atingiam a vida das mulheres.

Durante sua infância, Colette teve o privilégio de participar dos estudos laicos em sua pequena cidade camponesa. Na infância, viveu momentos tranquilos no interior da França, episódios que são retratados em alguns de seus livros de cunho pastoral.

**Figura 4** – Colette em sua infância



Fonte: <https://www.paris.fr/pages/une-balade-sur-les-pas-de-colette-19029>. Acesso em: 22 abr. 2023.

Desde muito jovem, já lia romances de Balzac, por exemplo. Julia Kristeva, em sua biografia dedicada à Colette, destaca:

Nenhum escritor, nem Baudelaire, entretanto, encantou por seus paraísos perfumados, nem Proust, portanto, escritor de *Em Busca do Tempo Perdido*, proporcionou tantos detalhes precisos e encantadores de uma infância proclamada unicamente e

indiscutivelmente feliz. E que, no entanto, se vive na margem do comum. (KRISTEVA, 2002, p. 46, tradução nossa).<sup>1</sup>

Nesta dissertação, usaremos como suporte teórico três biografias que narram a vida de Colette, quais sejam: a de Angela Li Volsi, em “Colette Revisitada”, Allan Massie, em *Colette, uma biografia*, e a obra de Júlia Kristeva, nomeada de *O Gênio Feminino - Tomo 3 Colette*. Nelas encontramos dados de que Willy tinha o propósito de explorar o talento literário de Colette, assim como fazia com outros “*nègres littéraires*”.<sup>2</sup>

Tais biografias de Colette ressaltam a importância e influência de sua mãe, Adèle Eugénie Sidonie, popularmente conhecida como Sido, em sua vida. Massie, em seu livro, explica: “Tudo que for escrito sobre Colette tem que começar com sua mãe, pois, para Colette, tudo de bom se centralizava em sua mãe; ela era a pedra de toque.” (MASSIE, 1989, p. 22).

São raros os registros da mãe de Colette disponíveis em banco de imagens. Sabemos tratar-se de uma figura que viveu em um período em que as técnicas fotográficas davam os primeiros passos. Pela lógica temporal, torna-se difícil averiguar a manutenção de determinados acervos. Contudo, foi possível localizar um retrato de Sido quando jovem:

**Figura 5** – Sido, mãe de Colette



Fonte: <https://commentairecompose.fr/sido-colette-le-portrait-de-sido/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

Na dissertação de Taiane Meirelles Damaceno, intitulada *Le je(u) de l'écriture et l'enjeu autoficcional dans La Naissance Du Jour, de Colette*, há demonstração da relevância de Sido na vida da escritora, uma vez que Damaceno apresentou os ensinamentos da mãe no que

<sup>1</sup> [No original] “Aucun autre écrivain, ni Baudelaire, pourtant envoûté par ses 'paradis parfumés', ni Proust, pourtant initiateur de 'la recherche du tempsperdu', n'a su donner autant de détails précis et incantatoires sur une enfance proclamée uniquement et indiscutablement heureuse. Et qui sevit à la marge du commun.” (KRISTEVA, 2002, p. 46).

<sup>2</sup> *Nègres littéraires* eram pessoas que escreviam para alguns autores e ganhavam valores ínfimos pelo seu trabalho.

concernia às questões referentes à natureza. De sua obra *Le Retraite Sentimentale* (1907), Damaceno cita o seguinte trecho:

Minha casa de Montigny continua para mim o que ela foi sempre: uma relíquia, uma toca, uma cidadela, o museu de minha juventude... que eu não pude cindir, ela e seu jardim verde como paredes de um poço, de uma muralha que guarda todos os olhos! Não é uma casa velha pobre de espírito, é a casa de Montigny. E quando eu morrer será o fim dela também. (COLETTE, 1907, p. 65 apud DAMACENO, 2016, p. 15, tradução nossa).<sup>3</sup>

Em meados da década de 1890, a família de Colette passou por problemas econômicos motivados pela má gestão de seus bens. Nessa situação, Colette conheceu seu primeiro marido, Willy, com quem se casou em um ato arranjado por seus familiares. Ele era filho de Albert Gauthier-Villars, editor consagrado na época, uma vez que era especializado em obras científicas. Willy não era bem quisto por seu pai, devido a sua inclinação para a arte: Albert temia ter de sustentá-lo para sempre, caso seu filho seguisse a vida de poeta, pois, em 1878, o rapaz publicou um livro de sonetos e tinha como pretensão viver de sua pluma. Entretanto, em 1890, fora convocado para combater na guerra e acabou sendo segundo-tenente de Alfred Dreyfus.

Após ser liberado do serviço militar, Willy fundou seu próprio jornal, o que nessa época era comum, pois várias pessoas possuíam um periódico para expressar sua opinião. Era um tempo de efervescência do periodismo na França, marcado por avanços técnicos e por modificações na sociedade, que propiciaram a maior circulação dos impressos. De acordo com Christophe Charle, havia uma demanda de “cultura viva em todos os níveis da sociedade” (CHARLE, 1991, p. 129). Segundo Camila Soares López, por sua vez, “os jornais passaram a visar, também, ao leitorado popular. Graças aos *quotidiens à un sou*, as portas do universo da leitura abriram-se aos novos alfabetizados: o processo de escolarização em massa aliou-se às novas práticas de leitura, o que contribuiu para o aumento do número de leitores”.

Willy ainda foi crítico musical, mesmo tendo somente um conhecimento superficial na área.

Willy se estabeleceu como capitalista literário, um empresário das letras que produzia colunas, ensaios, artigos de mexericos, diálogos e mais tarde, romances completos, livros históricos escandalosos e memórias espúrias. De tudo isso, ele próprio mal escrevia uma linha. Era, por natureza, um feitor de escravos – com muita propriedade,

<sup>3</sup> [No original] « Ma maison de Montigny reste pour moi ce qu'elle fut toujours: une relique, un terrier, une citadelle, le musée de ma jeunesse... Que ne puis-je la cindre, elle et son jardin vert comme les parois d'un puits, d'une muraille qui la garde de tous les yeux!... Ce n'est pas une vieille maison pauvre d'esprit, c'est la maison de Montigny. Et quand je mourrai ce sera sa fin à elle aussi... » (COLETTE, 1907, p. 65 apud DAMACENO, 2016, p. 15).

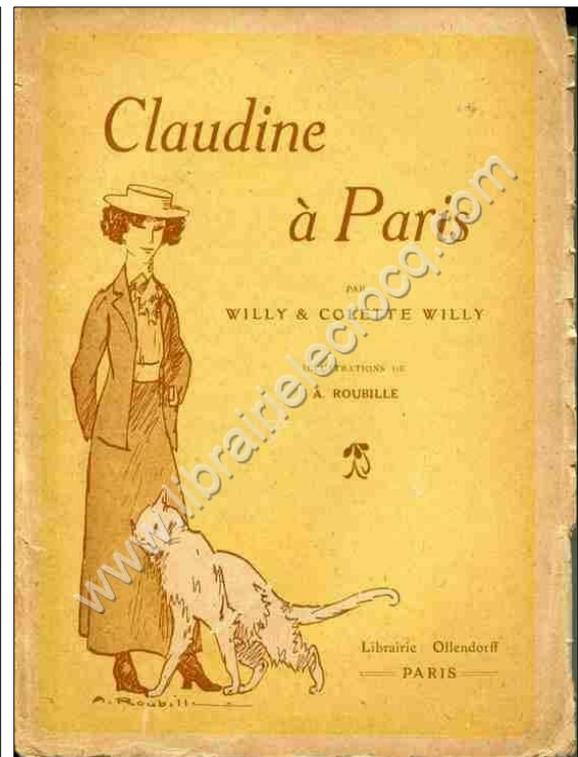
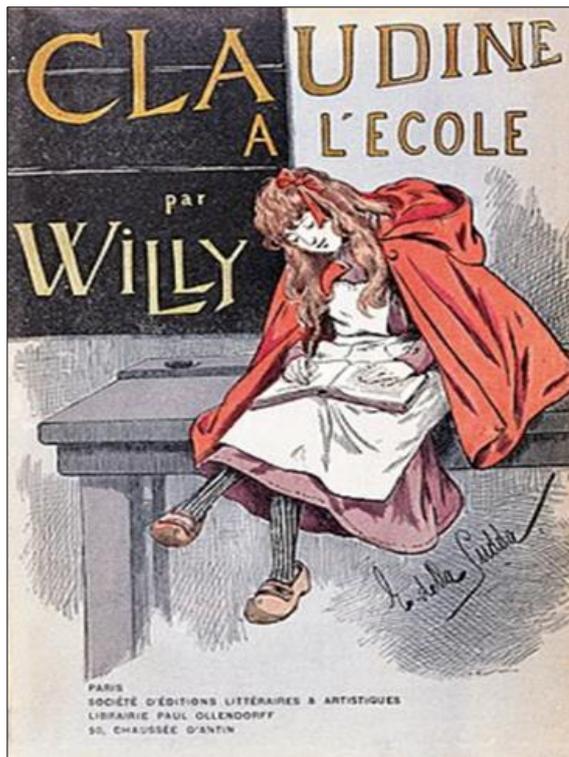
os franceses chamam a pessoa que escreve livros ou artigos que outros assinam de “*un nègre*”. (MASSIE, 1989, p. 33, grifo do autor).

Colette iniciou-se na literatura pelo oportunismo de Willy, que via o potencial literário de sua esposa e a obrigava a escrever livros, tomando para si os créditos, ação que perdurou até a separação de ambos. Podemos inferir, outrossim, certa disparidade na relação entre homens e mulheres escritoras na sociedade de então: enquanto Willy facilmente afirmava-se no campo literário, mesmo sem possuir, aparentemente, inclinações reais para o ofício da escrita, Colette era colocada à sombra do marido, que se beneficiava de seu talento.

Entre os anos de 1900 e 1903, a escritora compôs uma série de quatro livros, sendo esses conhecidos pelos títulos *Claudine à l'école* (1900), seguido de *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902) e *Claudine s'en va* (1903), cujas narrativas expressam sua puberdade, sua mudança para Paris, seu casamento e, depois, a sua separação. Tais narrativas podem ser consideradas como autoficcionais por se mesclarem com a vida da escritora. Como essas também contêm elementos que não correspondem à realidade, as chamamos de autoficcionais e não autobiográficas – questão sobre a qual discorreremos mais adiante.

Tais romances foram publicados por Willy, com o seu próprio nome, e Colette não levou os créditos. Na época, ela não compreendia o alcance de suas obras, o que pode ter-se modificado quando o romancista e poeta Catulle Mendès (1841-1909) revelou seu talento literário, por meio do prefácio do livro *La naissance du jour* (DAMACENO, 2016, p. 17).

Nas ilustrações a seguir, podemos observar que os primeiros livros publicados continham apenas o nome de Willy. Posteriormente, foram publicadas edições assinadas por Colette e seu então marido. Por fim, apenas por Colette, quando esta obteve os direitos sobre suas obras:

Figuras 6, 7, 8 e 9 – A série *Claudine* em ordem cronológica

Fonte: Respectivamente, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Claudine\\_%C3%A0\\_l%27%C3%A9cole;](https://fr.wikipedia.org/wiki/Claudine_%C3%A0_l%27%C3%A9cole;) <https://www.leslibraires.fr/livre/18753287-claudine-a-paris-illustrations-de-a-roubille--willy-et-colette-willy;> <http://nath-pageapage.blogspot.com/2011/09/claudine-en-menage-de-colette.html> e <https://www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/colette-claudine-sen-va-1903-44668>. Acesso em: 23 abr. 2023.

A série *Claudine* foi tão aclamada que se dizia que somente Deus e, talvez, o capitão

Dreyfus<sup>4</sup> eram mais conhecidos naquela época (MASSIE, 1989, p. 41). Willy estava disposto a explorar todas as chances para a popularidade da série *Claudine* se manter. Quando *Claudine em Paris* foi encenada nos teatros franceses, ele convenceu Colette a cortar o cabelo para ficar parecida com a atriz norte-americana Natalie Clifford Barney, que representava a personagem nos cafés-concerto:

**Figura 10** - Colette e seu visual *à la Claudine*



**Fonte:** <https://mydearclaude.com/2019/02/05/colette-histoire-dune-femme-libre-et-grande-romanciere-de-la-litterature-francaise/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Willy espalhava rumores de que Colette e Natalie tinham um caso amoroso, justamente para incentivar a especulação do público. Não foi a primeira vez que o marido explorou a bissexualidade de Colette: uma de suas amantes, Georgie Raoul-Duval, se sentiu atraída por Colette e Willy incentivou-as a terem uma relação; tais fatos são narrados em *Claudine en Ménage*, obra em que Claudine tem um caso com Reza, amante do marido (MASSIE, 1989, p.

---

<sup>4</sup> Dreyfus era um oficial da artilharia francesa da Alsácia, de 35 anos, de ascendência judaica. Ele foi condenado à prisão perpétua por supostamente comunicar segredos militares franceses à Embaixada da Alemanha em Paris, e foi preso na Ilha do Diabo na Guiana Francesa, onde passou quase cinco anos.

43) e também no filme biográfico<sup>5</sup> inspirado na autora, que foi lançado em 2019.

Mesmo sem o reconhecimento merecido por suas obras, foi devido aos seus escritos que Colette tomou a iniciativa de se separar e pedir seus direitos literários para Willy. Em 1904, publicou *Dialogues de Bêtes*, assinado pelo casal, com o prefácio de Francis Jammes,<sup>6</sup> no qual ele diz: “Madame Colette Willy se mostra hoje sobre o mundo das Letras como uma poetisa – finalmente!”<sup>7</sup> (JAMES, 1905, p.18 apud DAMACENO, 2016, p. 18, tradução nossa)

O casamento de Colette com Willy foi se rompendo aos poucos. Colette se cansara de se submeter aos abusos do marido, tanto às traições quanto no que dizia respeito à questão literária. Contudo, na França do século XIX, o casamento, sobretudo para as moças da província, era um ato inviolável, ou seja, era celebrado para perdurar para sempre (MASSIE, 1989, p. 47). O Código de Napoleão, por exemplo, tratava mulheres como cidadãs de segunda classe. Se uma mulher cometesse adultério poderia receber uma pena de três a vinte e quatro meses de prisão. Claro que o mesmo não acontecia com os homens, livres dessa penalidade.

Colette e Willy separaram-se formalmente em maio de 1905 e o processo de divórcio foi finalizado apenas em 1910. Colette viria a se casar novamente apenas em 1913. Ainda na biografia escrita por Allain Massie, o autor explicita como Anita Brookner<sup>8</sup> resume como a sociedade julgava a vida de Colette após Willy:

Ela se tornou uma lésbica, uma atriz inferior de music-hall, uma cronista do vício e do ópio e dos casos homossexuais... Essa mulher obstinada, trabalhadora, ardente e humilhada criou o estereótipo da mulher que é dona desua vida emocional, e que atrai aquelas que desejam o mesmo. (MASSIE, 1989, p. 50).

Colette se distanciou da influência de Willy e, conseqüentemente, foi excluída do círculo literário de Montmartre, por conta dos atributos desqualificativos que a burguesia lhe atribuía, como podemos notar na citação acima: criticada por sua orientação sexual, que era considerada, entre outros adjetivos dados à época, profana. No que concerne aos seus escritos, ela publicou, em 1907, *La Retraite Sentimentale*, que marcou o fim do ciclo da série *Claudine*, seguido de *Les Vrilles de la Vigne* (1908) e de *L'ingénue libertine* (1909), este último referente aos dois livros que Colette havia escrito antes, intitulado *Minne*. A personagem principal de *L'Ingénue Libertine* chama-se Minne e Colette escreveu esse livro como forma de sintetizar os outros dois

<sup>5</sup> Filme de 2018 dirigido por Wash Westmoreland. No papel principal, estrelou Keira Knightley, como Colette.

<sup>6</sup> Poeta, romancista, dramaturgo e crítico de literatura francês.

<sup>7</sup> [No original] « Mme Colette Willy se lève aujourd'hui sur le monde des Lettres comme la poétesse – enfin ! » (JAMES, 1905, p.18 apud DAMACENO, 2016, p. 18).

<sup>8</sup> Anita Brookner – foi uma romancista britânica e também biógrafa de alguns escritores.

publicados anteriormente, a saber: *Minne*, *Dialogues des bêtes* e *Les égarements de Minne*.

O período em que frequentou os cafés-concertos foi tema das obras *La Vagabonde* (1910) e *L'Envers du Music-Hall* (1913). No entanto, sua opção pelo ofício literário foi um processo lento e relutante. A autora procurou outros meios de sustento, voltou-se para o teatro e para os cafés-concertos. Como cita Massie, em seu livro:

Esse mundo era uma atração para seu espírito machucado. A camaradagem que nele havia era reconfortante. Disciplina, coisa que sempre valorizou, era indispensável, mas a moral não influenciava os julgamentos, e a censura era reservada àqueles que não trabalhavam devidamente. De 1906 a 1912 todos os anos ela partia em *tournée* como dançarina ou comediante, representando a própria Claudine ou atuando num melodrama de muito sucesso e frequentemente encenado, *La Chair (A Carne)*. As opiniões discordavam sobre seu talento, mas ela ganhou muitos pontos pela disciplina e pelo profissionalismo. (MASSIE, 1989, p. 51).

As obras de Colette, a partir dos anos de 1920, voltaram-se mais para a temática amorosa, sendo elas: *Le blé en herbe*, *Chéri*, *La fin de Chéri*, *La Naissance du Jour*, *Le Képi*, *La Chatte*, *La seconde*, *Duo* e *Julie de Carneilhan*. Em 1925, Colette conheceu Maurice Goudekot, dezesseis anos mais jovem, que se tornou seu companheiro, tendo ficado juntos até a sua morte. Após sua saída do jornal *Le Matin* e, também, por conta das viagens que fazia com Maurice, as economias da escritora e as finanças de Goudekot diminuíram, o que se agravou com a crise de 1929. Colette inaugurou, em 1932, um instituto de beleza que não teve grande sucesso, pois o local era conhecido devido ao nome relevante da escritora e não à qualidade dos serviços, o que acarretou no fim de suas atividades em 1933, ou seja, somente um ano após a inauguração.

**Figura 11** - Colette em seu instituto de beleza



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9030137h.r=institut%20beaut%C3%A9%20colette?rk=150215;2>.  
Acesso em: 23 abr. 2023.

Em 1932, Colette escreveu, em *Ces Plaisirs*, relatos de suas experiências homossexuais. Em cartas trocadas com Proust, quando o autor estava a publicar *Sodoma e Gomorra*<sup>9</sup>, a escritora enfatizou que ninguém no mundo havia escrito páginas sobre a inversão sexual; graças à influência de Proust, ela viu que era capaz de escrever sobre tal tema sem indignação, receios ou insinuações morais. Noutras palavras, não se tratava de considerar o envolvimento homoafetivo apenas como “casos”, mas demonstrar que a homossexualidade podia ser uma condição natural (MASSIE, 1989, p. 56). Esse livro ainda conta com vários capítulos dedicados somente aos elementos autobiográficos. Colette nomeia a personagem que alude à de Missy, mulher com quem teve um relacionamento duradouro, nomeando-a “*La Chevalière*”.

Quando fazemos menção ao nome masculino “A Cavaleira” e não “A Dama” outro ponto pertinente é pensar na aparência de Missy, e ela se vestia como homem. Abaixo, alguns registros de Colette e Missy.

<sup>9</sup> Gomorra era uma espécie de local onde as pessoas se socializavam. Era também a parte do recinto destinada aos “reprimidos”, homossexuais, mulheres divorciadas.

**Figura 12** – Colette e Missy

**Fonte:**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colette\\_and\\_Mathilde\\_%E2%80%9CMissy%E2%80%9D\\_de\\_Morny.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colette_and_Mathilde_%E2%80%9CMissy%E2%80%9D_de_Morny.jpg?uselang=fr). Acesso em: 23 abr. 2023.

Próximo à eclosão da Segunda Guerra Mundial, Colette já sentia os males da artrite se aproximar. Já não conseguia mais se movimentar, então dedicava seus dias exclusivamente à escrita. Nessa época, escrevia sobre o cotidiano de Paris durante a guerra para o *Petit Parisien*, excertos que posteriormente foram publicados em 1942 com o título de *Paris de ma fenêtre*.

Goudekot era judeu e foi preso pela GESTAPO, a polícia alemã, em 1941, e foi solto somente um ano depois. Em 1944, lançou também *Gigi*, narrativa amarga que narra os anos finais da guerra. Após o término do conflito bélico, em 1945, Colette publicou o romance *Les belles saisons* e foi eleita pela academia Goncourt, tornando-se, em 1949, a primeira presidenta dessa instituição. O feito de Colette foi grandioso, pois a academia era moralista naquela época e, dificilmente, mulheres eram citadas para as premiações. Dessa forma, as mulheres decidiram criar seu próprio prêmio para parar de depender da sua consagração, assim surgindo *Le Prix Fémina* (DUCAS, 2003). Tal premiação foi criada para prestigiar somente os talentos femininos, que não haviam reconhecimento na época. Colette concorreu ao prêmio mais importante da literatura – o prêmio Nobel de Literatura em 1948, perdendo para o poeta britânico T. S. Eliot.

Colette, mesmo imobilizada pela artrite, que a acometeu de modo mais intenso no fim de sua vida, publicou, em sequência, obras importantes: em 1941, lançou *Julie de Carneilhan*;

em 1946, o romance *L'étoile Vesper*; em 1949, *Le fanal Bleu*; e, em 1950, o romance *Chéri*. Algumas dessas obras inspiraram duas produções audiovisuais: *Julie de Carneilhan*, lançado em 1950, com direção de Jacques Manuel e estrelado por Edwige Feuillère, Pierre Brasseur e Jacques Dumesnil; *Chéri*, uma comédia dramática, realizada por Pierre Billon, que estreou também em 1950. Além disso, *Gigi* (1944) inspirou o musical homônimo na Broadway, em 1958.

Em 1953, foi a primeira mulher a receber a medalha de honra de Paris e, um ano mais tarde, ela faleceu também na Cidade Luz. A Igreja Católica rejeitou a possibilidade de lhe oferecer um enterro religioso, por julgar sua existência demasiadamente escandalosa, devido aos seus divórcios e estilo de vida. A autora foi a primeira mulher a ter um funeral realizado pelo Estado e foi enterrada no cemitério *Père-Lachaise*.

Até o fim de sua vida, Colette publicou mais de 50 obras. Rompeu com os estereótipos de sua época, defendeu o direito das mulheres e foi uma representante do público feminino ocidental que escreveu sobre a bissexualidade, defendendo-a, como já se mencionou, em cartas trocadas com Marcel Proust: “ela viu que graças a eles se tornou possível escrever sobre o tema sem indignação nem insinuações morais, sem considerar o homossexual como um “caso”” (MASSIE, 1989, p. 56). No romance *Pur et Impur*, por exemplo, a “irrupção mais frequente pode alterar fatalmente a mesma atmosfera de incubadora, dentro da qual duas mulheres dedicam-se à criação do seu espírito” (COLETTE, 2004, p. 104, tradução nossa).<sup>10</sup> Em seus romances, narra a burguesia francesa da época, mas também detalhes de sua vida de forma ficcionalizada.

Colette, além de escritora, dançarina e artista, também trabalhou como jornalista nos jornais *Paris-Journal*, *l'Excelsior*, *L'Eclair*, *Fambeau*, *La vie parisienne* e *Le Matin*, foi neste último, cumpre destacar, onde conheceu o seu segundo marido, Henry de Jouvenel. Tais trabalhos não passaram despercebidos pela história francesa, pois Colette teve grande sucesso em seus escritos jornalísticos.

**Figura 13** – Um dos periódicos em que Colette escreveu

---

<sup>10</sup> [No original] « la plus ordinaire irruption peut changer mortellement l'égalité atmosphère de couveuse, au sein de laquelle deux femmes se dévouent à une création de leur esprit » (COLETTE, 2004, p. 104).



Fonte: <https://www.histopresse.com/colette-journaliste>. Acesso em: 23 abr. 2023.

No artigo *Colette, l'écrivain qui se faisait parfois chroniqueuse judiciaire*, de Amélie Chabrier, destaca-se o seguinte excerto, que ressalta sua contribuição nos jornais:

Colette atribui pouca importância ao judiciário em suas crônicas, nós vemos que paradoxalmente os profissionais desse jornal especializado não hesitam a tomá-la como modelo pela sua arte de retratar os fatos. Sua amiga Germaine<sup>11</sup> Beaumont pôde igualmente escrever que ela era uma “modelo de gênero difícil”, “graças a sua” maravilhosa aptidão a compreender como ser humano, o que não era de conhecimento dos outros observadores.” (BEAUMONT, 1956, *Prestige Français* apud CHABRIER, 2018, p. 578, tradução nossa).<sup>12</sup>

Desse modo, vemos a diversidade das contribuições de Colette, como escritora e jornalista. Para melhor elucidar sua atuação nos periódicos, contamos com o tópico a seguir, que indica detalhes da contribuição jornalística da autora, também retratada em suas produções autoficcionais.

<sup>11</sup> Germaine Beaumont declarou tal fala em “*Colette Journaliste*”, publicado pelo *Prestige Français* em março de 1956.

<sup>12</sup> [No original] « Alors que Colette n’attache que peu d’importance au judiciaire dans ses chroniques, nous verrons que paradoxalement les professionnels de cette presse spécialisée n’hésitent pas à la prendre comme modèle pour son art du portrait. Son amie Germaine Beaumont a pu également écrire qu’elle était un « modèle de ce genre difficile » grâce à sa « merveilleuse aptitude à saisir, chez un être humain, ce qui échappait à d’autres observateurs. » (BEAUMONT, 1956, *Prestige Français* apud CHABRIER, 2018, p. 578).

## 1.2 Colette jornalista

Valendo-nos do artigo *Colette no Brasil: Traduções, Paratextos e Recepção (1937-2010)*, de Mileyde Luciana Marinho Silva e Kall Lyws Barroso Sales, tecemos comentários sobre a vida de Colette enquanto jornalista. Colette escreveu mais de 1200 títulos, além daqueles que não foram contabilizados.

Sua vida como jornalista começou em meados de 1885, com crônicas musicais em *La Cocarde*, um jornal fundado em 1888 e dirigido por Maurice Barrès.<sup>13</sup> Willy, que já citamos aqui, era um dos críticos musicais. Colette, inclusive, comentou sobre essas considerações de seu ex-cônjuge no artigo “*L’ouvreuse jugée par Colette Willy*”. Ela utilizou, no início, o pseudônimo de Eddy em *La Fronde* (jornal), de Marguerite Durand, por exemplo, no artigo “*Lettre d’une provinciale*”.

De janeiro a junho de 1903, colaborou com o jornal *Gil Blas*<sup>14</sup> com uma série de artigos denominada “*Claudine au concert*” e assinada como Claudine. Após esses artigos, surgiu a série *Claudine*. De 1905 até janeiro de 1906, em *Le Mercure musical*, ao lado de Claude Debussy, esse foi Claude-Achille Debussy foi um músico e compositor francês. A música inovadora de Debussy agiu como um fenômeno catalisador de diversos movimentos musicais em outros países e Willy, publicou o que viria a ser os primeiros capítulos de *Les Vrilles de la Vigne*, assinado como Colette Willy.

Entre 1907 e 1909, Colette escreveu artigos para o *La Vie Parisienne*: esquetes da vida conjugal através dos olhos de Toby-Chien (Toby-Chien fala, Toby-Chien no teatro), escreveu sobre a moda e as mulheres através da personagem Valentine, em artigos, como *Belles-de-jour*, *De quoi est-ce qu’on a l’air?*. Também produziu artigos autoficcionais, como em *Nuits blanches*, esses frequentemente ligados aos *Music-halls*, como *La guérison* ou *Une danseuse*, e se aproximou da prosa poética, o que se entrelaça com o que definiremos no próximo capítulo como autoficção, e teremos em *Le Miroir*. Ela escreveu nessa mesma época sobre a solidão e o tempo, em *Le Dernier feu*, *Rêverie de Nouvel an*. E, por isso, é difícil definir um gênero para seus textos.

No verão de 1909, ela publicou em *Akademos*<sup>15</sup> sobre suas turnês, retomando esse tema em *Comedia*, no ano seguinte, com *Types de tournées*, e uma série sobre as *Notes de Tournées*.

<sup>13</sup> Escritor e político francês que dirigiu o jornal *La cocarde*.

<sup>14</sup> Jornal fundado por Auguste Dumond, que circulou entre 1879 a 1940.

<sup>15</sup> Revista francesa fundada em 1909 pelo aristocrata e poeta Jacques d'Adelswärd-Fersen. Foi a primeira a abordar a homossexualidade como tema central e de forma não pejorativa.

Em 2 de dezembro de 1910, na coluna *Contes des milles et un matins*, no jornal *Le Matin*, ela publicou o seguinte excerto:

O conto que publico hoje no *Le Matin* é assinado sobre uma máscara. Sob o lobo enigmático se esconde, por capricho, uma mulher de letras que conta entre as melhores escritoras dos tempos, cujo talento tão pessoal, feito de requintada sensibilidade, observação aguda, fantasia infantil, acabou de se afirmar, mais uma vez, em um romance sentimental que é o sucesso do dia. (retirado do Gallica).<sup>16</sup>

Após a publicação de cinco textos, Colette assinou como *C'est moi: Colette Willy*: “Sou eu, Colette Willy”, fato que merece nossa atenção, devido a um fator gramatical: quando usamos o pronome tônico em francês, antes de um nome próprio – neste caso, o pronome “*moi*” – temos como intenção reforçar o sujeito; assim, quando Colette usa “*C'est moi*”, podemos inferir que, naquele momento, a autora realmente assumiu a sua voz, e não mais um pseudônimo.

Colette escreveu crônica com frequência, além de textos críticos dramáticos. Atuou como repórter até o início da Primeira Guerra Mundial. Em 1912, como já mencionado, se casou com Henry de Jouvenel, um dos chefes do jornal.

**Figura 14** –Henry de Jouvenel (três vezes ministro na França)



Fonte: [https://www.lamontagne.fr/brive-la-gaillarde-19100/travaux-urbanisme/henry-de-jouvenel-mari-de-colette-a-ete-deux-fois-ministre-sous-la-iiie-republique\\_11279532/](https://www.lamontagne.fr/brive-la-gaillarde-19100/travaux-urbanisme/henry-de-jouvenel-mari-de-colette-a-ete-deux-fois-ministre-sous-la-iiie-republique_11279532/). Acesso em: 27 abr. 2023.

O romance *La Vagabonde* também foi escrito como folhetim. Nele, Colette exprimiu sua visão sobre alguns eventos de sua vida que se tornam outras reportagens, como *Dans la*

<sup>16</sup> [No original] « Le conte que publie aujourd'hui le *Matin* est signé d'un masque. Sous ce loup énigmatique se cache, par caprice, une des femmes de lettres qui comptent parmi les meilleurs écrivains de ce temps et dont le talent si personnel, fait d'exquise sensibilité, d'observation aiguë, de fantaisie gamine, vient de s'affirmer, une fois de plus, dans un roman sentimental qui est le succès du jour. » (retirado de Gallica)

*foule, arrestation de Bonnot* ou sobre uma luta de boxe (*Impressions de foule*). A partir de 30 de outubro de 1913, ela retomou a coluna com o nome *Le Journal de Colette*, o que reforça nossa análise de emancipação de seu próprio nome da presença de seu ex-cônjuge Willy, quando ela ainda usava seu nome. Daqui se materializa a importância desse subtópico nesta dissertação, visto que, grande parte de seu trabalho foi primeiro publicado em jornais e, após, em livros. Ademais, essa dualidade de Colette como jornalista e romancista possibilita diversas análises sobre ela, pois é parte relevante de sua biografia e, como dito anteriormente, em seus romances, aparecerá de forma autoficcional.

Figura 15 – Colette sobre os *Music-Halls*



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/blog/19022018/colette-journaliste?mode=desktop>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Em junho de 1914, Colette publicou seu primeiro artigo sobre cinema, intitulado *L'expédition Scott au cinématographe*. Nessa época, suas colaborações no jornal *Le Matin* ficaram mais escassas, voltando-se, durante a guerra, para outros periódicos: *Les chiens sanitaires*, em 1915 *Le Flambeau*, *Les Mamans*, em 1916, *La Baïonnette*, e ainda, em *Belgazou et la vie chère*, em 1918.

Em *Femina*,<sup>17</sup> jornal em que ela já havia escrito artigos de moda, Colette anunciou e relatou o nascimento de sua filha, no segundo número de janeiro de 1914:

**Figura 16** – Periódico escrito por Colette

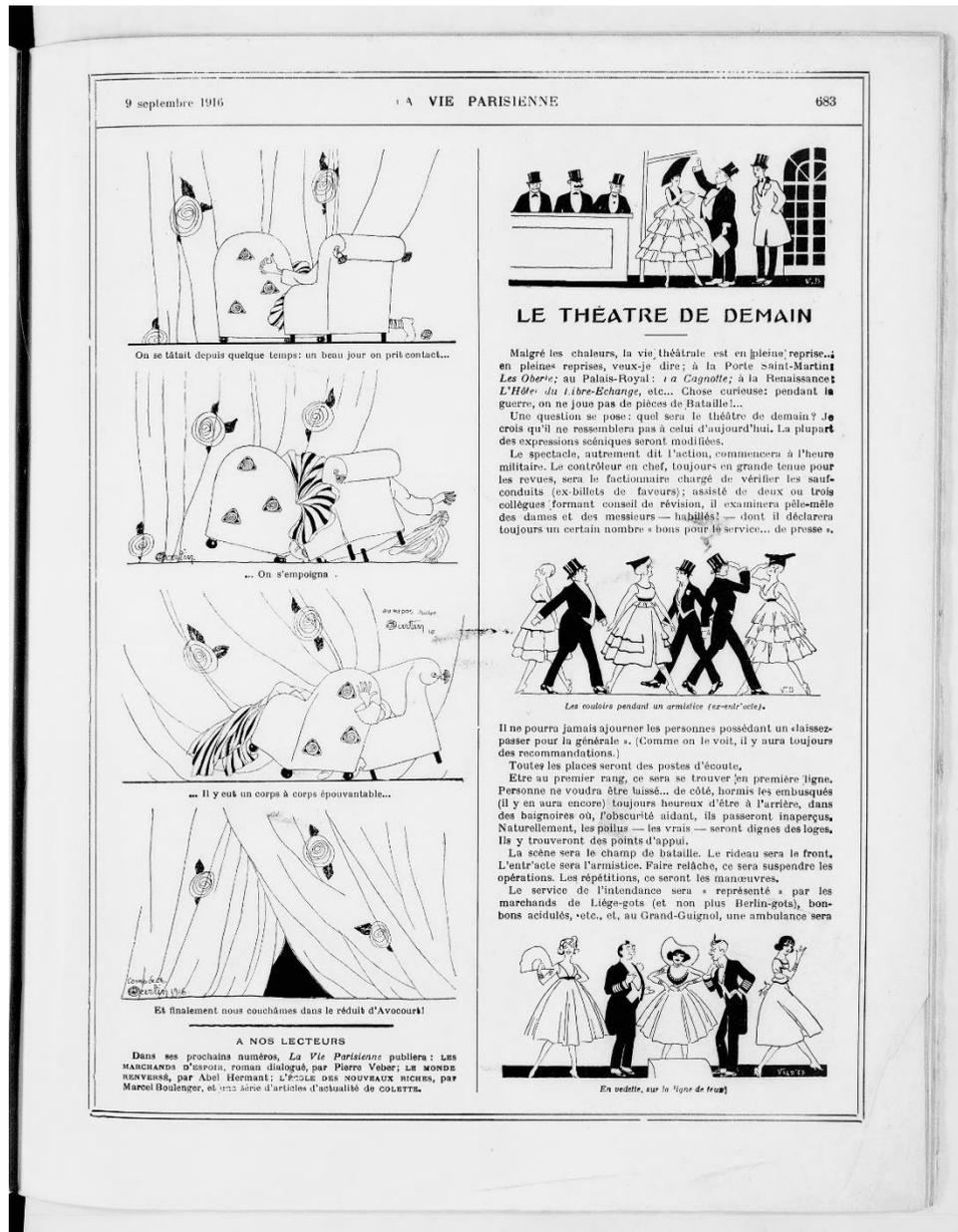


Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6556567j/f18.item>. Acesso em: 23 abr. 2023.

<sup>17</sup> Foi uma revista francesa fundada em 1 de fevereiro de 1901 por Pierre Lafitte, que parou de ser publicada em 1954. O título deu nome ao Prix Femina a partir de 1922.

Entre 12 de junho e 21 de agosto de 1916, foi colaboradora de *Excelsior*. Novamente, manteve a coluna “*Le journal de Colette*” no mesmo jornal, entre 20 novembro de 1917 e 10 de setembro de 1918. Em 9 de setembro de 1916, o jornal *La Vie parisienne*<sup>18</sup> anunciou uma série de artigos sobre a atualidade, assinados por Colette, publicados até 17 de agosto de 1918.

Figura 17 – Colette no *La Vie Parisienne*



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12541619/f12.item#>. Acesso em: 23 abr. 2023.

<sup>18</sup> Revista francesa cultural que circulou até 1970, seu nome deu vida ao musical *La Vie Parisienne*, de Jacques Offenbach.



concertos. Em *Cyrano*<sup>19</sup>, ela escreveu cartas à *une jeune Femme* de agosto a setembro. Redigiu um editorial na *Vogue*<sup>20</sup>, a partir de 1 de dezembro de 1924 até o fim do ano seguinte, escrevendo sobre seus temas favoritos.

**Figura 19** – Colette e um de seus textos para as mulheres francesas



Fonte: <https://www.histopresse.com/colette-journaliste>. Acesso em: 23 abr. 2023.

No mesmo período, manteve uma rubrica de crônica semanal, intitulada “L’opinion d’une Femme”, no jornal *Le Figaro* (de 29 de abril de 1924 até o início de outubro) e em *Le Journal*, ela tinha uma seção intitulada “Leur beau physique” que durou de 11 de janeiro a 14 de maio de 1925.

Entre 1926 e 1933, Colette publicou pouco. Em *Femina*, assinou “Fards, poudres, parfums” e “La Femme et la neige”. Em 1929, retomou a coluna “Leur beau physique” em *Bravo*, com Philippe Berthelot et Mistinguett<sup>21</sup>, e falou sobre dicas de beleza em “Beauté mon beau souci”, de *Marianne*. Foi a partir dessa publicação que surgiu sua primeira novela, *La Chatte*, ilustrada por fotografias de *Germaine Krull* e *Mes apprentissages, ce que Claudine n’a pas dit*.

Em 1933, após a morte de Gaston de Pawlowski, ela retomou, em 8 de outubro, às críticas de dramaturgia em *Le Journal*; durante cinco anos, lançou mais de 250 títulos. Ela falou de Claudel, Lorca, Jouvet, Barrault, Madeleine Renaud ou Arletty, e, ainda, reportagens, como aquela que narra sua ida à Nova York.

<sup>19</sup> Revista francesa.

<sup>20</sup> Diplomata e cantora/dançarina francesa próxima de Colette.

<sup>21</sup> Poeta/escritor e romancista/biógrafo.

De outubro de 1938 até 1939, ela escreveu alguns textos para *Marie-Claire*, fundada no ano anterior, redigindo crônicas, notícias e respostas ao “*Courrier de Marie-Claire*” (entre 27 de janeiro de 1939 e 11 de agosto de 1939), com a cooperação de Léon-Paul Fargue e André Maurois.<sup>22</sup>

**Figura 20** – Revista *Marie Claire*, para a qual Colette escreveu



Fonte: <https://www.histopresse.com/colette-journaliste>. Acesso em: Acesso em; 23 abr. 2023.

No ano seguinte, também escreveu uma série intitulada *Colette vous parle* contendo sete artigos *Jeunes femmes d'aujourd'hui*, *Colette vous parle*, *Je suis restée une paysanne...*, *Colette vous parle d'amour* e *L'amour filial, Sido et moi*.

Em 1938 e 1939, Colette escreveu no *Paris-Soir* contos sobre o teatro, com o título “*Une femme parmi les femmes*”, e também “*Femmes parmi les autres*”, além de diversos textos sobre a vida nos tempos de guerra, sendo alguns “*Mon premier abri*”, “*On ne dirait pas que c'est la guerre ici*” e “*Ce secret que la guerre en chacun d'entre nous a libéré*”.

<sup>22</sup> Biógrafo e ensaísta francês.

Figura 21 – Colette como cronista judiciária

**ONDE**  
**eurs**  
**rins**  
**poche**

**GRANDE NOUVELLE INÉDITE DE**  
**COLETTE**

**GRANDE NOUVELLE INÉDITE DE**  
**COLETTE**

Ce n'est pas à la louque que j'ai pris l'habitude de me méfier des gens insignifiants. D'instinct, je leur reprochais toujours de s'arracher au pas, sont robuste, comme fait l'anatole. Le mollusque à cordon extensible me dégoûtait depuis que j'ai découvert les carilles humides, qui sont purs de malice personnelle. Mais nous ignorons quelle sont des dédignés de l'obscur, chargés seulement d'établir notre liaison avec des êtres qui n'ont pas d'autre moyen d'accéder à nous.

Quand je faisais du music-hall, Lucette d'Orgeville disait que j'étais son amie. Je la laissais dire, car elle se contentait de pen, et notre intimité se réduisait aux « Ça va ? » de loge à loge, aux considérations météorologiques. « A la revoyure ! » disait-elle quand je la perdais à l'Olympia, la quinzaine finie, pour la retrouver, l'hiver suivant, à l'Empire, avenue de Wagram. Elle appartenait, mi-galante, mi-artiste, à une catégorie perdue, que le music-hall a retirée, et qui n'y a jamais compté que de rares représentations. Les vrais artistes ne frayaient pas avec elle. Je me souviens qu'une petite athlète de la mâchoire, âgée de seize ans, qui soulevait entre ses dents courtes une table de cuisine sur laquelle se mêle se tenait assise, n'eût pas adressé la parole à Lucette d'Orgeville, et les Venus-Sisters ne se souciaient point de lui céder le pas dans l'étroite entrée des coulisses.

Mais moi, qui n'étais artiste que par accident, je ne montrais pas la même rigueur, et je liais conversation avec Mlle Lucette d'Orgeville, danseuse à transformations à qui manquaient la maîtrise de soi, la chasteté et le long souffle des vraies danseuses. Elle changeait d'humeur selon sa chance, et s'arrêtait parfois du silence de ses voisins. Le comédien musical milanais, l'illusionniste international, ou la célèbre famille Schwartz, artistes équilibrés allemands, distants et courtois comme des princes, unis comme une tribu nomade.

Il n'est nullement indispensable, à l'intelligence de ce récit, que je m'étende sur Mlle d'Orgeville. Mais c'est que j'y prends du plaisir, un peu

comme je parlerais du mégalomanisme, ou de la poire, également disparus, de Messire Jean. Lucette se présentait sous l'aspect agréable d'une jeune femme un peu doublée du râble, châtaine passée au blond d'or, saine et joyeusement construite. De l'épaule ronde de au sein en demi-pomme, du ventre, léger mais non point plat, à la cheville, en passant par le genou effacé et frais, elle n'avait rien qui ne fût estimable, et le revers de sa personne était à l'avantage. Vous comprendrez très bien le caractère de sa beauté quand j'aurai signalé que Mlle d'Orgeville eût pu choir en scène, fût tombée sur un incendie, parée sa robe dans la rue, sans que de telles conjonctures imprévues et diverses ne tourmentassent à sa gloire, aussi bien qu'à son profit.

Son sketch — on disait « métré » — de pantomime et de danse, réglé en conscience par Georges Waque et Mlle Besuavis, lui fut vite lourd. Elle « esquissait », remplaçant un arrêt sur pironnette par un baiser jeté au public, un esquadré par des clin d'œil libertins et des claquements de doigts. D'un passage chez Paul Frank, à l'Olympia, elle tombait à une tournée hors service dans des villes de troisième ordre :

Après les récris et les bonjours, elle me présenta son compagnon :  
— C'est Luigi. Vous savez bien, Luigi.  
En effet, ma mémoire me rappelle le modeste et solide assistant d'un caudro de trapézistes, qui veillait aux agrès, aux crampons fixés dans le plancher, serrait les anneaux et passait une tianelle sur les barres nickelées.  
— Mais oui, c'est Luigi ! Ça va, Luigi ?  
— Vous pouvez le dire que ça va ! répondit impétueusement Lucette. On part, inconnu tous deux, dans la montagne au-dessus de X...-les-Bains, pas plus tard que dans dix jours. Un mois et demi de vacances. Un petit chalet, coquet. Le bon air, les espadrilles, le lait chaud.  
— Et l'amour, achevai-je.  
Lucette ne fit aucun commentaire, que de regarder Luigi. Avant tiré d'une mallette en pégamoides, il serrait entre ses genoux, pour le déboucher, un litre de vin rouge. Il imita avec sa bouche le bruit du champagne qui explose et qui mousse, et goûta le vin à même la bouteille.  
— Petite frappe, dit Lucette

Pourcentage de pertes  
0 %  
33 %  
33 %  
67 %  
22,7 %  
50 %

Pourcentage de pertes  
4,4 %  
17 %  
5,3 %  
2,8 %

struction: 601.500 t

E NAVALE

Fonte: <https://www.histopresse.com/colette-journaliste>. Acesso em: 27 abr. 2023.

Começou, em 1940, a escrever em *Le Petit Parisien*, do qual foi colaboradora e por onde anunciou sua reaparição em Paris. Em 1941, *Les Nouveaux Temps* insistiu em Colette. Ela escreveu pela necessidade do trabalho e sustento, redigindo vários textos fragmentados. Os artigos se aproximavam tanto da ficção como da autobiografia, sobretudo no que concerne às crônicas que falam sobre as mulheres. Mais tarde, ela publicou alguns desses artigos como obra literária, a exemplo de: *A Vagabunda*, *A Ingênuo Libertina*.

Durante o verão de 1942, ela escreveu em *Comœdia*:



Tomando por base a vida pessoal, a produção literária a atuação jornalística de Colette, que inside sobre a sua escrita autoficcional, notamos alguns pontos relevantes, a serem explorados no tópico a seguir.

### 1.3 Colette e o espelho: periódicos e prenúncios autoficcionais

Em sua produção jornalística, Colette publicou textos que se baseavam em sua própria existência. Um dos contos assinados por ela intitula-se “Le Miroir”, que podemos traduzir como “O Espelho”. Chama-nos a atenção desse título, pois, ao mencionar o espelho como fonte de observação de si mesma, entendemos a importância do objeto para a sua obra, sendo este um dos objetos mais recorrentes em *A Vagabunda*.

Nesse romance, o espelho é tido como objeto de repetição e reparação de nossa personalidade, além de elemento psicanáutico que nos ajuda a discernir o real do imaginário. Tal qual o romance, o conto “Le Miroir” também retoma as questões sobre o café-concerto, o ambiente mais importante da trama da obra que será analisada.

No artigo *Colette et son double: la construction d'une image de presse*, Julien Schuh (2019) discorre sobre os “avatares” de Colette, o que podemos definir como uma de suas personalidades: a maquiada. Colette se maquiava para usar uma máscara de si mesma e ter um “eu perfeito”, escondendo as emoções reais e seus sofrimentos. Na obra *L'Envers du Music-hall* (1988), ela aborda fortemente esse tema. Em um dos trechos, afirma:<sup>23</sup> “Estou maquilhada para toda a vida, compreende. Não posso fazer nada quando tiver mais de 20 anos. Eu posso me bancar, lá embaixo, por estar doente, por ter os olhos batidos; é conveniente, isso disfarça[...]. (COLETTE, 1988, p. 50, tradução nossa).

---

<sup>23</sup> [No original] « Je suis maquillée pour la vie, vous comprenez. Je ne pourrai rien me rajouter quand j'aurai vingt ans de plus. Je peux me payer, là-dessous, d'être malade, d'avoir les yeux battus; c'est commode, ça déguise. » (COLETTE, 1988, p. 250).

**Figura 23** – Colette e sua relação íntima com a maquiagem, em vida e em obra



Fonte: <https://www.vogue.fr/culture/article/tout-ce-que-vous-ignoriez-sur-colette>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Ainda segundo Julien Schuh, a imagem de Colette foi midiaticizada e pode ser analisada de uma forma semiótica se compararmos vários cartazes e anúncios de seus livros e peças. Pois, se analisarmos as capas das obras da época, as fotos da escritora e a maneira como era descrita pela sociedade, perceberemos que ela sempre foi apresentada como uma mulher forte, profana e que não sucumbia à moral da época:

**Figura 24** – Colette em diversas cenas



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85969549/f57.item#>. Acesso em: 23 abr. 2023.

**Figura 25** – Capa da obra *La Vagabonde* no *La Vie Parisienne*



Fonte: <http://textespretextes.blogspot.com/archive/2018/11/30/colette-en-vagabonde-3126855.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Colette também foi proprietária de uma boutique de maquiagens, o que reforça a sua relação com esse artefato, tão explorado em sua escrita literária. De acordo com Schuh, ao lançar essa boutique, a autora obteve êxito, dando entrevistas, fazendo viagens, conferências e demonstrações de seus produtos por várias cidades da Europa:

**Figuras 26 e 27** – Colette e seus produtos de beleza





<http://www.maisondecolette.fr/les-archives-colette/>

<http://www.cameline.org/article-les-parfums-de-colette-86793240.html>

<https://www.vogue.fr/culture/article/tout-ce-que-vous-ignoriez-sur-colette>

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/un-ete-avec-colette/un-ete-avec-colette-du-vendredi-20-aout-2021-4107862>

A atuação de Colette no ramo da beleza tratava-se de espécie de vingança: após passar anos com o peso de se maquiar para o público, ela estaria, então, do outro lado, maquiando-o (SCHUH, 2019, p. 4). As mulheres célebres da *Belle Époque* tiveram sua imagem atrelada às suas “máscaras”, sempre maquiadas: uma imagem dupla, de fusão entre a realidade e a ficção, na qual personagem e autor se unem e se mesclam. As *vedettes littéraires*, segundo o estudioso francês, valiam-se de *personas*:

O nome *persona*, escolhido por Jung, vem do termo romano que designa as máscaras que um ator usa durante o espetáculo. A *persona* é uma construção feita a partir de uma mistura de questões pessoais e sociais, adotada para um fim específico. Esta pode ser consciente em maior ou menor grau (STEIN, 2006). Jung considera que esta máscara aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é única, quando não passa de um papel, proveniente em grande parte da psique coletiva. Ela tem aspectos da realidade interna, de modo que o ego pode se identificar com a *persona* de modo exclusivo, mas, em última análise, não é real, pois representa mais o compromisso entre o indivíduo e a sociedade do que da verdadeira individualidade. (JUNG, 2008, p.13).

Consideramos, portanto, que a obra de Colette é fruto de uma construção complexa, multiforme, com variações em seus diferentes suportes de publicação (SCHUH, 2019, p. 3) e que se define por aquilo que ela representou em seus textos. No romance *A Vagabunda*, imperou a autoficção, aspecto norteador das análises que serão apresentadas no capítulo a seguir.

**CAPÍTULO 2**  
**ENTRE OS LIMITES DA ANÁLISE: FICÇÃO OU AUTOFICÇÃO NO ROMANCE *A***  
***VAGABUNDA***

## 2 Colette além da literatura: conceitos encontrados em sua obra

Nos próximos subtópicos, apresentaremos à análise sobre o tema de pesquisa.

### 2.1 Autoficção

Na obra *Ensaio sobre a Autoficção*, de Jovita Maria Gerheim Noronha, temos uma síntese desse conceito. A autoficção, apesar de ser considerada por alguns críticos como um mau gênero, tem espaço marcado na literatura francesa desde os séculos passados; entretanto, a sua definição foi consolidada quando Doubrovsky escreveu seu romance chamado *Fils* e, a partir desse momento, ele e Philippe Lejeune definiram o termo, cada um à sua maneira. No capítulo intitulado “O último Eu”, Doubrovsky fala sobre as críticas negativas direcionadas ao gênero. No ensaio em que cunhou o termo, ele mesmo se diz surpreso:

Fiquei surpreso, pois não contava com isso, ao ver a palavra andar com as próprias pernas, independente de mim, a partir dos anos de 1980-1990, se propagar em resenhas, em livros de crítica e logo adquirir legitimidade, sem aspas, nos jornais, para falar não apenas de literatura, mas de cinema, teatro, pintura. A autoficção apareceu logo nos dicionários *Larousse* e *Robert*, tornando-se assim uma palavra da língua francesa. Mas ela existe também em inglês, alemão, espanhol, italiano. (DOUBROSVKY, 1988 apud NORONHA, 2014, p112).

Em sua obra, Jovita Noronha, além de narrar cronologicamente a trajetória do gênero autoficcional, ainda o divide em subcategorias, sendo elas: a autoficção fantástica, biográfica, especular e intrusiva (autoral).

Na autoficção fantástica, o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado torna-se um personagem forado comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor (NORONHA, 2014, p. 39).

Já na autoficção biográfica:

[...]o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso [...] se trata de um mentir verdadeiro, de uma distorção a serviço da veracidade. (NORONHA, 2014, p. 44).

No que se refere à autoficção especular:

[...]baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, e essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. Orealismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro [...] o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (NORONHA, 2014, p. 53).

Já a “Autoficção intrusiva (autoral) – autoficção autoral não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita [...] é um narrador- autor à margem da intriga.” (NORONHA, 2014, p.56). Assim, são as definições dadas no livro pela autora.

Em vários textos sobre a autoficção, encontramos Colette como exemplo: na própria tese de Anne Faedrich,<sup>24</sup> nos textos de Euridice Figueiredo, já citados aqui, entre outros. Há também biografias, já citadas nesta dissertação, escritas por Angêla Li Volsi, Júlia Kristeva e Alain Massie, que definem as obras de Colette contendo o tema da autoficção/autobiografia, mesmo esse não sendo debatido em sua época. Encontramos nos ensaios de Jovita Noronha o exemplo de uma obra de Colette para classificar a autoficção. Quando a autora explica a definição de Lejeune de pacto autobiográfico (Colette fala por meio de Renée), afirma:

De fato, esse tipo de autobiografia romanceada já existia há muito tempo. E em grandes autores. *La naissance du jour* [O nascimento do dia] de Colette [...] Esses textos funcionam cada um a seu modo, segundo o princípio contraditório de uma narrativa dada como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-protagonista e intitulada, como romance. (DOUBROSVKY, 1988 apud NORONHA, 2014, p. 117).<sup>25</sup>

Algumas citações conectam-se aos temas autobiográficos ou/e autoficcionalis. *Ces Plaisirs, Chéri, La Vagabonde*, de Colette, por exemplo, são de interesse para este trabalho, pois a mulher do século XIX e XX expressava-se por meio da ficção, ilustrando a sua condição de vida e, não se pode esquecer, o seu sofrimento, concretizados por meio dos diários ou em seus escritos de forma geral. Conforme encontramos na dissertação *Le je(u) de l'écriture et l'enjeu autofictionnel dans La Naissance du Jour, de Colette*, essa autora tem em várias obras aspectos que são definidos por esse novo gênero – a autoficção.

Colette também é conhecida por escrever romances pastorais<sup>26</sup> autofccionais de grande sucesso, como *La Naissance du Jour* (1928) e *Vrilles de la vigne* (1908). Mesmo em seus

<sup>24</sup> Anna Faedrich é doutora em Letras e professora adjunta na Universidade Federal Fluminense (UFF) e uma das pioneiras a estudar o conceito de autoficção no Brasil.

<sup>25</sup> Tal obra citada por Jovita é a mesma que já foi referenciada como um trabalho de dissertação, que também analisa a obra de Colette pela perspectiva da autoficção.

<sup>26</sup> O romance pastoral é o gênero literário da prosa que se caracteriza por sua idealização da vida pastoral e camponesa em geral.

romances autoficcionais da série *Claudine*, existem momentos em que suas personagens contemplam a natureza, características que encontramos nos romances pastorais.

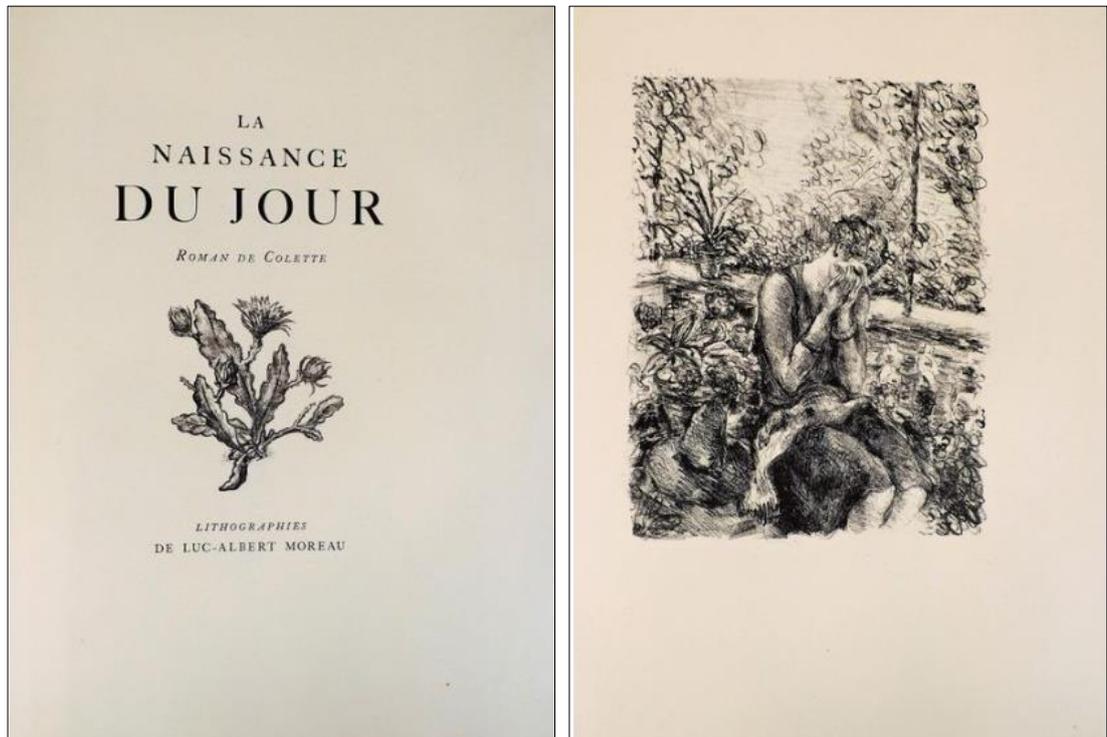
O uso inverso da pausa descritiva rompe o cânone romanesco da literatura clássica, desde que a pausa colettiana funciona ao contrário da descrição ornamental; No entanto, Colette não é exceção na paisagem literária da primeira metade do século XX, já que Gérard Genette mostrou quão exemplar era a inversão de valor em Proust, e que a descrição proustiana não fazia nenhuma pausa na narrativa. Outra semelhança narrativa, entre Proust e Colette, que se destaca da tradição, é o uso inverso de formas interativas e singulares. (GIGLEUX, 2011 p. 163, tradução nossa).<sup>27</sup>

O sucesso de Colette está atrelado aos romances pastorais. Na tese de doutorado *Aspects et enjeux de la Pastorale dans l'oeuvre, de Colette*, Véronique Gigleux define a qualidade da escrita de Colette nesses romances, quando ela narra a vida no campo de forma bucólica e muito bem escrita, tornando-se uma espécie de “herdeira” da literatura pastoral (GIGLEUX, 2011, p. 6). Tal colocação também é feita na biografia de Alain Massie, esse êxito em seus romances também está atrelado ao início de sua vida, antes de se mudar para Paris. No primeiro livro da série *Claudine*, vemos como ela se identifica com a vida pastoral. Enquanto casada com Willy, ela também ganhou uma casa no campo, onde se sentia melhor para produzir suas obras.

---

<sup>27</sup> [No original] « L’usage inversé de la pause descriptive rompt le canon romanesque de la littérature classique, puisque la pause colettienne fonctionne à rebours de la description ornementale ; toutefois, Colette est loin de faire exception dans le paysage littéraire de cette première moitié du XXe siècle, puisque Gérard Genette a montré combien, chez Proust, le renversement de valeur était exemplaire, et que la description proustienne n’opérait nulle pause dans le récit. Une autre similitude narrative, entre Proust et Colette, démarquant de la tradition, se remarque avec l’usage inversé des formes itératives et singulatives. » (GIGLEUX, 2011, p. 163).

**Figuras 28 e 29:** Ilustrações da obra *La naissance du jour*



Fonte: <http://www.artencheres.fr/lot/109159/13675963-colette-la-naissance-du-jour-p>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Ainda sobre o porquê de as obras de Colette serem descritas como pastorais, temos, também, como definição:

Finalmente o estilo de Colette, que nasce em grande parte de uma prosa musical e ritmada, não ésem lembrar o pastor poeta e músico pastorais. Além disso, seu lirismo encantado parece ter vindo de aprisionamentos do século XVII, o qual o sonho se mistura com a ideia encantamento, e para os quais encantamento ainda tem um forte significado de bruxaria. (GIGLEUX, 2018, p. 7, tradução nossa).<sup>28</sup>

*La Vagabonde*, antes de ser publicado em livro, foi lançado por capítulos em forma de folhetim para *La Vie Parisienne*, a partir de maio de 1910. A narrativa chegou a ser nomeada para receber o prêmio Goncourt. Esse é nosso objeto de análise, tomado pelo viés da teoria da autoficção, pois, por meio dela, conseguiremos refletir sobre os pontos em comum entre a escritora e personagem principal.

<sup>28</sup> [No original] « Enfin le style de Colette, qui naît en grande partie d'une prose musicale et rythmée, n'est pas sans rappeler le berger poète et musicien des pastorales. Parailleurs, son lyrisme enchanté semble issu des bergeries du XVIIe siècle, dans lesquelles le rêve se mêle avec l'idée d'enchantement, et pour lesquelles enchantement a encore le sens fort de sorcellerie. » (GIGLEUX, 2011, p.7).

Colette declarou, o que repercutiu ainda em vida, inspirar-se em fatos pessoais para a criação de suas obras, tornando possível observar vários pontos que nos levam à autoficção. Li Volsi também apontou esses aspectos em seu texto “Colette Revisitada”; sendo assim, notamos que, após sua separação, Colette começou seu trabalho no *music-hall*, onde atuava como dançarina, contando, posteriormente, suas experiências dessa fase de sua vida. A respeito das obras *Les vrilles de la vigne*, *L’envers du music hall*, *La Vagabonde* e *Mes Apprentissages*, Li Volsi (1991, p. 126) considera: “Colette, para fazer jus à fama de mulher libertina que seus livros sugeriam, prestou-se ao jogo de cercar-se de uma aura que justificasse essa imagem, chegando ao ponto de ter ligações homossexuais com a complacência do marido”.

Assim, pensando nas questões sobre autoficção e a indagação de tal conceito vir ou não a ser um gênero literário e, além disso, ao refletir sobre a definição que alguns teóricos dão a tal gênero – como cita Anna Faedrich, em seu artigo *O Conceito de Autoficção: Demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea* – consideramos o fato de que Colette assumiu, ainda em vida, que se inspira em sua vida para escrever suas obras. Ainda, observamos que:

[...] a autoficção se diferencia da autobiografia e do romance autobiográfico. Na autoficção, se estabelece como leitor um pacto oximórico [...], que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), em aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. A noção de pacto é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu”. [...] a autoficção tem uma **forma específica** de construção da ambiguidade entre realidade e ficção. [...] na autoficção é intenção deliberada do autor aboliros limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A **ambiguidade** criada textualmente na cabeça do leitoré potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como este pacto se estabelece. (FAEDRICH, 2015, p. 57, grifos da autora).

Já quando nos referimos à autoficção, várias questões nos são postas, no que se refere à esse gênero; muito se questiona sobre sua definição e sua fidedignidade. Cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, temos a seguinte definição:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROSVKY, 1997, p. 10 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Quando Doubrosky definiu a autobiografia como um privilégio reservado aos importantes, percebemos que a maioria das autobiografias foi escrita por homens: autores que publicaram seus diários, como Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal, Vigny, Delacroix, Michelet, Maurice de Guérin e Amiel. No Brasil, a cultura de publicar diários íntimos de intelectuais não era tradição, mas, como afirma Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013, p. 31), não quer dizer que não existisse. Como exemplo, temos vários escritores: Josué Montello, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Cardoso e Lima Barreto.

Já a definição de autoficção de Régine Robin<sup>29</sup> encontrada no artigo *Autoficção feminina: A mulher nua diante do espelho*, de Eurídice Figueiredo, é outra: ela a define como sendo ficção na qual o sujeito narrado é um sujeito fictício por ser narrado, é um ser de linguagem, dessa forma não seria possível haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem (FIGUEIREDO, 2010, p. 93).

Temos, na França, as ditas bases estruturalistas cunhadas, por exemplo, por pensadores como Michel Foucault e Roland Barthes, que colocavam teorias como a autoficção em voga, devido ao seu caráter subjetivo. Entretanto, várias foram as escritoras francesas e de outras nacionalidades que ficcionalizaram sua vida, entre elas, Simone de Beauvoir, em *Memórias de uma Moça Bem-comportada*, e Marguerite Duras, em *O Amante*. Annie Ernaux, em seus dois livros, *Se perdre* e *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, reproduz trechos de diários íntimos de dois períodos de sua vida, assim como *Passion Simple* e *Une Femme*. Régine Robin empreendeu bioficções nos livros *L'Immense Fatigue des Pierres* e *L'Agenda*. As cartas foram um gênero bem explorado pelas escritoras, como Madame de Sévigné, Madame Stäel, entre outras. O fato de as mulheres serem grande parcela das obras autoficcionais pode se justificar a partir daquilo que aponta Béatrice Didier:

A escrita feminina constitui um ponto de tensão entre o desejo de escrever e uma sociedade que manifesta, em relação a esse desejo, uma hostilidade sistemática ou uma forma atenuada (ironia ou depreciação). O egotismo que caracterizaria a escrita feminina, se manifesta na proliferação de romances e narrativas autobiográficas/autoficcionais. Por isso, a crítica masculina francesa tem demonstrado, com certa frequência, menosprezo pelo gênero, como se atualmente ele fosse domínio do feminino. (DIDIER, 1981 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 72).

---

<sup>29</sup> Régine Robin cunhou esse termo, que ela denomina a partir da noção de romance (ficção) autobiográfico, sendo a escrita ficcional de sua própria vida, surgindo assim os termos de autoficção (para designar a ficcionalização de si mesmo), bioficção (a ficcionalização de sua vida) e ciberficção (os biografemas disponíveis na Internet).

Tal fato não é estranho quando estudamos o passado francês e constatamos que grandes personalidades femininas foram silenciadas de diferentes formas; algumas chegaram a ser guilhotinadas por lutarem pelos direitos das mulheres, ou deportadas, como Madame de Staël, que propôs leis que protegeriam aquelas do sexo feminino, como encontramos no artigo, de Vanessa Pastorini. Temos George Sand, que chegou a ser eleita pelas mulheres para concorrer a um cargo na assembleia, e Jeanne Dorin, considerada *Mulheres francesas do século XIX: trajetórias de lutas* uma das militantes mais ativas de 1848 (PASTORINI, 2021, p. 58).

A autoficção, área que começou a ser difundida e mais estudada na contemporaneidade, principalmente no Brasil, ainda passa por mudanças e novas definições. Assim, Eurídice Figueiredo a resume como:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória”.(FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Em seu livro *Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, Eurídice ainda confirma a hipótese de que a autoficção é o caminho que deu às mulheres escritoras de exporem-se e, assim, desvelaram tabus como incestos e abordaram temas como a prostituição, ou, ainda, exploraram sobre a lesbianidade (FIGUEIREDO, 2013, p. 73). Colette é um exemplo claro disso. Além das descrições a seguir, separamos um subtópico somente para analisar a presença do objeto espelho na obra – sobre o qual, anteriormente, já fizemos menção, – o que pode ser entrevisto na primeira parte do romance, quando a personagem principal, Renée, conversa com um espelho antes de iniciar uma apresentação:

[...] encontrar-me-ei só, comigo mesma, diante de uma conselheira maquilada, que do outro lado do espelho me encara [...]. Contempla-me demoradamente, e sei que falará... Dirá: “É você que está aí? Aí, sozinha, dentro dessa jaula de paredes brancas [...]? É você mesma que se encontra assim sozinha, debaixo desse teto que trepida [...]? Por que está aí tão só? Por que não noutro lugar?” Sim, é a hora lúcida e perigosa... (COLETTE, 1971, p. 9-10).

Figueiredo também analisou a repetição das palavras como “só”, “sozinha” e o jogo com a reflexão e o reflexo com o espelho:

Da sua reflexão (e aqui o ato realizado pela personagem, de refletir diante do espelho, faz um jogo com a palavra reflexão) surge um questionamento que ela julga perigoso sobre a sua condição de mulher só e artista. O espelho é um objeto que aparece

diversas vezes no livro, e de acordo com o texto de Bird, ele faz com que haja uma identificação (no reflexo) entre autora e personagem. Esse romance é repleto de espelhos que, periodicamente ameaçam revelar a verdadeira face de Renée: “Encontrar-me-ei só, comigo mesma” (COLETTE, 1971, p. 9). Toda vez em que ela pensa na palavra “eu”, os olhos de Renée são atraídos para o espelho: “Eu... ao pensar nesta palavra, olho involuntariamente para o espelho” (p. 11). Como Michineau observa, “Claudine, Annie, Renée e outras, representam, em muitos aspectos, réplicas da autora.”(RISTHER, 2019,-p.18)

Assim, ao associar a análise desse trabalho e as subclassificações teóricas sobre autoficção encontradas no livro *Ensaio sobre a Autoficção*, de Jovita Noronha (no qual a autora define a autoficção especular, que, em resumo, é a aquela que encontramos alguma verossimilhança da vida do autor no texto), em alguma parte da obra de Colette encontraremos esse “reflexo” de vida, obra e autor. Segundo Eurídice Figueiredo:

É graças à possibilidade de criar um duplo de si que essas escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição, ou ainda, explorando temas como lesbianismo, desdobramento esquizoide ou paranoico, porque a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga livremente, com os biografemas. (FIGUEIREDO, 2013, p. 101).

Logo, a autoficção serve de embasamento teórico aqui, e, também, é possível ter como inspiração a escrita de Eurídice Figueiredo como justificativa de nossa premissa de que, para que as mulheres escrevessem sobre as questões que as tangiam e não podiam ser ditas quando havia tantos tabus e estereótipos acerca das mulheres, vida conjugal, entre outros.

No próximo capítulo, atentaremos-nos à análise do romance *La Vagabonde*, considerando os referenciais até aqui apresentados.

### **CAPÍTULO 3**

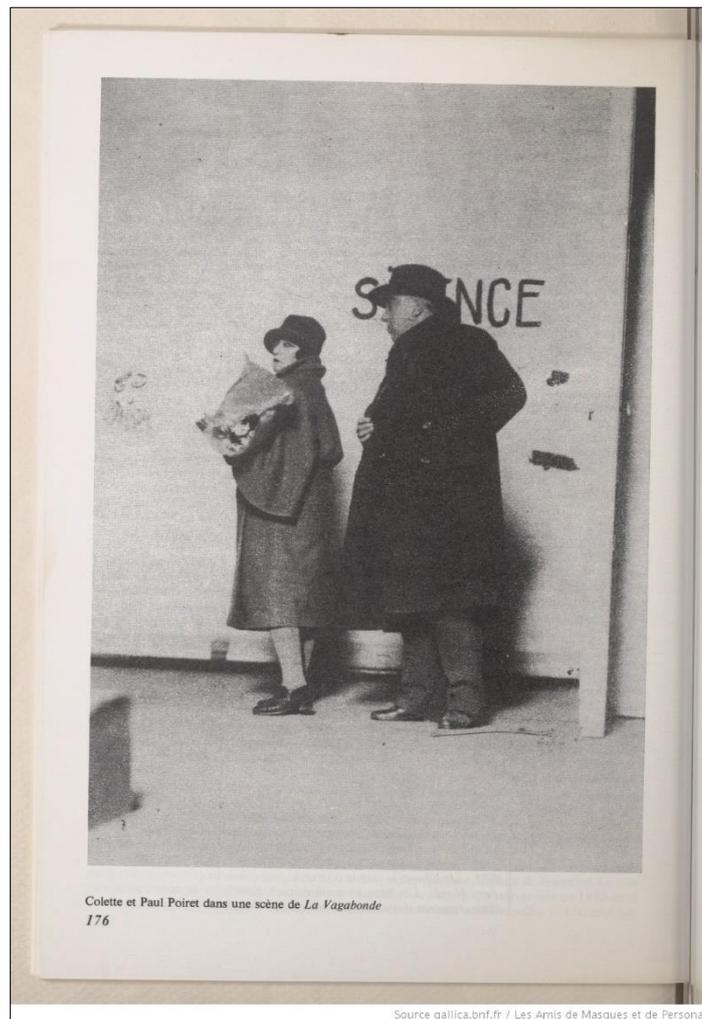
#### ***A VAGABUNDA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE***

Quando lançado, em maio de 1910, o romance *A Vagabunda*, como já se mencionou, foi agrupado na rubrica epistolar em *La Vie Parisienne* e ganhou três votos para receber o prêmio Goncourt; na França tal premiação era e continua sendo de grande prestígio para os escritores. Ainda nessa época, foi citado entre os doze melhores romances franceses do século XX. Esse livro analisa as questões das dançarinas dos *music-halls*, profissão que Colette também exerceu, e foi publicado no ano da separação da escritora e seu primeiro marido, Willy.

Colette questionava-se, desde momentos anteriores à publicação do livro, se poderia ser atriz, dançarina ou comediante. Nessa época, Willy a encorajava, pois as diferentes profissões da autora garantiam a publicidade do casal e, embora Colette ainda não soubesse naquela época, o marido também estava procurando formas de sair do casamento e, com escândalos envolvendo a escritora, tal separação seria mais fácil; o divórcio dos dois também foi explorado nessa publicação. Aos poucos, ela começou a tentar outras carreiras que não a de escritora: a primeira experiência no teatro não foi nada animadora. Estreou com a participação de uma jovem norte-americana num esquete escrito por Pierre Louyis. Ambas estavam nervosíssimas. Mis Palmer gaguejava; e os “rr” vibrantes da região de Borgonha faziam o sotaque de Colette parecer “decididamente russo”. (MASSIE, 1989, p. 48).

Na trama do romance *A vagabunda* (1971), observam-se traços da própria vida de Colette, misturados à vida da protagonista Renée, mulher que se divorcia após descobrir ser traída por um homem que também roubou os direitos de seus livros de sucesso. Sem condições financeiras e rejeitada pela sociedade burguesa, a protagonista ganhava a vida nos palcos dos *bas-fonds* de Paris, até o momento em que um pretendente lhe ofereceu amor e vida luxuosa, com a condição de que a dançarina abandone sua carreira artística e a vida de “vagabunda”. A história transcorre na luxuosa cidade de Paris, provavelmente entre o século XIX e XX. Renée, personagem principal, apresenta-se em *music-halls* e teatros para ganhar a vida após sair de um casamento de muitos anos em que foi traída por Adolphe Taillandy, na obra, um pintor frustrado que estava há anos produzindo os mesmos tipos de quadros, sem, portanto, apresentar conteúdo inovador (COLETTE, 1971, p.28).

*La Vagabonde*, em 1917, chegou a ganhar uma versão para o cinema, rodada em Roma pela atriz e diretora francesa Musidora, pseudônimo de Jeanne Roques, uma das musas do Surrealismo e que, anteriormente, já havia interpretado Minne, também personagem de Colette:



**Fonte:**

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53244887/f176.item.r=ren%C3%A9%20colette%20la%20vagabonde>.  
 Acesso em: 23 abr. 2023.

O romance divide-se em três partes: na primeira, conhecemos Renée, seu trabalho, seus amigos e seu pretendente, chamado Maxime Dufferein-Chautel; na segunda parte, Renée já está vivendo o romance com Dufferein-Chautel e nos explica como isso ocorreu. É também neste momento da narrativa que nos deparamos com o clímax e, por fim, na terceira e última parte, temos o final do enredo.

Na primeira parte do romance, há uma série de monólogos em que Renée narra os acontecimentos de seu casamento, as traições do marido, o tempo que passaram juntos, pontos que apresentam semelhanças entre os momentos vividos por Colette com seu ex-marido Willy. Assim, podemos pensar que se entrelaçam aqui excertos autobiográficos, nos limites entre ficção e realidade, tomando-se como ponto de referência a biografia de Colette, escrita por Allan Massie e, também, o texto de Ângela Li Volsi. Ademais, falaremos sobre a inversão dos papéis de gênero no romance, com personagens femininas tendo enredos e qualidades antes

vistas somente em personagens masculinos.

### 3.1 A inversão de papéis em *A Vagabunda* – A Androginia

A androginia é considerada a partir de um conjunto de fatores que abordam tanto comportamentos, como pensamentos e as instâncias físicas, além de estar manifestada no cotidiano pela forma de vestir, gestos, relacionamentos interpessoais e outros. Entretanto, mais importante que isso, esse conceito tenta romper com a norma heteronormativa imposta pela sociedade em que vivemos.

Surgido do grego *andrógnos*, literalmente “o masculino feminino”, androginia e o andrógino são conceitos igualmente presentes nas obras de Colette. Tratam-se de noções fundamentais para sua arte, na qual as personagens femininas flertam com o que então se compreendia como masculino. Em *Chéri*, a personagem de Léa é descrita como viril e *Chéri* é definido por passivo e belo. Em *La Chatte*, a personagem Camille possui os adjetivos dados, geralmente, aos personagens masculinos, que, usualmente, têm o poder de decisão, e o marido, Alain, é passivo e tem um comportamento carinhoso com a gata Saha, o que pode ser visto como atribuição geralmente associada ao feminino.

No artigo *Androginia, história e mito: a fluidez de gênero e suas recorrências*, Anelise Wesolowski Molina afirma:

Então imagine que o andrógino nunca desapareceu por completo. O que acontece é que esse tipo de imagem arcaica, de característica primordial, é reificada, de tempos em tempos, usando como ferramenta manifestações concretas. É trazida novamente do âmbito imaterial para o material em forma de rituais, costumes, lendas, festas populares, práticas médicas, dogmas, leis e aparatos políticos e artísticos. Esses dispositivos normatizam a atividade sexual, a forma de vestir e as interações sociais ditando regras e estabelecendo os pontos onde a divisão dos gêneros pode ser obscurecida, aqui e ali, conforme as necessidades de determinada época, lugar ou costume. Portanto, veremos que traços de androginia, em maior ou menor escala de legibilidade e representatividade social, estão presentes em praticamente toda a história e fazem parte desde sempre do imaginário humano [...] (MOLINA, 2017, p. 2).

A teoria da androginia é muito mais ampla do que a citação apresentada aqui: ao pensar como a autoficção e a androginia misturam-se na obra de Colette, a intenção é demonstrar que a escritora tentava transgredir o modo da escrita, visto que a sociedade definia até mesmo a forma como as mulheres deveriam escrever, atribuindo uma definição à escrita de autoria feminina. No artigo *Le Mythe de l'Androgyne et la Consécration des Genres dans le Roman Français*

*d'Entre-Deux-Guerres*, de Ghaiïss Jasser, é discutida a questão de como algumas escritoras utilizaram esse conceito em suas obras. Para exemplificar a questão da androginia na obra *Pur et Impur*, de Colette, citamos:

Embora dotada de faculdades criativas que considera dever chamar seu “hermafroditismo mental”, a narradora de *Puro e Impuro* confessa sofrer, por vezes, desta dualidade que a serve frequentemente junto dos homens: “Era o que eu esperava, então, despojar esta ambiguidade, os seus defeitos e as suas prerrogativas, E jogá-los quentes aos pés de um homem, a quem eu ofereci um corpo corajoso bem fêmea e sua vocação, talvez falaciosa, de serva. Mas o homem, ele, não estava errado. Ele sabia que eu era viril por qualquer ponto que eu era incapaz de localizar, e fugir, apesar de ter sido tentado”. (COLETTE, 1933, p. 67-68). Nestas circunstâncias, a narradora não tem qualquer interesse em revelar-se sob uma luz diferente da “fêmea servil”, e consentida. O seu aspecto “viril” parece escapar-lhe e até ultrapassá-la, mas lamenta sobretudo esse poder nefasto que exerce sobre a sua “feminilidade”, única guardiã de seu charme e seus atrativos. Pelo contrário, o homem que revela o seu aspecto feminino ganha em graça e beleza: Graças a um homem dormindo, ainda te vejo. De frente para a boca, tudo o que estava atrás das pálpebras fechadas era um sorriso, indiferença e malícia de sultana ou bufarabia... E eu que teria gostado, tonta, ser uma mulher inteira, eu estava olhando para ele com um arrependimento masculino, aquele que tinha um riso tão bonito e se comoveu com um verso bonito, uma paisagem [...] (COLETTE, 1986 apud JASSER, 2004, p. 91, tradução nossa).<sup>30</sup>

É digno de análise investigar a androginia quando a escritora Colette coloca o antagonista da obra como um homem que não tem ofício e seu trabalho é perturbar Renée, pois, geralmente, nos romances ou contos de fadas, o que acontece é que sempre a donzela abre mão de seus desejos individuais para seguir o amor de sua vida, ou príncipe encantado. Virginia Woolf falou sobre isso em suas obras, logo, trata-se de elemento que convida a refletir que esse era um tema frequente nos primeiros anos do século XX:

O peso da categorização de gênero faria inúmeras vítimas ao longo dos séculos (como ainda faz hoje) e sucumbiria talentos e personalidades antes mesmo de uma mísera chance de vislumbrá-los. A inibição e o impedimento por parte da sociedade patriarcal, quando não silenciavam gerações de mulheres, obrigavam-nas a adotarem pseudônimos masculinos como forma de expressão artística. Anônimas na literatura,

<sup>30</sup> [No original] « Quoique dotée de facultés créatrices qu'elle croit devoir à ce qu'elle appelle son « hermaphrodisme mental », la narratrice du Pur et l'impur avoue souffrir, parfois, de cette dualité qui la dessert souvent auprès des hommes : « C'est que j'espérais alors dépouiller cette ambiguïté, ses tares et ses prérogatives, et les jeter chaudes aux pieds d'un homme, à qui j'offrais un brave corps bien femelle et sa vocation, peut-être fallacieuse, de servante. Mais l'homme, lui, ne s'y trompait pas. Il me savait virile par quelque point que j'étais incapable de situer, et fuyait, bien qu'il fut tenté ». (COLETTE, 1933, p. 67- 68). Dans de telles circonstances, la narratrice ne tient donc aucunement à se révéler sous une lumière autre que celle de la « femelle servile » et consentante. Son aspect « viril » semble lui échapper et même la dépasser mais elle déplore surtout ce pouvoir néfaste qu'il exerce sur sa « féminité », seule gardienne de son charme et de ses attraits. Par contre, l'homme qui révèle son aspect féminin gagne en grâce et en beauté : « O grâces d'un homme endormi, je vous revois encore. Du front à la bouche, il n'était derrière ses paupières fermées que sourire, nonchalance et malice de sultane ou moucharabieh... Et moi qui aurais < bien voulu >, sotté, être tout entière une femme, je le contemplais avec un mâle regret, celui qui avait un si joli rire et s'émouvait d'un beau vers, d'un paysage [...] » (COLETTE, 1986 apud JASSER, 2004, p. 91).

na família, na vida, essas mulheres tentavam colocar o talento acima de hierarquias de gênero, a fim de conseguirem publicar os seus trabalhos. Era o caso de Amandine Aurore Lucile Dupin, Mary Anne Evans e Chalotte Brontë, respectivamente George Sand, George Eliot e Currer Bell. (GONÇALVES, 2017, p. 5).

Assim, Woolf questiona o porquê dos textos não abarcarem essa junção da categorização de masculino e feminino:

O encontro dos dois sexos em um só corpo para uma provável autofertilização é visto por Woolf no aspecto psicológico, manifestando a segregação conceitual entre sexo, gênero e orientação sexual. Nos seres andróginos woolfianos, o princípio da androginia dá-se na mente, isto é, o encontro dos gêneros/papéis sociais em autofertilização psicológica origina um ser “masculinamente feminino” ou “femininamente masculino”. Nesse sentido, “é quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina”. (WOOLF, 2014, p. 92 apud GONÇALVES, 2017, p. 6).

Ao analisar o romance, por exemplo, notamos como os homens são retratados na obra de modo diferente do habitual, isto é, externos à sociedade patriarcal. As personagens masculinas possuem personalidades descritas como figuras fracas e que se lamentam o tempo inteiro, seja uma dor física ou não, como mulheres têm o costume de serem retratadas – como fracas e neuróticas. A personagem Stéphane, por exemplo, o dançarino tuberculoso, que está morrendo, Hambond, amigo de Renée, que sofre pensando em sua ex-esposa que o deixou, mesmo o namorado de Renée a quem ela descreve como Grande-Tolo. As mulheres, por outro lado, são descritas como fortes, independentes, proprietárias de seus negócios e convictas de suas decisões, mesmo que todas já tenham sofrido algum tipo de abuso pelos cônjuges ou ex-cônjuges.

Ainda no que concerne à independência financeira, no próximo tópico, discorreremos sobre a carreira de Colette e de sua personagem Renée, e de que maneira, no romance estudado, esse aspecto é norteador pela autoficção.

### 3.2 Carreira

Nesta dissertação, percorremos as carreiras que Colette teve durante sua vida: escritora, dançarina, redatora, editora e empresária. Em nossa pesquisa, focaremos na questão da dança e escrita, também explorados em *Autoficção feminina em A Vagabunda* (RISTHER, 2019).

Para iniciar a análise dessa particularidade do romance, selecionamos três partes que

mostram as reflexões de Renée sobre sua carreira como escritora, suas indagações em ser uma literata fracassada que, após divorciar-se de seu ex-marido, sofreu preconceitos advindos da sociedade burguesa francesa. Depois desse rompimento, a personagem principal – e também Colette – sofreram com a dificuldade financeira e, para ganharem a vida, trabalharam em *music-halls* como dançarinas.

**Figura 31** – Colette em cena



Source gallica.bnf.fr / Les Amis de Masques et de Persona

**Fonte:**

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53244887/f87.item.r=ren%C3%A9e%20colette%20la%20vagabonde#>  
Acesso em: 23 abr. 2023.

Tal função não era bem quista em uma sociedade repleta de preconceitos, logo, as mulheres que, naquela época, precisavam trabalhar para viver, sofriam com os estereótipos da

sociedade patriarcal.

[...] Só...há muito que estou só. Há tanto, que já cedo ao hábito do solilóquio, das conversas com a minha cachorra, com o fogo, com a minha imagem...É uma mania adquirida pelos reclusos, pelos velhos prisioneiros; mas sou livre...E, se vivo a dialogar com o meu eu, trata-se de uma espécie de necessidade literária de coordenar, de redigir meu pensamento. (COLETTE, 1971, p. 17).

Adiante, a personagem prossegue:

À minha frente, do outro lado do espelho, na misteriosa câmara de reflexos, está o retrato de uma “literata fracassada”. E, aliás, sempre que se referem à minha pessoa, apontam-na como “pessoa de teatro, mas nunca lhe atribuem qualidades de atriz. Por quê? É um matiz sutil, uma delicada recusa, por parte do público e dos meus próprios amigos, em conceder-me alguma projeção numa carreira que afinal, foi da minha escolha... Uma literata mal sucedida: eis o que devo representar para todos, eu, que não escrevo mais, que me nego a alegria, o luxo de escrever [...] (COLETTE, 1971, p. 17).

Ao lamentar sua condição, ela concluiu, ainda: “Para escrever, é preciso ter tempo de sobra! Além do mais não sou um Balzac, sou apenas...” (COLETTE, 1971, p. 18). Neste trecho, quando Renée diz que é necessário ter tempo para escrever, podemos compreender, por meio da obra literária, as questões que Virginia Woolf indaga em *Um Teto Todo Seu* e que também foram citadas na introdução deste texto. Logo, podemos perceber que, para as mulheres escritoras, escrever como profissão era algo fora de suas realidades, pois, ou estariam cuidando das tarefas do lar ou ainda trabalhando em outras determinadas funções sociais, assim, a literatura não era um ofício, mas tratada como *hobby* para essas mulheres.

Colette não sonhara em escrever, ao contrário, Willy a fizera conhecer um mundo que fazia poucos escrúpulos burgueses e menosprezava a moral convencional. Mostrava-lhe também que havia mercado para os seus talentos, embora ela ainda não estivesse decidida a seguir a carreira literária; na verdade, ela não gostava da ideia: jamais quisera escrever, e agora este era um ofício maculado por estar associado a seu marido. (MASSIE, 1989, p. 48).

Para ilustrar tal afirmação, lançamos mão do excerto abaixo, que confirma a condição da personagem:

Ora desde que me encontro só, foi preciso, em primeiro lugar, viver, depois divorciar-me e, finalmente, continuar a viver...Tudo isso reclama uma energia, uma pertinácia inacreditável.  
E se indaga:

Por quanto tempo ainda terei que arrastar, de *music hall* para teatro, de teatro para cassino, os meus “dons” artísticos que todos, polidamente, acham interessantes? (COLETTE, 1971, p. 19).

Após a separação do ex-marido, Colette não estava comprometida com a carreira literária, pois escrever era estar associada a Willy. Além disso, o distanciamento de ambos fez com que ela fosse desconsiderada por seus pares na cena literária. Como já se mencionou, o êxito da série *Claudine* se deu, em um primeiro momento, sob a assinatura da escritora junto à de seu marido, o que se modificou nas edições subsequentes, assinadas por Colette-Willy.

Ainda sobre a análise da primeira parte do romance, vemos a representação da questão financeira e as mulheres do início do século XX, que, muitas vezes, sofriam opressões domésticas e, ainda, precisavam trabalhar fora de casa – principalmente as que não integravam a alta burguesia. A personagem-dançarina, ao se divorciar e precisar se manter, foi para o mundo artístico, um ambiente considerado profanador. De acordo com Massie (1989, p. 49), “Taillandy em *La Vagabonde* é um retrato óbvio de Willy”.

Nesse sentido, no romance analisado, a personagem narra:

Oito anos de casamento, três de separação: aí está o que preenche um terço da minha existência. [...] Quanto a mim, não lhe descobri outro gênio, além do da mentira. Nenhuma outra mulher, nenhuma das suas outras mulheres deve ter apreciado, admirado, temido e amaldiçoado tanto como eu a sua fúria de mentir. [...] Para ele, o adultério não era mais do que uma das formas – e não a mais deleitável – da mentira. (COLETTE, 1971, p. 30).

Ela também se questionou sobre o caráter de seu ex-marido: “[...] Conheci-o, casei-me e vivi com ele durante mais de oito anos... que sei a seu respeito? Que pinta quadros e que tem amantes.” (COLETTE, 1971, p. 30). Ainda se indaga:

Deve haver ainda outras inumeráveis facetas nesse Taillandy, facetas que escapam ao meu conhecimento, e que talvez sejam tão terríveis quanto esta: o Taillandy homem de negócios, manipulador e escamoteador de dinheiro, cínico e brutal, sonso e esquivo, segundo as conveniências. [...] (COLETTE, 1971, p. 30).

Amargurada, ela finaliza:

Dentre todos esses homens que aí estão, onde o verdadeiro? Não sei, sinceramente, confesso que não sei. O verdadeiro Taillandy, creio que não existe... Chegou um dia em que este balzaquiano gênio da mentira cessou de desesperar-me, e até mesmo de intrigar-me. O que outrora se afigurava um Maquiavel monstruoso... talvez nem passasse de um Fregoli. (COLETTE, 1971, p. 30).

Nessa primeira parte do romance, Renée expressa toda a sua repulsa pelo ex-marido. O tempo em que Colette e Willy permaneceram juntos até o início do divórcio foi de, aproximadamente, oito anos, pois se casaram em 1893, e começaram o rompimento de seu relacionamento amoroso em 1906. A relação de Willy e Colette fora conturbada e com vários acontecimentos marcantes para a sociedade francesa. Ademais, como já dito, Willy foi quem a incentivou a começar a escrever. Tudo isso corresponde àquilo que é expresso por Renée:

Após as primeiras traições, após essa fase em que me submetia, movida pelo amor jovem que teimava em esperar e em viver, pus-me a sofrer com um orgulho e uma resolução intratáveis. Foi quando comecei a fazer literatura. Pelo único prazer de ir buscar refúgio num passado bem próximo, escrevi um pequeno romance de caráter provinciano, *Le Lierre sur le Mur*, uma história risonha, leve e clara como as lagoas do lugar em que nasci, um casto romance de amor e casamento, um tanto tolo, muito delicado, e que obteve um inesperado, um estrondoso êxito. Encontrava a minha fotografia em todas as revistas, a *Vie Moderne* concedeu-me seu prêmio anual e, tornamo-nos, Adolphe e eu, “o casal mais comentado de Paris”, aquele que abrilhanta um jantar, que se aponta aos estrangeiros de destaque... “Então, não conhece os Taillandy? Renée Taillandy tem um grande talento! – Ah! E ele? – Ele... oh! é irresistível!” (COLETTE, 1971, p. 31).

Podemos inferir que o romance *Le Lierre sur le Mur*, criado na obra *A Vagabunda* como um livro de grande prestígio e que influenciou a sociedade francesa, seja o primeiro livro da série *Claudine*. Porém, assim como na vida real, os créditos pelo trabalho ficaram todos, a princípio, em nome da autoria de Willy.

Ainda sobre tal trecho do romance, Allan Massie aponta outras relações entre vida da personagem e a vida da autora:

Colette se tornou uma escritora. Ela jamais tivera ambições literárias; simplesmente obedecera ao marido; [...] Seriam quatro romances da verdadeira série Claudine: *Claudine à L'École* (Claudine da Escola), *Claudine à Paris* (Claudine em Paris), *Claudine en Ménage* (Claudine no Lar), e *Claudine s'en va* (O Adeus de Claudine). [...] Fizeram imediatamente um sucesso extraordinário, o primeiro vendendo quarenta mil exemplares em dois meses. Willy inchou como um balão. Claudine era a sensação da cidade; ele nunca experimentara nada de semelhante... Havia loções Claudine, perfume Claudine, sorvete Claudine. A loja *La Samaritaine* vendia gotas Claudine e vendiam-se cartões postais de Willy e Claudine (Colette), ela de botas abotoadas e vestido de colegial. [...] Willy e Colette tornaram-se o casal mais famoso de Paris. (MASSIE, 1989, p. 41).

O recorte feito por Allan Massie também nos leva a acreditar que a parte ficcional da obra *A Vagabunda* faz alusão ao momento em que Colette e Willy receberam a fama pelos primeiros livros escritos por ela – foi a série *Claudine*, aliás, a responsável por levar Colette aos teatros e aos *music-halls*.

No romance, no que diz respeito à carreira literária de Colette e às suas obras, aparecem os fracassos literários que a autora também sofreu no início de sua carreira. As primeiras produções de Colette após a separação não obtiveram tanto prestígio e reconhecimento; logo, em seu livro, Renée narra:

Meu segundo livro, *A Côte de l'Amour*, vendeu-se menos. Entretanto, dando-o ao mundo, permiti-me saborear a volúpia de escrever, a luta paciente contra a frase, que acaba por submeter-se, por sentar em círculo como o animal amansado, a espera imóvel, a tocaia que acaba por atrair a palavra cobiçada... Meu segundo volume foi pouco vendido. Mas soube granjear-me – como se diz isso? Ah! Sim! – “a estima das pessoas letradas”. Quanto ao terceiro, *La Forêt sans Oiseaux*, foi por terra e não logrou reabitar-se. Esse último é o meu predileto, minha “obra-prima desconhecida” e muito minha...” Acharam-no difuso e confuso, incompreensível, longo... Ainda agora, quando o abro, amo-o, amo-me de todo o coração. Incompreensível? Para vocês talvez. Mas, para mim, sua quente obscuridade ilumina-se; para mim, a mais insignificante palavra é o suficiente para reviver o aroma, a cor das horas vividas; é sonoro etão cheio de mistérios como um búzio[...] (COLETTE, 1971, p. 31).

Podemos inferir que tais livros foram posteriores às obras de *Claudine*. Logo, os livros *A Côte de L'Amour* e *La Fôret sans Oiseaux* podem ser pensados como sendo as obras *La Retraite Sentimentale* e *Les Vrilles de la Vigne*, cujas produções expõem o escândalo do início de sua separação com Willy, e descrevem o pontapé para sua vida de dançarina em *music-halls*. E, em *Les Vrilles de la Vigne*, temos a continuação de *Claudine em Paris*, cujo enredo desenrola-se na cidade de Lyon.

Apesar das críticas literárias que recebeu, a protagonista ama seu livro, pois marca momentos cruciais em sua vida. No que se refere à vida de Colette, tais obras estão atreladas ao período de separação de Willy. Assim, esse trecho também nos leva à conclusão de que temos uma história autoficcional, misturando vida e obra de Colette à personagem Renée.

No que se refere à importância da obra de Colette para os estudos das mulheres tanto no século XX quanto nos dias atuais, temos as reflexões da autora sobre as questões impostas naquele tempo sobre o trabalho, casamento, vida pública e privada. Percebemos, por meio de suas palavras que, em diferentes épocas – fossem elas vividas ficcionalmente ou não pela autora – essas questões continuam sendo tratadas de forma misógina e conservadora.

Quantas mulheres não conheceram o refúgio interior, o retraimento obstinado que se sucede ao pranto revoltado? Pois é uma justiça que lhes faço ao gabar a mim própria: tão somente através da dor, pode uma mulher ultrapassar a sua mediocridade, descobrir que é resistente, que tem forças infinitas das quais pode usar e abusar sem temer a morte, se alguma covardia física ou alguma esperança religiosa a tiverem desviado do suicídio simplificador. (COLETTE, 1971, p. 35).

Assim, ao analisar o recorte do romance *A Vagabunda* para elucidar as análises relativas à comparação entre vida e obra de Colette e os aspectos autoficcionais que encontramos em suas obras, verificamos que estudar suas obras contribui para as investigações de produção de autoria feminina, que, muitas vezes, retratam a violência contra mulher e outros debates pertinentes à literatura e, também, com a própria indagação de autoficção ser ou não um gênero, por exemplo, e porque ser um gênero com tantas autoras. Renée, ao dizer que quase morrera de amor, leva-nos a pensar sobre uma doença que Colette desenvolveu em 1895: “A causa pode ter sido psicossomática: no entanto, ela quase morreu. Como disse mais tarde, ‘há sempre um momento na vida dos jovens em que a morte parece tão natural e atraente quanto a vida.’”(MASSIE, 1989, p. 38).

Ainda sobre a análise do romance e suas características, faz-se necessário apresentar o ponto de vista – ou o foco narrativo – para entender a relação entre narrador e universo diegético ou entre o narrador e o narratário: Angélica Soares (2007, p.52 apud AGUIAR E SILVA, 2007, p. 52) apresenta o conceito de focalização. Tal conceito define o narrador como alguém que conhece tudo em relação às personagens e aos eventos. Na obra de Colette, Renée, além de personagem principal, ainda é quem define e caracteriza todos as outras personagens – seus amigos do trabalho, seus pretendentes, seu ex-cônjuge e até mesmo seu animal de estimação, a cachorra Fossette. Tais características também nos levam a pensar que essa mistura entre protagonista e autor nos influencia como leitores do romance ao tomarmos como ponto de vista sempre o lado da personagem principal, ao sermos tomados pelo pacto autobiográfico no qual a autora nos coloca. Principalmente, se o leitor for inclinado às discussões sobre o feminismo e/ou em prol dos direitos das mulheres, ao ler o desabafo de uma mulher traída pelo ex-marido, que está em dificuldade financeira e se mostra insegura em seus relacionamentos amorosos, o leitor, possivelmente, tomará o lado da personagem principal – Renée.

### **3.3 A solidão e o trabalho**

Há, no romance, em sua segunda parte, o tema da solidão da mulher. Renée nos revela suas inseguranças em ser dona da própria vida, uma vez que, além de tal fato ser visto com maus olhos pela sociedade francesa da época, ela também sabia que isso não seria prática longa, pois, dançar em *music-halls* era um ofício destinado às mulheres jovens e, em pouco tempo, ela não estaria mais no padrão estético desejado.

A solidão...a liberdade... o trabalho agradável e penoso de mimóloga e dançarina... os músculos felizes e lassos, a nova preocupação de ganhar a própria comida, a própria roupa, o próprio aluguel, que me faz descansar de outra preocupação... eis qual foi, logo em seguida, o meu fado, acrescido, porém, de uma desconfiança selvagem, de uma aversão pelo meio em que vivera, de um estúpido medo do homem, dos homens e das mulheres também...Possuía-me uma necessidade doentia de ignorar o que se passava à minha volta, de não ter a meu lado senão esses seres rudimentares, quase impensantes... e esta extravagância isolada e protegida dos meus semelhantes quando em cena – barreira de fogo que me defende contra todos... (COLETTE,1971, p. 36).

Essa discussão é ainda pertinente nos dias atuais, principalmente quando falamos do meio midiático, sobretudo sobre mulheres senis, em novelas, filmes, teatro, quando as atrizes atingem certa idade e só cabem a elas papéis que representam a maternidade e cuidado com os filhos. Vemos, então, que, apesar de Renée estar no início do século XX, ainda em nosso século XXI, os estereótipos misóginos sobre as mulheres continuam semelhantes: no que concerne à vida profissional, mulheres quando se tornam mães, ou atingem determinada idade, são dispensadas do mercado de trabalho. Esse ideário é um tema de discussão, pois os homens, mesmo quando mais velhos, não sofrem preconceitos com a senescência; na verdade, são considerados ainda mais interessantes para a sociedade, vistos como maduros, experientes. Mesmo na indústria cinematográfica, eles atuam como investigadores, policiais, exilados de guerra, entre outros papéis mais expressivos.

Vivemos em um tempo em que o corpo é “alvo de estratégias mercadológicas que, de modo geral, reforçam noções de disciplina e de controle do corpo”.Na publicidade, nos reality shows, nas produções midiáticas em geral, predominam corpos sarados de aparência juvenil.Tem-se uma concepção hipertrofiada de juventude como um atributo a ser preservado em qualquer idade. Desse modo, o envelhecimento passa a ser visto como algo contra o qual se torna imperioso lutar. Rugas, flacidez, marcas senis e outros sinais da senescência devem ser eliminados. Como elogio, cumprimenta-se o idoso por sua aparência mais jovem. (HOFF, 2016, p.85).

Assim, quando refletimos sobre um livro do início do século XX que aborda as questões ligadas ao etarismo, vemos a potência da escritora Colette, ao desenvolver uma personagem que, além de ser tipificada como fora do padrão, por ser uma mulher que assume o controle de sua vida financeira, ainda está vivenciando os conflitos ligados à sua aparência, pois uma mulher que vivia de dança naquela época, e ainda hoje, precisaria estar dentro dos padrões estéticos impostos pela sociedade patriarcal.

Outro incômodo de Renée está ligado ao medo e à apatia das pessoas que a cercam, pois, mesmo separada de Taillandy, essas que rondavam seu convívio ainda eram as mesmas; logo, em suas apresentações elas sempre estavam presentes, inclusive seu ex-marido – o que mostra que mesmo os círculos sociais das mulheres estavam atrelados às figuras masculinas.

Um sarau... um espetáculo fora... Essas palavras tem o dom de abater-me. Não ousou dizê-lo a Brague, mas, quando vejo no espelho esta cara de enterro, e ao sentir este tremor covarde que põe arrepios pelas minhas costas, confesso-o a mim mesma... Ter que revê-los, àqueles... a quem deixei raivosamente, que outrora chamavam-me “Senhora Renée” com o desprante de nunca me chamarem pelo nome de casada... Eles- e elas! Elas, que me traíam com meu marido, eles, que me sabiam traída... Vai longe o tempo em que eu via em toda mulher uma atual ou provável amante de Adolphe. Os homens nunca intimidaram muito a esposa fiel que eu era. Mas ainda guardo comigo um terror imbecil e supersticioso dos salões onde possa vislumbrar testemunhas, cúmplices da minha passada desventura... (COLETTE, 1971, p. 47).

No seguinte excerto, Renée narra a aparição de uma das amantes de seu ex-marido em uma de suas apresentações. Seria esse um fato representado de forma autoficcional, pois, como foi dito no primeiro capítulo, Willy sempre aparecia nos cafés concertos em que Colette se apresentava até realmente pedir o divórcio, após o escândalo envolvendo Missy e a ex-esposa. A análise ainda nos toca quando Renée fala com compaixão sobre a amante de Taillandy e sobre como conseguia segurar suas lágrimas, diferentemente de sua antagonista. Quando Renée ainda diz que o marido não suportava mais a ex-amante, podemos inferir que ela sabia que o marido tinha outras amantes além dessa e, ela, infelizmente, sabia das traições que sofria.

Lá na primeira fila, há uma mulher ainda jovem que foi, por longo tempo, amante de meu ex-marido. Creio que não esperava ver-me esta noite, mas eu também não esperava vê-la... Nos seus dolorosos olhos azuis, único traço de beleza que possuí, misturam-se o estupor e o medo... Não é a mim que teme; mas a minha inesperada aparição vai repô-la repentinamente face a face a uma lembrança, ela, a que sofreu por Adolphe, ela que por ele teria deixado tudo, ela, que queria, numa explosão de berros e de choros, matar seu marido, matar-me também e fugir com seu ídolo. Mas ele já não a amava, achava-a até um empecilho. Confiava-na durante dias inteiros, e eu tinha a missão – que digo? A ordem! – de não trazer de volta antes das 7 horas; e nunca houve colóquios tão cruciantes como os destas duas mulheres traídas que se odiavam mutuamente. Às vezes, numa crise de exaustão, a pobre criatura sentia-se esgotada e rompia num choro humilde, e eu olhava-a chorar, insensível às suas lágrimas, orgulhosa, por que as minhas eu sabia reter... (COLETTE, 1971, p. 50).

Partimos, no seguinte parágrafo, no qual a personagem principal diz que enganou os sentidos para não se sentir traída, para uma análise de aspecto social: por meio desse trecho, vemos quantas mulheres tomam atitude semelhante à de Renée para não romper com relacionamentos amorosos abusivos, desde aquela época aos tempos atuais.

Os sentidos! Sim, bem que os tenho... E tinha-os na época em que Adolphe Taillandy dignava-se entretê-los. Sentidos tímidos, rotineiros, felizes com a carícia habitual que os satisfazia, temerosos de qualquer outra busca ou complicação libertina... e morosos para se inflamarem, mais morosos ainda para se apagarem, sentidos saudáveis, em suma... a traição, o grande período de dor, os anestesiaram... quem sabe até quando? A lembrança daqueles dias de satisfação, de alegria física, traz-me aos lábios, quando

me sinto cândida e amputada de tudo o que me fazia uma mulher igual às outras, essa exclamação:“Para sempre!...” (COLETTE, 1971, p. 66).

E prossegue:

O futuro, para mim, aqui ou lá...O gosto tardio – adquirido, um tanto artificial - pelas mudanças, pelas viagens, coaduna-se muito bem com esse meu pacífico e consumado fatalismo de pequena burguesa. Boêmia de uns tempos para cá, levada pela profissão de cidade em cidade, boêmia, sim, porém boêmia organizada, zelosa em tratar e escovar suas próprias roupas; boêmia que quase sempre leva consigo a carteirinha de pele de gamo, os níqueis de um lado, as moedas de outro, e o outro cuidadosamente oculto num dispositivo secreto... (COLETTE, 1971, p. 76).

A citação acima mostra a solidão da autora, que precisa dar conta de si e já diz consumada pelo fatalismo, ou seja, ela já está acostumada a sofrer com as questões ligadas ao preconceito da sociedade em que está inserida.

Vagabunda, seja, mas resignada, resignada como estes que aqui estão, companheiros, irmãos, ao círculo vicioso do destino...Verdadeiramente, as partidas me entristecem e me embriagam, e algo de mim vai ficando nesta interminável travessia – países novos, céus puros ou nublados, mares sob a chuva pérola-cinza -, pois apego-me tão apaixonadamente a tudo, que tenho a impressão de abandonar atrás de mim não sei quantos fantasmas à minha semelhança, embalados sobre as folhas, diluídos dentro das nuvens... Mas o último fantasma, o que mais se parece comigo, não será este que se queda agora, sentado ao lado do fogão, sonhador e calmo, debruçado sobre o livro que abriu e se esqueceu de ler?... (COLETTE, 1971, p. 77).

Nessa e nas partes subsequentes do romance, pode-se perceber que o sofrimento que corrói a personagem Renée é o da traição que sofreu pelo marido – ponto que converge com a própria Colette – e, ainda, a questão de se sentir sozinha. Ao mesmo tempo, não querer estar com outro homem a leva à angústia. Essas são vivências comuns nos dias atuais, uma vez que muitas mulheres ainda se comovem com a obrigação de se casarem e terem filhos para não serem condenadas moralmente pela sociedade. O artigo *Pequena História de Amor Conjugal no Ocidente Moderno*, de Mary del Priore, faz um percurso cronológico sobre a história dos relacionamentos amorosos até chegar à modernidade e isso explica as relações amorosas com as quais estamos acostumados e que se prolonga ainda na contemporaneidade. Ainda assim, houve protestos da população, nos meados do século XVIII e XIX, que lutaram contra a imposição do puritanismo.

Além da literatura libertina, o Ocidente conheceu entre os séculos XVII e XVIII a difusão da produção pornográfica. Escritos escandalosos marcavam a maneira das elites protestarem contra o puritanismo oficial. Afinal, em numerosas regiões do

Ocidente moderno, as autoridades religiosas já tinham tido sucesso em transformar o sexo em ato abjeto e qualquer distração sensual, em tentação diabólica. (DEL PRIORE, 2007, p. 130).

Mesmo com a existência de períodos literários que exaltavam o amor, tanto em textos quanto em poemas, a prática mostrava que, para as instituições religiosas, as relações amorosas tinham como premissa um dever:

No cotidiano, ou seja, no matrimônio, ele se justifica no serviço de orientação conjugal com os quais eram torpedeados os casais: “a primeira causa era a procriação e a educação dos filhos no temor a Deus. A segunda, é que o matrimônio se destinava a ser um remédio contra o pecado, um antídoto à fornicção. A terceira, ele deveria ser o instrumento de auxílio à mútua convivência, ajuda e conforto que um esposo prestasse ao outro.” (DEL PRIORE, 2007, p. 132).

Ao analisar a obra e as relações amorosas do século XIX, nos são apresentadas a solidão e a impossibilidade do amor da mulher divorciada naquela época. Renée tinha medo de não ceder a um amor ao qual ela não possuía interesse, com receio de que, no futuro, ela não tivesse a chance de encontrar outro homem que a cortejasse, pois as mulheres separadas, nessa época, eram ainda mais subjugadas, visto que não conseguiram cumprir as funções de matriarca de uma família, nos moldes da sociedade em que viviam. Dessa forma, muitas mulheres se mantiveram em casamentos que causavam sofrimento e insatisfação, já que a esfera social também não propunha oportunidades para aquelas que não obedeciam a lógica eclesiástica. Mais adiante, veremos que esse tema era recorrente na vida da personagem principal, que se sentia desejada somente como objeto de cobiça de homens depravados, como ela os nomeia, aliás, a maioria o público que frequenta suas apresentações. Assim, quando seu admirador a cerca, ela não sabe se deve ou não ceder, pelo medo da solidão.

### **3.4 Amores e Temores sobre o matrimônio**

A segunda parte do romance aborda o relacionamento de Renée com seu admirador Dufferein-Chautel. A partir dos trechos que serão analisados, vemos que, talvez, o relacionamento somente se iniciou pelos receios de Renée de ser uma mulher e não ter um companheiro. Ela mesma o nomeia de o “Grande Tolo”, apresentando-o como alguém que fez tudo para namorá-la: “É verdade, tenho um namorado. E é esse nome fora de moda o único que encontro para dar-lhe: não é meu amante, nem meu flerte, nem meu gigolô... é o meu

namorado.”(COLETTE, 1971 p. 79).

Um namorado... Por que este e não outro? Sei lá. Olho, cheia de espanto, para este homem que conseguiu penetrar em minha casa. Bem! Ele o queria e conseguiu, com a ajuda do acaso e de Hamond. Certo dia fui atender a um tímido toque de campainha: de que jeito poderia escorraçar este indivíduo desajeitado que esperava à porta, braços cheios de rosas, ao lado de Hamond, cujo olhar implorava que o recebesse? O fato é que consegui entrar aqui, e isto tinha que acontecer, sem dúvida alguma... (COLETTE, 1971, p. 81).

A desgraça é que não sei namorar. Falta-me aptidão, experiência, graça e sobretudo, oh! Sobretudo, a lembrança de meu marido!  
Evocar, um instante que seja, Adolphe Taillandy trabalhando, com aquela perícia, aquela tenacidade caçadora que todos conhecem, para seduzir uma mulher ou uma moça, é o suficiente para me por enregelada, tolhida, completamente hostil às “coisas do amor”... Tenho nítida na memória a sua pose de conquista, o olho velado, a boca infantil e manhosa, aquela afetação de palpitar as narinas à passagem de um perfume... Pat! Toda essa manobra, toda essa manha em torno do amor – em torno de uma intenção que nem mesmo se pode chamar de amor -, irei eu favorecê-las e imitá-las? Pobre Dufferein-Chautel! Às vezes tenho a impressão de que aqui é você o ludibriado e que eu deveria dizer-lhe...dizer-lhe o quê? Que me tornei uma solteirona, sem tentações, enclausurada, à sua moda, entre as quatro paredes de um *music hall*? (COLETTE, 1971, p. 85-86).

No trecho acima, Renée assume que não está apaixonada por Dufferein-Chautel e que as atitudes de seu ex-marido para conquistá-la ainda a assombra, que todo o jogo de conquista que ele propunha nem mesmo poderia ser chamado de amor e, talvez, ela estivesse o imitando. Renée declara que prefere escolher o silêncio a ter de dizer para o namorado palavras que talvez o machucariam, pois até seus animais de estimação estavam felizes em ter finalmente um homem em casa.

Renée manifesta a falta de sentimentos por seu namorado na página seguinte, em uma conversa com seu amigo Hamond, e diz que o único afeto que nutre por Chautel é o da desconfiança. Nesse diálogo, ela também confessa que, quando estava com seu ex-marido, as pessoas a olhavam dando a entender que, se não estivesse com Taillandy, ela não era ninguém – o que nos remete à relação Colette-Willy.

A mais intencionada licenciosidade não me encabula, mas de amor não gosto de falar... Se perdesse um filho querido, creio que nunca mais poderia pronunciar-lhe o nome. (COLETTE, 1971 p. 90).

Pobre apaixonado, como tenho sido bem má para com ele, apesar de tudo! Amável, correto, bem penteado, elegante...eis-me a considera-lo...como alguém a quem estivesse vendo pela última vez. Sim, pois ao voltar, provavelmente, eu já o terei esquecido, e me terá outra... de preferência com a pequena Jadin. (COLETTE, 1971, p. 105).

Renée parte em excursão e, em uma de suas conversas com Dufferin-Chautel, insinua

que o namorado a trocará por Jadin, uma colega de trabalho, definida pela protagonista como graciosa, e sente que ela desperta o interesse de seu namorado. A personagem principal diz que não sente nada quando Chautel a toca, principalmente amor:

Mas que fazer deste aqui? Não me ofende, e nem mesmo – ou tão pouco – me comove. Que fazer? Que lhe responder? O consentimento seria menos difícil do que este silêncio intolerável. Se ele se levantasse para ir embora... mas nem se mexe... Mantenho-me imóvel, temo que o menor movimento, o mais leve suspiro, que a mais imperceptível ondulação da minha roupa seja o suficiente para instigar o meu adversário – não tornarei a chamá-lo namorado, não, não, ele me quer demais! (COLETTE, 1971, p. 108).

Nas páginas seguintes, há uma discussão entre o casal sobre como Renée desvalorizava as ações de Dufferin-Chautel – até mesmo a forma como ela o chamava o ofendia, acusando-a de invisibilizá-lo. A polêmica leva-os a debater sobre a permanência de Dufferin-Chautel em Paris, pois ele pensava até em deixar a cidade para se curar, caso Renée terminasse com ele. No capítulo em questão, ele deixa a casa de Renée. Ela promete vê-lo no dia seguinte, mas desabafa para o (a) leitor (a):

Fraquejei, confesso que fraquejei, permitindo que este homem viesse amanhã, cedendo ao desejo de ter nele, não um namorado, nem um amigo, mas um ávido espectador da minha vida e da minha pessoa. “É preciso”, disse-me um dia Margot, “que se envelheça terrivelmente, para renunciar a essa vaidade de viver diante de alguém!” Estaria sendo sincera se porventura afirmasse que, há algumas semanas, não me tenho comprazido com a atenção que me dispensa esse espectador apaixonado? O meu mais vivo olhar, o meu mais franco sorriso, tenho-os recusado, como tenho velado, ao falar-lhe, o som da minha voz, como tenho fechado, ao olhá-lo, todo o meu rosto, mas... (COLETTE, 1971, p. 114).

Os desabafos da personagem principal mostram nitidamente que ela ainda tem traumas<sup>31</sup> ligados ao antigo casamento e que, por isso, não consegue confiar no seu novo namorado e que essas questões são sempre o tema da discussão entre os dois. Os dilemas que Renée presencia em sua vida, ligados ao antigo casamento e ao medo de confiar de novo em um homem, tomam conta a segunda parte do livro.

Agora, já em turnê pela França, e com o seu namorado viajando com ela durante essa excursão, sente-se preocupada com a forma que conduzirá o relacionamento, ou seja, se deve pedir a ele para conversarem somente quando voltar a Paris ou se deve, realmente, oficializar

---

<sup>31</sup> Trauma é um termo da psicanálise discutido diversas vezes e, também, modificado pelas teorias da Psicologia. De modo amplo, se refere ao sofrimento ligado ao um momento já vivenciado, que causa medo e repele antecipadamente ações futuras.

essa relação.

...são aqueles instantes do dia de ontem que analiso escrupulosamente, enquanto caminho através do Bulevar Batignolles; não pelo prazer de revivê-los, nem para achar uma desculpa para eles; não há desculpa, salvo para o homem a quem provoquei. “tudo isto está tão em desacordo comigo”, era o que eu exclamava mentalmente ontem, enquanto voltávamos, ao encontro de Hamond, os dois descontentes um com o outro e desconfiados...Pois sim, conheço bem essa velha história! “Não tens pior, mais temível inimiga do que tu mesma!” ... (COLETTE, 1971, p. 120-121).  
Que irei dizer a este homem se, hoje à noite, ele entender de apertar-me em seus braços? Que não quero, que jamais me passou pela cabeça tentá-lo, que tudo o que houve não passou de uma brincadeira? Que lhe ofereço minha amizade pelo espaço de um mês e dez dias, tempo que me separa da tournée...Não! Preciso tomar uma decisão! Preciso tomar uma decisão!...(COLETTE, 1971, p. 121).

Renée se vê em um impasse, pois as cobranças de Dufferin-Chautel têm se tornado cada vez mais frequentes; logo, após um beijo roubado por seu namorado, ela reflete sobre a relação dos dois e se deve continuar a turnê sem a presença dele. “Minha próxima partida? A liberdade?...Pois sim! A liberdade só é genuinamente deslumbrante no início do amor, do primeiro amor, dia em que se pode dizer a quem se ama: Tome! Mais quisera dar-lhe...” (COLETTE, 1971 p. 123).

Após ponderar sobre continuar ou não com Dufferin-Chautel, Renée o recebe e, quando questionada se um dia seria capaz de o amá-lo, acaba cedendo aos desejos desse homem e dá a ele uma chance de verdade; ela mesma narra esse momento como: [...] “meu olhar de cadela submissa, um tanto envergonhada, um tanto ferida, muito mimada, e pronta a aceitar tudo: a trela, a coleira, o lugar aos pés do dono...” (COLETTE, 1971, p. 130). Depois de aceitar as investidas de Maxime, a quem ela se dirige não mais pelo nome Dufferin-Chautel, Renée demonstra-se apaixonada e menos receosa:

É o amor...disse ele. Será isto amor? Quisera sabê-lo ao certo. Será que o amo? Minha sensualidade me faz medo. Mas talvez isso seja apenas uma crise, um extravasar de forças há muito refreadas...ou talvez uma prova de amor que, com o tempo, se tornará inegável...se ele tornasse a bater à minha persiana...sim, creio que o amo. Emocionada, perco-me na recordação de certas entonações que hoje tinha a sua voz – o eco do seu pequeno rugido amoroso já é o suficiente para alterar-me a respiração – e daquele momento em que deitei a cabeça no seu ombro, como o sentia bom, e forte, como um balsâmico socorro à minha solidão... Sim, amo-o! Mas o que me faz assim temerosa? Não poria tantos obstáculos se... (COLETTE, 1971, p. 131-132).

Renée finalmente aceita que tem sentimentos por seu namorado, porém, desde que começaram a lidar melhor com essa reciprocidade, Maxime não para de perdê-lo em casamento, expressando, talvez, a necessidade de certos homens, em precisar que a mulher aceite um casamento, o que nada mais é que a vaidade e vontade de se sentir desejado. Ademais,

podemos pensar, igualmente, em como, no século XX, a “representação social dominante no Ocidente do relacionamento bem-sucedido era composta pelas imagens do homem provedor e da mulher domesticada” (RÜDIGER, 2012, p. 149):

Max, impõe-se e impõe-me propostas de casamento estranhamente deprimentes, propostas que, em menos de uma semana, já nos fizeram mais magros e enlanguescidos. Nele, não se trata de vício; é apenas vaidade de homem que quer fazer-se desejado, que procura proporcionar-me, ao mesmo tempo, um perene e fraudulento “livre arbítrio”[...] (COLETTE, 1971 p. 133).

No desenvolvimento do capítulo, Renée confessa à sua amiga Margot as suas preocupações ao se dedicar novamente ao matrimônio, e que também já se sente velha: ela tem quase 34 anos, o que, naquela época, já seria considerado a fase da meia-idade. Ela também demonstra como se sente, às vezes, objetificada por Maxime:

Vemos-nos a toda hora, ele me arrasta, perturba-me com sua presença, impede-me de pensar. É ele quem decide, quase ordena, enquanto eu lhe presto a dupla homenagem, a da minha liberdade e do meu orgulho, pois permito que me chegue a casa um abundante desperdício de flores, de frutos do verão próximo, de joias. (COLETTE, 1971, p. 133).

Então, fatigada pela pressão de Maxime, Renée decide ir à turnê de 45 dias que havia combinado com Salomon e seu outro empresário. Quando conta ao namorado, ele não consente e diz que, se for assim, irá com ela. Ela se choca, tanto por Maxime não ter obrigações a cumprir quanto por achar que ele deve consentir as suas escolhas:

Desconcertada, contemplo esse homem que nada tem a fazer, que encontra sempre em seu bolso, que encontra sempre à mão em todo o dinheiro de que bem necessitar... Não tem o que fazer... É verdade, nunca havia pensado nisso! Não tem obrigação: nenhuma sinecura o desvia da liberdade ociosa... Como é estranho! É o primeiro homem desocupado que conheço... Pode entregar-se dia e noite ao amor, como... como uma mundana... (COLETTE, 1971, p. 143).

Baseando-nos no texto de Leticia de Souza Gonçalves, *A (des)construção da noção de gênero nos contos de Katherine Mansfield*, observamos que a obra de Colette questiona a combinação entre os personagens; assim, notamos que, ao fazer esse jogo entre masculino e feminino, a autora quer romper padrões tanto na literatura da época quanto em sua obra, mostrando que homens também podem abandonar suas vidas pelas mulheres amadas, ou, ainda, que homens também podem ser sustentados pelas suas famílias e não fazerem nada além de viverem suas existências mundanas.

É ainda no restante desse capítulo que Maxime questiona a Renée o porquê de ela ter

começado a trabalhar em cafés-concertos, e ela lhe diz que essa profissão não é a desejável pelas pessoas, é a profissão das pessoas que não aprenderam outro ofício, assim como ela, por exemplo, que não sabe costurar ou datilografar. Nesse diálogo, Maxime diz que, caso ela aceite seu pedido de casamento, ela não precisará mais trabalhar como dançarina; ela se sente apavorada com tal proposta. Notamos então, que por mais que ela queira ter um envolvimento amoroso, Renée não se vê mais submissa ao poder financeiro de um homem:

Sobressalto-me e, quase apavorada, obrigo-o a calar-se. Sim, ele está aqui ao meu lado, capaz das maiores generosidades. Mas isso é coisa que não me diz respeito, não quero que concerna a mim. O fato de o meu amigo ser rico não me incita a planos pessoais. Não consigo conceder-lhe o lugar que ele ambiciona dentro do meu futuro. Um dia, sem dúvida, esse momento chegará. [...] Como sou ridícula! Não seria cem por cento mais honesto, mais digno de uma mulher apaixonada, dizer-lhe: “Sim, como não, você está aqui, e, já que nos amamos, é a você que irei pedir tudo. É tão simples! Já que o amo sinceramente, você deve-me tudo: o pão impuro é apenas aquele que não vier da sua mão.” (COLETTE, 1971, p. 146-147).

No trecho acima, percebemos como Renée tem medo de depender novamente de um homem para seu sustento e, também, submeter-se a viver em função do casamento: por mais que o amor exista, ela é uma mulher que conhece o sabor da liberdade, mesmo que amarga, devido aos preconceitos que sofre sendo uma mulher divorciada e que vive vagando de bar em bar e de cidade em cidade – ou seja, uma verdadeira “vagabunda”, conforme a leitura da época. No capítulo seguinte, em desabafo sobre a situação que a assola, Renée relata a Hamond por qual motivo teme o convívio conjugal:

Lembre-se Hamond, do que foi o casamento para mim... Não, não é às traições que me refiro, você se engana. Trata-se da domesticidade conjugal que converte a maior parte das esposas numa espécie de pajem de adultos... Ser casada é... como dizer? Temer que a costeleta do Senhor esteja cozida demais, que a água de Vittel esteja muito fria, e a camisa mal engomada, recear que o colarinho esteja mole, e o banho, fervendo; é assumir o extenuante papel de para-choque entre o mau humor do Senhor, a avareza do Senhor, a preguiça ea gastronomia do Senhor... (COLETTE, 1971, p. 150).

Observamos que, ao se referir à vida em matrimônio, a autora usa a palavra “Senhor” em letras maiúsculas, o que sugere uma referência altamente respeitosa aos maridos, pois usamos letras maiúsculas para grafar tal vocábulo quando o mesmo remete a um Deus superior. É também nessa conversa que Hamond diz a Renée que ela descreve o casamento dessa forma porque não ama realmente Maxime, pois quando amava Taillandy, suas ações eram opostas:

Seria preciso dizer *amor* e não *casamento*. Pois é somente amor que torna fácil, alegre e mesmo gloriosa a servidão da qual você tanto fala! Você detesta-a presentemente, renega-a, sente-lhe repugnância, porque já não ama Taillandy! Lembre-se do tempo em que, através do amor, gravata, escalda-pés, camomila, tudo se tornava um símbolo

sagrado, venerado e terrível. Lembre-se do papel de miserável que desempenhava! Eu próprio tremia de indignação ao vê-la, usada como cúmplice, uma espécie de alcoviteira entre Taillandy e suas belas amigas... Mas naquele dia Renée, em que você me respondeu: “Amar é obedecer”, juro que perdi toda minha discrição e toda a paciência... (COLETTE, 1971, p. 152).

Ainda nesse capítulo, Renée se mostra irritada com a sinceridade do amigo, que ainda lhe sugere levar Max consigo para a turnê, fato que ela acredita impossível, pois as turnês são exaustivas e ela crê que isso levaria o namorado a perder o interesse por ela; que o mais sensato para Renée é terminar a turnê e, quando voltar, começar uma vida nova. Hamond então diz à amiga que deveria, quando voltar, se casar e ter um filho com Maxime, visto que ele seria capaz de dar-lhe o mínimo de conforto financeiro. Renée fica surpresa, pois ela nunca havia pensado em tal possibilidade, uma vez que, com o ex-marido, estava sempre preocupada se seria traída e como iam pagar as contas, logo essa ideia nem passava por sua cabeça. Assim, nota-se que ela até pensa em se arriscar e a viver um relacionamento amoroso, mas, também, teme em tentar e fracassar. Até o fim do capítulo, acompanhamos os devaneios de Renée sobre o possível casamento e sua aflição com a turnê que está próxima, até chegarmos à terceira e última parte do romance, sobre a qual discorreremos nas próximas linhas.

### 3.5 O Rompimento

Na terceira e última parte do livro, acompanhamos a turnê de Renée e, também, o romance entre ela e Maxime Dufferin-Chautel, que será mostrado em forma de cartas trocadas entre os dois, visto que estão separados. Ao fim das cartas, Renée sempre assinava com o possessivo “sua” para Max, o que parou de ocorrer a partir da data de 15 de abril, próximo de um mês para o fim da turnê. Quando vemos o romance epistolar dentro de outro romance, é necessário considerar que as cartas são ferramentas por meio das quais expomos nossos sentimentos, nosso melhor e nosso pior para o outro, e, assim, essas missivas também podem ser definidas como escritas de si, o que se alia à perspectiva da autoficção.

A carta, segundo Foucault (2006, p. 149-159), “é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro”, porque “ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. Afirmo ainda que ela, a carta, “faz o escritor “presente” àquele a quem a dirige”, porque escrever é “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”, ela é, por isso, “simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”. Por meio dela, “abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso

correspondente no lugar do deus interior”. Seguindo tal raciocínio, Foucault explica que o trabalho que a carta opera sobre o destinatário, que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica uma “introspecção” entendida como “uma abertura de si que se dá ao outro”. Esse tipo de abertura permite, conforme Foucault (2006, p. 152), a “constituição de uma narrativa de si” que é “a narrativa da relação de si” porque se evidenciam dois elementos que vão se tornando objetos privilegiados da relação de si, ou seja, o corpo e os dias. (FOUCAULT, 2006 apud KOHLRAUSCH, 2015, p. 149).

Dessa forma, quando a personagem principal se incomoda com as cartas que recebe, dizendo que os conteúdos dessas são vazios, concluímos que ela não se contenta com as respostas que recebe, alimentando, a todo instante, delírios sobre o seu relacionamento, que podemos supor ser fonte da insegurança adivinda daquilo que viveu com seu ex-marido. Assim, quando ela diz que as cartas são longas, mas vazias, essas correspondências não são anexadas ao capítulo, o que nos leva a duvidar da veracidade das informações apresentadas por Renée.

A terceira parte do romance se desenvolve majoritariamente dentro dos vagões do trem e, também, nos hotéis em que Renée fica hospedada. Como traz Michelle Perrot em seus livros, a exemplo de *Minha História das Mulheres* (2006), o espaço público não era destinado às mulheres, mas pertenciam aos homens; logo, quando uma mulher viajava sozinha pelo país para fazer turnês e se apresentar como dançarina em um romance, ela transgredia as barreiras a ela destinadas:

De acordo com Sennett (1998), o público deve ser pensado neste contexto, como domínio moralmente inferior ao privado, porém, com significados distintos para homens e mulheres. Desse modo, para as mulheres o público significava o “risco de perder a virtude”, já que se associava o público com a ideia de desgraça moral e, para os homens, a imoralidade se aliava a uma tendência oculta que lhes permitia ultrapassar os limites dados pelos papéis de marido e pai, associando o público com a ideia de liberdade, “o lado de fora” que não feria a família por permanecer distante dela. (FOUCAULT, 2015, p. 15 apud NOVAES)

Pelo contexto exposto até aqui, vemos como a personagem Renée já se sente inferiorizada pelo espaço público, ao ser uma dançarina de cafés-concertos e subjugada pela sociedade; ela não se importa mais em perder alguma virtude, pois o espaço que lhe é dado é justamente o do “imoral” e “impuro”, enquanto seu namorado Maxime assume um papel de “puro” e “privado”, o que fica mais claro quando nem mesmo temos acesso às cartas dele.

Nas cartas de Renée, percebemos divagações sobre o momento, o tempo, sobre as árvores, até sobre seu animal de estimação, Fossette, que está sob os cuidados de Maxime. Ao longo das epístolas, Renée mostra-se frustrada com as respostas do namorado: ela diz que

recebe dele correspondências longas, mas de conteúdos vazios. Sobre isso, Foucault também faz análises sobre os conteúdos de cartas:

Ela vai desde a descrição “detalhada das sensações corpóreas, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que se terão podido experimentar”, até conselhos que se considera úteis ao correspondente assim como lembranças “de efeitos do corpo sobre a alma” e os respectivos resultados de um sobre o outro e vice-versa ou ainda a reprodução de “movimento que leva de uma impressão subjetiva a um exercício de pensamento”. (NOVAES, 2015, p. 16 apud FOUCAULT).

Também analisamos, nessa falta de informação de Maxime, outra questão: não sabemos se as respostas dele são realmente insatisfatórias como ela diz, ou se essa é somente a sua percepção do assunto. Ela começa a questionar o amor de Maxime: “Por que não foi amar outra? Como uma outra o faria feliz! Parece-me que eu jamais poderei, que eu...” (COLETTE, 1971, p. 198). A partir dessas páginas, a protagonista percebe que perdeu o interesse pelo namorado e reflete que, se enviasse epístolas de amor para ele, estaria mentindo. Na carta que envia nesse momento, questiona-se sobre si mesma, pois assina como “Renée Neré?”, usando interrogações sobre sua própria identidade. Ao explorarmos a autoficção nesse quesito, poderíamos pensar que, talvez, os anexos do companheiro de Renée não fazem parte do capítulo como forma de manifesto da própria escritora Colette, nos quais ela evidencia, por meio de Renée, somente como os seus conflitos interiores importam e sejam reconhecidos por quem as lê, como forma de escritora – outrora silenciada pelo nome de Willy, em sua vida e em sua obra – e personagem terem voz.

Em uma das correspondências que recebeu de Chautel, veio anexada uma foto dele em companhia de outra moça. Nesse momento, Renée questiona a fidelidade de seu namorado, os sentimentos de insegurança relacionados à sua idade e também o fato de ser traída, o que levou ao questionamento sobre o comportamento que Maxime pode estar tendo em Paris em sua ausência. Ela admite:

Medo de envelhecer, de ser traída, medo de sofrer... Nas cartas que tenho escrito a Max, um sutil sentido de escolha tem guiado a minha parcial sinceridade. Esse medo é o cilício que adere à pele do Amor nascente, e que nela se vai entranhando à medida que ele cresce... Este cilício, já o levei comigouma vez, e dele não se morre. Levá-lo-ia de novo, se... não houvesse outra solução... (COLETTE, 1971, p. 205).

No fim do romance, próximo do final da turnê, a trupe de Renée foi convidada para continuar as apresentações na América do Sul. Nesse momento, a ira da protagonista despertou, concluindo que o melhor para ela seria terminar o relacionamento com Maxime:

“E Max! E Max!” Basta! Até quando vou encontrá-lo no meu caminho? E Max! E Max! Será, então, que vim ao mundo só para ocupar-me deste “maçante capitalista?” Paz senhor, paz! Chega de fitinhas, de idílios, de tempo perdido, de homens! Olha-te um pouco, minha pobre amiga, olha-te um pouco! (COLETTE, 1971, p. 214).

Na passagem acima, quando Renée vê a oportunidade de outros trabalhos, ela percebeu que realmente precisa por fim ao romance com Max. Afetada pela obsessão de que ele estava ausente e com outras mulheres, ela vê que não precisa se sujeitar ao relacionamento devido à pressão social. E, assim, diz: “Chega de homens!”. Ao afirmar que precisa olhar para si mesma, ela demonstrou ao seu leitor e, principalmente, à leitora, que é preciso enxergar-se, além de voltar-se para os prazeres e trabalhos da vida, e não dedicar a existência aos relacionamentos.

A próxima carta a ser enviada para Max não teve mais o afeto e o tom de saudade presente nas correspondências anteriores. Se a primeira carta do capítulo iniciou-se com “Adeus, amigo muito amado”, nesta, ela se despede com “Adeus, meu querido”, encerrando uma comunicação e também tentando, de fato, livrar-se de sentimentos que escondia: “ó caro Max, que eu quis amar, aqui o confesso, e com a mais sincera dor: a partir de agora, já está tudo resolvido.” (COLETTE, 1971, p. 217). Logo, ela confessa: “Não se revolte pelo fato de eu lhe ter escondido por tanto tempo os esforços que fiz para ressuscitar em mim o entusiasmo, o fatalismo aventureiro, a esperança cega, toda a alegre escolta do amor...” (COLETTE, 1971, p. 222).

No trecho em que termina o relacionamento com Maxime, percebemos que quem fala agora é a escritora Colette, e não mais Renée; o tom confessional percebido pelo pacto autobiográfico descrito por Philippe Lejeune fica evidente nesse excerto:

Compreenderá que eu não devia mesmo, não poderia ter sido sua, nem de ninguém mais, e que, a despeito de um primeiro casamento e de um segundo amor, fiquei sendo uma espécie de solteirona... Solteirona, que, como algumas delas, é tão apaixonada pelo Amor que amor algum lhe pareceria suficientemente belo, e que recusa todos, sem qualquer explicação; são essas, que representam todas as ligações sentimentais imperfeitas e voltam a sentar-se a janela, debruçadas sobre a agulha, num eterno colóquio com a sua incomparável quimera... Com essas, eu quis tudo; e um erro lamentável puniu-me. (COLETTE, 1971, p. 222).

Colette, como já se mencionou, casou-se duas outras vezes após o enlace mal-sucedido com Willy, além de também ter vivido outros relacionamentos; porém, após a separação do primeiro marido, nunca se deixou ser sustentada por outro homem, mesmo que para as mulheres houvesse preconceitos e dificuldades.

### 3.6 Personagens femininas em *A Vagabunda*

A mulher, enquanto sujeito historicamente constituído, relaciona-se com o mundo social como sujeito múltiplo, sendo a personagem de uma teia de relações sociais que se entrelaçam. Desse modo, entrelaça também o público e privado de forma concreta e efetiva, evidenciando que a atuação pública da mulher está necessariamente vinculada à experiência por ela vivida em seu cotidiano, e é justamente este entrecruzamento que implica em resistência, contra-poder, na construção e defesa de direitos (NOVAES, 2017, p. 63).

Em *Dilemas da Representação Feminina*, Cíntia Schwantes (2006) explicita sobre a necessidade de personagens femininas em qualquer romance. De modo geral, essas personagens possuem as mesmas características, que se associam às particularidades da sociedade Ocidental, ligadas ao patriarcado. Mulheres tendem a buscar a construção de uma família e o casamento, sendo esses os desejos mais comuns e que acabam por excluí-las do mercado de trabalho. Além disso, historicamente, homens escreviam romances e as mulheres não tinham tempo para o ofício, visto que estavam ocupadas seguindo a norma patriarcal. A força do trabalho, atrelada às perspectivas do Capital, geraram a noção da força masculina, em contraponto a uma suposta fraqueza feminina, corroborando a ideia de que mulheres precisam sempre ser salvas pelos homens.

Como este trabalho tem como um de seus objetivos analisar os aspectos do feminino em Colette, este tópico é dedicado, justamente, à análise das personagens femininas, sobretudo Renée e Jadin, outra dançarina do café-concerto. Além delas, outras personagens femininas do romance sequer são nomeadas, como a ajudante doméstica de Renée. Outro nome feminino citado é de seu animal de estimação, Blandine.

Ainda no artigo, ao analisar as personagens femininas, temos sempre um padrão de representação. A autora diz:

Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. Neste caso específico, uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade. Ela precisa recusar-se a ser mulher, pois se não se recusar a ser dependente, fútil e irracional, não lhe será possível fazer-se ao mar. Mesmo que em algum momento ao longo de sua trajetória ela acabe por aceitar um, ou vários, destes atributos, para iniciar sua formação, uma protagonista feminina precisa recusar o destino de mulher que a espera. (SCHWANTES, 2006, p. 16).

A citação acima reflete a personagem Renée, fazendo-nos lembrar, ainda, das questões

atreladas à androginia, já investigada anteriormente nesta dissertação, pois a dançarina assumiu aspectos de um perfil que deveria ser masculino, dona de sua própria vida, responsável pelas contas e que precisa trabalhar dia após dia, além de viajar para ganhar seu sustento. Isso se dá ao mesmo tempo em que a autora coloca a principal personagem masculina com características femininas para mostrar como as mulheres reagiam em suas vidas afetivas, abandonando seus interesses para acompanharem seus amores. Schwantes tece algumas características sobre o romance de formação, sendo essas algumas fases pelas quais o protagonista deveria passar: uma viagem que ampliará sua visão de mundo, conflito de gerações, geralmente dois casos de amor: um bem e outro mal-sucedido, a busca pela carreira que leve ao sucesso profissional.

A autora, ao citar a viagem como fato importante para o desenlace da história, mais uma vez nos remete aos acontecimentos vividos por Renée: ao sair para turnê, a personagem percebe que não quer mais estar no romance com Dufferein-Chautel. A protagonista também vive dois casos de amor: com o ex-marido e seu novo admirador, o primeiro sendo o mau e, o segundo o bom, porém, mesmo tendo várias características positivas, devido às mágoas guardadas, Renée não consegue seguir em frente.

A protagonista do romance fez uma viagem que muda suas perspectivas; ela fez uma turnê pela Europa que lhe ajudou a clarear seu pensamento sobre as decisões que estava tomando a respeito de sua relação amorosa com o seu admirador. Assim, ela optou por ser uma dançarina vagabunda, que além de vagar pelo continente europeu, também escolheu, ao fim do livro, vagar pela América Latina para continuar suas apresentações. Portanto, ela optou pelo celibato e pela liberdade, fato incomum para as mulheres daquela época e, também, dos romances do século XIX ou XX. Um momento autoficcional deu-se quando a personagem, ao narrar sobre o descontentamento que viveu com o ex-marido, indagou várias vezes as possíveis leitoras sobre o comportamento masculino e o abuso nos relacionamentos. “Quantas mulheres não conheceram o refúgio interior, o retraimento obstinado que se sucede ao pranto revoltado?” e completa: “está morrendo de tristeza...” (COLETTE, 1971, p. 35) se você um dia ouvir frases como estas, não se embesbe de piedade, encare-as com ceticismo: “nenhuma mulher jamais morrerá de tristeza!” (COLETTE, 1971, p. 35).

No artigo *Colette no Brasil: traduções, paratextos e recepção (1937-2010)*, as autoras Mileyde Luciana Marinho Silva e Kall Lyws Barroso Sales também analisaram outras personagens femininas da escritora francesa, abordando suas trajetórias de superação, quando deixaram de se importar com as imposições e repreensões da sociedade. A Sra. Barnet, apelidada por Renée como a “mandachuva”, é a diretora do teatro e coordena todos os passos que envolvem o palco. Margot, irmã de Adolphe, que é descrita como alguém que passou por

muito sofrimento em seu relacionamento conjugal e com seu irmão, até que encontrou a coragem de colocá-los para fora de sua vida.

### 3.7 O Espelho – a dualidade entre Colette e Renée

Ao longo da obra *La Vagabonde*, nota-se a repetição da palavra “espelho”, que aparece exatamente 28 vezes. Além do tema da solidão, que já foi explorado no início do capítulo, e também da obra de Eurídice Figueiredo sobre a autoficção feminina na qual aborda o espelho por outro viés, também podemos tecer outras análises, caras para esta pesquisa. Citamos alguns trechos em que Renée refere-se ao espelho e nossas análises baseadas também pelo viés psicanalítico, como o estágio ou estágio do espelho<sup>32</sup> para o filósofo francês Jacques Lacan:

Objeto espelho que é substituído por Lacan (1998), em sua teoria, pelo corpo do semelhante, tela na qual se reflete o *infans*. Assim, para ele, o espelho é o outro, o Outro que farão advir o sujeito e o corpo, que por meio do espelhamento ganham contornos. Contornos de imagens e contornos de significantes, advindos da nomeação que o *infans* recebe do outro/Outro passando assim a sujeito fal(t)ante por não ser unificado ao Outro, mas *um* perpassado pelo Outro. (LACAN, 1998, p.70 apud GIORGENON; SOUSA; PACÍFICO,2014, p. 14).

A repetição do fenômeno do espelho na literatura de cunho feminino, como extraímos do artigo *Espelho: olhar introspectivo em algumas narrativas femininas*, de Roberto José da Silva, é um ponto em comum entre várias obras:

O espelho na narrativa de ficção sempre foi um elemento que representou um meio pelo qual as personagens se interiorizam e fazem uma investigação da alma. Ele põe em evidência as tensões e conflitos interiores, além de revelar as contradições e desejos recalçados do ser. O espelho pode libertar as personagens de certos constrangimentos, como também causá-los. Nele muitas protagonistas encontram as respostas de suas indagações. O espelho pode fazer a personagem confrontar passado e presente, além de fazer ela lutar contra si mesma. Nas narrativas de cunho feminino o espelho é um elemento que constantemente aparece como objeto a causar o desfecho na história, em específico nas narrativas de introspecção. A tensão interiorizada nas personagens, muitas vezes, se faz defronte do espelho. Essas narrativas, geralmente, são fragmentadas e nem sempre o tempo é sucessivo; há constantes analepses, ou melhor, *flash-backs*. O foco narrativo, em geral, é na primeira pessoa, o narrador é a personagem principal, às vezes há um narradorem terceira pessoa, esse pode ser “o” ou “a” antagonista da heroína da narrativa. A personagem apropria-se da palavra, procura conquistar um espaço para ser o sujeito da ação. Além disso, há uma criação de uma linguagem que se adapta à sua realidade: são os monólogos, linguagem erótica, sensibilidade, etc. (SILVA, 2007, p. 59).

---

<sup>32</sup> Na psicanálise de Jacques Lacan, corresponde à fase da formação da identidade, que se dá entre os seis e os dezoito meses de idade, quando a criança encontra e reconhece a sua imagem especular.

O filósofo francês Michel Foucault, quando escreveu *As palavras e as coisas*, cunhou um conceito dentro da filosofia, denominado de heterotopia, e que tem como objetivo investigar o espaço social por outro espectro, de forma a analisar o espelho. O autor considera:

O espelho, em sua projeção virtual e ilusória, apresenta uma manifestação utópica e encapsulada do reflexo humano, na ocasião de um agrupamento hermético e limitado. Mas, paradoxalmente, apesar de concentrar esse ilusionismo, o espelho possibilita o resgate da imagem humana evocada em suas paredes e, conseqüentemente, promove a experiência de unir duas realidades completamente alternativas em seu jogo, pois: “o espelho, afinal, é uma utopia, um lugar sem lugar” (KRÜGER apud FOUCAULT, 2015, p.16).

Assim, Foucault descreve a diferença entre utopia e heterotopia:

As *utopias* consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói frases – aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as *heterotopias* [...] dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 2017, p. 9-10, grifos do autor)

Logo, na ideia de heterotopia, não existem limites entre o que é a realidade e o que é ilusório no espaço social. Outra recorrência do espelho como objeto é encontrada nos contos de fadas, como em Branca de Neve, com sua famosa frase: “Espelho, espelho meu”, por exemplo. O espelho, para Foucault (1999), é um outro sujeito que reflete mais que somente a nossa imagem. Nos excertos seguintes do romance, podemos analisar a perspectiva do artigo de Silva (2007), que se relaciona à teoria foucaultiana:

Dez e trinta e cinco... Se eu não recorrer a este livro, já lido e relido, que anda jogado por entre meus apetrechos de pintura, ou esse *Paris-Sport* que acamareira ficou marcando com meu lápis de sobancelha, encontrarme-ei só, comigo mesma, diante de uma conselheira maquilada, que do outro lado do espelho me encara, profundos olhos, de pálpebras imersas numa gordurosa e arroxeadada massa. (COLETTE, 1971, p. 9).

Assim a personagem prossegue:

Sim, é a hora lúcida e perigosa... Quem virá bater à porta do meu camarim? Que rosto virá se interpor entre o meu e o dessa conselheira maquiada que me espreita do outro lado do espelho?... O Acaso, meu amigo e meu mestre, consentirá em mais uma vez enviar-me um dos demônios de seu reino desordenado. Agora só me resta ter fê nele — e em mim. (COLETTE, 1971, p. 10).

Em seguida:

“Eu”... ao pensar nesta palavra, olho involuntariamente para o espelho. No entanto sou eu mesma quem lá está, mascarada de vermelho e lilás, olhos contornados por um halo azul pastoso que começa a derreter... Vou esperar que o restante do meu rosto dissolva-se também? E se tudo o que restar no meu reflexo for apenas o respingo colorido a escorrer pelo espelho como uma comprida lágrima enlameada?... (COLETTE, 1971, p. 11).

O duplo Colette *versus* Renée nos faz entrever a fusão entre autora e personagem, com ambas recorrendo às inseguranças sobre a carreira. Observamos, assim, quem é a pessoa que realmente fala com Renée através do espelho, pois ela mesma não se reconhece naquela imagem. A imagem de Renée, a de uma boa conselheira que precisa advertir quem a procura, reflete a ela própria, em uma condição imposta de precisar sempre se mascarar e ajudar os outros – carga comum a qual as mulheres estão usualmente fadadas. Nas três próximas citações, a cena se passa no mesmo local, um lugar privado, o quarto.

No início, Renée se indaga sobre a solidão:

Oh, posso procurar por todos os cantos e por baixo da cama: não tem ninguém aqui, ninguém além de mim. O grande espelho em meu quarto já não me devolve mais a imagem maquiada de uma boêmia de *music hall*. Reflete somente... a mim. Então eis-me aqui, tal como sou. Não vou escapar, esta noite, ao reencontro com o grande espelho, ao solilóquio cem vezes evitado, aceito, esquivado, retomado e rompido... Que pena! Sinto que toda tentativa de distração será em vão. Esta noite o sono não virá, e o encanto do livro — oh, o livro novo, com o cheiro de tinta úmida e de papel fresco, que evocam o cheiro de carvão, das locomotivas e das partidas de viagens! (COLETTE, 1971, p. 15).

Um ponto digno de análise corrobora o que já citamos sobre a mulher na contemporaneidade: a de que mulheres sempre tendem a projetar nos outros suas necessidades de afeto, muitas vezes mantendo relações abusivas por medo de estarem sós (o que Renée passa até conseguir se separar). Com o passar dos anos e de acordo com a idade, quanto mais senis, mais se impõe às mulheres a necessidade do matrimônio e da maternidade. Assim, sempre é imposto às mulheres um sentimento de solidão: por mais que às vezes não conheçam a si próprias, elas ainda buscam no outro a completude.

Tenho diante de mim, do outro lado do espelho, no misterioso quarto refletido, a imagem de uma “mulher de letras que fracassou”. Também dizem de mim que eu “faço teatro”, mas ninguém me chama de atriz. Por quê? Uma sutil diferença, uma recusa bem-educada, da parte do público e dos meus próprios amigos, de me dar uma posição nesta carreira que eu, no entanto, escolhi... Uma mulher de letras que fracassou: é o que devo permanecer para todo mundo, já que eu não escrevo mais e me nego o prazer e o luxo da escrita. (COLETTE, 1971, p. 17).

Tal excerto nos leva a uma discussão sobre a autoficção, pois Colette sofreu várias mazelas e problemas financeiros ao se separar de Willy e, mesmo trabalhando em cafés-concertos, o dinheiro não era muito, ainda mais para a época e o tipo de trabalho que a romancista exercia.

Nos trechos citados, temos a intercorrência da dualidade de Colette e Renée. A personagem continua a se queixar sobre as intempéries que o divórcio a causou, além dos problemas financeiros, as questões também morais e psicológicas com que precisou lidar para superar o fim de seu casamento e seguir com sua vida; no entanto, tudo o que conseguiu foi se tornar uma dançarina. Logo, podemos assim definir os devaneios de Renée:

As personagens dessas narrativas confinam-se quase sempre em lugares fechados, assim como também se moldam a eles em busca de sua identidade. Esse espaço é o lugar da solidão, composto de objetos que estão nos seus devidos lugares, tudo está adequado e, às vezes, a personagem se incorpora a esse espaço. Os espaços fechados são: salas, cozinhas e, principalmente, o quarto. Em especial é no quarto que há um espelho em que desvanecem as ilusões e sonhos mais profundos da alma da heroína, quando não, os anseios e conflitos que fazem brotar angústias. Nesse espaço fechado, as personagens, defronte do espelho, quase sempre conflituam os vários “eus” e fazem uma reflexão do que são no presente e do que foram no passado. O que deveria ter mudado e não mudou, o que mudou por força do destino ou algum erro pessoal. (SILVA, 2007, p. 59).

Podemos, assim, entender que tais análises tendem a indicar um tom confessional, de testemunho da realidade vivida por Colette, além de mostrar os “eus” e ser canal do reconhecimento/identificação da personagem; o espelho pode mostrar a realidade tal como é e não perspectivas ideais que temos de nós mesmos.

Nessa parte em questão, já observamos a escolha do lugar privado para a escritora: “De volta a meu camarim, lavo as mãos de um sangue de groselha, defronte do espelho no qual nos medimos, minha conselheira maquiada e eu, severas adversárias que merecem uma a outra.” (COLETTE, 1971, p. 24). E neste outro excerto: “Uma *soirée*... Uma apresentação privada. Não ousou contar a Brague, mas admito a mim mesma enquanto olho no espelho com essa cara de velório e sinto o tremor de covardia percorrendo a espinha...” (COLETTE, 1971, p. 46).

Nesse outro fragmento, ao falar sobre um de seus admiradores secretos, Renée fala sobre

sua cara “feia”, pois, provavelmente se sente envergonhada diante de sua própria imagem ao lidar com questões ligadas a sua sexualidade e sua profissão. “Escrevo-lhe tudo isso sobre a mesa do taberneiro onde almoço, e, a cada vez que levanto a cabeça, vejo a minha frente, no espelho, minha cara feia. (COLETTE, 1971, p. 27). O que percebemos, ainda, nesta passagem: “[...] Olho no espelho e me acho feia, sinto falta da luz elétrica, crua, do meu camarim, que forra as paredes brancas, banha os espelhos, e penetra e acetina a maquiagem...” (COLETTE, 1971, p. 47).

Ainda sobre a análise da questão da imagem pessoal refletida no espelho, a personagem completa:

Nessa noite, sua fé ingênua de homem apaixonado jogou luz sobre mim mesma, como ocorre com alguns espelhos com que nos deparamos sem esperar ao virar uma esquina ou subi uma escadaria, revelando subitamente certos defeitos, certas dobras no rosto ou na silhueta... (COLETTE, 1971, p. 65).

E nossa análise sobre as inseguranças da protagonista serem refletidas no espelho se comprovam também por meio deste excerto:

Com uma mão nervosa, eu procurava subitamente o espelho na minha bolsinha... Para que serviria mirar, diante dele, as manchas de um rosto que perde o hábito de ser contemplado à luz do dia? E o que meu espelho teria para me ensinar? (COLETTE, 1971, p. 109).

Nas páginas seguintes do romance, ao falar sobre a maquiagem, Renée também afirma a necessidade do espelho para se representar, mesmo não precisando dele efetivamente para se maquiar, o que reforça a questão do objeto em questão refletir mais do que apenas sua imagem, mas seu alter ego<sup>33</sup>: “Passar pó nas minhas faces, batom nos lábios, e dispersar com um golpe do pente os cabelos cacheados que cobrem minha testa, é uma necessidade maquinal, rápida e que não requer nem o auxílio do espelho.” (COLETTE, 1971, p. 124). Inclusive, as ponderações sobre o amor aparecem em conversa com seu espelho. Por exemplo, quando beija Max: [...] peguei, para reajustar meus cabelos e olhar para minha nova expressão facial, o espelho, e rio ao nos ver, os dois, com rostos sonolentos, esses lábios trêmulos, brilhantes, um tanto inchados (COLETTE, 1971, p. 130).

No próximo recorte, a protagonista continua a questionar seu relacionamento para si mesma, com o auxílio do espelho:

---

<sup>33</sup> O alter ego de uma pessoa, em uma análise estrita, é um ‘outro eu’, uma personalidade alternativa de alguém.

É tarde demais para fugir — voltei a encontrar mais uma vez minha conselheira sem piedade, aquela que me fala do outro lado do espelho... “Você não fazia tantas ponderações quando o Amor, caindo sobre você, a encontrou tão louca e tão corajosa! Você não ficou se perguntando, naquele tempo, *se era mesmo o amor!* Você não tinha como se enganar: era ele, o amor, o *primeiro amor*. Era ele, e nunca mais será ele de novo! (COLETTE, 1971, p. 132, grifos da autora)

O espelho — o mesmo que refletiu, na outra noite, minha gloriosa figura de derrotada enquadra uma expressão esbelta com o sorriso desafiador de uma raposa amável. Não sei que chama é esta, mas ela passa e repassa, embelezando-me, se posso dizer assim, com uma juventude cansada... (COLETTE, 1971, p. 135).

Após o rompimento com Max, ao descrever o ambiente, temos uma questão interessante: o espelho, antes claro e que mostrava detalhes, surge “embaçado” como a personagem e, nesse momento, a protagonista se declara para o espelho, e como ele a ajudou:

Um lençol puído cobre o divã, uma neblina azulada embaça o espelho... Não me esperavam para tão cedo. Tudo está sob um véu de panos, de umidade, de poeira, tudo leva ainda aqui a aparência um pouco fúnebre da partida e da ausência e atravesso meu abrigo furtivamente, sem perturbar as capas brancas, sem escrever um nome sobre o veludo da poeira, sem deixar nenhum rastro, da minha passagem, além daquela carta – inacabada. Você é bom, e pretendeu, com a melhor fé do mundo, me trazer a felicidade, porque me viu destituída e solitária. Mas não contava com meu orgulho de pobre. As mais belas paisagens da Terra, eu as recuso ver, pequeninas, no espelho amoroso do seu olhar. (COLETTE, 1971, p. 224).

Assim, a respeito da constância na aparição do objeto espelho em obras sobre mulheres, Silva define como:

Podemos concluir que o espelho na literatura de expressão feminina é o objeto pelo qual as personagens refletem sobre si, seu inconsciente, suas frustrações, suas angústias e seus desejos obscuros. E é diante dele que as personagens se deparam com suas repressões, imagens contraditórias e desdobramentos que trazem conflitos entre o interno e o externo. (SILVA, 2007, p. 67).

Portanto, ao analisarmos os excertos retirados do livro, percebemos que Renée realmente reflete suas inconsistências, frustrações e mágoas no espelho, principalmente nos momentos de autorreflexão. Ela também se reflete no espelho, se autoprojetando e também respondendo a si mesma sobre as questões que ela possui dentro de si, ligadas à beleza; sempre que se olha, se acha feia, cansada, covarde. Em alguns parágrafos, o espelho é, inclusive, seu conselheiro; às vezes é o conselheiro da moral, que lhe orienta a pensar no amor de outra forma, como um consolo para a mais tenra idade que ainda lhe chegará.

*A mulher escrita*, de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, é outra obra que

analisa a mulher na perspectiva da análise do espelho. Dessa obra, retiramos a seguinte reflexão:

É no e do espelho da folha branca do texto que surge esta figura de mulher que circula no imaginário literário e social. Entretanto, a idealização feminina, qualquer que ela seja, sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita a sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar da alienação de seu desejo. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 13).

Como as autoras analisam a escrita feminina, realizada por escritoras mulheres, a pesquisa através desse livro nos é cara, pois a personagem principal do romance tem a perspectiva de ser uma escritora em uma época pouco comum para esse ofício e, ademais, ela também tinha os outros empregos que já foram citados.

Esse tema do espelho é amplamente analisado em estudos dedicados à obra de Colette. O artigo *Colette entre mundos corpóreos e subjetivos*, de Maria Leticia Macêdo Bezerra e Ana Cláudia Felix Gualberto, além do enfoque aos personagens, também investigou essa constância do espelho:

Ao se olhar no espelho, Renée inicia uma espécie de inquisição a partir da palavra “eu”. O vago pensamento desta palavra é o bastante para estabelecer a relação entre corpo/matéria, trazendo noções de uma corporalidade psíquica e subjetividade corporificada (GROSZ, 2000). Primeiramente, vem a máscara, cujo intuito é cobrir, atribuir outra personalidade. Segue, então, para o “azul gorduroso”, que ganha textura, concretiza-se no halo da maquiagem. O rosto dela se torna uma metamorfose, hábil para tomar a forma que desejar e condenado a desfazer-se quando não houver mais o brilho – este que evoca algo mais do que a juventude perdida: o fogo, a paixão. Restam apenas as cinzas e o desejo por aquilo que nem ela mesma sabe o que é; e a exaustão da artista mulher, que busca reconhecimento e respeito no meio artístico – um lugar para poder chamar de seu, sem mais olhares transviados. (BEZERRA; GUALBERTO, 2021, p. 90).

Sobre a psicanálise lacaniana, no que se refere à discussão, consideramos o seguinte trecho que nos possibilita explicitar esses duplos que há em Renée: público e privado, racional e passional, feminino e masculino.

A escrita se torna uma “interpenetração” do mundo e da linguagem (LACAN, 2009). Começa o desfile de cores nomeadas por sabores – “amêndoas”, marrom da cor de café, “caramelo amarelado”. Um habitat charmoso, mas mascarado assim como a ação rotineira de Renée. Somos forçado/as a alimentar nossa mente com as imagens de comida e a paleta de tons – formular matérias através daquilo que esta experiência lexical nos remete. É no meio desta sopa que nossa artista vive, quase anonimamente, onde todos os habitantes parecem compartilhar deste status de “invisível”. O seu redor é o objeto disparador dessas sensações, que são traduzidas apenas com a permissão da personagem e sua autoconsciência com seu corpo e mente, (tomando como empréstimo a proposição de Lorde) “de maneira que todos os níveis da minha(sua) percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando,

[...] escrevendo um poema, examinando uma ideia” (BEZERRA; GUALBERTO, 2021, p. 93).

Assim, inferimos que essa repetição do objeto não foi acaso na obra da escritora: sua excessiva reprodução é objeto de análise importante e que, talvez, seja frequente também em outras obras de sua autoria, além de ser um item recorrente à psicanálise, que poderia interessar ainda mais as análises dessa obra e outras de cunho feminino.

*As mulheres serviram todos estes séculos como espelhos possuindo o poder de refletir a figura do homem duas vezes maior que seu tamanho natural. (WOOLF, 2014, p. 45)*

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Quando começamos o estudo para esta dissertação, a ideia era tentar elucidar questões sobre os arquétipos mitológicos encontrados nas obras de Colette; porém, ao desenvolvermos as leituras e aprofundar as pesquisas sobre a autora, o universo se expandiu, e percebemos que Colette se diferenciou além do que supunhamos e, ao misturar realidade e ficção em suas obras, ela se tornou objeto de estudo ainda mais potente.

Colette, ao narrar a vida conjugal em *A Vagabunda*, pôde demonstrar a várias mulheres, fossem elas as leitoras de sua época, sejam o público feminino da sociedade contemporânea, como é importante não depender econômica e emocionalmente de alguém, inspirando-as a saírem de situações as quais elas não deveriam se prestar.

O que também se percebeu foi como ainda é vasta a possibilidade de pesquisas sobre essa autora e suas obras. Além de sua profícua produção literária, ela ainda nos legou um grande acervo jornalístico, ainda pouco analisado, principalmente quando falamos de pesquisa literária no Brasil.

No que tange à questão da autoficção, podemos concluir que ela existe nas obras de Colette, comprovadas por meio de nossas análises e, também, dos inúmeros textos e biografias consultadas. Assim, analisamos uma de suas obras mais conhecidas e com maior número de edições no Brasil, o que não impede de encontrarmos diversas semelhanças entre a vida e obra da autora em suas outras publicações.

Na obra *A Vagabunda*, entre outros aspectos, chamou-nos a atenção a repetição do objeto espelho, recorrente, também, em contos de fadas e em muitas obras de autoria femininas – o que nos indica a necessidade de pesquisá-las por esse viés. Além do mais, as dualidades que Colette antecipou em suas obras, no que concerne ao masculino e feminino, também carregam hipóteses sobre diversos temas relevantes para a sociedade atual, como o machismo, o patriarcado, o papel que as mulheres eram/são compelidas a assumir. A personagem Renée, ao trabalhar para se sustentar, era vista como uma mulher indigna, principalmente pela função que exercia: dançarina. Porém, como averiguamos em nossa bibliografia, não havia, na época, trabalhos considerados dignos para as mulheres, ao não ser o de professora, enfermeira, outros que estavam diretamente ligados ao cuidar – e que, mesmo assim, eram destinados às mulheres pobres, ou financeiramente falidas, como no caso de Renée, ou da própria Colette. Outra dualidade reside no fato de que essas mulheres apresentam-se com características masculinas, aproximando-se da ideia de androginia, por exercerem adjetivos que seriam dados pelo senso comum aos homens, a saber: racionalidade, terem seu sustento e serem independentes emocionalmente.

Por fim, acreditamos que realizamos aqui o clareamento de algumas ideias sobre a escritora Colette e viabilizamos a pesquisadores e pesquisadoras outras possibilidades de análises das obras dessa escritora francesa, sobretudo no que diz respeito à autoficção, perspectiva recente na Academia, mas de grande relevância, principalmente para a escrita de autoria feminina, tema, aliás, que carece de ser debatido com maior aprofundamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia

CHABRIER, Amélie. Colette, « l'écrivain qui se faisait parfois chroniqueuse judiciaire ». **Les Cahiers de la Justice**, França, n. 3, p. 577-590, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2018-3-page-577.htm>. Acesso em 30 abr. 2022. <https://doi.org/10.3917/cdlj.1803.0577>

BEAUVOIR, Simone de. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Disponível em: <https://farofafilosofica.com/2016/11/21/simone-de-beauvoir-bibliografia-em-pdf/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **A Força da Idade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BEZERRA, Maria Leticia Macêdo; GUALBERTO, Ana Cláudia Felix. Colette entre mundos corpóreos e subjetivos. **Linguagem: Estudos E Pesquisas**, Catalão-GO, v. 24, n. 2, p. 87-101, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5216/lep.v24i2.65175>. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/65175/36460>. Acesso em: 23 abr. 2023.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CHARLE, Christophe. **Histoire sociale de la France au XIXe siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

COLETTE. **La Retraite Sentimentale**. Paris: Mercure de France, 1907.

COLETTE. **L'envers du music-hall**. Paris: E. Flammarion, Éditeur, rue Racine, 1919.

COLETTE. **A Vagabunda**. São Paulo. Arte Cultural, 1971.

DAMACENO, Taiane Meirelles. **Le je(u) de l'écriture et l'enjeu autofictionnel dans *La Naissance du Jour*, de Colette**. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Francesas e Francófonas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/156433/001016534.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 abr. 2023.

DEL PRIORE, Mary. Pequena História de Amor Conjugal no Ocidente Moderno. **Estudos de Religião**, São Bernardo do Campo-SP, ano XXI, n. 33, p. 121-135, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/191/201>. Acesso em: 23 abr. 2023. <https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v21n33p121-135>

DUCAS, Sylvie. Le prix Femina: la consécration littéraire au féminin. **Recherches féministes**, Québec-Canada, v. 16, n. 1, p. 43–95, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7202/007343ar>. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2003-v16-n1-rf595/007343ar.pdf>.

Acesso em: 23 abr. 2023.

DURAS, Marguerite. **O Amante**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

FAEDRICH, Anna Martins **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2023.

FAEDRICH, Anna. O Conceito de Autoficção: Demarcações a partir da Literatura Brasileira Contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows/Downloads/03-Artigo+3.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. **Ipotesi-Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora-MG, v. 11, n. 2, p. 21-30, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19340>. Acesso em: 23 abr. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Acesso 30 abr. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao Espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GIGLEUX, Véronique. **Aspects et enjeux de la Pastorale dans l'oeuvre de Colette**. 2011. 365 f. Tese (Doutorado em Langages, Temps, Sociétés) – Centre d'Études littéraires Jean Mourot, Université Nancy 2, Nancy-França, 2011. Disponível em: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc581/2011NAN21016.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GIORGENON, Daniela; SOUSA, Lucília Maria Abrahão; PACÍFICO, Soraya Maria Romano. Sujeito, corpo e um espelho (cibernético): a memória em imagem e em discurso. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 46, n. 1, p. 81-97, jul. 2014. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382014000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382014000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 1 dez. 2022.

GONÇALVES, Leticia de Souza. **A (des)construção da noção de gênero nos contos de Katherine Mansfield**. 2014. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124529>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GONÇALVES, Leticia de Souza. A Emergência do Andrógino na Literatura: Uma Leitura de Orlando, de Virginia Woolf. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO*, 1, 2017, Florianópolis. Anais. Florianópolis: Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, p. 1-11. Disponível em:

[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499458687\\_ARQUIVO\\_ArtigoFazendoGenero2017.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499458687_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero2017.pdf). Acesso em: 23 abr. 2023.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; PAGOTO, Cristian. Cultura Patriarcal e Representação da Mulher na Literatura. **Ideação**, Foz do Iguaçu-PR, v. II, n. I, p. 09-23, 1º sem., 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4936/3746>. Acesso em: 22 abr. 2023.

JASSER, Ghaïss. Le Mythe de l'Androgyne et la Consécration des Genres dans le Roman Français d'Entre-Deux-Guerres. **Nouvelles Questions Féministes**, Lausanne-Suíça, v. 23, n. 1, p. 83-102, 2004. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-1-page-83.htm>. Acesso em: 23 abr. 2023. <https://doi.org/10.3917/nqf.231.0083>

SCHUH, Julien. Colette et son double: la construction d'une image de presse. **Lendemain - Études comparées sur la France**, Lendemain de Colette, Colette pour nos lendemains, n. 174-175, p. 80-89, 2019. Disponível em: [hal-03046507](https://hal-03046507). Acesso em: 27 abr. 2023.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora 1998.

KRISTEVA, Julia. **Le génie féminin**, *Colette*. Paris: Gallimard, 2002. t. 3.

LI VOLSI, Ângela. Colette revisitada. **Língua e Literatura**, São Paulo, v. 16, n. 19, p. 125-145, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116013/113678>. Acesso em: 22 abr. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1991.116013>

LÓPEZ, Camila Soares. **O Simbolismo no Mercure de France (1890-1898)**. Orientador: Álvaro Santos Simões Junior. 2017. 358 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/149934/lopez\\_cs\\_dr\\_assis\\_int.pdf?sequence=6&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/149934/lopez_cs_dr_assis_int.pdf?sequence=6&isAllowed=y). Acesso em: 22 abr. 2023.

MASSIE, Allan. **Colette, uma biografia**. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

MARINHO SILVA, Mileyde Luciana; BARROSO SALES, Kall Lyws. Colette no Brasil: traduções, paratextos e recepção (1937-2010). **Revista Areia**, Maceió-AL, v. 1, n. 4, p. 54–72, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/12083>. Acesso em: 25 abr. 2023.

MOLINA, Anelise Wesolowski. Androginia, História e Mito: A Fluidez de Gênero e suas ocorrências. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO**, 1, 2017, Florianópolis. Anais. Florianópolis: Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, p. 1-12. Disponível em: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499465189\\_ARQUIVO\\_enviar\\_Anelise\\_W\\_Molina.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499465189_ARQUIVO_enviar_Anelise_W_Molina.pdf). Acesso em: 27 abr. 2023.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PASTORINI, Vanessa. Mulheres francesas do século XIX. **Albuquerque: revista de**

**história**, Aquidauana-MS, v. 13, n. 26, p. 47-66, dez. 2021. Disponível em:  
<https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/14405>. Acesso em: 23 abr. 2023.  
<https://doi.org/10.46401/ardh.2021.v13.14405>

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2. ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017 [2006].

RISTHER, Giulia Duarte. **A autoficção feminina de Colette em A Vagabunda**. 2019. 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Francês, Língua e Cultura Francesas) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019. Disponível em:  
<http://www.uel.br/col/lem/portal/pages/arquivos/2019%20GIULIA%20DUARTE%20RISTHER%20-%20A%20AUTOFICCAO%20FEMININA%20DE%20COLETTE%20EM%20A%20VAGABUNDA.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2023.

RÜDIGER, Francisco. O amor no século XX: Romantismo democrático *versus* intimismo terapêutico. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 24, n. 2, p. 149-168, 2012. Disponível em: [Vol24n2.indd \(scielo.br\)](http://Vol24n2.indd (scielo.br)). Acesso em: 23 abr. 2023.  
<https://doi.org/10.1590/S0103-20702012000200008>

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da Representação Feminina. **OPSIS – Revista do NIESC**, Catalão-GO, v. 6, p. 7-19, 2006. Disponível em:  
[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3734/1/ARTIGO\\_DilemasRepresenta%c3%a7%c3%a3oFeminina.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3734/1/ARTIGO_DilemasRepresenta%c3%a7%c3%a3oFeminina.pdf). Acesso em: 23 abr. 2023.

SILVA, Roberto José da. Espelho: olhar introspectivo em algumas narrativas femininas. **Colloquium Humanarum**, Presidente Prudente-SP, v. 4, n. 1, p. 58-67, jun. 2007. DOI: 10.5747/ch.2007.v04.n1/h035. Disponível em:  
<https://journal.unoeste.br/index.php/ch/article/view/213/604>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 1989. Série Princípios, n. 166.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.