



Como a Ficção Anglófona Contemporânea de Autoria Feminina Ilumina o Caminho até a Antiguidade Clássica

How the Contemporary Anglophone Fiction of Female Authorship Sheds Light on the Way to Classical Antiquity

Laura Ribeiro da Silveira

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil
laurardasilveira@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-9832-6645>

Resumo: Este artigo discute a ficção anglófona contemporânea de autoria feminina dedicada à recepção da antiguidade clássica como uma possibilidade de acesso aos textos clássicos, um convite à nova geração de leitores, pouco conhecedora da literatura greco-romana, mas interessada em sua temática, a partir dos enredos desenvolvidos nos seguintes romances: *Circe*, *Lavínia*, *A odisseia de Penélope*, *Mil navios para Troia*, *O silêncio das mulheres*, *Mulheres de Troia* e *A jornada para casa*, alguns dos quais se tornaram *bestsellers* apenas após serem lançados, alavancados, ainda, pelas mídias sociais, sempre presentes no contexto atual de estudantes e jovens nascidos neste século. Por meio da leitura e discussão dos textos contemporâneos, surge e cresce o interesse pelos textos antigos, pelas fontes, línguas, pela tradição clássica e sua recepção ao longo do tempo. O recorte apresentado reúne obras de ficção cujo enredo destaca personagens secundárias, minorias e mulheres, vozes silenciadas desde a antiguidade, que, transformadas em protagonistas, trazem reflexões sobre o passado e o presente, dialogando com textos anteriores, mas também com a nova geração de leitores, ao tempo em que criticam ou subvertem as narrativas hegemônicas.

Palavras-chave: literatura anglófona; recepção; antiguidade clássica; autoria feminina.

Abstract: This article discusses contemporary anglophone fiction by female authors dedicated to the reception of classical antiquity as a way of accessing classical texts, an invitation to the new generation of readers, who are not very familiar with Greco-Roman literature but are interested in its themes, based on the plots developed in the following novels: *Circe*, *Lavinia*, *The penelopiad*, *A thousand ships*, *The silence of the girls*, *Women of Troy* and *The Voyage home*, some of which became bestsellers only after their release, further leveraged by social media, ever-present in the current context of students and young people born in this century. Through the reading and discussion of



contemporary texts, interest in ancient texts, sources, languages, the classical tradition and its reception over time emerges and grows. The selection presented brings together works of fiction whose plot highlights secondary characters, minorities and women, voices silenced since antiquity, who, transformed into protagonists, bring reflections on the past and the present, dialoguing with previous texts, but also with the new generation of readers, while criticizing or subverting hegemonic narratives.

Keywords: anglophone literature; reception; classical antiquity; female authorship

1 Introdução

A história narrada nos mitos, nas epopeias, ou nos livros didáticos foi sempre a da cultura dominante, pelo menos até ao advento da *Nouvelle Histoire* (Nova História), movimento iniciado na França na segunda metade do século XX, que “propôs analisar, compreender e explicar a realidade social em sua complexidade histórica, distintas dimensões (humana, social, cultural, política, econômica) e manifestações de linguagem (semiótica e significado)” (Costa e Santos, 2023, p.1), ampliando de maneira significativa o escopo de atuação do historiador e abrindo espaço para outras narrativas, não hegemônicas, mas igualmente válidas, na construção do saber histórico.

A possibilidade de incluir vozes minoritárias na história atingiu também a literatura, sobretudo no pós-guerra (literatura de testemunho), no pós-modernismo, com os movimentos feminista e decolonial, para citar alguns momentos de deslocamento das narrativas: “uma mudança no ponto de vista revela a política implícita da narrativa: a escolha de quem conta ou a perspectiva vai alterar seus pressupostos centrais e a percepção que se tem do conto” (Duplessis, 1985, p.109, tradução nossa).¹ Assim, a história revisionista alia-se a uma literatura revisionista, que oferece outras versões mesmo de enredos já consagrados pela tradição. Aqui seguimos o pensamento de Adrienne Rich, que, em meio aos desdobramentos da segunda onda feminista, no início da década de 70 do século passado, alertava para a necessidade da revisão da literatura sob a perspectiva

¹ No original: “A change of point of view reveals the implicit politics of narrative: the choice of the teller or the perspective will alter its core assumptions and one’s sense of the tale.”



feminina, em um ensaio que reflete o que ela acreditava ser o “despertar de uma conscientização” que afetaria mulheres e homens, ao definir:

Re-visão, o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto velho a partir de uma nova direção crítica, é para nós [mulheres] mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. [...] Nós precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la diferentemente de como sempre conhecemos; não para passar adiante uma tradição, mas para quebrar seu controle sobre nós (Rich, 1972, p. 18-19, tradução nossa).²

Embora a escritora/poeta se refira sobretudo à escrita da poesia, ela inclui a ficção em sua análise, que se ocupa da pós-modernidade, enquanto nós estendemos sua argumentação ao passado, porque vemos aí a revisão que a literatura anglófona contemporânea faz da tradição clássica, ao questionar e subverter a ordem masculina hegemônica imposta desde a Antiguidade. Para Rich, as mulheres têm um trabalho próprio a ser feito, não mais o de serem mães ou musas (Rich, 1972, p. 25), ou de terem suas histórias sempre contadas por homens, ou ainda, apagadas, acrescentamos.

Sobre a autoria feminina em língua inglesa, o difícil caminho profissional percorrido desde Aphra Behn, denunciado por Virginia Woolf³ e, finalmente, pavimentado e mesmo florido desde 2020,⁴ não inclui a tradição clássica, nem a recepção e crítica da escrita feminina (Theodorakopoulos, 2012. p. 149-162). Nesse artigo de 2012, Theodorakopoulos nos lembra que a área clássica só era acessível aos

² No original: “Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.”

³ Em *Um teto todo seu*, Woolf sugere que todas as mulheres escritoras devem homenagem a Aphra Behn pelo seu pioneirismo na profissão: “todas as mulheres reunidas deveriam derramar flores sobre o túmulo de Aphra Behn” (ano, p. 71), e denuncia a falta de independência sócio econômica como o maior obstáculo à produção literária feminina: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (p. 9).

⁴ Cf. Weber, 2020.

homens, durante muitos anos, gerando uma defasagem na leitura e recepção dos clássicos entre as mulheres que, agora atualizadas, entendem que “transgredir para o território da tradição clássica significa mudar aquele território, tornando-o seu, tomando liberdades com os textos antigos, questionando-os ou subvertendo-os, mas também descobrindo-lhes sentidos até então invisíveis” (Theodorakopoulos, 2012, p. 149).⁵ Isso explicaria a grande quantidade e variedade de textos de autoria feminina dedicados à recepção clássica, sobretudo neste século XXI. Não existe um compromisso de resgate ou recuperação de nada, existe, sim, uma liberdade na diversidade do diálogo com a tradição, e “isso é uma coisa boa e significa que agora é um momento especialmente bom para olharmos as recentes contribuições das mulheres para a tradição clássica” (Theodorakopoulos, 2012, p. 152).⁶ Ainda segundo a autora, as mulheres escritoras têm se apropriado da literatura clássica desde a metade do século XX, e influenciado na sua disseminação na cultura contemporânea, ocasionando uma significativa mudança na história da recepção dos clássicos (Theodorakopoulos, 2012, p.161). Mais de dez anos desde a publicação desse texto e podemos confirmar que a recepção se tornou um vasto território para a contemporaneidade.

As epopeias homéricas, tragédias gregas e mitologia greco-romana surgem sob novas e diferentes perspectivas. Para Zajko e Leonard (2006, p. 17), “pelo seu potencial para independência e criatividade, o espaço autônomo do mito se torna ‘o teto todo seu’ contemporâneo”.⁷ Acreditamos que esse espaço venha servindo de inspiração e abrigo para autoras e textos de recepção na literatura anglófona das últimas décadas, assegurando-lhes, inclusive, a proliferação. Vozes femininas plurais retomam a tradição clássica e narram mitos e enredos a partir de olhares diversos no tempo, no espaço, na cultura e na língua.

⁵ No original: “transgressing into the territory of the classical tradition means changing that territory by making it their own, by taking liberties with the ancient texts, challenging or subverting them, but also by uncovering hitherto invisible meanings”.

⁶ No original: “This is a good thing, and it means that now is an especially good time to look at women’s recent contributions to the classical tradition”.

⁷ No original: “In its potential for independence and creativity the autonomous space of myth becomes the contemporary ‘room of one’s own’”.

De fato, os antigos já desenvolviam episódios e personagens menores oriundos de tradições anteriores e heterogêneas, recolhidos nos épicos homéricos e expandidos em diferentes épocas, contextos e línguas, como destaca Rosen (2016, p. 12), ao se referir aos textos de Ésquilo, Ovídio, Chaucer e Shakespeare sobre elementos da guerra de Troia.

Então, apesar de a prática de retratar personagens secundárias como protagonistas na literatura não ser uma novidade da segunda metade do século XX (no ocidente, Virgílio já o fizera na *Eneida*, no século I AEC), é a partir de então que percebemos sua expansão em diferentes gêneros, locais e culturas, e vivemos agora o seu apogeu, impulsionado por fatores diversos, dentre os quais destacamos a internet, as mídias sociais, os movimentos sociais e o mercado editorial atrelado ao capitalismo, para pensarmos no caso específico da literatura anglófona contemporânea.

O advento e a evolução da internet tornaram o acesso a textos e livros um processo fácil e instantâneo, possibilitando que uma obra seja lançada física e virtualmente ao mesmo tempo, traduzida e adquirida (leia-se também baixada) em tempo surpreendente para quem viveu antes desse avanço tecnológico. As mídias sociais, sempre em ascensão,⁸ funcionam como palco tanto para divulgação quanto para crítica de antigos e novos lançamentos, sobretudo por meio de canais e perfis especializados em literatura, acadêmicos ou não.

Enquanto o pós-colonialismo abriu espaço para o surgimento ou o fortalecimento de movimentos sociais diversos, apresentando outras versões e protagonistas da história até então narrada pelo vencedor/opressor, o mercado editorial se beneficiou com a publicação de livros que representem, em maior ou menor escala, os sujeitos desses movimentos, suas experiências, perspectivas e reivindicações, sobretudo em uma sociedade capitalista, atenta às demandas do mercado, que agora cresce em busca de outras vozes e nichos. No capítulo intitulado “*An insatiable market for minor characters* (‘Um mercado insaciável’ para personagens secundários),⁹ Jeremy Rosen analisa e exemplifica o

⁸ Ver, por exemplo, a análise de dados apresentada por Simon Kemp em *5 billion social media users*, de janeiro de 2024. Cf. Kemp, 2024.

⁹ Ainda sem tradução em língua portuguesa, o livro *Minor characters have their day* (“Personagens secundários têm o seu momento”, em tradução livre nossa) apresenta uma



funcionamento dessa engrenagem que alia textos clássicos, romances contemporâneos, personagens secundárias, perspectivas marginais ou politicamente informadas, autoras já consagradas ou com formação clássica, e o mercado editorial, confirmando que o fenômeno literário cresce alimentado por essa combinação de fatores, impulsionando, ainda, a demanda pela literatura clássica canônica (Rosen, 2016, p. 117-153).

O acesso virtual aos textos também impulsiona a distribuição de lançamentos e traduções, inclusive em páginas de livre acesso para *download* de obras, como a *z-library*, que disponibiliza textos do mundo todo em diversos formatos e idiomas, às vezes imediatamente após sua publicação, por exemplo, como aconteceu com a tradução de *Clitemnestra* (de Constanza Casati) em português, lançada dia 10 de março de 2025 e disponibilizada na plataforma na mesma semana (consultamos no dia 15 de março). No Brasil, entretanto, em relação à aquisição de obras, predomina o livro físico, comprado em loja virtual.¹⁰

Sobre as mídias sociais, destacamos o papel dos *booktokers* (influenciadores do *TikTok* dedicados a livros), sobretudo junto aos novos leitores (geração Z), na divulgação e crítica (especializada ou não) de lançamentos literários e, às vezes, de obras já consagradas, mas reeditadas. O impacto desse veículo de promoção de textos é expresso em bilhões de visualizações acumuladas pela *hashtag booktok*, com ramificação no Brasil, e no artigo intitulado “BookTok o papel dos criadores de conteúdo do TikTok no estímulo à leitura no Brasil”¹¹ que traz um estudo dos principais influenciadores e seu campo de atuação no cenário brasileiro de 2024. Como todo fenômeno literário, é visto com entusiasmo por algumas pessoas e rejeição por outras, sobretudo pela forma (vídeos curtos, pouco acadêmicos, com pitadas de humor) e intenção (mais comercial do que crítica) da divulgação.

2 A vez e a voz das minorias na literatura anglófona contemporânea

análise atual da produção literária anglófona contemporânea dedicada à reelaboração de enredos consagrados pelo cânone, sob novas perspectivas, sobretudo de personagens secundárias, e do fenômeno de vendas dessa produção focada em nichos particulares de leitores.

¹⁰ Cf. Nielsen Book Data; Câmara Brasileira do Livro, 2023.

¹¹ Cf. Karhawi; Szabó Iossi; Montuori Fernandes, 2024.



Feitas essas considerações sobre o aspecto comercial dessa tendência literária, passemos à análise de alguns títulos desses romances contemporâneos, uma vez que a ênfase nas vozes minoritárias é sempre anunciada desde a capa, oscilando entre uma personagem secundária transformada em protagonista e um coro de vozes femininas oprimidas (Spacciante, 2024, p. 1-2). Assim, *Circe* (Madeline Miller) e *O silêncio das mulheres* (Pat Barker) seriam textos representativos dessa tendência: enquanto o primeiro se concentra em uma personagem (heroína?) para apresentá-la em contraste com as demais, o segundo apresenta a experiência feminina coletiva de silenciamento e falta de poder (Spacciante, 2024, p. 1-2).

A lista de títulos que se filiam a um ou outro grupo é longa e segue crescendo. Citando apenas romances já traduzidos para o português e com a data de publicação nessa língua, destacamos: *As mulheres de Troia* (Pat Barker, 2022), *Mil navios para Troia* (Natalie Haynes, 2023), *Os filhos de Jocasta* (Natalie Haynes, 2024), *A jornada para casa* (Pat Barker, 2024), *Filhas de Esparta* (Claire Heywood, 2022), *Lavínia* (Ursula Le Guin, 2010), *A odisseia de Penélope* (Margaret Atwood, 2020), *Olhar petrificante* (Natalie Haynes, 2023), *Ariadne* (Jennifer Saint, 2022) e *Clitemnestra* (Costanza Casati, 2025).

Em nossa pesquisa, conseguimos elencar muitos outros títulos, que ainda não foram traduzidos para o português (mas já contam com traduções para espanhol, italiano e alemão, como, por exemplo, *Medusa*, publicado em 2021, de Rosie Hewlett), ou que foram escritos originalmente em outra língua, diferente de inglês, ou no século XX (antes, pois do fenômeno literário-comercial a que nos referimos) ou não pertencem a esse agrupamento proposto por Spacciante. Há tanto autoras quanto romances que não se filiam a nenhum estilo de maneira definitiva ou excludente, mas transitam entre gêneros, entre vozes individuais e coros ou adotam o modelo sequencial de escrita, transformando seus romances em trilogias ou integrando seus textos em séries temáticas promovidas por editoras.

Embora esse *corpus* ainda esteja crescendo muito, percebemos alguns elementos comuns às narrativas analisadas, além da perspectiva das personagens secundárias, dentre os quais, destacamos: a elaboração de narrativas que mesclam personagens oriundas de enredos ou contextos diversos na tradição clássica, concomitante a uma fidelidade aos textos



originais dessa mesma tradição, no que diz respeito à caracterização das personagens bem como aos desfechos dos enredos. Assim, encontramos a guerra de Troia, a viagem de Ulisses/Odisseu e as tragédias gregas do século V AEC como o grande núcleo-fonte, repositório de personagens e narrativas que se cruzam e oferecem inúmeras possibilidades de elaboração, desdobramentos e/ou preenchimento de lacunas deixadas pela mesma tradição, que segue instigando o imaginário e inspirando releituras.

Observamos, pois, desde o encontro de personagens até a junção de episódios em uma mesma narrativa; por exemplo, em *Circe*, onde a protagonista Circe e a coadjuvante Penélope se encontram e compartilham suas histórias, e onde Telégono mata o pai, Odisseu, com a lança contendo o veneno da raia, ilustrando tanto o aspecto de criação quanto o de recolha de fragmentos na constituição da recepção. Circe e Penélope não se encontram na tradição, porém a morte de Odisseu é anunciada por Tirésias na *Odisseia*, em, “do mar sobrevirá para ti a morte brandamente, que te cortará a vida já vencido pela opulenta velhice” (Homero, XI, v.134-136, tradução de Frederico Lourenço) e sua relação com Telégono aparece na Teogonia, em “Circe, filha de Sol Hiperiónida, amada por Odisseu de sofrida prudência, gerou Ágrio, Latino irrepreensível e poderoso, e pariu Telégono, graças à áurea Afrodite” (Hesíodo, v. 1011-1014, tradução de Jaa Torrano Miller), então, faz convergirem personagens e eventos de outras narrativas para sua obra.

A própria Circe construída por Miller guarda os traços que a tradição lhe oferecera, mas surge complexa e aprofundada em sua caracterização humanizada e adaptada ao gosto contemporâneo, como uma mulher rejeitada pela própria família, que refaz sua vida a partir do autoconhecimento e da dedicação à sua arte (a feitiçaria é apresentada como uma disciplina a ser aprendida e aperfeiçoada mesmo, inclusive por Penélope). A Circe do século XXI aproxima-se mais das mulheres do que das divindades, o que fica explícito, inclusive, em seu ato final. Ao longo do romance, ela se apaixona, sofre diversas violências, vinga-se de muitos, salva outros tantos, vive uma maternidade solo atípica, aproxima-se de Penélope o suficiente para se tornarem amigas e, por fim, abdica da imortalidade para viver como humana ao lado de Telêmaco. Mas a Circe mitológica vem junto e perpassa diversos episódios e personagens



da tradição, de Glauco e Cila a Medeia, Pasífae e o Minotauro, para citar alguns fora do circuito de Odisseu. São muitos caminhos que se cruzam no romance, enquanto a protagonista se desenvolve e nos conta sua história, iluminando outras de modo a deixá-las sugeridas às suas leitoras.¹²

Há, entretanto, narrativas, sobretudo as que trazem perspectivas plurais ao longo do texto, que apresentam inúmeros episódios e personagens enredados em um único contexto, com digressões e desdobramentos que, a nosso ver, complicam mais do que explicam (tomando os verbos literalmente a partir da etimologia dos prefixos *com-* e *ex- + plicare*, para destacarmos as dobras) as relações entre personagens, suas origens ou mitos de que participam. Entendemos que tal prática tenha dois efeitos imediatos: revela o conhecimento ou a pesquisa sobre a Antiguidade Clássica realizada pela autora do romance (sobretudo quando ela própria é classicista, além de escritora)¹³ e sugere a possibilidade de se buscar mais informações sobre a personagem, o mito, o tema, tanto em outros romances quanto em textos antigos.

Assim, em *Mil navios para Troia*, por exemplo, a autora nos fornece uma considerável lista de personagens antes do primeiro capítulo, separada em “gregos”, “troianos” e “divindades”, organizada em casas, com explicações genealógicas, de modo a facilitar a compreensão da narrativa que seguirá (em terceira pessoa) diferentes figuras femininas (de Gaia a Polyxena, para ilustrar a diferença), ao longo de quarenta e três capítulos, incluindo um coro de mulheres e cartas de Penélope a Odisseu, além da própria musa Calíope (narradora em primeira pessoa, que diz: “Não estou oferecendo a ele [narrador] a história de uma mulher durante a Guerra de Troia; estou oferecendo-lhe a história de todas as mulheres na guerra”. Haynes, 2023, p.45, tradução de Marcelo Barbão),¹⁴ recorrentes ao longo do texto (o coro aparece em onze capítulos, Penélope

¹² O uso do feminino “leitoras” aqui e nas próximas páginas (no singular ou no plural) é uma escolha nossa deliberada e intencional, para se referir às pessoas leitoras e destacar o papel feminino tanto na produção, quanto no consumo dos textos.

¹³ Dentre as autoras contemporâneas, destacamos Haynes, Miller, Heywood, Cazati e Hewlett, que têm formação clássica em sua biografia.

¹⁴ Todas as citações dessa obra provêm da edição em língua portuguesa, cuja tradução foi realizada por Marcelo Barbão e publicada pela editora Jangada.



escreve cartas – todas para Odisseu, menos a última, para Atena – em sete capítulos, e Calíope surge guiando a narrativa em outros sete). As demais mulheres aparecem uma única vez nos títulos dos capítulos.

Como os capítulos são curtos, o efeito do acúmulo de dobras a que nos referimos acima impressiona e talvez convide as leitoras a buscarem as outras histórias apenas apresentadas. Por exemplo, o capítulo trinta e nove, sobre Clitemnestra, traz Egisto, Agamenon, Ifigênia, Orestes, Electra, Cassandra, Ártemis, Zeus, Calcas, Apolo, profecias, referências à guerra de Troia (peste, sacrifícios, Helena, Menelau, Príamo), as Fúrias e vários símbolos (o fogo negro, o número três, a cor roxa, etc.), e termina assim:

As Fúrias não se preocupavam com portas ou paredes.
Apareceram ao lado dela e a rodearam com o fogo negro.
Suas cobras se enrolaram no cabelo dela, e, embora Electra
não pudesse ver as mulheres ao seu redor, ou as cobras que
se enrolavam nela, sentia o calor incandescente e sabia o
que devia fazer. Devia encontrar o irmão, Orestes. E deviam
vingar a morte do pai (Haynes, 2023, p. 248).

As pessoas familiarizadas com a literatura clássica reconhecem as várias referências e a intertextualidade com a *Oréstia* de Ésquilo, indicada pela própria autora no epílogo do romance (Haynes, 2023, p. 269), mas aquelas recém iniciadas no universo da recepção clássica, podem se perder, e sentir necessidade de outras leituras, sobretudo, dos textos indicados como fontes, ou daqueles que preenchem os vazios deixados pelas novas narrativas, alimentando o mercado de *sequels* (sequências ou continuações de histórias, ou de algum tema da história original), *prequels* (neologismo criado no século XX para indicar histórias sobre eventos que precedem a narrativa existente) e trilogias.

É nesse sentido que acreditamos que a literatura contemporânea ilumina o caminho até a Antiguidade Clássica, uma vez que os textos antigos agora são buscados por uma geração de leitoras que não conheciam tais obras durante sua escolarização, nem têm nenhum estudo ou formação na área clássica, mas buscam o passado por iniciativa própria, guiadas, às vezes, pelo *marketing* editorial, que anuncia lado



a lado os textos gregos e latinos (em edições atualizadas, bilíngues e comentadas) e sua recepção contemporânea.

Acrescentamos, ainda, que a maioria das autoras que pesquisamos ou tinham uma carreira literária previamente consolidada antes de se voltarem para a antiguidade clássica (como Ursula Le Guin, Margaret Atwood e Pat Barker, por exemplo), ou dedicam-se a outras atividades que influenciam na divulgação e consumo de seus romances, como ensino, teatro, rádio, TV e mídias sociais. Natalie Haynes, por exemplo, cujo perfil no *Instagram* (@nataliehaynesauthor, criado em 2020) inclui desde pré-lançamentos a agenda de shows, ou Madeline Miller (@madeline.e.miller, criado em 2017), que acumula 158 mil seguidores na mesma rede social, onde compartilha o sucesso dos milhões de cópias vendidas, além de novidades sobre suas obras, como a adaptação de *Circe* para uma série de TV, pela *HBO Max*.

O fato de serem jovens e interagirem com seu público também contribui tanto para o sucesso de seus textos, quanto de suas performances em eventos, acadêmicos ou não, como a série de podcasts da *BBC* intitulada *Natalie Haynes stands up for the classics* (“Natalie Haynes defende os clássicos”, em uma tradução livre nossa, que perde a nuance de *show* contida no título original), cujos trinta e oito episódios encontram-se disponíveis no próprio *site* da *BBC* e em plataformas de *streaming*), ou a palestra promovida pelo *Paideia Institute* (Instituto Paideia), por meio da plataforma *Zoom*, de acesso gratuito, ocorrida no último dia seis de abril, na qual Madeline Miller discorreu sobre alguns pontos do livro *Circe* e respondeu a perguntas tanto de leitores quanto de (aspirantes a) escritores, por cerca de uma hora e meia, cuja gravação está disponível no canal do *Youtube* do Instituto e acumula 805 visualizações até hoje.¹⁵

3 As vidas e as vozes cantadas

Além de serem minorias, personagens secundárias da tradição clássica, muitas das figuras apresentadas nesses romances tiveram pouca ou nenhuma

¹⁵ A palestra está disponível no link presente na referência. Cf. Paideia Media, 2025.

vida nos textos antigos. Aqui, o maior exemplo é Lavínia, cujo papel primordial na formação do povo romano é atestado na *Eneida* de Virgílio, onde ela é citada uma dezena de vezes e não tem nenhuma fala. A vida de Lavínia se resume a enrubescer e ser o alvo da disputa entre Eneias e Turno, para garantir o reino de Lavínia e a futura Roma, na tradição clássica. Em sua tradução do poema para o português, Carlos Ascenso André inclui a seguinte nota de rodapé acerca dos versos sobre o rubor das faces:¹⁶

Ao longo de todo o poema, Lavínia jamais profere uma palavra, exprime uma opinião, manifesta uma atitude. Mas não pode dizer-se que seja uma não presença, na medida em que o seu papel, posto que silencioso, é determinante nesta segunda metade da narrativa. Aqui, a despeito do silêncio, o seu rubor diz mais que muitas palavras. É o único momento em todo o poema em que isso acontece (*Eneida*, 2020, p. 399, nota do tradutor).

Sim, vemos no seu rubor a expressão dos valores femininos apreciados na sociedade romana de Virgílio: o pudor, a discrição, o recatamento, mas discordamos de que signifique mais do que isso. A quem o seu silêncio incomoda? Se não aos homens de hoje, menos ainda aos do século XIX, como Odorico Mendes, que, em nota ao livro XI de sua tradução da *Eneida*, justifica assim a caracterização de Lavínia:

[...]criada ao bafo materno e submissa à vontade paternal, sem ter amor a nenhum, devia sujeitar-se ao que fosse de proveito ao reino; e, se as instâncias da mãe advogavam por Turno, os desejos do pai e os oráculos, a que por sua idade e educação dava assaz peso, a punham em balança; e eram próprias da sua situação a expectativa e a neutralidade (*Eneida*, XI, 2013, p. 515, nota do tradutor).

Assim, desde os antigos, cada século procurou em Lavínia valores que reforçam seu papel na formação do povo romano descendente de Eneias, mas sua falta de agência só foi percebida com desconforto no

¹⁶ Os versos 65-66, do livro XII da *Eneida*. Na tradução de André: “inundando as faces em brasa; um rubor intenso fez subir nela um fogo e invadiu-lhe o rosto de calor.” No original latino: “*Flagrantes perfusa genas; cui plurimus ignem/Subjecit rubor et calefacta per ora cucurrit*”.

ínicio do século XXI, por Ursula K. Le Guin. E seu texto ecoa tantas mulheres de ontem e de hoje, de todas as partes do mundo, cujas vozes nunca foram ouvidas, em meio a sociedades machistas e patriarcais. Portanto, chegamos à Lavínia de 2008, e à sua narrativa pessoal dos eventos que começam com a chegada de Eneias ao Lácio.

Trata-se do último romance da autora norte-americana Ursula K. Le Guin, reconhecida e premiada por sua escrita de ficção científica e fantasia, que se volta para a literatura latina clássica para nos apresentar a história de Lavínia, contada por ela mesma. O romance está traduzido para várias línguas, inclusive português (disponível apenas em Portugal),¹⁷ mas nossa fonte aqui é o texto original em inglês, e as traduções são todas nossas.

O posfácio de Le Guin ao romance constitui matéria relevante para a compreensão de sua relação com o poema de Virgílio. A autora afirma, “[...] minha história é um ato de gratidão ao poeta, uma oferenda de amor. [...] Uma interpretação meditativa sugerida por uma personagem secundária na história dele [Eneias] – o desdobramento de uma deixa” (Le Guin, 2008, p. 218).¹⁸ Ela também nos diz que a localização, o enredo e os personagens do romance são baseados nos seis últimos livros da *Eneida*. Informa que “seu desejo era seguir Virgílio, não melhorá-lo ou reprová-lo, mas que a própria Lavínia às vezes insistia nos erros do poeta, como sobre a cor do seu cabelo, por exemplo” (Le Guin, 2008, p. 219),¹⁹ que não era loiro; e Le Guin, como boa romancista, precisou entender os detalhes da geografia e da sociedade primitiva que habitava o Lácio, para garantir a verossimilhança de sua narrativa. Destacamos que seu empenho a levou a retomar os livros de latim para ler a *Eneida* no original e, só então, dedicar-se ao tema.

O romance é narrado em primeira pessoa, por Lavínia, agora protagonista da trama, que começa, pois, no momento em que ela avista a frota de Eneias deixando o mar e entrando pela foz do rio em direção ao território italiano, e termina não com a morte de Lavínia, mas com a constatação de sua

¹⁷ Não conseguimos acesso a essa tradução de *Lavinia* até o momento presente.

¹⁸ No original: "[...] my story is an act of gratitude to the poet, a love offering.[...] It is a meditative interpretation suggested by a minor character in his story – the unfolding of a hint."

¹⁹ No original: "My desire was to follow Vergil, not to improve or reprove him. But Lavinia herself sometimes insisted that the poet was mistaken – about the color of her hair, for instance."



imortalidade, quando ela afirma que Virgílio não lhe cantou vida suficiente para morrer, dando-lhe somente imortalidade (Le Guin, 2008, p. 217).

O texto aborda os eventos da *Eneida* do ponto de vista de Lavínia, revelando muito do universo feminino ausente na obra de Virgílio, a quem a narradora chama de “meu poeta”. E ultrapassa o enredo da epopeia quando Lavínia passeia no tempo da narrativa, visitando seu futuro com Eneias e depois sem ele, ou conversando com um Virgílio já no fim de sua vida, nos vários encontros que o oráculo lhes permite ter, quando discutem sobre o poema e se informam mutuamente, sobre o passado que Virgílio buscou e o futuro de Lavínia, Eneias, Roma.

Ursula Le Guin evita os deuses do Olimpo, mas recorre às divindades romanas primitivas e ao fantástico que cabe em sua prosa poética, onde rituais, cerimônias, diálogos, discursos e batalhas são apresentados com o mesmo cuidado, guiando a leitora pela mão de Lavínia, seguindo os passos de Virgílio.

É possível identificar vários episódios da *Eneida* (os cabelos em chamas, a fala de Iulo sobre comerem as mesas, a loucura de Amata, para citar alguns) e descobrir tantos outros inéditos ao longo do romance de Le Guin (os ritos femininos na floresta liderados por Amata durante sua loucura, para citar um que aproxima os dois textos). A força narrativa de Lavínia vem da consciência que ela tem de si e de seu lugar, quando, no início do texto, afirma:

Eu sei quem eu fui, eu posso lhes dizer quem eu devo ter sido, mas, agora, eu existo somente nesta linha de palavras que escrevo. Eu não tenho certeza da natureza da minha existência, e me admiro de me encontrar escrevendo. Eu falo latim, claro, mas eu cheguei a aprender a escrevê-lo? Parece improvável. (Le Guin, 2008, p.10).²⁰

Sua percepção da sociedade, da religião, da vida, tem a força necessária à narradora que ela se propõe ser quando decide que para continuar vivendo ao longo dos séculos precisa tomar-lhe (a Virgílio) a palavra e, pelo menos uma vez, libertar-se e falar, precisa de espaço e de

²⁰ No original: “I know who I was, I can tell you who I may have been, but I am, now, only in this line of words I write. I’m not sure of the nature of my existence, and wonder to find myself writing. I speak Latin, of course, but did I ever learn to write it? That seems unlikely.”

ar (Le Guin, 2008, p. 10-11). Aqui lembramo-nos tanto da personagem Emília de *Othello*, que reclama seu direito à fala e compara essa fala ao vento norte (frio e cortante), quanto de Virginia Woolf, no ensaio que já citamos, sobre a liberdade para escrever que falta às mulheres. O feminismo de Lavínia começa, pois, na sua liberdade para narrar a própria história, sem filtro ou olhar masculino que lhe possa desviar do caminho.

E quando ela apresenta sua genealogia ao leitor, como faziam os antigos, é em tom de desafio e superação: “Minha mãe era louca, mas eu não era. Meu pai era velho, mas eu era jovem. Como Helena de Esparta, eu causei uma guerra. [...] Eu não seria tomada, eu escolhi meu homem e meu destino” (Le Guin, 2008, p. 11).²¹ Ao invés de criar novas genealogias, algumas feministas revivificam narrativas antigas para armar lutas contemporâneas (Zajko; Leonard, 2006, p. 3), e é isso que vemos em Lavínia.

E quanto à sua identidade, ela acrescentará depois: “Na verdade, ele não me deu nada além de um nome, e eu o preenchi com meu ser. Entretanto, sem ele, eu sequer teria um nome? Eu nunca o culpei. Nem mesmo um poeta pode acertar em tudo.” (Le Guin, 2008, p. 210).²² É com leveza e humor que Lavínia corrige Virgílio, mas é com firmeza e determinação que ela se comporta em sua narrativa, nos diferentes papéis que assume ao longo da vida: de filha e noiva prometida a rainha, madrasta, mãe, viúva, mulher imortal.

O feminismo de Le Guin se destaca não apenas pela importância que ela atribui às personagens femininas do romance, mas também pela crítica que faz à disputa de poder, à guerra e à opressão masculina que perpassa todo o texto e se estende até Virgílio. Ela vai ao cerne do patriarcado, ao mostrar perspectivas, sentimentos e opiniões que escapam ao ponto de vista masculino e permanecem, pois, à margem (Tyson, 2015, p. 103). Embora Le Guin deixe claro que seu romance é uma homenagem a Virgílio, a crítica subjacente salta ao primeiro plano aos olhos contemporâneos e ilumina outras leituras da *Eneida*.

²¹ No original: “My mother was mad, but I was not. My father was old, but I was young. Like Spartan Helen, I caused a war. [...] I wouldn’t be taken, but chose my man and my fate.”

²² No original: “In truth he gave me nothing but a name, and I have filled it with myself. Yet without him would I even have a name? I have never blamed him. Even a poet cannot get everything right.”



Outro nome que destacamos aqui é Penélope, embora sua história literária seja bastante distinta e maior que a de Lavínia, tanto pelo seu papel na *Odisseia* de Homero, quanto pela sua permanência e recorrência ao longo dos séculos: “um chicote para fustigar outras mulheres” (Atwood, 2020, p. 12), segundo Margaret Atwood na voz de sua Penélope, narradora da própria história e crítica de Homero e também de Odisseu; “portanto, vou tecer minha própria narrativa” (2020, p. 13), diz ela, insatisfeita com o modo como tinha sido cantada: “E o que me restou quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante” (2020, p. 12).

A odisseia de Penélope foi escrita sob encomenda,²³ para a série *The Myths* lançada pela editora escocesa *Canongate* em 2005, em parceria com várias editoras independentes, e congregando grandes nomes da literatura contemporânea. O site da série traz as seguintes informações em sua primeira página: “Os Mitos - recontagens audaciosas de histórias lendárias, pelos/as maiores escritores/as contemporâneos/as do mundo” (Canongate Books, 2025).²⁴ E anuncia o livro de Atwood como uma recontagem feminista do lado de Penélope da história, seguido de referências a outros grandes sucessos da autora.²⁵ A edição em língua inglesa inclui um parágrafo sobre mitos e autores/as da série, afirmando que “mitos são histórias universais e atemporais que refletem e moldam nossas vidas – eles exploram nossos desejos, nossos medos, nossas saudades, e fornecem narrativas que nos lembram o que significa ser humano” (Atwood, 2005, edição eletrônica, p.1),²⁶ para justificar a abordagem inovadora proposta pela coleção, onde cada autor “[...] recontou um mito de uma maneira memorável e contemporânea” (Atwood, 2005, edição eletrônica, p.1).²⁷

²³ Na seção de agradecimentos, Atwood afirma que Jayme Bing, diretor da editora *Canongate*, “saltou de trás de uma moita de tojo, na Escócia, e [a] convenceu” (Atwood, 2020, p. 144).

²⁴ No original: “The Myths - Bold retellings of legendary tales, by the world’s greatest contemporary writers.”

²⁵ Página da série *The Myths*. Cf. Canongate Books, 2025.

²⁶ No original: “Myths are universal and timeless stories that reflect and shape our lives – they explore our desires, our fears, our longings, and provide narratives that remind us what it means to be human.”

²⁷ No original: “[...] retold a myth in a contemporary and memorable way.”

Na introdução à obra, Atwood afirma que a versão de Homero não a convence e que ela sempre viveu assombrada pelas escravas enforcadas, tal como acontece com sua Penélope (Atwood, 2020, p. 10). Ao fim do texto, cita suas fontes clássicas (destacando a *Odisseia*, *Os mitos gregos* e *Os hinos homéricos*), e explica algumas de suas escolhas, como o coro das escravas, em alusão ao coro da tragédia grega (Atwood, 2020, p. 141).

Quanto ao romance, a Penélope de Atwood representa a mulher ocidental do século XXI, ou o que ela deveria ser, aos nossos olhos: livre, consciente e crítica. Ela não apenas conta sua versão da *Odisseia*, mas critica Odisseu e ironiza a arte de contar histórias:

Agora que todos os outros perderam o fôlego, é minha vez de fazer meu relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso: contar histórias é uma arte menor. Coisa para velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças – gente com tempo a perder (Atwood, 2020, p.13).

Penélope se encontra no mundo dos mortos, de onde conversa com a leitora e afirma ter aprendido coisas que preferia desconhecer. Com leveza e um humor às vezes ácido, discorre sobre sua vida antes, durante e depois do casamento com Odisseu, destacando episódios já conhecidos da *Odisseia* (a cicatriz, a espera, a mortalha, a vingança contra os pretendentes, por exemplo) e apresentando outros, ausentes na epopeia, como a sua infância, seu casamento, seus problemas pessoais com Helena e a vida doméstica no Hades. Mostra-se forte e astuciosa (tanto ou mais que Odisseu), ao lembrar sua história e conectá-la tanto à *Odisseia* quanto ao mundo contemporâneo, por exemplo, no capítulo sobre sua infância:

Quando eu ainda era muito pequena, meu pai ordenou que me atirassem ao mar. Eu nunca soube o motivo exato enquanto vivi, mas hoje suspeito que um oráculo o avisou que eu teceria sua mortalha. Ele provavelmente pensou que se me matasse primeiro, sua mortalha jamais seria feita e ele viveria para sempre. Sei como ele pensava. Nesse caso, sua disposição para me afogar vinha de um compreensível desejo de se proteger. Mas ele deve ter entendido errado, ou o oráculo entendeu errado – os deuses costumam murmurar –, pois não era a mortalha dele que eu teceria, e sim a de meu

sogro. Se a profecia foi essa, estava correta, e realmente tecer essa mortalha específica revelou-se muito conveniente numa etapa posterior de minha vida. Ensinar prendas domésticas às moças saiu de moda, sei disso, mas felizmente o costume ainda vigorava no meu tempo. É sempre vantajoso ter algo com que ocupar as mãos. Se alguém profere um comentário inadequado, a gente pode fingir que não escutou. Isso nos desobriga de responder (Atwood, 2020, p.18).

Penélope retoma uma violência sofrida na infância para interpretá-la à luz oracular (e assim, talvez, superar o trauma, como ela afirmará posteriormente), enquanto conecta a profecia mal-entendida com o famoso episódio da tessitura da mortalha para o sogro (relatado na *Odisseia* não por ela, mas, primeiramente, por Antínoo, um dos pretendentes, como crítica ao seu comportamento enganador),²⁸ e conclui referindo-se ao tempo presente, enquanto ensina uma astúcia (ter algo com que ocupar as mãos para fingir alienação) às suas leitoras contemporâneas. Ao longo do capítulo sobre a infância, Penélope discorre, ainda, sobre sua mãe, que “preferia nadar no rio a cuidar da filha pequena” (Atwood, 2020, p. 20), concluindo, como muitas mulheres de todas as épocas, que era necessário ser autossuficiente, pois teria que cuidar sozinha de si, sem poder contar com apoio familiar (Atwood, 2020, p. 20).

Ao longo da narrativa, Penélope relata sua vida, sempre com criticidade em relação ao seu próprio comportamento, mas também ao do mundo contemporâneo, que ela observa da eternidade, e ao de todos à sua volta. Guarda um rancor especial de Helena, motivo da sua separação e longa espera por Odisseu, e revela detalhes inéditos da vida que tiveram juntos, durante o pouco tempo que durou. A guerra de Troia é reduzida a uma página do capítulo doze, dedicado à espera de Penélope, síntese

²⁸ No Canto 2 da *Odisseia*, Atínoo discute com Telêmaco e culpa Penélope pela longa permanência dos pretendentes em sua casa, uma vez que ela não decidia com qual deles se casar e ainda os enganara com a tessitura da mortalha, em: “Daí por diante também de dia ela tecia no grande tear,/ mas de noite desfazia <a trama>, depois que punha as tochas./ Assim durante três anos ocultou o engano e convenceu os Aqueus./ Mas quando sobreveio o quarto ano e voltaram as estações,/ uma das mulheres, que sabia claramente, contou-nos o sucedido,/ e encontrámo-la a desfazer a trama maravilhosa” (*Odisseia*, vv. 104-109).



dos vários anos de sua solidão no palácio e das aventuras de Odisseu (aqueles que ele mesmo conta aos Feácos na *Odisseia*), das quais ela tomava ciência por meio de naus que lhe levavam notícias:

Rumores chegaram, trazidos por outras naus. Odisseu e seus homens se embriagaram no primeiro porto de parada e os marinheiros se amotinaram, diziam alguns; nada disso, afirmavam outros, eles comeram uma planta mágica que os fez perder a memória, e Odisseu os salvara amarrando-os para levá-los de volta ao navio. Odisseu enfrentara um gigante ciclope de um olho só, segundo alguns; nada disso, foi só um taberneiro caolho, disse outro, com quem brigou por causa da conta (Atwood, 2020, p. 64).

Desse modo, Penélope já nos apresenta mais de uma versão dos mesmos feitos do herói que ouvimos de Homero, sem se preocupar com a veracidade dos fatos. Afirma que os aedos complementavam os temas escolhidos, e a versão mais nobre era sempre aquela cantada em sua presença (Atwood, 2020, p. 64). Ao final do capítulo, após explicar como aprendeu a ser forte e resistir, mantendo a esperança, sobretudo pelo filho pequeno, conclui que “Odisseu parecia ter sumido da face da terra” (Atwood, 2020, p. 68).

A narrativa segue como uma tessitura, mesclando a espera, que é o passado remoto da epopeia, e a vida no Hades, passado recente e presente de Penélope (de onde ela observa, interpreta e julga o nosso tempo), intercalada, ainda, pela manifestação do coro das doze escravas enforcadas, que intercedem cantando em versos sua percepção dos acontecimentos e de seu próprio destino, além de participarem do julgamento de Odisseu, no capítulo vinte e seis, exigindo sua punição (o que não acontece, claro) em um ato dramático repleto de humor.

Tanto a Lavínia quanto a Penélope contemporâneas vivem sua eternidade no Hades, de onde nos contam, em primeira pessoa, suas narrativas. Duas rainhas da Antiguidade Clássica que, outrora silenciadas e idealizadas, assumem agora o protagonismo de suas histórias pessoais e nos mostram o quanto delas existe em nós, mulheres do século XXI, e o quanto de nós vemos refletido nelas, na atemporalidade e ubiquidade



da vida humana feminina, não apenas naquilo que dizem e fazem, mas também no que silenciam, por desejo ou necessidade próprias.

E quanto às mulheres escravizadas e outras personagens secundárias, que vozes têm hoje? Enquanto deusas, princesas e rainhas são transformadas em protagonistas *solo* em muitos dos romances anglófonos citados, as minorias invisibilizadas e subjugadas desde sempre, surgem retratadas aos poucos, em narrativas às vezes coletivas, às vezes anônimas, no que se refere a suas presenças nos títulos. Assim, destacamos, como último exemplo, a trilogia de *Pat Barker*, para apresentarmos outras vozes minoritárias. Os títulos, em ordem cronológica, são: *O silêncio das mulheres* (abril de 2022), *As mulheres de Troia* (julho de 2022) e *A jornada para casa* (agosto de 2024).²⁹ Percebemos que a referência a Troia só aparece no segundo volume, enquanto a denúncia ao silenciamento das mulheres antecede a guerra. Embora não haja casa, o último título anuncia uma possibilidade de desfecho favorável.

A autora, nascida na década de 40 na classe trabalhadora da Inglaterra, já havia escrito uma trilogia (*Regeneration*) na década de 90, sobre a Primeira Guerra Mundial, conjugando história e ficção, além de outros romances focados em minorias, memórias, traumas e sobrevivência. O olhar que ela dedica à guerra de Troia é, pois, voltado para a derrota: na guerra, na vida, na humanidade, em tudo. Em sua narrativa, nem os vitoriosos escapam à destruição da guerra.

Na sequência criada por Barker, o enredo começa durante a guerra de Troia, com a tomada de Lirnesso, um pouco antes do período coberto pela *Iliada*, para que Briseida nos seja apresentada ainda como rainha, embora em uma cidade já cercada e a ponto de ser tomada pelo inimigo. Briseida nos conduz ao longo de toda a narrativa, com exceção de alguns capítulos dedicados à narração em terceira pessoa ou a Aquiles, e segue como a principal voz narrativa também no segundo romance,

²⁹ Os anos se referem à publicação da primeira edição em língua portuguesa de cada uma das obras, cujos títulos originais são, respectivamente, *The silence of the girls* (2018), *Women of Troy* (2021) e *The voyage home* (2024), publicadas originalmente em inglês, nos anos indicados entre parênteses. Destacamos a proximidade da publicação da tradução dos dois primeiros títulos como fruto do repentina sucesso alcançado por obras voltadas para a temática clássica com apelo às vozes minoritárias.



sendo substituída, no terceiro volume, por outra vítima da guerra, Ritsa (criada da sacerdotisa e princesa Cassandra), que nos conta os horrores após a destruição de Troia e nos leva com elas até Micenas, onde se encerra o enredo, após a morte de Agamêmnon.

O arco temporal coberto pela trilogia extrapola muito a duração da *Ilíada*, tanto quanto a elaboração do enredo, que, embora inclua eventos originários do repertório clássico (principalmente das tragédias de Ésquilo e Eurípides), explora as personagens, sobretudo as secundárias, em suas relações interpessoais e a partir de suas próprias perspectivas, incluindo considerações contemporâneas (às vezes atemporais) sobre o comportamento humano. A autora denuncia a condição das mulheres vítimas da guerra, enquanto critica a própria guerra, pela violência e destruição que acarreta, justificada por uma infinita disputa de poder.

Destacamos a seguir trechos de cada um dos três livros, para ilustrar alguns aspectos de nossa análise, sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto. Em *O silêncio das mulheres*, temos acesso ao pensamento de Briseida, em:

Eu odiava servir bebidas no jantar, embora seja óbvio que não importava para Aquiles se eu odiava ou não, e, curiosamente, logo deixou de ter importância para mim. Isso é o que as pessoas livres nunca entendem. Uma escrava não é uma pessoa que está sendo tratada como uma coisa. Uma escrava é uma coisa, tanto na sua própria estimativa quanto na de outras pessoas (Barker, 2022a, p. 40).

O tratamento dado à escravidão não normaliza a prática entre os antigos; ao contrário, revela o impacto dela na desumanização da vítima, inclusive aos seus próprios olhos. Talvez seja uma constatação contemporânea, mas Barker apresenta a visão de Briseida como uma possibilidade de conscientização, atual ou não.

Em outro momento, a autora retoma uma cena da *Ilíada* para destacar tanto a fragilidade do herói, como a força das mulheres, mesmo objetificadas: “Aquiles chorou quando fui levada embora. Ele chorou; eu, não. Agora, anos mais tarde, quando nada disso importa mais, ainda tenho orgulho disso” (Barker, 2022a, p. 108).



O apagamento da memória também é citado, bem como a ausência da história dos vencidos, que mencionamos na introdução deste texto, quando ela diz: “O que os troianos viram não está registrado. Os derrotados passam à história e desaparecem, e suas histórias morrem com eles” (Barker, 2022a, p. 194). Entretanto, a memória das mulheres perdura, em seus testemunhos e nas futuras vidas que elas vão gerar na escravidão. A força de Briseida para sobreviver surge da esperança de permanência, em:

Eu pensei: Nós vamos sobreviver: nossas músicas, nossas histórias. Eles nunca conseguirão nos esquecer. Décadas depois da morte do último homem que lutou em Troia, seus filhos se lembrarão das canções que suas mães troianas cantaram para eles. Estaremos em seus sonhos e em seus piores pesadelos também (Barker, 2022a, p. 273).

A narrativa termina com a possibilidade de que o futuro se interesse por outros aspectos do passado remoto da Antiguidade, que não sejam a violência, as guerras, o poder. E Briseida que a tudo resistiu e segue lutando para superar os traumas, encerra o texto dizendo, “agora minha própria história pode começar” (Barker, 2022a, p. 298), ao despedir-se de Aquiles enterrado, enquanto carrega no ventre um filho dele.

No romance seguinte, *Mulheres de Troia*, a violência da guerra aparece desde o primeiro capítulo, que começa dentro do cavalo de madeira, com narração em terceira pessoa focalizada em Pirro, filho de Aquiles. Mas, após dois capítulos acompanhando a tomada de Troia, encontramos Briseida no acampamento, e a narrativa volta a ser dela, e é pelo seu olhar que vemos a destruição da cidadela de Príamo e, principalmente, o sofrimento das mulheres de Troia, tema explorado por Eurípides na tragédia *As troianas* (415 AEC), cujo texto inspirou o romance, tanto pelo desvio no enfoque, da guerra para as mulheres capturadas, quanto pela individualização das personagens retratadas. A loucura de Cassandra e o desespero de Hécuba, por exemplo, quem “jamais, desde o minuto em que viu Príamo morto, teve a intenção de viver” (Barker, 2022b, p. 69), são construídos com a intensidade da tragédia e o detalhamento do romance. Destacamos o trecho seguinte, pelo diálogo que estabelece com o texto trágico:



Observei Hécuba sendo levada embora. Todas as mulheres se reuniram na praia para se despedir dela, embora ela mal tivesse erguido os olhos da prancha de embarque sob seus pés e, mesmo quando em segurança a bordo, ela permaneceu na popa olhando por cima de nossas cabeças em direção às torres enegrecidas de Troia (Barker, 2022b, p. 267).

Em Eurípides, os versos “Ah! Infeliz de mim! Agora vejo o cúmulo/ de minha desventura; deixo a minha pátria,/ minha cidade toda está envolta em chamas!” (*As troianas*, vv. 1611-1613) anunciam a partida de Hécuba juntamente com seu ímpeto de se atirar às chamas e permanecer em Troia, enquanto Barker opta por fixar-lhe o olhar nas torres queimadas, em uma despedida silenciosa e solitária, apesar da presença das mulheres na praia.

Desde o início do texto, o pensamento de Briseida nos conduz para o universo feminino, tanto para os saberes e competências das mulheres, quanto para a redução de suas vidas pela escravidão. O cuidado da casa se transforma em cuidado do acampamento, e o conhecimento de ervas e remédios é aplicado no tratamento de inimigos feridos, nas tendas brancas, também dominadas por mãos femininas.

Briseida lembra que “preparar os mortos para o enterro é trabalho de mulheres, tanto quanto o parto e o cuidado dos recém-nascidos. Somos as guardiãs dos portais” (Barker, 2022b, p. 33), enquanto reflete sobre a infelicidade do cativeiro, sobretudo das mulheres em situação pior que a sua, “comecei a notar as mulheres desprivilegiadas, aquelas que lutavam por restos ao redor das fogueiras de cozinhar, que ficavam sem comer para alimentar os filhos, que rastejavam sob as cabanas para dormir à noite” (Barker, 2022b, p. 29). Assim, vemos que a escravidão mantém as mulheres divididas socialmente, sempre de acordo com a posição alcançada na distribuição dos espólios entre os vencedores. Como prêmio e concubina de Aquiles, Briseida tinha uma vida menos árdua do que a de outras prisioneiras.

Os desdobramentos da queda de Troia perpassam todo o enredo, e a *Ilíada* aparece como lembrança, para ensinar sobre os valores gregos, por exemplo, em:

Alguns de vocês devem se lembrar de que Diomedes encontrou o amigo-hóspede de seu avô no campo de batalha

e muito apropriadamente se recusou a combatê-lo. Ninguém culpou Diomedes por se afastar daquele encontro, porque o assassinato de um amigo-hóspede nunca é justificado, nem mesmo em uma guerra (Barker, 2022b, p. 228).

A fala é do sacerdote Calcas, sobre a hospitalidade e os laços eternos entre anfitrião e hóspede, e ele cita um episódio da guerra conhecido desde a *Iliada*, para lembrar à audiência que Aquiles recebeu Príamo como hóspede e que Pirro quebrou esse vínculo sagrado ao matar o rei de Troia e, mais grave ainda, ao impedir que o seu cadáver fosse enterrado, ofendendo Zeus, que agora cobra a reparação. Esse trecho ilustra o caminho de mão dupla da recepção, porque a lembrança evocada por Calcas pode ser um convite à leitura de Homero, para quem não conhece a referência.

O último romance, *A jornada para casa*, continua focado nas mulheres, que agora seguem com os gregos de volta para casas que nunca foram suas, e às quais pertencem como parte do espólio de guerra. A narrativa também mescla terceira pessoa, com diferentes focalizações, e primeira pessoa, que domina o texto, na voz de Ritsa, outra vítima capturada em Lirnesso, amiga de Briseida, porém mais velha que ela, destinada a servir Cassandra, prisioneira e concubina de Agamêmnon.

Ritsa é uma personagem madura e consciente de toda a situação, de seus poderes e suas limitações. Procura ajudar as outras mulheres, tanto com seu conhecimento (de ervas e remédios) quanto com suas ações de cuidado e apoio físico e psicológico. É por meio dela que Barker denuncia o sofrimento e destaca a resistência, individual ou coletiva:

Uma senhora idosa, já fora da idade fértil, decidiu cantar, não uma canção de desafio, mas de perda. Um lamento, mas estoico em vez de autopiedoso. Ela deu voz àquelas centenas de mulheres silenciosas. Nem sempre precisamos de esperança; às vezes ajuda apenas ter seu desalento reconhecido e compartilhado (Barker, 2024, p. 14).

O embarque separa as mulheres e define a sequência do enredo, que seguirá na embarcação de Agamêmnon, até Micenas, incluindo a chegada ao palácio e as mortes já anunciadas por Cassandra. Durante a viagem, Barker nos oferece uma tempestade, memórias da guerra de Troia

e até uma cena de reconhecimento, entre Ritsa e o capitão do barco, uma herança clássica igualmente afeita a outros tempos e gêneros.

Os diálogos entre homens e mulheres na embarcação reforça a sujeição destas e destaca o papel do vencedor na visão daqueles, quando, por exemplo, ao falarem sobre Medusa, Cassandra pergunta, “quem decide quem é um monstro?” e Macaão responde imediatamente, “o vencedor” (Barker, 2024, p. 61), atestando, inclusive, a preponderância de Agamêmnon ali, em sua viagem de retorno após vencer os troianos.

Os eventos que se seguem após a chegada a Micenas são inspirados na *Oréstia* de Ésquilo, sobretudo em *Agamêmnon* e *Coéforas*, principais fontes clássicas sobre as vinganças de Clitemnestra/Egisto e de Orestes/Electra. Os vários elementos retirados das tragédias (do tapete púrpura aos gritos de Agamêmnon e planos de Orestes) atestam a recepção no romance, onde seguimos conduzidos por Ritsa, dentro e fora do palácio. Ela se torna quase onisciente, atenta a tudo o que acontece, posto temer a profecia de Cassandra sobre as mortes. Percebe, inclusive, o elemento sobrenatural introduzido por Barker, na forma de manchas de pequenas mãos em diversas paredes, numa alusão às crianças mortas por Atreu, origem da maldição e motivo da sequência de vinganças, assim anunciada no último capítulo:

Orestes ajoelhou-se aos pés do túmulo e jurou vingar a morte do pai, todas as orações dirigidas aos deuses, mas destinadas a ela [Clitemnestra]. Ele está aqui para matá-la; ela sabe disso, é a única razão pela qual ele arriscaria a vida voltando para casa. [...] E ele tem, ou terá em breve, o relato da própria Electra sobre como o pai morreu (Barker, 2024, p. 243).

Embora a variedade e dinâmica dos eventos em Micenas domine essa parte do enredo, Barker mantém o foco nas personagens femininas: Clitemnestra, Electra, Cassandra, além de criadas do palácio e a própria Ritsa, que lamenta mais uma vez o destino das prisioneiras de guerra, quando desembarcam em Micenas e se tornam alvo de todos os olhares: “sempre haverá pessoas que rotulam as mulheres cativas de ‘prostitutas’, porque lhes falta o mínimo de empatia para imaginar como é não ter nenhuma escolha sobre o que é feito ao seu corpo” (Barker, 2024, p.

98). Apesar do distanciamento temporal, percebemos a atualidade e pertinência dessa e outras denúncias de Ritsa ao longo do romance.

A proximidade com as tragédias gregas, mas também com nosso século XXI ocidental, indica que os textos contemporâneos afetam nossa percepção e julgamento do mundo antigo, enquanto refletem nosso contexto e preocupações atuais. São muitas vozes e histórias silenciadas ao longo do tempo.

4 Conclusão

O recorte que apresentamos é parte de nossa pesquisa de pós-doutorado, em andamento, e reflete algumas escolhas, tanto teóricas quanto temáticas e de autoria, conforme explicitamos. Além disso, limitamos nossa análise ao presente formato e tamanho, o que nos obriga a tecer, ainda, as seguintes considerações finais: os resultados da pesquisa seguem abertos; o *corpus* aqui apresentado refere-se aos textos já analisados, mas não esgota a (sempre crescente) lista de romances selecionados; as vozes escolhidas foram exclusivamente femininas, inclusive em nossa escrita, onde empregamos sempre o feminino “leitora(s)” para nos referirmos às pessoas leitoras dos textos e evitarmos as generalizações masculinas. Passemos, pois, às provisórias conclusões.

Acreditamos tratar-se de fato de um fenômeno na literatura anglófona contemporânea essa súbita proliferação de romances de recepção da Antiguidade Clássica, sobretudo de autoria feminina e voltados para um público jovem (tanto pela abordagem dos temas quanto pela linguagem empregada, no original e também na tradução em português), para quem os textos contemporâneos talvez funcionem como porta de acesso aos clássicos (a via de mão dupla serve para todas as pessoas), enquanto tratam de questões atemporais ou urgentes aos olhos de hoje (misoginia, disputa de poder, heteronormatividade, patriarcado, escravidão, para citar algumas).

O fenômeno segue impulsionado pelo mercado editorial e pela *internet* (tanto pelas mídias sociais quanto pela disponibilização de livros), conforme apresentamos aqui, mas sabemos que ambos os fatores são instáveis, seguem tendências, beneficiam-se de eventos ou personalidades às vezes imprevisíveis – o sucesso de Madeline Miller e seu romance de estreia, *A canção de Aquiles*, ilustram esse aspecto da



ascensão repentina: do anonimato ao topo da lista de público e vendas. Essa imprevisibilidade demanda um rastreamento contínuo do processo, desde o lançamento até a recepção e crítica, em diferentes esferas, suportes, línguas e lugares, revelando a complexidade de uma dinâmica nova e desafiadora, tanto para o meio literário quanto para o acadêmico.

Por fim, gostaríamos de destacar o prazer que essa pesquisa nos traz, pela possibilidade dos reencontros e pelas surpresas guardadas em cada texto. Personagens revividas e histórias (re)imaginadas nos conduzem a vários caminhos, suspendem barreiras e nos desvelam outras Antiguidades Clássicas.

Referências:

- ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. Edinburgh, New York, Melbourne: Canongate Books, 2005.
- ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Tradução de Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2020.
- BARKER, Pat. *O silêncio das mulheres*. Tradução de Lina Machado. São Paulo: Excelsior, 2022a.
- BARKER, Pat. *Mulheres de Troia*. Tradução de Lina Machado. São Paulo: Excelsior, 2022b.
- BARKER, Pat. *A jornada para casa*. Tradução de. Lina Machado. São Paulo: Excelsior, 2024.
- CANONGATE BOOKS. *The Myths collection by Canongate Books* [Homepage]. Disponível em: <https://canongate.co.uk/collections/the-myths/>. Acesso em: 19 mai. 2025.
- COSTA, Júlio Resende; SANTOS, Sônia Maria. Nouvelle Histoire: questões conceituais e metodológicas apresentadas à história. *Revista Eletrônica Multidisciplinar de Investigação Científica*, v. 2, n. 1, 2023. DOI: 10.56166/remici.2023.2.v2n1.5.6. Disponível em: <https://remici.com.br/index.php/revista/article/view/57>. Acesso em: 1 abr. 2025.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- ÉSQUILO. *Oréstia Agamémnon Coéforas Euménides*. Tradução de Mário da Gama Kury. 6^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.



EURÍPIDES. *Medeia Hipólito As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. 7^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HAYNES, Natalie. *Mil navios para Troia*. Tradução de Marcelo Barbão. São Paulo: Jangada, 2023.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2018.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2019.

KEMP, Simon. 5 billion social media users. *Datareportal*. 31 de janeiro de 2024. Disponível em <https://datareportal.com/reports/digital-2024-deep-dive-5-billion-social-media-users>. Acesso em: 12 abr. 2025.

KARHAWI, Issaaf.; SZABÓ IOSSI, Sarah. Sofia.; MONTUORI FERNANDES, Carla. BookTok: o papel dos criadores de conteúdo do TikTok no estímulo à leitura no Brasil. *Revista Eco-Pós*, v. 27, n. 2, p. 163-190. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i2.28273>.

LE GUIN, Ursula K. *Lavinia*. Orlando: Harcourt Books, 2008.

PAIDEIA MEDIA. *Madeline Miller: Conversations with the Classics*. Youtube. 7 abr. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ud8_HVmgE2s&t=47s. Acesso em: 01 mai. 2025.

MILLER, Madeline. *Circe*: um romance. Tradução de Isadora Prospero. São Paulo: Planeta, 2019.

NIELSEN BOOK DATA; CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Panorama do consumo de livros: um estudo sobre o perfil e hábitos de compradores de livros no Brasil. Dezembro de 2023. Disponível em: https://cbl.org.br/wp-content/uploads/2024/02/1701890856753Pesquisa20Panorama20do20Consumo20de20Livros_para20publicaC3A7C3A3o_V1.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/375215>. Acesso em: 25 abr. 2025.

ROSEN, Jeremy. *Minor characters have their day: genre and the contemporary market place*. New York: Columbia University Press, 2016.



SPACCIANTE, Valeria. Circe, the female hero. First-person narrative and power in Madeline Miller's Circe. *Classical Receptions Journal*, v. 16, n. 4, p. 405-418, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1093/crj/clae011>.

THEODORAKOPOULOS, Elena. Women's writing and the classical tradition. *Classical Receptions Journal*. v. 4, n. 2, p. 149-162, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1093/crj/cls016>.

TYSON, Lois. *Critical theory today*: a user-friendly guide. 3^a ed. London; New York: Routledge, 2015.

WERBER, Cassie. Women are now publishing more books than men and it's good for business. *World Economic Forum*. 8 de março de 2023. Disponível em <https://www.weforum.org/stories/2023/03/women-are-now-publishing-more-books-than-men-and-its-good-for-business/>. Acesso em: 04 mai. 2025.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ZAJKO, Wanda; LEONARD, Miriam. (ed.) *Laughing with medusa*: classical myth and feminist thought. New York: Oxford University Press, 2006.