



**HAL**  
open science

# MULHERES, CORPOS E EPOPEIAS INVERSAS

Assia Mohssine

► **To cite this version:**

Assia Mohssine. MULHERES, CORPOS E EPOPEIAS INVERSAS. Multiculturalismo épico, Dionísio Vila Maior e Maria Aparecida Fontes (Organizadores), Lisboa, CLEPUL, 2020. hal-03010688

**HAL Id: hal-03010688**

**<https://hal.science/hal-03010688>**

Submitted on 17 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dionísio Vila Maior  
Maria Aparecida Fontes  
(organizadores)

# MULTICULTURALISMO ÉPICO





***MULTICULTURALISMO***  
***ÉPICO***

FICHA TÉCNICA

Título: *Multiculturalismo épico*

Organizadores: Dionísio Vila Maior e Maria Aparecida Fontes

Coleção: TEMAS COM(N)VIDA

Diretores da coleção: Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

Imagem da capa: Vaso para misturar vinho com água. “Aquiles contra Heitor” (500-480 A.C.). Museu Britânico, Londres

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Junho de 2020

ISBN — 978-989-9012-45-5

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020

Dionísio Vila Maior e Maria Aparecida Fontes  
(Organizadores)

***MULTICULTURALISMO***  
***ÉPICO***

CLEPUL

Lisboa

2020



# Índice

<b>Introdução</b> . . . . .	7
<b>HAROLDO DE CAMPOS E O “ÚLTIMO ODISSEU”</b> Maria Aparecida FONTES . . . . .	13
<b>A EPOPEIA DE UM HERÓI LUSITANO: <i>VIRIATO TRÁGICO</i>, DE BRÁS GARCIA DE MASCARENHAS</b> Barbara GORI . . . . .	33
<b>AS TENDÊNCIAS ÉPICAS DO TEATRO NACIONAL NA EUROPA DO SÉCULO XIX</b> Charlotte KRAUSS . . . . .	51
<b>ATUALIZAÇÕES DO ÉPICO NO CINEMA DE STRAUB &amp; HUIL- LET</b> Fernando de MENDONÇA . . . . .	63
<b>MULHERES, CORPOS E EPOPEIAS INVERSAS</b> Assia MOHSSINE . . . . .	75
<b><i>UT PICTURA POESIS?</i> INTER-RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE A <i>COMMEDIA</i> E REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO INFERNO NA ITÁLIA EM FINS DO MEDIEVO</b> Tamara QUÍRICO . . . . .	95

O FOLHETO DE CORDEL ÉPICO	
Christina RAMALHO . . . . .	113
REVISITAÇÃO À “ODISSEIA” GARRETTIANA	
Annabela RITA . . . . .	131
LITERATURA DE CORDEL. EXERCÍCIO DIALÓGICO	
Dionísio VILA MAIOR . . . . .	141

# MULHERES, CORPOS E EPOPEIAS INVERSAS<sup>1</sup>

Assia MOHSSINE

(Universit  Clermont Auvergne, CELIS)

**RESUMO:** O artigo parte do duplo princípio heurístico — a perspectiva épica e de g nero — como base para focalizar a no o central de hero simo épico, do modo como   exposto pela escritora mexicana Ana García Bergua em seu romance *Isla de bobos* (2007). Com foco no hero simo a partir do fracasso, a narrativa se concentra no relato das sobreviventes (3 mulheres e 9 crianças) da guarni o militar comandada pelo capitão do exército federal Raúl Soulier, que, em 1905, recebeu, do governo Porfirio Díaz, a tarefa de defender a soberania nacional na ilha de Clipperton para impedir qualquer interven o estrangeira. Quando a Revolu o Mexicana (1910) irrompeu, o governo revolucionário tomou a decisão funesta de suspender o periódico abastecimento feito pelo continente, e os soldados e suas famílias foram abandonados   sua sorte. Podemos nos perguntar: de que modo o romance se apoia na tradi o clássica para refletir sobre a condi o humana e o sem-sentido da história? Minha leitura, mais que aos laços intertextuais, estará atenta   constru o no romance de um hero simo an nimo e cotidiano, uma categoria que perturba e desconstrói imagens canônicas do herói épico t picas da narrativa nacional da era p s-revolucionária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulheres; Hero simo a partir do fracasso; Epopeia inversa; México; Ana García Bergua.

---

<sup>1</sup> Versão em português de Christina Ramalho (Universidade Federal de Sergipe) de texto em espanhol publicado como capítulo do livro *El hero simo épico en clave de mujer* (Coord. Assia Mohssine, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, México, 2019, p. 81-100).

O trabalho aqui apresentado, exemplo claro do dinamismo e vitalidade do épico em nosso tempo, propõe uma reflexão sobre o heroísmo como uma categoria estética ressignificada na narrativa escrita por mulheres em uma chave épica. Não é nosso objetivo examinar a lacuna entre os epítáfios pronunciados sobre a tradição da epopeia heroica (PEDROSA, J. M., 2005) e o crescente interesse pela matéria épica. Antes, parece-nos apropriado questionar a relação entre o épico e o contemporâneo e, coextensiva ao primeiro, a suposta incompatibilidade entre o épico e o feminino, em consonância com os estudos de Christina Ramalho (2005). Ainda que o interesse crítico pela épica seja um fenômeno notório e, ademais, de grande valor — particularmente em relação ao desmoronamento ou sobrevivência do gênero —, poucos estudos têm abordado de modo específico os avatares dessa mudança e, menos ainda, a infiltração e a metamorfose da matéria épica em obras de ficção desde a perspectiva — muito necessária — de gênero. A verdade é que, ao dignificar a capacidade de resistência de “heroínas e heróis ao revés”, para usar as palavras do escritor argentino Ernesto Sábato, as autoras buscam ressignificar e articular a ideia de heroicidade com heróis e heroínas em errância, na medida em que são equivalentes às encarnações contemporâneas do mítico Sísifo, Asterion ou Tântalo. As escrituras contemporâneas — ficcionais, dramáticas e em verso — que cultivam as formas do épico mesclam traços prosaicos e personagens épicos paradigmáticos para fundar uma nova épica híbrida, onde o heroísmo parece sujeito a atos cotidianos e pequenas batalhas pela sobrevivência. E, em contraste com o canto épico tradicional, apostam já não pela memória histórica coletiva, mas pela memória individual e por histórias de vida alternativas, nas quais se enfatizam os medos, as misérias, a solidão e os fracassos, sem vitimizar, para isso, aos protagonistas. Enfim, e recorrendo a Jean François Lyotard, as escritoras contam a epopeia de um país não-épico (LYOTARD, J.-F., 1987), através de um relato com pretensões de epopeia doméstica cujo desafio mais profundo é o de potenciar a circulação e a ressonância de histórias alternativas.

*Isla de bobos* de Ana García Bergua (2007)<sup>2</sup> não somente fala desses pássaros “bobos pretos e brancos com essa plumagem macia e pernas azuis” (37)<sup>3</sup>, torpes e simplórios como o albatroz de Baudelaire. É uma verdadeira

<sup>2</sup> BERGUA, Ana García, *Isla de bobos* [2007] (2014). México: Ediciones Era. Todas as citações se referem a essa mesma edição.

<sup>3</sup> Todos os números entre parênteses indicam, daqui ao final do texto, o número das páginas na versão original, em espanhol, em que se encontram os trechos entre aspas. Por uma questão de espaço, os trechos originais não serão reproduzidos em

história de personagens afetados por melancolia ou demência. O relato gira em torno de um empreendimento político louco e da humanidade à beira da loucura. Imagine um destacamento composto por soldados mexicanos e suas famílias que as autoridades porfirianas enviaram em 1905 a Clipperton, uma ilha remota e inóspita do Pacífico cuja principal riqueza é o guano, o excremento de pássaros, com o objetivo de salvaguardar a soberania mexicana e impedir qualquer intervenção estrangeira. A ilha acolhe a esses falsos “robinsons”, mas seu frágil equilíbrio se desmorona diante das vicissitudes da Revolução mexicana de 1910, quando o governo decide suspender o abastecimento periódico enviado pelo continente. Cativos de uma ilha, sem escapatória possível, todos os personagens ficam na fronteira do irracional, desde o capitão da guarnição, convencido de que havia cometido um ato patriótico ao rejeitar a única possibilidade de resgate por um navio americano, escondendo a ideia de que seu heroísmo é trágico e irreparável, passando pelo faroleiro que, depois que os homens morreram, abusa de mulheres, até as próprias sobreviventes que, desde então, não conseguem escapar de seu tormento, por serem corpos estigmatizados e objetivados. Para elas, a morte é uma lenta expiação através da deterioração física e da melancolia regressiva.

Em *Isla de bobos*, nos encontramos frente a duas linhas narrativas: a primeira conta a história do protagonista Raúl Soulier, desde seu nascimento em 1879 até sua morte em 4 de junho de 1916; a segunda é encarnada pela voz de Luisa Roca, esposa do capitão Soulier, que narra desde o resgate dos sobreviventes de Clipperton por um barco norteamericano naquele 18 de julho de 1917 até sua morte no inverno de 1923. Deste modo, o alfa e o ômega confluem como pólos paralelos: de um lado, a juventude narcisista de um tal Raulito, convertido em Raúl Soulier, o capitão ébrio de patriotismo e, por outro, o resgate da pequena comunidade composta por nove crianças e três mulheres — Luisa (29 anos), esposa do comandante da guarnição, sua empregada Esperanza (22 anos) e Martina (22 anos), esposa de soldado. O relato de Luisa abraça uma linha transitada, cujo precedente notável é *Odisseia*, em que o náufrago Ulisses, depois de haver perdido sua tripulação, conta sua epopeia aos feácios, antes de empreender, dolorido, o regresso a sua pátria. No entanto, o que pode ser tido como uma relação analógica — completa e assumida pela autora — entre os sobreviventes de Clipperton e o Ulisses homérico e, portanto, entre o relato antiépico e a epopeia heroica, limita-se a um simples ponto de apoio na tradição clássica que não implica necessariamente similaridade, mas a possibilidade de projetar e construir uma nova heroicidade. O que

---

nota de rodapé.

há em comum entre essas mulheres de rostos curtidos pelo sol e os estragos de um pesadelo indescritível, emaciadas e com gengivas ensanguentadas, e o Ulisses, vencedor de Tróia, perseguido por um vingativo Poseidon? Como o romance se apoia na tradição épica clássica para refletir sobre a condição humana e o sem-sentido da história? Minha leitura, mais que os laços intertextuais, estará atenta à construção no romance de um heroísmo anônimo e cotidiano, uma categoria que perturba e desbarata as imagens canônicas do herói épico típicas da narrativa nacional da era pós-revolucionária. Ou seja, ver como a autora pôde corroer e demolir mitos nacionais — sendo o herói um de seus pilares — até deixá-los, como essas heroínas, convertidos em trapos.

Desde a sua aparição no segundo capítulo, as mulheres são, ao mesmo tempo, vítimas e heroínas, armadas com um punhal ou um martelo, salpicadas de sangue, silenciosas e ferozes, loquazes e autoritárias. Nessa altura, é difícil ignorar a clara alusão às humilhações que sofreram: as mulheres foram estupradas e torturadas pelo faroleiro que assassinaram pouco antes de ele ser resgatado por um navio norte-americano. Heroínas esfarrapadas, seu ciclope é um negro com o nome mítico de Saturnino. Saturno, o Deus romano — também identificado com o Cronos da mitologia olímpica — é quem devora seus filhos por medo de ser derrotado. Sobreviventes e vitoriosas, tudo nelas nos remete ao valor e às habilidades típicas de heroínas e heróis clássicos. Parece como se elas retornassem de uma jornada épica em que confluem, em um só esforço, o assassinato e a morte, a *hybris* e a tirania, o heroísmo visível e o heroísmo oculto. O romance nos instala diante do desafio de desvendar a natureza do heroísmo: heroísmo de má qualidade ou heroísmo fatal de criaturas épicas, que, na melhor das hipóteses, são uma recompensa, quando não despojos de guerra, em uma sociedade porfiriana e pós-revolucionária profundamente machista e patriarcal. Sem dúvida, é no heroísmo épico das mulheres, na celebração de um heroísmo pequeno e diário que a autora esculpe sua homenagem.

## **O mito em trapos ou a história de uma história que se sonha**

A intenção de Ana García Bergua é recriar um evento verídico que ocorreu na ilha de Clipperton sobre o qual ela aprendeu durante suas pesquisas em hemerotecas e arquivos encomendados pela Editorial Clío. Para sustentar a escrita metaficcional, o trabalho de pesquisa sobre eventos históricos é combinado e articulado com a inventividade. A autora tenta pegar essa “fábula”

condenada ao excesso – envolvendo, além da *hybris* do herói trágico, o esforço heroico das mulheres — levando fragmentos invertidos de matéria épica para o terreno da ficção. Talvez o mais sugestivo desse estranho conflito entre o real e o imaginário, entre o épico e o trágico, seja a trajetória de Raúl Soulier que, de maneira travestida e burlesca, mostra características do herói clássico. A primeira imagem de Raúl extraída do romance é a de um garoto de 5 anos que reconhece e desfruta de sua imagem corporal no espelho, arrastado por sua imaginação transbordante: “De um lado do meu quarto, longe da janela, havia um espelho grande, de corpo inteiro. Eu, pequeno, com cerca de cinco anos, já me via grande, como o futuro herói que minha mãe via em mim” (15).

É interessante destacar, a partir daqui, a natureza especular e tendenciosa do personagem arrebatado por seu reflexo no espelho, cativado pelo desejo de ser um herói e pela certeza de que um grande destino heroico o espera: “Não havia eu sido preparado durante todos esses anos para a grande revelação de minhas qualidades inatas?” (15). Raúl, sob a bandeira do pretense Capitão Drogo no *Desierto de los tártaros*, é um herói com conotação megalomaníaca, animado por um ego sedento de atenção e reconhecimento, finalmente alheio ao rigor e ao turbilhão político: “Com um bigode penteado e perfumado, com o uniforme, principalmente com o uniforme, conquistarei todas as meninas, falarei com elas em francês, no meu inglês, que de nada me serve encerrado em uma cidade” (21). Otimista como o Cândido de Voltaire (1759), anseia ser um herói, disposto a sofrer toda sorte de aventuras: “Afinal, não era uma má ideia ser um soldado, marchar pelas praças, morrer em um lance heroico ou em um duelo em defesa da honra. Especialmente [admite] agora que não havia tantos lances, nem na verdade tantos duelos, porque foram proibidos” (21). É difícil separar a imagem militar que nos é oferecida aqui de toda a gama de representações românticas, embora paródicas, do herói militar participando de expedições militares e realizando proezas bélicas. Arrastado por seu entusiasmo delirante, Raúl se vê no meio de lances com balas roçando sua testa ou acompanhado por um séquito de mulheres inconsoláveis chorando sua perda. O que mais o cativa, finalmente, é abraçar o destino heroico que ele acredita que merece.

No decorrer dessa épica invertida, a ironia cética e cortante da autora — no estilo de Voltaire — consegue transformar a matéria épica no fundo oco de uma *piñata*<sup>4</sup> de papel machê e o herói em uma imitação burlesca. O jovem Raúl, aprendiz de um farmacêutico na farmácia do povoado, semelhante aos medíocres Bouvart e Pécuchet que Flaubert retratou com a ironia mais cruel,

<sup>4</sup> Recipiente utilizado em festas infantis no qual se inserem balas e doces.

anseia por um destino heroico, embora ele não tenha o sublime de um delirante Dom Quixote ou a profunda melancolia de um Giovanni Drogo: “quem gasta a vida na sombra de um comércio, honroso, mas não muito heroico, enchendo cápsulas em meio a espirros, fazendo receitas com pós e elixires que causam olhos ardentes. Quem passa na sombra quando é bonito, quando tem um cabide para vestir e olhos de leão” (20). Para cumprir essa ambição e mudar seu parco destino, ele decide se alistar no exército. No entanto, à medida que o romance avança, o heroísmo inato de Raúl Soulier é realçado e transformado em uma obsessão absurda e irreal, uma espécie de contraponto trágico que adensa a grotesca vocação militar. O futuro herói, impetuoso e sonhador, de requintada elegância, vai de desilusão em desilusão: primeiro teve que suportar os peidos, a sujeira, a garganta pigarreando, os cuspires e a promiscuidade do quartel épico, além dos castigos extremos e piadas degradantes que ridicularizam suas ilusões heroicas. Desde as primeiras noites no quartel, Raúl tem uma revelação: “Tanta ternura materna o havia suavizado, sem dúvida, e essa ideia de ser um soldado, ele agora percebeu, correspondia mais às ilusões das mulheres” (32). A honra, agora corporal, habita criaturas bestiais que apenas “o medo induz ao respeito” (36). Raúl está convencido de que é necessária uma forma de “misticismo” moral para suportar a miséria do quartel. Com o passar do tempo, ele mesmo acaba sendo esse místico na ilha de Clipperton, mas sua teimosia o levaria à perdição, tanto a dele quanto a dos outros. A experiência militar de Raúl Soulier tem seu contraponto na experiência das mulheres de volta a um mundo onde ninguém as esperava. E não é uma casualidade, porque por trás da narração em duas linhas temporais e em contraponto há uma intenção clara: a decomposição da matéria épica. Não há história, não há poema. De um lado, estão os sonhos de um jovem com um espírito romântico de pouca monta e, do outro, mulheres sujeitas a padrões culturais patriarcais, a partir dos quais sua identidade como mulheres é moldada e construída sem a possibilidade de questionamentos. Finalmente, o que foi anunciado desde o início da leitura acontece: o mito, como a história, desmorona e se converte em trapos. E, no entanto, tudo indica que o heroísmo de Raúl Soulier — com péssimo começo —, com o passar do tempo, se nutre de uma ideia particular da pátria até que representar “aquele cumprimento do dever que não serviria para preservar a vida de ninguém, pelo contrário, acabaria com todos” (73).

Agora, mesmo que não seja uma visão unívoca, a pátria, em geral, está em farrapos à imagem e semelhança dos personagens que nela acreditaram. No caso do homem de armas Raúl Soulier, há uma personificação erotizada

da pátria, seja uma mulher “de peito viking, generoso” (23) ou uma “amante insaciável” (61). E na medida em que a metamorfose simbólica do personagem acontece, gradualmente se configura outra imagem da pátria, adquirindo as características da “esposa que exige com sangue a devoção” (61) ou da “mãe muito exigente” (61). Finalmente, Raúl Soulier encontra na pátria uma espécie de “mulher difícil de cortejar” (78) que, no entanto, sabe como compensar o sacrifício d’“aqueles que finalmente entenderam o que significava se entregar a ele [o sacrifício] sem piada, sem pensar jamais em fugir” (78). O heroísmo, na mente do protagonista, é apenas uma reafirmação e uma exaltação da virilidade: “Um é homem, com os poderes e a força de um homem, e os exercita como homem porque é muito macho” (105). Foi Raúl Soulier um verdadeiro patriota? Sem ignorar as circunstâncias que levaram o herói à derrota, Ana García Bergua faz uma interessante interpretação da natureza complexa do personagem: “[...] o expediente do capitão sugeria um homem educado, que falava três idiomas, que inicialmente abandonou o exército, e, por isso, cumpriu cinco meses de prisão em Santiago de Tlatelolco; que foi enviado a Clipperton contra sua vontade, um pouco de castigo, como se o exército federal não soubesse o que fazer com ele e que, doente dos rins devido à má nutrição na ilha, constantemente pedia permissão para retornar à terra firme. Como um homem assim, maltratado por uma estrutura rígida que o fez capitão até 1913, que chegou a pensar que o México, representado pelo exército federal, o resgataria, agradeceria seu gesto heroico e talvez o recompensasse com outra promoção?” (GARCÍA BERGUA, A., 2019: 77). No inferno dantesco da ilha, Raúl Soulier assume como necessidade fatal a subjugação que o país lhe impõe: “A pátria me cobrou a dívida por ter tentado abandoná-la e, além disso, ainda por cima, exigia que eu a amasse incondicionalmente. Nem a mais perversa das mulheres pediu isso, mesmo que fosse uma mãe muito prejudicada” (131). Pelo contrário, há outra visão muito mais sombria e desencantada sobre a pátria. Luisa e as outras mulheres censuram a pátria, considerada desleal, cúmplice, insidiosa e perversa pelo lixo em que se encontram mulheres e crianças: “A pátria! Pela pátria sofrer de fome e pela pátria sofrer torturas e morrerem todos, também as crianças inocentes. A pátria havia se afundado com a rocha de K.” (26). Um dia, Luisa ficou impressionada com a visão da pátria fantasma transformada em sacrifício inútil (237), a pátria-quimera indiferente à dor, que promete aos soldados caminhos de glória e que, no final, os abandona. Para a sobrevivente Luisa, a pátria mata e, por esse motivo, não merece ser amada. A pátria, segundo o olhar de Gabriel — filho de Raúl e Luisa — é apenas uma bandeira desgastada e

esfarrapada, com a qual ele se enrola antes de embarcar no barco de resgate (171). A pátria, no fundo, é a silenciada e plácida Martina (18, 61), que salva as mulheres da crueldade de Saturnino, erguendo o martelo, mesmo que seu heroísmo seja mínimo e vão a poucas horas após o resgate: “Não estava bem que chegasse assim, como a confessar um crime, quando foi algo que ocorreu por necessidade” (83).

Desde o início, parecia que a profecia fatal estivesse nos primeiros devaneios do jovem farmacêutico e nas reivindicações heroicas do soldado. Sonhador e onanista, Raúl Soulier participa do “massacre heróico”<sup>5</sup> de índios desarmados com a mesma ingenuidade de um Fabrizio del Dongo, incentivado pelas palavras de seus oficiais: “somente com honra e sangue uma república pode ser construída” (43). Onde melhor apreciamos o dismantelamento da figura heroica é na construção da narrativa. Enquanto o homem sonha em ser um herói, exibindo seus dons físicos, as mulheres realizam proezas heroicas para sobreviver. O jogo entre analepse e prolepse deixa tudo nas mãos da imaginação, resultando esta sutil e proveitosa nas fases prévias e finais, ao recriar o que é anterior ao horror e o que é subsequente à honra. A paronomásia — que vem do horror e da honra — faz todo o sentido na discordância ou *chassé-croisé* [cruzamento] entre os capítulos que relatam a chegada do capitão e seu destacamento à ilha e os que narram a partida dos sobreviventes em direção à terra firme. Embora o destino não ascenda à fatalidade trágica, a narração parece sugerir um desenlace fatal para homens expectantes paralisados por suas próprias contradições e fantasias, incapazes de agir. Em linhas gerais, o esforço para recuperar e exaltar o heroísmo diário das mulheres é tangível, desde a luta pela sobrevivência até seu resgate. Mesmo assim, é impactante o contraste entre a imagem — subsequente à tragédia — daquelas criaturas mais ou menos sexuadas que falam um jargão estranho e, de alguma maneira, a discrição decorosa dos tons pastel, acidulados e completamente estereotipados que caracterizavam a mulheres antes de partirem para a ilha. Nessa ordem de ideias, a representação conjunta e não individualizada das mulheres contrasta com a imagem da masculinidade que aparece como única e escolhida. Nesse sentido, as náufragas nunca vão sozinhas e seu “eu” é constantemente diluído em assuntos coletivos, sejam ternários ou binários. Parte de um gineceu, de um harém real ou imaginado, vítimas e vencedoras ao mesmo tempo, seu grupo é de apoio e ação: “Sentiram que tinham que concordar com alguma coisa” (37). Ao comparecerem à morte do faroleiro (67), após um interroga-

---

<sup>5</sup> Célebre oxímoro do capítulo de *Cândido* de Voltaire, em que o personagem ingênuo se encontra pela primeira vez antes de uma “experiência heroica”: a guerra.

tório sexista e de má-fé, as mulheres se dão mãos, em um gesto infantil, mas gregário: “Costumavam dar as mãos, segurar as crianças e abraçar-se, como se a força de umas sustentasse as outras nos momentos em que desmaiavam” (116).

Poderia se pensar que o heroísmo dessas mulheres havia atingido seu ponto máximo na ilha, mas sua provação não terminara aí. Após o resgate e o retorno ao México, as sobreviventes enfrentam a questão básica de suas chances de sobrevivência. Espancadas pela imprensa e pelo governo, por sua dupla condição de esposas de soldados a serviço do regime porfiriano e ... assassinas, as mulheres sobrevivem a duras penas à fome e ao abandono, sonhando com Lotófagos e frutas de lótus para esquecer sua pátria. A ordem na sociedade não havia mudado, assim o heroísmo se invertera: as mulheres continuam sendo vítimas, enquanto os homens são heróis. Quando os homens demonstram seu valor heroico com cicatrizes, as mulheres pagam com seus corpos por uma sobrevivência que não merece medalha ou reconhecimento. A sutil ambição de Ana García Bergua de narrar com uma voz audível a gagueira dessa aventura épica impossível faz chegar ao ponto culminante uma polifonia deliberadamente desequilibrada entre homens e mulheres, na qual a narração coral aparentemente favorece as vozes masculinas. É assim que as personagens anônimas são vistas, e que, à maneira do coro de anciãos na tragédia de *Ésquilo*, questionam o crime e o resgate, embora o narrador onisciente nunca deixe de unir as partituras dispersas desse coro popular quando se suspeita de heroicidade feminina, como nesse caso. Nessa ordem de ideias, o tom marcado pela ironia e pela dúvida abre a possibilidade de deslocar o protagonismo dos supostos heróis, aceitos como tal, em direção às verdadeiras heroínas dos eventos narrativos.

A gagueira, de um interesse consciente pela narrativa, também deriva das tensões entre história e imaginação, entre facticidade e fantasia dos personagens. Jogando com o horizonte de expectativas épicas do leitor, a autora evita deliberadamente referências épicas para proporcionar, através de planos narrativos bastante interativos, uma construção sem palpitações e sem incidentes. Certo leitor sedento de aventuras insulares no melhor estilo de Júlio Verne, ou de explorações prototípicas de epopeias remotas, teria mais que um desengano, já que a fatalidade profética da tragédia é combinada neste caso com o riso grotesco, típico da comédia. Importa apenas o significado dos crimes cometidos na ilha, do primeiro ao último. Como Tântalo, com quem inicia a maldição da Casa de Atreu depois de enganar os deuses, ou Caim, que inaugura a linhagem fraticida da humanidade, os crimes cometidos pelo exército

mexicano parecem ter amaldiçoado o destino de todos os mexicanos.

A condição feminina no romance de Ana García Bergua é, em suma, uma condição de naufraga. Assim, como símbolos expiatórios e com o corpo danificado pelo escorbuto, as sobreviventes iniciam um giro narrativo em que enfrentam o olhar incrédulo dos moradores que dificilmente poderiam dar crédito à sua sorte. Diante da história dessas mulheres, “a reação de todos foi a mesma: uma mistura de horror e fascínio com aquelas criaturas cujas gengivas sangraram quando falaram; que eles se moviam com dificuldade porque suas articulações doíam devido ao escorbuto” (54). Ao recontar os fatos até o ponto de exaustão — sem nunca evocar os detalhes do abuso sexual —, as mulheres procuram conjurar precisamente essa “mistura de horror e fascínio” (54), questionando o absurdo e a vaidade dessa aventura sem nome. Com essa postura, a autora assume o que é, afinal, uma afronta irônica ao voyeurismo do leitor do século XXI. Agora, se os mitos são violados, digamos, degradados, é porque a epopeia se sustenta basicamente na busca de uma verdade sem graal, em uma escritura oscilante entre a imaginação e o evento histórico, a estratégia narrativa e a investigação jornalística. A epicidade da história se baseia não tanto na aventura absurda, mas na vitória improvável das mulheres sobre o monstro negro na remota ilha do Pacífico. Com a bagagem de clichês saindo de seu horizonte de expectativas (basicamente os estereótipos do sobrevivente e a figura do monstro destrutivo, governante de uma ilha perigosa que é o cenário favorito de loucuras, assassinatos, estupros e torturas), o leitor inicia sua busca, mas logo percebe que não encontrará o santo graal. Não há nada a ganhar, não há nada para alimentar suas expectativas, fluem sem surpresa os detalhes de uma história cujo desenlace já se conhece. Somente a *hybris* do herói trágico e a destruição em que ele desemboca conseguem manter sua curiosidade viva e insatisfeita. Talvez da tensão entre epopeia, história e imaginação surja o épico, travestido e esfarrapado.

Outra interpretação faz derivar a tragédia de Clipperton de um simples e infeliz mal-entendido entre um homem efeminado que busca se afirmar como um homem na irrealidade de um destino épico e uma meia-Bovary idealista, relutantemente transformada em heroína de uma epopeia sangrenta, vergonhosa e dolorosa. Luisa Roca transforma Raúl Soulier em um herói fatídico quando, em uma noite de dança, se apaixona por ele e decide acompanhá-lo à ilha. O romance alterna o passado preditivo com o presente fatalista, enquadrando a história em dois marcos importantes: a ambição de um herói aspirante e seu encontro decisivo com Luisa que, de alguma forma, dignificaria e exaltaria as qualidades exaltadas do futuro herói. É aí que reside,

precisamente, a força do casamento desproporcional entre uma garota de 16 anos, idealista e teimosa, intrépida e corajosa, e um homem dez anos mais velho que ela, disposto a se sacrificar pelo país para resgatar o erro cometido em sua juventude: o de haver abandonado o exército. Tal é o simbolismo do *leitmotiv* do espelho: as mulheres são os espelhos que heroicizam e engrandecem os homens; sem elas, o herói desaparece e deixa de existir. Caso contrário, Raúl ainda seria uma imitação burlesca, um soldado medíocre alternando a vida no quartel com visitas a bordéis, se não tivesse se refletido na mente exaltada de Luisa. Por uma estranha — e mística — coincidência, Raúl “conseguiu se sentir forte, uma espécie de cavaleiro errante, de Cid. Ele é Cid e ela sua Jimena” (95). A referência à tragédia da Cornualha não pode ser mais clara. Raúl e Luisa, comparados com “os noivos de açúcar de um bolo de casamento” (96) atuam na ilha como se fossem Adão e Eva em um paraíso infernal (144), “monarcas de um reino distante” (177), como Shubert diria graciosamente. Mesmo depois da tragédia, Luisa continua se apegando à memória imperecível do herói caído, ignorando sua própria condição funesta: “‘Meu marido era um grande herói’, disse ela ao capitão em seu inglês de senhorita bem-educada, engolindo em seco, ‘a great man’” (26). Sua fidelidade prevalecerá: “Eu sou a mulher do meu marido” (188), Luisa adverte em sua carta ao enamorado tenente Scott (56). Raúl continuará sendo seu “titã” (154) e até — por uma inesperada antonomásia — seu “rei Netuno curtido pelas ondas e por sua nova posição, cheia de ideais patrióticos e benfeitores” (154). Para as mulheres, os espelhos são, ao contrário, cruéis. Os espelhos não mentem e não podem esconder a desgraça das mulheres:

Já na sala, eles olhavam em grandes espelhos e notavam a tristeza de suas figuras. Na cama, alguns vestidos finos para a dama e seus filhos. E as empregadas tinham vestidos e aposentos mais simples, para se vestir com modéstia. Mas todos estavam confusos, não sabiam mais quem era quem, no meio de tonturas e tumultos, e todos começaram a se vestir como se estivessem brincando de boneca. Eles se arrumavam e se arrumavam, mas era inútil, a desgraça era vista em toda parte (41).

Na ilha K., kafkiana, só pode haver absurdo, arbitrariedade e loucura. As mulheres deixam de ser mulheres, os homens não são mais homens, os meninos já não caminham, as adolescentes não são mais meninas... Mutiladas, débeis, desdentadas, magras, as heroínas se definem mais pela tortura que sofreram do que por seu gênero.

## Rumo a uma definição de heroísmo na *Isla de bobos*

A linguagem seria o epicentro das reflexões sobre o significado dos eventos históricos. Para revelar sua tragédia, as mulheres falam ou escrevem, e sua história, de acordo com o status de mulher, tem sotaques de apelo sincero. As cartas de Luisa à administração são exemplos de cartas escritas por mulheres, concisas e repetitivas até o tédio, demandas de viúvas e órfãos desassistidos, cujo sacrifício, ela escreve, merece a maior compaixão (191): “Nem o pior dos homens é capaz de se negar ao apelo da viúva de um herói e de seus filhos” (97). No entanto, diante do silêncio das autoridades, suas esperanças são gradualmente frustradas. Ela poderia suspeitar que o abandono da guarnição havia sido planejado? Luisa pergunta isso ao pai, depois que as festividades de recepção terminam: “Eu me pergunto por que, se você e os outros já sabiam que estávamos lá, não moveram o céu e a terra para nos resgatar, por que nos deixaram lá?” (57) Luisa multiplica os pedidos, enquanto Martina abandona a história para se refugiar com sua família. Luisa escreve, Esperanza fala. A primeira pergunta, a segunda, como um incansável aedo, conta a quem quer ouvir sua história impossível: “Necessitava externá-la ao máximo que pudesse, deixá-la a alguém mais. Que a gente soubesse, que o mundo se inteirasse do que elas passaram. Talvez assim não precisassem voltar ao juízo” (75-76).

Talvez no romance a questão fundamental esteja na construção do sentido. Dizer o indizível. Cada capítulo apresenta seu próprio desafio em termos de justificação, explicação, súplica e, finalmente, catarse. O sem sentido, apenas um murmúrio no início do romance, culmina com um uivo e, após a morte miserável de Luisa, torna-se um sopro. Entre todos os marinheiros norte-americanos que participaram do resgate, o tenente Scott é o único personagem do romance que procura entender a tragédia, diante de uma Luisa esfarrapada: “Gostaria de reviver o negro apenas para matá-lo com a maior crueldade. Ela parecia uma boneca quebrada para ele. Com aquele vestido e cabelos raspados, parecia que uma garota má estava brava com ela” (33). Atraído e comovido por essa “boneca quebrada”, ele entende e aceita ser o suporte e receptor de suas palavras, embora o espectro do herói franco-mexicano Raúl Soulier corte pela raiz a possibilidade narrativa de um amor na forma de um *happy end*.

Segundo as convenções tradicionais da epopeia, a estrutura narrativa (forma, ordem, significado) guia as ações do herói e determina a maneira pela qual os eventos evoluem para terminar no caos final. No romance, no entanto, o épico é um projeto fracassado e uma expectativa truncada. Ou seja, existe

uma disposição estética que instala o leitor diante de um total absurdo. Por um lado, o feito masculino resulta completamente absurdo: por que insistir em plantar árvores em solo arenoso e salgado (175)? Por que vigiar uma ilha sem tesouro, exceto guano, o esterco de pássaros bobos? Por outro lado, o feito feminino, derivado do desastre organizado pelos homens, também não tem sentido: por que o abandono; por que a violência?; por que a injustiça?; por que viver? O relato da tragédia de Clipperton baseia-se em um desenvolvimento épico enfraquecido e revertido porque são as mulheres derrotadas que forjam o heroísmo. Embora a desvalorização dos valores heroicos — ninguém saberá isso melhor do que Homero — já houvesse começado com a humilhação de Hércules, a ira de Aquiles, as lágrimas comoventes do rei Príamo e até com o apelo de Hector aos pés de Aquiles solicitando que seu cadáver fosse entregue a Príamo, mesmo que seu pedido não o salvasse do extremo vexame: ser arrastado por Aquiles pelas muralhas de Tróia. De certa forma, o heroísmo paradoxal se manifesta em seres vazios — ecos do vazio da história — sobreviventes à beira da solidão. O vazio alude primeiro à solidão como um singular leitmotiv obsessivo e universal que define os seres como seres. As almas e os corpos devem ser completados e satisfazer a insondável falta de amor. Seguindo Platão, Ana García Bergua ensaia uma interpretação cínica do mito andrógino e faz os desejos dos personagens mediados pelos do sexo oposto, que as metades se busquem incansavelmente com o desejo de se fundirem e restaurarem a unidade original. Apesar da natureza ilusória e picaresca dos encontros, as meias laranjas se buscam e, felizmente, se encontram. A solidão de Raúl, queimando como fogo, se esvai em bordéis, e é a atração de devaneios românticos — como os do melancólico e choroso Werther — que o move. Mas a sensação de completude, que aparece provisória e precariamente, é constantemente ridicularizada e desvalorizada, como no episódio de deserção, quando o jovem militar Raúl se torna o gigolô de uma quarentona fogosa em termos de filosofia amorosa e culinária: “Tinha se guardado para ela sozinha, como um frango na despensa” (52). Depois de ficar escondido por um mês no quarto de sua amante, ele se sente asfisiado como nos dormitórios sombrios e fedorentos do exército: “E de repente ele se perguntou se não havia meio termo na vida entre os golpes e as carícias, um lugar com ar, um respiro, já que qualquer um dos dois extremos, os beliches fedorentos dos soldados ou o leito perfumado daquele lugar, o afogava” (60-61). E é nesse ninho de amor emprestado por um amigo pedófilo e homossexual travesti (59) que o exército surpreende o desertor nos braços da feliz viúva (52), ridículo e passivo como um ladino desvalorizado: “Estão Raúl e Mme Ifigénie como lí-

rios desmaiados um nos braços do outro, exaustos e satisfeitos, embora talvez Raúl já entediado com tanta satisfação, quando se escutam os golpes, gritos e insultos no portão” (61).

Na ilha deserta de Clipperton, a solidão, pelo contrário, torna-se essencial, violenta, perpétua: “Eu fiquei olhando para o mar que cercava a ilha como uma enorme roupa de solidão que nos isolava de nossas vidas” (130). Os efeitos da solidão são reconhecidos de maneira diferente em Saturnino. Sua lenta descida à loucura decorre em grande parte do vazio e da ausência de si que a maioria dos personagens experimenta. Referindo-se a ele, as mulheres convocam Barba Azul como uma figura genérica da crueldade: “O negro Saturnino, diziam, era igual ao Barba Azul e as havia forçado a chamá-lo de Sua Alteza Sereníssima durante os oito ou nove meses em que ele as governou em sangue e sangue” (55). Em vez disso, as motivações intrínsecas do detentor do farol, seu desejo de domínio absoluto e a vingança de seu corpo atormentado pela espera não precisam ser explicados ou tornados públicos, uma vez que tanto os representantes do judiciário como os jornalistas parecem abordar a violência contra as mulheres como um evento isolado explicável, justificável e perdoável. A presença na ilha de mulheres sem defesa (38), embora não justifique os atos de barbárie, parece explicá-los de maneira mais natural, como se a monstruosidade derivasse da abundância feminina, desse novo Éden do pesadelo e não do homem, — Saturnino — cuja solidão se transformou em apetite e seus apetites em vingança selvagem e demoníaca. A obsessão sexual, o desejo de dominar, a necessidade de fazer sofrer são poderes maléficos e sobrenaturais atribuídos a Saturnino. Através desse personagem, se descreve o caráter bestial de uma virilidade humilhante como uma invariante do homem. Para as mulheres, não há como escapar da besta demoníaca: elas só podem usar o desespero e, segundo reza o velho tópico, resistir à violência. Em outras palavras, a situação força as mulheres ao heroísmo ou a uma morte certa.

A ideia de heroísmo proposta aqui enfatiza um heroísmo cotidiano e um pequeno devastador de mitos e lendas. Por isso mesmo, agradecemos os excelentes momentos da leitura que nos deparam com o encontro entre o mito literário e sua dessacralização. Parece que há uma exceção a esse distanciamento: a representação de mulheres em verdadeiras guerreiras e vestais rebeldes (198) lutando para sobreviver dentro dos limites de uma eternidade compartilhada com o faroleiro. O leitor presencia, apesar de sua índole preditiva, um esquematismo não isento de tons e matizes. Através da aventura e domesticação de uma ilha inóspita, questiona-se o desejo do homem de dominar por igual o espaço e o tempo. Proteger-se da *hybris* e suas consequências

funestas significa desistir de seus sonhos, abdicar e aceitar sua pequenez diante do mundo. Mas o homem prefere dar ordens aos outros e a si próprio. Raúl Soulier, vestido como um Robinson Crusó (142) patriota, atribui tarefas de acordo com protocolos, mesmo quando seus soldados morrem, um após o outro, de escorbuto. Nessa ordem de ideias, Luisa também obedece ao marido sem nunca questionar a loucura de sua viagem à ilha. Ainda assim, o heroísmo das mulheres eclipsa e cancela a participação dos homens. A partir dessa presença-ausência, nasce um jogo de perspectivas que opõe o valor das mulheres e a paixão cega dos homens. Nesse sentido, a obstinação do capitão Raúl Soulier contrasta com o calvário de três anos e meio das mulheres e sua luta diária contra a fome, o escorbuto e a violência genérica. “Quantos homens estavam lá?” (29). À pergunta do marinheiro norte-americano, as mulheres respondem com disparates confusos, mas mantendo até certo ponto a lógica de classe, pois se destaca a voz autorizada da esposa do capitão.

O heroísmo épico de Luisa, Martina e Esperanza reside em sua capacidade de sobreviver ao abandono e à tortura, em salvar a si mesmas e a seus filhos, em armar-se com um martelo para dar um fim a seu martírio: “Quatro dias no barco olhando para os pés calçados com os sapatos enormes que os marinheiros lhes emprestaram. Conforme se afastava da ilha, conseguiu respirar. A mão gigantesca de Deus as resgatara bem a tempo, como se por um capricho, quando elas já estavam decididas a morrer” (23). Durante os primeiros dias do resgate, Martina – heroína e vítima — sofre de bulimia e vomita tudo o que ingere (37), uma plenitude-vazio que contrasta com a anorexia das outras duas mulheres. Enquanto Esperanza está muito preocupada com o desenlace mortal: “Se estamos encarceradas, já é tarefa de Deus, mas eles não serão capazes, somos mulheres indefesas” (38), Luisa, com sua lucidez e segurança característica, alerta sobre o espírito perverso e a ânsia de vingança do governo revolucionário: “Se foram capazes de nos abandonar lá, serão capazes de qualquer coisa” (38).

O clímax da zombaria em relação à ação épica é o sem sentido histórico. Se os seres são vazios e sem sentido, o mesmo acontece com a História. Guardiões de uma ilha sem verdadeiro interesse, os chamados “esquecidos de Clipperton” são acima de tudo “os esquecidos da História”. Desde essa perspectiva, a loucura dos homens é uma fenda definitiva entre sua identidade atingida por choques e rupturas e seu desejo de controle inspirado por paixões irracionais. O relato, sem ser pura fábula e lenda — porque narra feitos reais — sugere uma reinterpretação mitológica da vida ordinária de um país em busca de sua identidade. Por esse motivo, o abandono pode referir, de alguma

maneira, o arquétipo da palavra dada, mas não cumprida: um homem promovido a capitão do exército Porfiriano é comissionado, recebe uma missão (defender a ilha K.) e é abandonado ali com soldados, mulheres e crianças. A autora enfatiza o aspecto anedótico desse evento; seu propósito não é lhe dar a magnitude da epopeia homérica, mas promovê-lo à posição de um novo mito constitutivo da epopeia contemporânea.

Onde fica a possibilidade de reconstruir a história do Estado-nação que mude a experiência das sobreviventes e o abandono das autoridades pós-revolucionárias? Uma primeira tentativa é dada a nós através do discurso jornalístico. Aqueles que escreveram crônicas sobre a tragédia das naufragas o fizeram sem poder transcender a notícia-sucesso e o sensacionalismo do estilo lírico e bombástico das descrições tópicas e macabras. Hipólito, jornalista com rigor ético, percebe a força épica da aventura feminina, mas não pode expressá-la. Ao escrever, ele percebe que é impossível narrar o heroísmo das mulheres nas ninharias da vida cotidiana sem fugir dos lugares comuns. Por outro lado, plasma o caráter proteico e polimórfico de um mito em construção. Não há certezas absolutas na história, somente se dispõe de uma visão míope, da voz de jornalistas medíocres e ávidos por sensacionalismo que, misturando eventos com a imaginação, elaboram uma epopeia exaltada e, em uma pirueta final, fazem que suas crônicas correspondam a mitos literários. Seguindo essa linha de raciocínio, as sobreviventes devem ter morrido: “as mulheres mais valentes das histórias se permitem morrer antes de serem abusadas” (84). Pelo contrário, a natureza heroica das mulheres, transgressiva e descomunal, só pode ser concebida como uma narrativa impossível. Hipólito acha que as mulheres nunca serão capazes de se purificar porque “carregam a mancha”, a linha que os gregos associam à *hybris*. É então necessário que seja uma mulher que resgate a história das mulheres e reconheça seu valor? Talvez seja apenas, como sugere Hipólito, uma aporia da linguagem diante do descomunal da tragédia. Porque a luta neste romance é, acima de tudo, uma luta por escrever. Uma causa perdida de antemão, como a maioria dos combates, quando se trata, como aqui, de dizer o indizível. Serve para algo escrever? Ante um evento tão remoto e absurdo, os efeitos de estilo são ineficientes. É por isso que, sem dúvida, cabe apostar na elipse ou na citação. Talvez essa seja a diferença entre o jornalista e o escritor: o primeiro — como Hipólito — se dá por vencido e renuncia a escrever; o segundo, ao contrário, honra sua arrogância criativa e adentra as ninharias da vida cotidiana. Essa é a postura discursiva de Ana García Bergua, que humildemente aceita a impossibilidade de narrar e, ao mesmo tempo, enfrenta o desafio da escrita ficcional. Como

Orson Welles, que baseou seu filme *O Cidadão Kane* na elucidação de uma palavra, a autora elucida a ideia de heroísmo a partir do lugar das mulheres na história mexicana, como necessidade definitiva de resgatar pequeno heroísmo, de sobrevivência.

## Considerações finais

O que, então, almeja a representação dessas heroínas esfarrapadas, vítimas da fatalidade épica? Todas as referências míticas e mitológicas desqualificam o heroísmo que tem algo suicida. A resposta deve ser encontrada na presença de seres vazios e na vacuidade da história. A condição trágica é irreparável? A tragédia é inevitável quando os corpos atingidos pelo escorbuto entram em colapso e se desintegram? Qualquer heroísmo se torna uma ilusão, qualquer imitação épica se torna uma nota no jornal local. . . Para que não se diga que todas as mulheres são herdeiras de Pandora, Ana García Bergua deixa um pouco de luz para o leitor através de Esperanza, a bem-nomeada; e é sob essa luz que a história termina. Essa mulher é a Esperança sacrificada. A última sequência do romance mostra uma Esperanza unida pelo inesperado milagre de escrever com Schubert, seu amante do infortúnio, depois de proteger o filho de Luisa e haver contado até o cansaço o que aconteceu. O homem da canção alegre (*lieder*) a reconhece e a abraça (200). Abraça uma mulher fraca e desnutrida, cuja feminilidade se perdeu nas múltiplas privações daquele retorno sem fim, mas ele abraça, afinal, uma mulher ideal, perfeita, mitificada por ser sua Afrodite recuperada. Mais uma vez, estamos diante de uma invariância da epopeia das mulheres, como afirma a protagonista de Virginia Wolf, a senhora Dalloway: “viver era muito, muito perigoso, mesmo que fosse apenas um dia” (1925).

## **BIBLIOGRAFIA FINAL**

### **BIBLIOGRAFIA ATIVA**

GARCÍA BERGUA, Ana. *Isla de bobos* [2007] (2014). México: Ediciones Era.

GARCÍA BERGUA, Ana (2019). Sobre el heroísmo. In Assia Mohssine (Ed.), *El heroísmo épico en clave de mujer* (72-80). Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara (con el apoyo financiero del CELIS/Université Clermont Auvergne, Cátedra Fernando del Paso y Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz).

### **BIBLIOGRAFIA PASSIVA**

ALAIN, Emile Chartier (1936). *Mars ou la guerre jugée*. Paris: Editions Gallimard.

BRUNEL, Pierre (2003). *Mythopoétique des genres*. Paris: PUF.

CARDONA ZULUAGA, Patricia (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *REVISTA Universidad EAFIT*, Vol. 42 (144), pp. 51-68.

DERIVE, Jean (dir.) (2002). *L'Épopée*. Paris: Karthala.

COLLECTIF (2006). *L'épopée*. Paris: Armand Colin. "Collection U".

ESTEBAN SANTOS, Alicia (2006). Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II). *CFC (G)* V. 16, pp.85-106.

LYOTARD, Jean-François (1987). *La condición postmoderna*. Trad. M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra.

MOHSSINE, Assia (2019). Genre et folie dans *L'île aux fous* d'Ana García Bergua. In Stéphanie Urdician et Nadia Mekouar-Hertzberg (Eds.), *Folies, mélancolies et autres ravissements* (291-318). Binges: Editions Orbis Tertius. Coll. "Universitas".

MOHSSINE, Assia (Ed.) (2019). *El heroísmo épico en clave de mujer*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara (con el apoyo financiero del CELIS/Université Clermont Auvergne, Cátedra Fernando del Paso y Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz).

MOHSSINE, Assia (Ed.) (2017). *De l'héroïne mythique à l'héroïne en*

haillons. *Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revistas épicas*, CIMEEP/ Universidade Federal de Sergipe, 147 p.

MOUREAU, François (1989). *L'île, territoire mythique*. Paris: Aux amateurs de livres.

PEDROSA, José Manuel. (2005). ¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la postmodernidad. *Revista de poética medieval*, N. 14, pp. 47-94.

RAMALHO, Christina (2005). *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres.

VOLTAIRE (1759). *Candide, ou l'optimisme*. éd. Jean Goldzink (2007). Paris: Flammarion. Coll. "GF", (2016).