

**UNIVERSIDADE ABERTA**



***A Vingadora e a Sua Vida Dupla: Facetas  
Psicossociais de um Fenómeno Paradigmático  
na Literatura e noutras Artes***

Luís Emanuel Ramalho da Silva  
2101927

**Mestrado em Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes**

**Orientação Científica: Professor Doutor Gerald Bär**

## RESUMO

A vingança ocupa, desde a Antiguidade, um lugar central no imaginário coletivo, como manifestação de tensões entre justiça, violência e ordem social. Presente em tradições literárias e artísticas que vão do teatro clássico à ópera, da pintura ao cinema, assume configurações diversas conforme os contextos míticos, históricos e culturais. Nos casos em que a mulher assume o papel de vingadora, esta figura surge como uma personagem inconveniente ou até marginalizada, cujo gesto punitivo transgride os papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres. A sua ação, frequentemente associada a narrativas de “rape and revenge”, expõe tanto um lado oculto da subjetividade feminina como a dimensão coletiva de um imaginário persistente. Nela se inscrevem também traços do motivo do “duplo”, que permitem encarar a vingança como um prolongamento ou uma inversão da identidade da protagonista, revelando desejos e pulsões reprimidos pela norma social. Este trabalho centra-se na análise de personagens femininas que assumem o papel de vingadora na literatura e nas suas adaptações cinematográficas, explorando as relações entre vingança, justiça, género e mito. A investigação procura responder a questões como a definição da vingança à luz da teoria da ação, a sua evolução histórica, o papel das mulheres nesse processo, as diferenças entre vingadores masculinos e femininos, a dimensão performativa dos papéis de género e os efeitos da representação da vingadora enquanto figura de justiça pessoal. Examina-se ainda de que forma as protagonistas presentes nos corpora dialogam com reflexos do motivo do “duplo” e com a tradição mitológica. Coloca-se a hipótese de estas personagens se projetarem como protótipos sociais que interrogam as dinâmicas de poder e autodeterminação feminina, questionando até que ponto poderão ser entendidas como *remakes* contemporâneos das Erínias – divindades ctónicas da mitologia grega associadas à vingança e à justiça punitiva – no imaginário coletivo.

Palavras-chave: Vingança, Justiça, Género, Mitologia, Vingadora, Duplo

## **ABSTRACT**

Revenge has occupied, since Antiquity, a central place in the collective imagination, as a manifestation of tensions between justice, violence, and social order. Present in literary and artistic traditions ranging from classical theatre to opera, from painting to cinema, it assumes diverse configurations according to mythical, historical, and cultural contexts. In cases where a woman assumes the role of an avenger, this figure emerges as an unconventional or even marginalized character, whose punitive gesture transgresses the social roles traditionally attributed to women. Her action, often associated with "rape and revenge" narratives, exposes both a hidden side of female subjectivity and the collective dimension of a persistent imaginary. It also contains traces of the "double" motif, allowing revenge to be seen as an extension or inversion of the protagonist's identity, revealing desires and drives repressed by social norms. This study focuses on the analysis of female characters who assume the role of an avenger in literature and its cinematographic adaptations, exploring the relations between revenge, justice, gender, and myth. The research seeks to address questions such as the definition of revenge in light of action theory, its historical evolution, the role of women in this process, the differences between male and female avengers, the performative dimension of gender roles, and the effects of representing the female avenger as a figure of personal justice. It also examines how the protagonists in the corpora engage with echoes of the motif of the "double" and with mythological tradition. The hypothesis is raised that these characters may be projected as social prototypes that interrogate dynamics of power and female self-determination, questioning the extent to which they may be understood as contemporary remakes of the Erinyes – chthonic goddesses of Greek mythology associated with revenge and punitive justice – within the collective imagination.

Keywords: Revenge, Justice, Gender, Mythology, Avenger, Double

## AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, em especial ao meu adorado pai, a quem dedico este trabalho. Talvez, no lugar onde se encontra, possa lê-lo e assim mitigar a mágoa que sentiu por eu não ter seguido a advocacia, como tanto desejava.

À minha belíssima esposa, Solange Margarida, verdadeira simbiose entre Geia – a Mãe-Terra – e Afrodite. Sem ela, o meu universo complexo deixaria de funcionar. Foi a minha principal fonte de inspiração, não apenas por, ocasionalmente, se transfigurar de Erínia em Euménide e vice-versa, mas sobretudo por ser o paradigma de uma mulher forte e lutadora, que nunca se conforma com injustiças.

Aos meus amados filhos, Lucas Henrique e Pedro Dinis, por suportarem pacientemente as minhas crises de extroversão, mantendo sempre a postura exemplar de boa educação e serenidade. Serão eternamente o meu maior orgulho e a melhor versão de mim.

Ao meu dileto sobrinho Rúben, cuja paixão pela sétima arte e genuíno interesse pelo meu trabalho foram sempre um estímulo adicional para repensar as obras analisadas.

Ao meu estimado amigo, Mestre Padre Francisco Valente, companheiro nesta caminhada académica, ainda que em áreas distintas. Será para sempre o irmão mais velho que nunca tive. Cumpriu como tal: chamando-me à razão com o recorrente «Então, a dissertação...?», apelando à minha espiritualidade e ao meu bom senso, e puxando-me à superfície sempre que o mar das contrariedades ameaçava engolir-me.

E, *last but not least*, ao meu ilustre orientador, Excelentíssimo Senhor Professor Doutor Gerald Bär, pela dedicação incansável e disponibilidade generosa, pela compreensão perante alguns adiamentos, pelo aconselhamento lúcido e pela motivação constante, que foram determinantes para intensificar o desafio e aprimorar a profundidade e a clareza desta investigação. Jamais esquecerei a frase que me deixou, numa das nossas longas conversas em alemão, e que se tornou lema da minha essência: «*Schlafen kann ich, wenn ich tot bin...*» [«Poderei dormir quando estiver morto...»].

**ÍNDICE**

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
1.1. Objetivos	7
1.2. Metodologia e Estruturação	9
<b>2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICO-CULTURAIS: A EVOLUÇÃO DA DICOTOMIA “VINGANÇA-JUSTIÇA”</b>	<b>12</b>
2.1. Considerações Teóricas sobre o Conceito de Vingança	12
2.2. Origens – Práticas de Justiça e Vingança nas Sociedades Primitivas	18
2.3. Transformações Conceituais na Antiguidade – Justiça Codificada e Repressão da Vingança	24
2.4. A Justiça na Idade Média – Influências Religiosas e o Sistema Feudal	44
2.5. A Consolidação da Justiça na Idade Moderna – Estado, Direito e a Criminalização da Vingança	47
<b>3. A FIGURA DA VINGADORA: REFLEXOS ARQUETÍPICOS DA MITOLOGIA E DO MOTIVO DO “DUPLO”</b>	<b>50</b>
3.1. Vingador <i>versus</i> Vingadora	52
3.2. Facetas Psicossociais da Vingadora: Reflexos do Motivo do “Duplo”	56
3.3. A Vingadora de Hoje: Uma Erínia Moderna	64
<b>4. A VINGADORA NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA ANÁLISE</b>	<b>69</b>
4.1. Carietta White em <i>Carrie</i> , de Stephen King – A Materialização do Castigo Sobrenatural	73
4.2. Lisbeth Salander em <i>Os Homens que Odeiam as Mulheres</i> , de Stieg Larsson – A Justiça Punitiva Implacável	87
4.3. Cassie Thomas em <i>Uma Miúda com Potencial</i> , de Emerald Fennell – A Vingança Performativa	98
4.4. Comparação das Três Narrativas (Fílmicas) Analisadas	109
<b>5. CONCLUSÃO</b>	<b>111</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>120</b>
6.1. Bibliografia	120
6.2. Webgrafia	128
6.3. Multimédia	129
<b>7. ANEXO</b>	<b>130</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Quanto mais avanço, mais percebo que o que há de mais profundo no ser humano é o desejo de se vingar. Ninguém “digerer” um insulto ou uma humilhação, por mais insignificante que seja. A vingança é o elemento fundamental do universo moral (CIORAN, s.d., p. 259).<sup>1</sup>

A vingança ocupa uma posição importante na literatura como uma manifestação de um comportamento idiossincrático e de natureza tétrica das sociedades humanas, tendo sido também tematizada na literatura mais antiga. Até hoje, o conceito de vingança é conhecido em todas as culturas e caracteriza uma ação que é realizada por um indivíduo ou por um grupo de pessoas por meio da autoajuda, destinada a compensar a injustiça alegada ou realmente sofrida. A vingança esteve, desde a Antiguidade Clássica até hoje, sempre presente, tanto na literatura como nas artes visuais, na ópera, no drama e nas obras cinematográficas, tendo-se, nos respetivos contextos, manifestado nas mais diversas formas, dependendo do género, da época e da cultura. Mas será que a vingança é apenas retribuição sanguínea e satisfação pessoal ou representará também o lado sombrio da justiça, baseado em fatores de cariz psicossocial, radicados num imaginário coletivo e, assim, revestidos de universalidade? A figura da “vingadora”, como personagem inconvençional, ocupa, neste contexto, uma posição específica, pois simboliza e personifica – por meio da sua ação radicalmente proativa, ofensiva, autodeterminada e, na maior parte das vezes, dissimulada – a insubordinação e o desrespeito pelos papéis sociais tradicionais e padronizados que, nas diferentes épocas, foram atribuídos às mulheres e que culminou na representação e narração do fenómeno “rape and revenge”, principalmente em adaptações fílmicas, como por exemplo, *The Virgin Spring*<sup>2</sup> (1960), de Ingmar Bergman, *I Spit on Your Grave*<sup>3</sup> (1978), de Meir Zarchi, *Kill Bill: Volume 1*<sup>4</sup> (2003), de Quentin Tarantino, ou *Hard Candy*<sup>5</sup> (2005), de David Blade.

<sup>1</sup> [Tradução nossa]. No original: «Plus je vais, plus je trouve que ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est le désir de se venger. Personne ne « digère » une insulte, ni une humiliation, si insignifiante soit-elle. La Vengeance est la donnée fondamentale de l'univers moral.»

<sup>2</sup> *The Virgin Spring*. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0053976/>

<sup>3</sup> *I spit on your grave*. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0077713/>

<sup>4</sup> *Kill Bill: Volume 1*. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0266697/>

<sup>5</sup> *Hard Candy*. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0424136/>

A expressão artística de atos de vingança praticados por mulheres permite vislumbrar um outro “eu” escondido, um “duplo”, usado como uma inversão ou extensão da protagonista, que, de acordo com a linha de pensamento de Herget,<sup>6</sup> combina as suas más qualidades e aponta, assim, para a dicotomia do bem e do mal que poderá também ser encontrada nos seus traços de caráter, simbolizando as necessidades e os desejos mais íntimos da protagonista, que estão escondidos no seu subconsciente e são reprimidos, devido à pressão social ou vergonha pessoal.<sup>7</sup>

### 1.1. Objetivos

Neste trabalho, a análise centrada na figura de personagens femininas que encarnam o papel de vingadora na literatura e na sua adaptação cinematográfica, poderá fornecer respostas às seguintes questões:

- a) Em que medida poder-se-á definir a vingança sob uma perspectiva da teoria da ação?
- b) De que modo se desenvolveu a evolução dos conceitos e das práticas de justiça e vingança ao longo dos períodos históricos mais significativos, com particular atenção ao papel e à implicação das mulheres nesse processo de transformação, mediante a apresentação, em cada contexto, de episódios emblemáticos – reais ou lendários – e de eventuais expressões artísticas associadas, amplamente divulgadas, debatidas, valorizadas e presentes no imaginário coletivo do mundo ocidental?
- c) De que modo o enquadramento teórico ou especulativo das diversas abordagens adotadas por indivíduos movidos pelo sentimento de vingança permite aferir se tais condutas configuram, ou não, uma ameaça à identidade, eventualmente interligada com fatores relacionados com as dinâmicas de género?
- d) Quais as distinções fundamentais entre as figuras do vingador e da vingadora no contexto histórico-literário ocidental?
- e) Que personagens femininas vingadoras nos são apresentadas pelos autores e realizadores?

---

<sup>6</sup> HERGET, S. (2009). *Spiegelbilder: das Doppelgängermotiv im Film [Reflexos no Espelho: O Motivo do “duplo” no Filme]*. Schüren Verlag, pp. 74-76.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 87.

- f) Até que ponto os papéis de género são social e mitologicamente construídos, produzindo relevância psicossocial, e que papel desempenham os atos performativos na criação da identidade de género?
- g) No que se baseia essa ideia, essa representação, essa performance, quando uma mulher age como vingadora?
- h) De que forma as atuais figuras de vingadora consubstanciam reflexos, de cariz arquetípico, do motivo do “duplo” e da mitologia grega?
- i) De que modo as representações de vingadoras no cinema ultrapassam a esfera da individualidade para se configurarem como protótipos arquetípicos sociais, interrogando as dinâmicas de poder, justiça e autodeterminação feminina, ao mesmo tempo que articulam distintas manifestações da vingança – da fúria incontrolada à retaliação meticulosa e à punição de carácter moral?
- j) De que maneira as figuras de vingadora, presentes nos corpora analisados, constituem um *remake* das Erínias, refletindo a sua inserção e ressignificação no imaginário coletivo contemporâneo?

Com efeito, nos últimos anos, as formas normativas e discursivas de representação de mulheres e homens mudaram e os escritores e cineastas estão a deixar que as suas personagens abandonem modelos habituais. A análise cinematográfica, em particular, oferece a oportunidade de obter uma distância quando refletimos sobre o género, questionando as suas realidades aparentes e, assim, em certas circunstâncias, provocar mudanças no posicionamento dos géneros.<sup>8</sup> Dorer considera, neste contexto, que os *media* fornecem elementos relevantes para a construção da própria identidade e do posicionamento dentro do sistema binário de género.<sup>9</sup>

De acordo com Simone de Beauvoir, as ideias de género existentes não são comportamentos gerados naturalmente, mas sim ideias produzidas de masculinidade e feminilidade.<sup>10</sup> Na mesma linha de pensamento, é referido por Weingarten que o cinema é de particular importância para a produção de género, porque desempenha

---

<sup>8</sup> WEINGARTEN, S. (2004). *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars* [Bodies of Evidence. Representações de Género por Estrelas de Hollywood]. Schüren Verlag, pp. 8-10.

<sup>9</sup> DORER, J. (2002). Diskurse, Medien und Geschlechterkonstruktionen [Discursos, Média e Construções de Género]. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Eds.). *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*, p. 74.

<sup>10</sup> BEAUVOIR, S. DE (2008). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [O Sexo Oposto. O Costume e o Sexo da Mulher]. Rowohlt Verlag, p. 20.

um papel crucial no discurso corporal da sociedade como um meio principalmente visual.<sup>11</sup> Butler conclui que o gênero que representamos enquanto homem ou mulher é, portanto, uma representação, uma ideia, uma performance.<sup>12</sup>

Na nossa investigação partimos da premissa de que a figura da mulher vingadora, enquanto motivo complexo na literatura e no cinema, está profundamente enraizada nas tradições míticas e psicanalíticas, com dois aspetos centrais que caracterizam esta figura: o motivo do “duplo” como reflexo de conflitos internos e as suas raízes de personificação mitológica na antiguidade grega.

## **1.2. Metodologia e Estruturação**

A abordagem desta temática é realizada em várias etapas, permitindo uma análise progressiva e estruturada.

No primeiro capítulo apresentaremos uma breve visão teórica sobre o conceito de vingança e o seu enquadramento na teoria da ação, versando depois sobre a evolução da relação dicotómica entre a vingança e a justiça ao longo da história, relevando a interpretação e regulamentação desses conceitos por diferentes sociedades.

Será abordada primeiramente a prática da vingança nas sociedades primitivas, nas quais a ausência de instituições formais resultava na aplicação de uma justiça baseada na reciprocidade e na força.

A seguir, serão discutidas as transformações ocorridas na Antiguidade, com a introdução de códigos legais que procuravam restringir os impulsos vingativos a favor de uma justiça institucionalizada.

Depois explorar-se-á a Idade Média sob a ótica da influência religiosa e do sistema feudal, onde a justiça passou a ser exercida por meio de estruturas de poder hierárquicas.

Por fim, versaremos sobre a consolidação da justiça na Idade Moderna, em que a edificação do Estado de Direito resultou na criminalização da vingança e na institucionalização dos processos judiciais.

Ao longo desta primeira fase do estudo, procurar-se-á compreender não apenas a evolução dos mecanismos de justiça, mas também os fatores culturais, políticos e filosóficos que impulsionaram toda essa transformação. A reflexão sobre esse

---

<sup>11</sup> WEINGARTEN, *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> BUTLER, J. (2003). *Das Unbehagen der Geschlechter [O Desconforto dos Géneros]*. Suhrkamp Verlag, pp. 22-24.

percurso histórico-cultural permitir-nos-á reconhecer como as concepções contemporâneas do conceito de justiça ainda encontram a sua influência nessa herança histórica e como a vingança, mesmo reprimida pelas instituições jurídicas, continua a manifestar-se por meio de diversas formas tanto no imaginário social como na cultura popular e expressão artística.

Adotar-se-á uma abordagem histórica e comparativa, analisando a evolução dos conceitos e práticas de justiça e vingança ao longo dos diversos períodos históricos – desde as sociedades primitivas até à Idade Moderna. A análise será estruturada em torno de duas temáticas principais: as transformações nas práticas de justiça e vingança e o papel e a implicação das mulheres nesses processos. A perspectiva de género será central, permitindo uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder e dos fatores psicossociais que, ao longo do tempo, contribuíram para a emergência da figura da vingadora na contemporaneidade.

No segundo capítulo deste trabalho, procuraremos identificar os traços característicos da vingadora, confrontando-os com as particularidades que definem a figura clássica do vingador, à luz da teoria dos arquétipos instituída por Carl Gustav Jung e numa abordagem das suas dimensões psicossociais, mitológicas, pedagógico-morais e ético-sociais. Consideraremos ainda as linhas de pensamento de Sigmund Freud, entre outros autores relevantes para a construção do imaginário coletivo, realizando ao mesmo tempo uma comparação diacrónica entre essas duas figuras vingadoras – distinguidas pelo género – de forma a identificar diferenças na sua avaliação moral e social. Na etapa seguinte, forneceremos, antes de tudo, uma visão teórica sobre o motivo do “duplo”, para depois nos focarmos na exploração desse motivo – utilizado em muitas representações literárias, cinematográficas e outras expressões artísticas para explicar o conflito interno e a natureza dualista da figura apresentada. O objetivo será expor de que forma o “duplo” desempenha um papel crucial na construção da figura da vingadora, frequentemente retratada como alguém que oscila entre os papéis de vítima e de perpetradora. Nesse movimento, ela transita entre a sua identidade original e uma entidade moldada pelo motivo da vingança, desafiando, ao mesmo tempo, as ideias sociais sobre a feminilidade, a violência e a justiça.

Por último, dedicar-nos-emos à reinterpretação moderna da vingadora e à sua ligação com as Erínias da mitologia grega. As Erínias, também conhecidas como Fúrias, eram, na mitologia grega, deusas da vingança responsáveis por punir crimes,

principalmente crimes cometidos dentro do “guénos”, ou seja, contra parentes com vínculo de sangue, e personificam o desejo frenético de retaliação.<sup>13</sup> Procuraremos, nesta última parte do capítulo, responder à questão de saber até que ponto a reinterpretação da figura moderna da vingadora – tendo como plano de fundo a interseção com o motivo do “duplo” – poderá ser entendida tanto como uma continuação do antigo motivo mitológico narrativo como uma reavaliação crítica da mesma, sendo o objetivo analisar a figura da vingadora como uma narrativa complexa que transita entre o mito e a modernidade, entre a profundidade psicológica e a projeção social.

O último capítulo representa o elemento analítico essencial desta dissertação: a análise das protagonistas vingadoras nas obras literárias *Carrie*<sup>14</sup> (1974), de Stephen King – em comparação com a respetiva adaptação cinematográfica realizada por Brian de Palma, em 1976 –, *Os Homens que Odeiam as Mulheres*<sup>15</sup> (2005), de Stieg Larsson – comparando-a com a adaptação fílmica de Niels Arden Oplev, de 2009 –, e, por último, no filme *Uma Miúda com Potencial*<sup>16</sup> (2020), de Emerald Fennell.

Importa referir que, no âmbito desta análise, as adaptações cinematográficas serão abordadas numa perspetiva comparatista e narrativa, excluindo-se uma leitura de cariz semiótico.

A escolha destas obras fundamentou-se na relevância das suas protagonistas enquanto figuras de vingadoras particularmente pertinentes para uma análise comparativa, na medida em que materializam o tema da vingança feminina através de formas distintas, permitindo uma exploração aprofundada das suas variações e implicações.

A investigação, centrada nos objetos de estudo, procurará explanar de que forma as protagonistas representam e combinam temas centrais da vingança feminina, do motivo do “duplo” e de referências às Erínias da mitologia grega, revelando semelhanças e diferenças nas suas formas de atuação.

Por fim, procederemos à síntese do conhecimento adquirido, integrando-o no quadro teórico subjacente. Os principais resultados da análise são revisitados de forma crítica e avaliados quanto à sua relevância para a compreensão do motivo da

---

<sup>13</sup> SOUZA BRANDÃO, J. DE (2000). *Mitologia Grega, Vol. I*. Editora Vozes, p. 207.

<sup>14</sup> KING, S. (2017). *Carrie*. Bertrand Editora.

<sup>15</sup> LARSSON, S. (2011). *Os Homens que Odeiam as Mulheres*. Leya, SA. ; Título da obra, na versão original, em sueco: *Män som hatar kvinnor*.

<sup>16</sup> Uma Miúda com Potencial. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de março de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt9620292/>; Título do filme em inglês: *Promising Young Woman*.

vingança feminina, do motivo do “duplo” e das suas interseções com referências mitológicas. Além disso, serão refletidas as implicações deste estudo para investigações futuras, bem como possíveis abordagens interdisciplinares que possam aprofundar e expandir a temática em questão.

## **2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICO-CULTURAIS: A EVOLUÇÃO DA DICOTOMIA “VINGANÇA-JUSTIÇA”**

A própria essência da vingança é, na prática, de difícil definição, por se tratar de um tema que permanece envolto em tabu. Seja qual for a verdadeira natureza da vingança, a ideia de “acertar contas” pode, contudo, servir-nos como um catalisador útil, auxiliando-nos a descobrir ou a desvelar as nossas mais profundas decepções, iras, anseios e desejos. A vingança obriga-nos a examinar os nossos conceitos convencionais de justiça e incita-nos a questionar onde nos situamos no que diz respeito ao perdão, à clemência e à capacidade de prosseguir com a vida após uma ferida infligida à nossa autoestima (BARRECA, 1997, p. 21).<sup>17</sup>

### **2.1. Considerações Teóricas sobre o Conceito de Vingança**

O conceito de vingança encontra-se intrinsecamente enraizado na história da humanidade, tendo sido um fenómeno preponderante que, permeando as diversas esferas da experiência humana, moldou sociedades, culturas e narrativas ao longo dos séculos, gerando, ao mesmo tempo, conflitos épicos de cariz sociopolítico e sendo tematizado nas mais diversas formas de expressão artística.<sup>18</sup>

Assim, em todos os géneros literários como, por exemplo, na tragédia *Hamlet*, escrita entre 1599 e 1601 por William Shakespeare,<sup>19</sup> no poema *Die Weisheit des Brahmanen [A Sabedoria do Brâmane]* (1836), de Friedrich Rückert,<sup>20</sup>, no romance

---

<sup>17</sup> [Tradução nossa]. No original: «The very nature of revenge is difficult to define in practice because it remains a taboo subject. Whatever revenge actually is, however, the idea of getting even can usefully serve as a catalyst for us, helping us to discover or uncover our deepest disappointments, angers, wishes, and desires. Revenge forces us to examine our conventional concepts of justice and prods us into questioning where we stand in terms of forgiveness, mercy, and the ability to get on with life after receiving an injury to our sense of self».

<sup>18</sup> ERICKSEN, K. P., HORTON, H. (1992). "Blood Feuds": Cross-Cultural Variations in Kin Group Vengeance. *Behavior Science Research*, 26 (1–4), pp. 57-85.

<sup>19</sup> BEVINGTON, D. (s.d.). Hamlet. In: *Encyclopædia Britannica* (em inglês). Acedido em 10 de janeiro de 2025, em <https://www.britannica.com/topic/Hamlet-by-Shakespeare>

<sup>20</sup> RÜCKERT, F. (1836). Die Weisheit des Brahmanen. Vol. 1. In: *Deutsches Textarchiv*. Acedido em 7 de janeiro de 2025, em [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rueckert\\_brahmane01\\_1836?p=9](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rueckert_brahmane01_1836?p=9)

*O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas,<sup>21</sup> bem como em muitos dramas gregos antigos – servindo como exemplo paradigmático a tragédia *Medeia*, de Eurípides, apresentada pela primeira vez em 431 a.C. –,<sup>22</sup> a vingança funciona como motivo central e força motriz por trás do curso da ação.

No cerne do impulso vingativo, revela-se uma dualidade moral intrigante, onde a busca por justiça e ressarcimento é acompanhada por uma miríade de questões éticas, instigando reflexões filosóficas e psicossociais, quer sobre a essência humana quer sobre os pilares fundamentais da justiça e da moralidade, que perspetivam o equilíbrio entre o ímpeto de retaliação e a oportunidade de clemência e reconciliação.

Desse modo, a vingança, longe de ser um fenómeno raro, manifesta-se de forma amiudada, tanto nas situações cotidianas como no contexto profissional.<sup>23</sup> Contudo, apesar da sua presença universal, o conceito de vingança, segundo o investigador de emoções Frijda, permaneceu praticamente intocado por pesquisas de cariz científico.<sup>24</sup>

Neste contexto, Gehrke refere que a abordagem deste fenómeno ocorreu sobretudo no âmbito de estudos dedicados à moralidade popular. Mesmo nesses trabalhos, escritos predominantemente por filólogos, os aspetos de vingança e retribuição ocuparam apenas um papel secundário e não estiveram no centro direto da análise. Assim, o tema da vingança configura-se como um objeto de estudo ainda insuficientemente explorado, carecendo, portanto, de investigações científicas mais abrangentes e aprofundadas.<sup>25</sup>

Gollwitzer defende, no que toca a esta temática, que uma possível razão pela qual a disciplina da psicologia científica, até agora, só explorou o fenómeno da vingança de forma limitada poderá ser o facto de ser metodologicamente desafiante estudar a vingança num contexto de laboratório sem ultrapassar fronteiras éticas.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> DUMAS, A. (2017). *O Conde de Monte Cristo*. Relógio D'Água.

<sup>22</sup> EURÍPIDES. (1992). *Medeia*. Tradução de Cabral do Nascimento. Editorial Inquérito.

<sup>23</sup> FRIJDA, N. H. (1994). The Lex Talionis: On vengeance. In S. H. M. van Goozen & N. E. van der Poll & J. A. Sergeant (Eds.), *Emotions: Essays on emotion theory*. Erlbaum, pp. 263-289; TRIPP, M. & BIES, R. J. (1997). What's good about revenge? The avenger's perspective. In: R. J. Lewicki, R. J. Bies & B. H. Sheppard (Eds.). *Research on negotiation in organizations*. Vol. 6. JAI Press, pp. 145-160.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>25</sup> GEHRKE, H.-J. (1987). Die Griechen und die Rache. Ein Versuch in historischer Psychologie [Os Gregos e a Vingança. Uma Tentativa em Psicologia Histórica]. In: *Saeculum* 38, p. 121.

<sup>26</sup> GOLLWITZER, M. (2004). *Eine Analyse von Racheaktionen und rachebezogenen Reaktionen unter gerechtigkeitspsychologischen Aspekten [Uma Análise de Ações de Vingança e de Reações relacionadas com Vingança a partir de Aspetos Psicológicos da Justiça]*. (Tese de doutoramento, Universidade de Trier, Alemanha), pp. 4-5.

No entanto, a investigação sobre a vingança partilha esta dificuldade com outras áreas de investigação nas quais são induzidos estados emocionais aversivos, como o medo, a raiva ou a repulsa, e são examinados comportamentos socialmente indesejáveis, como a agressão.<sup>27</sup> Um baixo nível de interesse de investigação poderá também dever-se, segundo o autor, à suposição de que a vingança é supérflua – como tópico de investigação independente –, se for vista apenas como uma subcategoria de comportamento agressivo, na medida em que muitos estudos empíricos provenientes da investigação da agressão poderão também ser interpretados como investigações sobre atos de vingança.<sup>28</sup>

Uma outra razão para a atual negligência da investigação sobre vingança direcionada poderá ser o facto de os cientistas ainda não terem conseguido chegar a um acordo sobre uma definição uniforme do fenómeno. De facto, as opiniões sobre o que constitui o cerne de um ato de vingança divergem não só entre diferentes disciplinas como o direito, a filosofia, a política e a psicologia, mas também dentro da própria investigação psicológica.<sup>29</sup>

Fritz Heider, por exemplo, argumenta que uma reação de vingança não se fundamenta primordialmente na regulação subjetiva do afeto, mas sim num objetivo de natureza instrumental e não egoísta.<sup>30</sup> Segundo essa perspetiva, o ato de vingança visa transmitir um ensinamento com a finalidade de prevenir, a longo prazo, comportamentos indesejados por parte de um adversário, alinhando-se com a abordagem de controlo do comportamento presente nas teorias filosófico-jurídicas, nas quais a punição ou retribuição assume um carácter pedagógico, voltado para a modificação de condutas futuras.

Robert Bies e Thomas Tripp, por outro lado, definem a vingança como aquilo que os indivíduos fazem para se vingarem do dano percebido, o que poderá corresponder a um consenso geral mínimo em termos de definição.<sup>31</sup> Stuckless e Goranson concetualizam também a vingança como a inflicção de um dano em retaliação por uma injustiça percebida.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> HEIDER, F. (1977). *Psychologie der interpersonalen Beziehungen [Psicologia das Relações Interpessoais]*. Klett.

<sup>31</sup> TRIPP, M. & BIES, R. J., *op. cit.*, p. 146.

<sup>32</sup> STUCKLESS, N. & GORANSON, R. (1992). The vengeance scale: Development of a measure of attitudes toward revenge. *Journal of Social Behavior and Personality*, 7, p. 25.

Nessa linha de pensamento, Frijda aprofunda a definição de vingança, caracterizando-a como um ato intencionalmente direcionado a infligir danos a um indivíduo ou grupo social, em resposta à percepção de que foram causados prejuízos por esse mesmo indivíduo ou grupo. A vingança é descrita, portanto, como um fenómeno intrinsecamente pessoal, marcado por um carácter agressivo e emocionalmente intenso, nem sempre guiado por uma racionalidade explícita. O seu propósito central reside na descarga ou alívio de estados afetivos negativos, visando, assim, uma forma de reparação subjetiva mediante a retribuição do sofrimento experimentado.<sup>33</sup>

A avaliação definitiva e normativa do impulso retaliatório como irracional, ou moralmente questionável, levou a que a vingança fosse considerada, por isso, em muitas culturas, como um conceito ultrapassado pela civilização. Na obra *Protágoras*, de Platão, por exemplo, as pessoas que se vingavam eram simplesmente descritas como «bestas».<sup>34</sup> Outro fator a ter em conta será o domínio das perspetivas jurídicas e institucionais que substituíram a vingança como forma ilegítima de resolução de conflitos a favor da justiça estatal. Além disso, certas teorias da agressão deram à vingança um tratamento unidimensional, encarando-a como um fenómeno simplesmente emocional e não como um processo complexo. De acordo com Miller, os modelos hidráulicos de agressão, por exemplo, afirmavam que a vingança se seguia à acumulação de energia negativa reprimida na vítima após ter experimentado um ligeiro impacto,<sup>35</sup> identificando, assim, a vingança como uma emoção e, por isso, secundária em relação à lógica racional de ação.

Para além disso, no contexto societário contemporâneo, no qual se delineia a preponderância do autocontrolo e da contenção nas interações humanas, também é suscitada a percepção corrente de que aqueles que empreendem atos de retaliação são frequentemente estigmatizados como indivíduos destituídos de controlo e impetuosos. E até no âmbito literário, de acordo com alguns autores,<sup>36</sup> a vingança é pura e simplesmente qualificada como “emoção” ou, segundo outros analistas,<sup>37</sup> na

---

<sup>33</sup> FRIJDA, *op. cit.*, p. 265.

<sup>34</sup> DENYER, N. (2008). *Plato: Protagoras*. Cambridge University Press, p. 324a.

<sup>35</sup> MILLER, N. E. (1941). The frustration-aggression hypothesis. *Psychological Review*, 48(4), pp. 337–342.

<sup>36</sup> CROMBAG, H., RASSIN, E. & HORSELENBERG, R. (2003). On vengeance. In *Psychology, Crime & Law*, 9, pp. 333-344.

<sup>37</sup> HO, R., FORSTERLEE, L., FORSTERLEE, R. & CROFTS, N. (2003). Justice versus vengeance: Motives underlying punitive judgements. *Personality and Individual Differences*, 33, pp. 365-378.

sua percepção como um propósito intrínseco e autónomo – uma finalidade em si mesma –, independente de outros objetivos ou motivações.

Porém, apesar de o sentimento de necessidade de vingança poder estar impregnado de grande intensidade emocional durante a preparação e execução da ação vingativa, e até posteriormente na observação das suas consequências, a vingança não deverá ser compreendida apenas como mera emoção.<sup>38</sup> Ao contrário, tal ação é fundamentada em diferentes objetivos retributivos, o que exclui a hipótese de a vingança ser considerada um propósito intrínseco e autónomo, conforme foi referido anteriormente, consubstanciando-se antes numa ação direcionada à consecução desses objetivos conjeturados.

A vingança deve ser, de facto, concebida como um ato intencional com o propósito de causar danos a um indivíduo ou grupo social e essa manifestação comportamental é desencadeada em resposta a atos de desrespeito, desprezo e causadores de danos físicos e psíquicos – os prejuízos percebidos –, perpetrados por uma determinada pessoa ou um determinado grupo. Assim, configura-se como uma ação, cuja motivação preponderante reside na busca pela justiça, tendo como objetivo último os princípios basilares da justiça retributiva, ou seja, a reconciliação e a restauração,<sup>39</sup> na medida em que ocorre em resposta a uma ameaça dirigida a valores constitutivos da construção da identidade da pessoa lesada.

Torna-se, portanto, manifestamente claro que ofensas significativas dirigidas a valores de profunda relevância subjetiva para a identidade pessoal ou social de um indivíduo geram uma necessidade intrínseca de vingança. Barreca, neste sentido, afirma que «the impulse we have to restore our self-esteem when we feel someone has deliberately taken it from us is one of the most universal and reliable ones in human nature».<sup>40</sup> Consequentemente, verifica-se que a natureza específica da ameaça à identidade pode constituir uma chave de leitura relevante no enquadramento teórico ou especulativo das diferentes abordagens adotadas por indivíduos movidos pelo sentimento de vingança, as quais revelam, em certos contextos, articulações significativas com dinâmicas de género, configurando, assim, um fenómeno complexo e multidimensional.

---

<sup>38</sup> SOLOMON, R. C. (1999). Justice v. vengeance: On law and the satisfaction of emotion. In: S. A. Bandes (Ed.), *The passions of law*. University Press, pp. 123-148.

<sup>39</sup> TRIPP, M. & BIES, R. J., *op. cit.*, p. 146.

<sup>40</sup> BARRECA, R. (1997). *Sweet Revenge: The Wicked Delights of Getting Even*. Berkley, p. 27.

No entanto, a vingança, hoje em dia, é amplamente percebida como uma ação impulsionada por emoções que se contrapõem aos conceitos jurídicos atuais, visto que a prática de retaliação pessoal viola um princípio fundamental do Estado moderno que procura preservar a estabilidade da sociedade contemporânea: o monopólio de violência do Estado. O conceito teórico do monopólio de violência do Estado, que remonta ao pensamento político de Max Weber,<sup>41</sup> um sociólogo teórico alemão e professor de economia política que viveu de 1864 a 1920,<sup>42</sup> busca garantir a aplicação das leis e respectivas penas, com a finalidade de estabelecer e manter um equilíbrio entre as vítimas e os perpetradores, privando o indivíduo do poder de utilizar a força física para reivindicar os seus direitos e interesses.<sup>43</sup> Em contrapartida à renúncia do indivíduo à violência privada, o Estado providencia segurança em relação à vida, saúde, propriedade e outros direitos, disponibilizando o aparato judicial para a resolução de disputas entre particulares. A aceitação do monopólio de violência estatal pelo indivíduo é, portanto, fundamentada na expectativa de que a autoridade do Estado seja capaz de prover e garantir um nível mínimo de segurança na respectiva comunidade social.<sup>44</sup>

Contudo, num mundo secularizado, de maneira geral, as pessoas tendem a manifestar uma necessidade de estabelecer uma contingência entre as ocorrências e o seu merecimento,<sup>45</sup> ansiando pela convicção de que o mundo ostenta uma intrínseca justiça, onde cada indivíduo colhe o fruto merecido das suas ações, o que as leva a considerar a vingança ou a tomada de medidas pelas próprias mãos como uma forma de obter ressarcimento ou retribuição por ações que lhes foram prejudiciais, desconsiderando a autoridade do Estado no que concerne à aplicação imparcial da justiça e ao provimento de mecanismos legais para a resolução de conflitos. Neste enquadramento, impõe-se uma reflexão de índole histórico-cultural

---

<sup>41</sup> MOHLER, M. H. F. (2012). Staatliches Gewaltmonopol. In: *Sicherheit & Recht / Sécurité & Droit*. Dike Verlag, p. 158.

<sup>42</sup> FRAZÃO, D. (s.d.). Max Weber. In: *eBiografia*. Acedido em 10 janeiro de 2025, em [https://www.ebiografia.com/max\\_weber/](https://www.ebiografia.com/max_weber/)

<sup>43</sup> GRIMM, D. (2002). Das staatliche Gewaltmonopol. In: Wilhelm Heitmeyer/John Hagan (Eds.), *Internationales Handbuch der Gewaltforschung [Manual Internacional da Pesquisa sobre a Violência]*. Westdeutscher Verlag, p. 1298.

<sup>44</sup> ISENSEE, J. (1982). Die Friedenspflicht der Bürger und das Gewaltmonopol des Staates [O Dever dos Cidadãos para com a Paz e o Monopólio da Violência do Estado]. In: Georg Müller/René A. Rhinow/Gerhard Schmid/Luzius Wildhaber (Eds.), *Staatsorganisation und Staatsfunktion im Wandel. Festschrift für Kurt Eichenberger zum 60. Geburtstag [Organização do Estado e Função do Estado em Transição. Publicação Comemorativa para Kurt Eichenberger para o seu 60.º Aniversário]*. Helbing & Lichtenhahn, p. 40.

<sup>45</sup> HEIDER, F. (1977). *Psychologie der interpersonalen Beziehungen [Psicologia das Relações Interpessoais]*. Klett.

sobre a evolução da oposição entre vingança e justiça, integrando a análise do contributo das mulheres nesse processo de transformação, a partir de episódios significativos e de expressões artísticas que, ao longo do tempo, se tornaram amplamente divulgadas, valorizadas, debatidas e enraizadas na cultura e na memória coletiva do Ocidente.

## 2.2. Origens – Práticas de Justiça e Vingança nas Sociedades Primitivas

A justiça é um conceito fundamental no comportamento social humano, mas as suas manifestações podem apresentar variações significativas, mesmo dentro de um mesmo contexto cultural.<sup>46</sup> De acordo com Wenzel, o elemento prescritivo de várias formas de justiça encontra-se incorporado numa relação implícita entre ação e resultado, que molda os critérios utilizados para definir o merecimento em situações específicas.<sup>47</sup> Esta conceituação de justiça destaca os cambiantes culturais que influenciam a forma como os indivíduos e as comunidades percebem e praticam a justiça, incluindo o equilíbrio entre elementos restaurativos e retributivos.<sup>48</sup>

A investigação sobre a influência dos elementos restaurativos e retributivos na definição do conceito de justiça nas sociedades primitivas é, assim, fundamental para entender a evolução do comportamento social humano, assim como as diferentes estratégias adotadas pelas comunidades para assegurar a manutenção da ordem, do equilíbrio e da integridade moral.

Ao abordarmos o tema das sociedades primitivas, referimo-nos às coletividades que representam as origens do desenvolvimento jurídico e que existiram em períodos pré-históricos, tendo este tipo de sociedades sido descrito pelo etnólogo norte-americano Marshall Sahlins como «the original affluent society»,<sup>49</sup> baseado no princípio de parentesco.<sup>50</sup> Durante um intervalo temporal de aproximadamente dois milhões de anos, ou seja, desde o Paleolítico até ao Neolítico, há cerca de dez mil anos, estas sociedades não se dedicavam à produção planeada de alimentos, mas adotavam um modo de vida nómada, baseado na recolção e na caça. Foi durante

<sup>46</sup> LERNER, M. J. (1975). The Justice Motive in Social Behavior: Introduction. In: *Journal of Social Issues*, Vol. 31. Wiley, p. 1.

<sup>47</sup> WENZEL, M., OKIMOTO, T. G., FEATHER, N. T., & PLATOW, M. J. (2007). Retributive and restorative justice. In: *Law and Human Behavior*. Vol. 32. American Psychological Association, p. 375 e seg.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> SAHLINS, M. (1972). *Stone Age Economics*. Aldine-Atherton, p. 1.

<sup>50</sup> SERVICE, E. R. (1915). *The Hunters*. Prentice-Hall, p. 32.

este período que se estabeleceram as estruturas fundamentais que continuam a ser reconhecidas como características essenciais das sociedades humanas.<sup>51</sup>

Contudo, e segundo Gilissen, é crucial destacar que o conhecimento sobre estas primeiras comunidades é limitado, uma vez que, em termos práticos, não existem registos escritos desse período.<sup>52</sup> Assim, o entendimento atual sobre estas sociedades – estes povos sem escrita – baseia-se em estudos sistemáticos e na observação de comunidades contemporâneas que ainda mantêm um estado arcaico de organização social e política.<sup>53</sup> Apesar das significativas distâncias geográficas e das diferenças ecológicas, grupos como os esquimós, os Shoshone, os indígenas da Terra do Fogo, os Mbuti e os Andamãs apresentam semelhanças notáveis nas suas estruturas sociais básicas.<sup>54</sup>

Estes paralelos oferecem, assim, percepções valiosas para a compreensão da formação jurídica e da dinâmica social nas primeiras sociedades humanas, permitindo inferências sobre o desenvolvimento das normas e instituições que moldaram as civilizações ao longo da história.

Nas sociedades primitivas de caçadores-coletores, a liderança é de natureza consultiva e baseada no prestígio, não envolvendo coerção nem estruturas hierárquicas formais, refletindo um modelo assente no consenso, na cooperação e na ausência de dominação centralizada.<sup>55</sup> Neste mesmo contexto social, conforme observa Slocum,<sup>56</sup> verifica-se uma divisão de tarefas por género, na qual os homens se dedicam à caça e as mulheres à recolha de alimentos vegetais. Apesar desta ligeira preponderância masculina, tal diferenciação funcional não se traduz numa relação de subordinação, sendo antes compatível com um relativo equilíbrio nas relações de género, evidenciado, entre outros aspetos, pela liberdade sexual das mulheres e pela ausência de restrições nesse domínio.<sup>57</sup>

A estrutura social igualitária e a relativa paridade de género que caracterizam as sociedades de caçadores-coletores refletem-se também nas formas de organização normativa e jurídica. Gilissen salienta que, nestas sociedades sem escrita, a

---

<sup>51</sup> WESEL, U. (2001). *Geschichte des Rechts. Von den Frühformen bis zur Gegenwart. [História do Direito. Das Formas Primitivas até ao Presente]*. Verlag C. H. Beck München, p. 19.

<sup>52</sup> GILISSEN, J. (1986). *Introdução Histórica ao Direito*. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 31-32.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 19.

<sup>55</sup> SERVICE, *op. cit.*, pp. 52-54.

<sup>56</sup> SLOCUM, S. (1975). Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology. In: Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*. Monthly Review Press, p. 36 e seg.

<sup>57</sup> *Ibid.*

formulação de normas jurídicas abstratas é bastante limitada.<sup>58</sup> Nesses contextos arcaicos, o direito está profundamente entrelaçado com a religião, e não se distingue claramente da moral ou de outras funções sociais. As regras de convivência emergem, assim, de um sistema integrado, em que o jurídico, o ético e o religioso se confundem, sem especialização funcional.<sup>59</sup>

Os sistemas jurídicos de povos sem escrita situam-se numa fase embrionária ou de pré-direito, em que não há distinção clara entre normas jurídicas e outras formas de regulação. A conformidade social baseia-se na tradição, na pressão do grupo e no temor das forças sobrenaturais.<sup>60</sup> Nesses contextos, o direito assenta quase exclusivamente no costume, ou seja, nas práticas tradicionais e reiteradas da comunidade. Por isso, tais sistemas são designados como direitos consuetudinários, baseados no uso e na tradição, e não em normas escritas ou codificadas.<sup>61</sup>

O costume baseia-se na reciprocidade, princípio central – a par do parentesco e do igualitarismo – nas sociedades tradicionais.<sup>62</sup> A «troca» de dádivas – interpretada como obrigação social interacionista – fortalece os laços sociais, promove a coesão e assegura a transmissão de valores.<sup>63</sup> Longe de gestos gratuitos, estas trocas implicam obrigações recíprocas socialmente reconhecidas. A reciprocidade estende-se ainda ao matrimónio exogâmico, incentivando alianças entre hordas e ampliando redes de cooperação para além do grupo.<sup>64</sup>

Contudo, os contactos entre grupos vizinhos nem sempre decorrem de intenções pacíficas ou colaborativas. Em muitas sociedades tribais, os conflitos interclânicos ou intertribais eclodem em resposta a ofensas, disputas por recursos ou transgressões de normas sociais,<sup>65</sup> sendo a vingança de sangue frequentemente identificada como uma das principais causas de violência e confrontos armados.<sup>66</sup>

Os episódios de violência em sociedades tribais estão frequentemente ligados a disputas por mulheres, desencadeando ciclos de vingança prolongados entre

---

<sup>58</sup> GILISSEN, *op. cit.*, p. 35.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>62</sup> WESEL, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>63</sup> RITTER, H. H. (s.d.). Gegenseitigkeit [Reciprocidade]. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online* (em alemão). Acedido em 22 de fevereiro de 2025, em <https://doi.org/10.24894/HWPh.1197>

<sup>64</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 22.

<sup>65</sup> GILISSEN, *op. cit.*, p. 35.

<sup>66</sup> CHAGNON, N. A. (1988). Life Histories, Blood Revenge, and Warfare in a Tribal Population. In: *Science*, Vol. 239. American Association for the Advancement of Science, p. 985.

grupos.<sup>67</sup> Nestes contextos, os atos de retaliação são geralmente executados por homens, enquanto as mulheres assumem um papel indireto, funcionando como motivo simbólico dos conflitos. A vingança surge, assim, como uma prática predominantemente masculina, sustentada por normas sociais que atribuem aos homens, de forma exclusiva, a responsabilidade de restaurar a honra e o equilíbrio através da ação direta.

Também nas sociedades segmentares, – que se desenvolveram a partir destas comunidades de caçadores-coletores e em que os segmentos correspondem aos diversos grupos de parentesco coexistentes, designados como linhagem, ou, no grego, “genos”, e no latim, “gens” –, que se começaram a constituir por volta do décimo ou nono milénio a.C. e manifestavam a intenção de se estabelecerem através da recolha ou produção de alimentos, a maioria dos conflitos surgia de disputas relacionadas com mulheres ou com o pagamento de dívidas associadas ao preço de noiva. Estes conflitos eram resolvidos de forma pacífica, mediante negociações, ou de modo não pacífico, consoante as circunstâncias.<sup>68</sup>

Os meios não pacíficos incluem a autotutela e a vingança, designadamente a vingança de sangue e as rixas. A vingança, neste contexto, consiste numa forma de compensação pelo dano sofrido, materializada através de ações dirigidas contra o agressor, os seus familiares ou os seus bens. Contudo, esta prática nem sempre assume um carácter excessivo, uma vez que, em muitas dessas sociedades segmentares, existem normas que estabelecem limites à sua aplicação, delimitando até onde é permitido avançar. Este aspeto é particularmente relevante na sua expressão mais grave, a vingança de sangue, que se refere a conflitos ou hostilidades prolongadas entre famílias ou grupos, podendo ser equiparada a uma guerra privada.<sup>69</sup>

Segundo Kelsen,<sup>70</sup> a vingança de sangue nas sociedades primitivas visa satisfazer um interesse coletivo centrado na proteção da vida, «que, para o homem primitivo, constitui o bem mais precioso, senão talvez o único». Trata-se de uma sanção retributiva, baseada na ideia de que quem mata deve ser morto, e aplicada de forma descentralizada pelos familiares da vítima. Embora não institucionalizada, esta prática é socialmente organizada e conta com o aval da comunidade.

---

<sup>67</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 26.

<sup>68</sup> WESEL, *op. cit.*, pp. 31-40.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> KELSEN, H. (1943). *Society and Nature: A Sociological Inquiry*. The University of Chicago Press, pp. 53-54.

A vingança de sangue desempenha um papel crucial na regulação social das comunidades primitivas, refletindo os valores coletivos e assegurando a punição das transgressões segundo normas partilhadas. Em contextos sem instituições centralizadas, este mecanismo retributivo contribui para a coesão e estabilidade do grupo, funcionando como forma ritualizada e consensual de resolução de conflitos.<sup>71</sup>

A função do preço de noiva, que frequentemente gera conflitos, é essencialmente pertinente no contexto de compensar a perda da capacidade laboral da mulher ou dos seus filhos.<sup>72</sup> Contudo, conclui-se que esta prática tende a fomentar concepções materialistas sobre o valor das mulheres, o que, por sua vez, agrava a sua posição social, encontrando-se as mulheres, assim, oprimidas pelos homens ou, pelo menos, significativamente desfavorecidas.

Nas sociedades cefálicas, ou proto-estados, surgidas entre o terceiro e o segundo milénio a.C. na Mesopotâmia, Egito, China, e posteriormente na Índia, Grécia, Creta, México e Peru, o processo de centralização do poder intensificou-se. Para além de fatores como a desestruturação do parentesco, a individualização dos sujeitos, os processos de conquista ou a «urban revolution», proposta por Gordon Childe,<sup>73</sup> é essencial considerar um aspeto adicional frequentemente negligenciado: a crescente restrição da liberdade das mulheres. Esta dimensão sexista revela-se fundamental para compreender em profundidade as dinâmicas sociais e políticas destas transformações históricas.<sup>74</sup>

Com o aumento da opressão feminina, intensifica-se também a agressividade entre homens, elevando os níveis de violência. Nas sociedades segmentares, onde não há competição económica formal por poder, a acumulação de mulheres por via da poligamia torna-se um indicador de prestígio. A circulação feminina e a redistribuição dos bens matrimoniais ganham relevo, favorecendo a emergência do domínio cefálico, exemplificado pelo «big man system» observado na Melanésia e Polinésia.<sup>75</sup>

O «big man» melanésio conquista inicialmente prestígio entre os seus parentes por meio do trabalho, da poligamia e da redistribuição de riqueza em festividades. À

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>73</sup> CHILDE, G. (1950). The Urban Revolution. In: *The Town Planning Review*. Vol. 21, No. 1. Liverpool University Press, pp. 3-17. Acedido em 24 de janeiro de 2025, em <https://faculty.washington.edu/plape/citiesaut11/readings/Childe-urban%20revolution%201950.pdf>

<sup>74</sup> WESEL, *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 52.

medida que ganha influência, passa a exigir dotes mais elevados pelas filhas, consolidando o seu estatuto.<sup>76</sup> A circulação de mulheres, tratadas como bens de troca, sustenta uma forma de dominação masculina que se enraíza e prolonga até à era moderna, particularmente nas sociedades em que as protagonistas do *corpus* deste estudo se encontram inseridas. Esta dominação institucionalizada estende-se facilmente a outras esferas, permitindo aos homens reforçar o seu poder também sobre outros homens, num sistema cada vez mais hierárquico.<sup>77</sup>

A formação dos proto-estados reflete um processo de dessegmentarização, com a centralização da autoridade, especialmente na resolução de conflitos. Ao contrário das sociedades segmentares, onde prevaleciam a mediação e a autotutela, os tribunais proto-estatais impõem decisões autoritárias.<sup>78</sup> Um passo decisivo é a eliminação da perseguição privada por homicídio, o que enfraquece a autonomia das estruturas de parentesco agnáticas, ou seja, pelo lado do pai, e permite o surgimento do indivíduo como sujeito de direito.<sup>79</sup> A transição para o parentesco cognático – onde ambos os progenitores determinam a descendência – facilita o acesso direto do poder central aos indivíduos, marcando a passagem de uma organização tribal para uma estrutura territorial e política, característica dos primeiros estados.<sup>80</sup>

A transição das sociedades segmentares para os proto-estados implicou uma transformação profunda do direito penal, com a substituição da justiça familiar por sanções estatais, como a pena de morte ou mutilações, sobretudo em crimes como homicídio e violação.<sup>81</sup> Apesar disso, em casos menos graves, persistem práticas tradicionais como a autotutela, revelando uma fase intermédia de consolidação do poder central.<sup>82</sup> Este processo ocorreu de forma gradual e desigual, sendo frequentemente sustentado por uma forte ligação entre direito e religião, sobretudo onde a autoridade política se legitimava através de fundamentos sacros — articulação essencial para a unificação normativa e o fortalecimento do poder soberano.<sup>83</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> MAINE, H. S. (1908). *Ancient Law*. John Murray, pp. 100-151.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> HOEBEL, E. A. (1954). *The Law of Primitive Man: A Study in Comparative Legal Dynamics*. Harvard University Press, p. 216 e seg.; FORTES, M. (1969). *Kinship and the Social Order*. Aldine Publishing Company, p. 155 e seg.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*

Como observa Hénaff,<sup>84</sup> a vingança só parece um fenómeno caótico nas sociedades organizadas em torno do Estado. Nas sociedades não estatais, assume antes uma forma cerimonial e controlada de regulação da violência, funcionando como um mecanismo sofisticado de justiça. Contudo, o seu exercício é geralmente vedado às mulheres, devido à sua posição social subalterna.

### 2.3. Transformações Conceituais na Antiguidade – Justiça Codificada e Repressão da Vingança

A transição dos proto-estados para as primeiras civilizações complexas representa um marco decisivo na evolução humana. A partir de estruturas segmentares e poderes informais, emergem os primeiros estados, definidos pela centralização da autoridade, instituições administrativas e codificação de normas.

A Mesopotâmia, considerada «um dos mais antigos, senão o mais antigo berço da civilização»,<sup>85</sup>, a partir de 10.000 a.C., teve um papel decisivo na formação das primeiras sociedades complexas. Entre o Tigre e o Eufrates, cidades como Uruk, Ur e Babilónia impulsionaram o desenvolvimento da escrita e do direito. Os sumérios criaram a escrita cuneiforme, gravada em argila, usada tanto para registos administrativos como para a codificação legal e produção cultural, refletindo uma civilização de grande sofisticação.<sup>86</sup>

Neste contexto de crescente sofisticação jurídica mesopotâmica, destaca-se o Código de Hamurabi, elaborado entre 1728 e 1686 a.C., um dos primeiros conjuntos legais escritos, gravado em cuneiforme numa estela de pedra. Regulando diversos aspetos da vida económica, social e familiar, o código representa um esforço claro de institucionalizar a justiça.<sup>87</sup> Ainda assim, o mais antigo corpo legislativo integralmente preservado é o Código de Ur-Nammu, descoberto em 1948 e datado de cerca de 2100 a.C., cujo autor é também o primeiro governante conhecido a assumir o título formal de legislador.<sup>88</sup> Entre as suas normas, uma cláusula sobre o divórcio – «no caso de um homem se divorciar da sua esposa principal, deverá

---

<sup>84</sup> HÉNAFF, M. (2009). *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie. [O Preço da Verdade. Presente, Dinheiro e Filosofia]*. Suhrkamp Verlag, p. 331.

<sup>85</sup> LOBO, J. F. (1963). Entre a Mesopotâmia e o Indus. In: *Revista de História*, 26(54), p. 455.

<sup>86</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 71.; BOTTERÓ, J. (1992). *Mesopotamia: Writing, Reasoning, and the Gods*. The University of Chicago Press, p. 4 e seg.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>88</sup> *Ibid.*

pagar-lhe uma mina de prata» –<sup>89</sup> revela não só práticas legais precoces, mas também desigualdades de gênero e indícios de poligamia institucionalizada.

A comparação entre os códigos legais da Mesopotâmia e as expressões literárias da época evidencia uma complementaridade notável na forma como esta civilização procurava regular e compreender o mundo. Enquanto os códigos de Ur-Nammu e Hamurabi formalizavam normas de conduta e mecanismos de resolução de conflitos no plano jurídico, textos como a *Epopéia de Gilgamesh*<sup>90</sup>, por exemplo, abordavam, por via simbólica e narrativa, questões fundamentais como a justiça, a autoridade, a transgressão e a finitude da existência humana.

A *Epopéia de Gilgamesh*, considerada uma das grandes obras-primas da literatura mundial e redigida em tabuletas de argila através da escrita cuneiforme, constitui um testemunho ímpar da sensibilidade, da cosmovisão e dos conflitos interiores do ser humano na Antiguidade.<sup>91</sup>

A epopeia relata a história de Gilgamesh, rei de Uruk – uma das cidades mais importantes da antiga Mesopotâmia –,<sup>92</sup> cujo poder e tirania levam os deuses a criar Enkidu, um ser selvagem destinado a moderar a sua arrogância. Após um combate inicial, Gilgamesh e Enkidu tornam-se inseparáveis e partem juntos em aventuras que desafiam deuses e monstros. Juntos derrotam Humbaba, o guardião da Floresta dos Cedros – um local mítico e um símbolo da natureza intocada e poderosa – e matam o Touro Celeste, enviado pela deusa Ishtar como castigo. Como represália divina, Enkidu é condenado à morte, mergulhando Gilgamesh num profundo luto e numa desesperada busca pela imortalidade.

É no episódio da morte de Enkidu, consequência direta de atos de desafio e violência, que o tema da vingança ganha especial relevo. A narrativa apresenta a vingança não apenas como uma resposta humana, mas também como um mecanismo divino: os deuses agem com severidade para restaurar a ordem quebrada pelos feitos heroicos, contudo transgressores, de Gilgamesh e Enkidu. A morte de Enkidu é, pois, uma retaliação celeste – um castigo exemplar que evidencia a precariedade da condição humana face ao poder divino.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>90</sup> GEORGE, A. (1999). *The Epic of Gilgamesh: A New Translation*. Penguin Books.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. xiii-xv.

CHILDE, G. (1950). The Urban Revolution. In: *The Town Planning Review*. Vol. 21, No. 1. Liverpool University Press, pp. 3-17. Acedido em 24 de janeiro de 2025, em

<sup>92</sup> MARK, J. J. (2011). Uruk. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 28 de abril de 2011, em <https://www.worldhistory.org/uruk/>

Por outro lado, o desejo de vingança pessoal também emerge como motor da ação. Ao matar Humbaba, Gilgamesh e Enkidu não só desafiam uma criatura temida, como procuram vingar-se do medo e da finitude que esta figura mitológica representa. Do mesmo modo, a luta contra o Touro Celeste é movida pela rejeição da deusa Ishtar, que, envergonhada, exige reparação violenta. Estas vinganças – tanto humanas como divinas – revelam uma visão do mundo marcada pela reciprocidade entre ofensa e punição, onde a justiça se exerce através do reequilíbrio, nem sempre racional, das forças envolvidas.

Com a perda de Enkidu, Gilgamesh sofre, pela primeira vez, as consequências da desmedida. A sua peregrinação em busca da vida eterna é, em última análise, uma tentativa de vingar-se da morte, de desafiar o destino comum a todos os mortais. No entanto, tal como as vinganças anteriores, também esta se revela inútil – o herói regressa a Uruk desiludido, mas transformado, consciente da sua humanidade e do valor da memória.

A epopeia, assim, não só revela uma das primeiras reflexões literárias sobre a vingança – divina, humana e existencial – como demonstra a capacidade da escrita cuneiforme em preservar emoções, dilemas e inquietações que continuam a ecoar na literatura universal.

Ao passo que a *Epopéia de Gilgamesh* ilustra, por meio narrativo e simbólico, a interdependência entre autoridade divina, justiça e transgressão, a legislação suméria surge como um protótipo jurídico que, embora já articulado com o poder estatal e religioso, conserva vestígios das práticas segmentares – como o preço da noiva e as compensações privadas – revelando assim a transição de uma ordem social arcaica para uma estrutura político-legal centralizada.<sup>93</sup>

Este processo de transição jurídica, patente na literatura e na legislação suméria, conserva ainda marcas evidentes das estruturas pré-estatais, nas quais as infrações eram sobretudo concebidas como ofensas aos direitos individuais dos homens. O tratamento jurídico do adultério ilustra essa assimetria: apenas o homem envolvido extraconjugalmente era punido, o que revela uma ordem jurídica em que a mulher era vista como propriedade masculina ou reflexo da sua honra.<sup>94</sup>

A primeira metade do segundo milénio a.C. apresenta-se como um período de maior modernidade, designadamente no chamado período da Antiga Babilónia,

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>94</sup> WESEL, U. (1985). *Frühformen des Rechts in vorstaatlichen Gesellschaften [Formas Primitivas do Direito nas Sociedades Pré-Estatais]*. Suhrkamp Verlag, p. 345.

durante o qual exerceu o poder o já mencionado rei Hamurabi.<sup>95</sup> Contudo, quase nenhuma alteração substancial ocorreu no que diz respeito ao direito matrimonial. A prerrogativa de dissolver o vínculo conjugal permaneceu exclusivamente ao alcance do homem, que podia repudiar a sua esposa a qualquer momento. Todavia, a mulher passou a dispor da possibilidade de apresentar um pedido de divórcio perante as autoridades judiciais e administrativas do seu distrito, o qual era concedido caso se verificasse que o marido havia procedido de forma negligente ou desamorosa.<sup>96</sup> No entanto, no que concerne ao adultério, as sanções recaíam exclusivamente sobre a esposa, não se aplicando ao marido, sendo que tal infração podia ser punida com a pena de morte.<sup>97</sup> Esta assimetria normativa evidencia a persistência de uma profunda desigualdade de género no âmbito das relações conjugais e da justiça penal.

O direito penal babilónico, em contraste com o sistema jurídico sumério, apresenta um acentuado agravamento punitivo, sobretudo no domínio das lesões corporais, com a consagração da Lei de Talião: «olho por olho, dente por dente». Enquanto o modelo sumério previa compensações monetárias, o sistema babilónico instituiu a retaliação estatal, aplicada judicialmente e executada por agentes reais. Esta transformação substituiu a vingança privada por uma resposta legal vinculativa, mas também restringe a possibilidade de acordos extrajudiciais, agravando significativamente o regime sancionatório.<sup>98</sup>

O direito penal babilónico distinguia-se pela sua rigidez, evidenciada na frequência de penas severas como mutilações, castigos corporais e diversas formas de pena de morte, mais recorrentes do que nas fontes sumérias. Esta tendência agravou-se no Império Neoassírio, cuja organização fortemente militarizada acentuou a dureza penal e agravou significativamente a condição jurídica e social das mulheres, apesar da continuidade geral em relação ao modelo babilónico.<sup>99</sup>

Em paralelo com o desenvolvimento na Mesopotâmia, estabeleceu-se no Egito, aproximadamente na mesma época, uma ordem estatal com estrutura económica comparável e uma cultura escrita correspondente, que acabou por desenvolver uma estrutura de autoridade central mais acentuada, devido à natureza teocrática da

---

<sup>95</sup> EDZARD, D. O. (1965). Die altorientalischen Reiche I: Vom Paläolithikum bis zur Mitte des 2. Jahrtausends [Os Impérios do Antigo Oriente I: Do Paleolítico até Meados do 2.º Milénio a.C.]. In: *Fischer Weltgeschichte*, Bd. 2. Fischer, p. 38.

<sup>96</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 86.

<sup>97</sup> KOSCHAKER, P. (1925). Ehe [Matrimónio]. In: *Reallexikon der Vorgeschichte*, Dritter Band. W. de Gruyter, pp. 30-31.

<sup>98</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 90.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 91.

legitimação do poder faraónico.<sup>100</sup> A pesquisa histórico-jurídica enfrenta aqui dificuldades particulares, dado que as fontes disponíveis são significativamente mais escassas e fragmentárias do que as do direito mesopotâmico,<sup>101</sup> o que se deverá sobretudo ao facto de o material utilizado nos documentos egípcios – o papiro – não possuir a mesma durabilidade que as tábuas de argila mesopotâmicas.<sup>102</sup>

Embora a escassez e fragmentação das fontes constitua uma limitação relevante à reconstrução sistemática do direito egípcio antigo, subsistem elementos simbólicos e literários que oferecem pistas significativas sobre os princípios que orientavam a conceção egípcia da justiça e da autoridade. Entre estes destaca-se, de forma particularmente expressiva, o mito de Osíris, cujo enredo constitui uma das mais importantes narrativas mitológicas da cultura egípcia, que não só tematiza a vingança como forma de restabelecimento da ordem e da legitimidade, como também serve de matriz ideológica para a compreensão da função régia, enquanto concetualização da proximidade divina.<sup>103</sup>

Segundo o mito, Osíris, rei justo e civilizador, é assassinado e desmembrado pelo seu irmão Set, que representa o caos e a usurpação ilegítima do poder. A sua esposa, Ísis, com o auxílio de Néftis e de Anúbis, consegue reunir os fragmentos do corpo do marido, permitindo-lhe tornar-se o soberano do mundo dos mortos. Desta união nasce Hórus, que, ao atingir a maturidade, enfrenta Set com o objetivo de vingar o pai e restaurar a ordem legítima no trono do Egito. A luta entre Hórus e Set prolonga-se em batalhas intensas e disputas jurídicas perante os deuses, num processo simbólico de reconstrução da ordem e da verdade. No desfecho, Hórus é reconhecido como herdeiro legítimo de Osíris e triunfa sobre Set, estabelecendo-se assim a vitória da ordem e justiça sobre o caos.<sup>104</sup>

Neste mito, a vingança deixa de ser um ato puramente pessoal e assume uma função estruturante: a sua realização simboliza o restabelecimento da justiça e da harmonia universal. Identificado com Hórus, o faraó era concebido como o herdeiro de uma missão divina: assegurar a continuidade da ordem cósmica e social. A

---

<sup>100</sup> HELCK, W. (1968). *Geschichte des alten Ägypten [História do Antigo Egito]*. E. J. Brill, pp. 4-23.

<sup>101</sup> SEIDL, E. (1951). *Einführung in die ägyptische Rechtsgeschichte bis zum Ende des Neuen Reiches [Introdução à História Jurídica Egípcia até ao Final do Império Novo]*. J. J. Augustin, pp. 20, 21.

<sup>102</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 98.

<sup>103</sup> ASSMANN, J. (1991). *Ägypten: Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur [Egito: Teologia e Piedade de uma Civilização Avançada]*. Kohlhammer Verlag, p. 149 e seg.

<sup>104</sup> *Ibid.*; ETHEREDGE, L. (2025). Osiris. In: *Encyclopaedia Britannica*. Acedido em 7 de junho de 2025, em <https://www.britannica.com/topic/Osiris-Egyptian-god>

vingança de Hórus sobre Set assume, neste contexto, um valor paradigmático, funcionando como matriz simbólica da legitimidade do poder real e da função judicial no Egito antigo.

Este relato, profundamente enraizado na teologia egípcia, demonstra que, tal como nas civilizações mesopotâmicas, também no Egito antigo a vingança podia ser sublimada num discurso normativo e simbólico, contribuindo para a fundação de uma ordem social estável e sacralizada.

O modelo de soberania divinizada, centrado na figura do faraó, estruturava não apenas a legitimação do poder e da justiça, mas também os papéis sociais definidos no seio da hierarquia egípcia. É neste enquadramento que importa considerar a posição da mulher na civilização egípcia, a qual, apesar de integrada num sistema patriarcal, revela especificidades que a distinguem das restantes sociedades do mundo antigo.

Pode, assim, considerar-se que a posição da mulher no Egito era relativamente mais favorável do que nas demais civilizações da Antiguidade. A dissolução das antigas estruturas de parentesco agnático, aliada à consolidação de um Estado centralizado, permitiu uma maior autonomia feminina. Do ponto de vista jurídico, as mulheres dispunham de capacidade legal plena e usufruíam de direitos substancialmente equivalentes aos dos homens. No entanto, o acesso a cargos de poder manteve-se reservado ao sexo masculino, com exceção de raros casos de soberanas que alcançaram o trono. Por conseguinte, não se pode falar em verdadeira equidade social.<sup>105</sup>

A lei e a justiça egípcia fundiam-se no conceito central de “maat”, cuja natureza é essencialmente religiosa. De particular importância é a personificação divina de “maat” na forma feminina, representada iconograficamente por uma figura com uma pena de avestruz na cabeça e mitologicamente ligada a Ré, a divindade primordial criadora da civilização egípcia. “Maat” encarna a ordem cósmica, princípio fundamental que governa o universo, sendo o faraó – enquanto intermediário divino – o único detentor do conhecimento completo dos seus preceitos e exigências.<sup>106</sup>

A justiça faraónica prevalecia, portanto, sobre a violência de carácter privado, afirmando-se como expressão da ordem divina.

---

<sup>105</sup> SEIDL, *op. cit.*, p. 43.

<sup>106</sup> BONNET, H. (2000). Maat. In: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte [Enciclopédia da História da Religião Egípcia]*. W. de Gruyter, pp. 430-434.

Enquanto no Antigo Egito a lei e a justiça se encontravam intimamente ligadas ao conceito da ordem cósmica e assegurada pelo faraó como intermediário divino, a tradição jurídica hebraica desenvolveu-se num quadro significativamente distinto. Em contraste flagrante, ao longo de um milénio – desde a época de Moisés, por volta de 1500 a.C., até à redação final no século VI a.C. –, emergiu o direito hebraico, que não deriva da autocracia sacralizada de um rei-deus, mas sim de uma aliança entre Deus e o seu povo, cuja principal fonte é o Antigo Testamento.<sup>107</sup>

No período pré-monárquico, antes da unificação das doze tribos de Israel sob o rei Saul,<sup>108</sup> o Antigo Testamento descreve uma sociedade fortemente religiosa e segmentar. Nesta organização sociopolítica, parentesco e poder político coincidiam, não existindo um poder centralizado nem instituições judiciais formais.<sup>109</sup> A norma dominante era o princípio de Talião – “olho por olho, dente por dente”,<sup>110</sup> claramente relacionado com o Código de Hamurabi.<sup>111</sup>

Nas tribos judaicas patrilineares, os conflitos internos eram resolvidos pelos anciãos, enquanto as disputas entre linhagens eram mediadas por representantes. A conciliação predominava, mas coexistia com práticas de autotutela e vingança de sangue, evidenciando um direito tribal baseado na retribuição.<sup>112</sup>

No plano jurídico, o homem, chefe de família, detinha plena capacidade legal, enquanto as mulheres permaneciam sob tutela contínua do pai, do marido ou do filho primogénito. O matrimónio era um contrato entre homens, sem necessidade do consentimento da noiva. A infidelidade masculina não tinha relevância legal, pois a poliginia era permitida, refletindo desigualdade de género no direito conjugal.<sup>113</sup>

A tradição talmúdica, compilada entre 70 d.C. e o início do século VII, consolidou o direito hebraico, mantendo-o fiel aos seus fundamentos ao longo dos séculos, apesar das mudanças históricas. A sociedade descrita pela literatura rabínica

<sup>107</sup> OTTO, E. (1995). *Biblische Rechtsgeschichte* [História do Direito Bíblico]. In: *Theologische Revue* 91. Aschendorff Verlag, pp. 283-292.

<sup>108</sup> KNAUF, E. A.; NIEMANN, H. M. (2021). *Geschichte Israels und Judas im Altertum* [História de Israel e Judeia na Antiguidade]. W. de Gruyter, p. 113. Cf. Também DEVER, W. G. (2017). *Beyond the Texts: An Archaeological Portrait of Ancient Israel and Judah*. SBL Press.

<sup>109</sup> WESEL, *op. cit.*, p. 106.

<sup>110</sup> *BÍBLIA SAGRADA* [dos Capuchinhos]. (2015). Difusora Bíblica. Êxodo 21:24-25; *Ibid.*, Levítico 24:19-20; *Ibid.*, Deuterónimo 19:21.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>113</sup> BOECKER, H. J. (1984). *Recht und Gesetz im Alten Testament und im Alten Orient* [Direito e Lei no Antigo Testamento e no Antigo Oriente]. Neukirchner Verlag, pp. 93-102.

é centrada no homem adulto e livre, enquanto à mulher judia eram reservadas funções privadas no lar e na família, como esposa e mãe.<sup>114</sup>

Mulheres estavam excluídas do exercício de funções religiosas e comunitárias masculinas, como as de rabino ou líder da sinagoga, e dedicavam-se ao cumprimento das obrigações domésticas e rituais específicas, ficando isentas das responsabilidades públicas. Esta conceção rígida, reforçada a partir do século XVII, impunha uma obediência estrita às normas bíblicas, limitando a autonomia feminina.<sup>115</sup>

Este tipo de inflexibilidade religiosa, que se consolidou sobretudo a partir do século XVII entre os puritanos e que se caracteriza pela obediência servil a normas do Antigo Testamento, pela supressão sistemática de processos de formação identitária e pela aplicação psicopatológica de preceitos bíblicos,<sup>116</sup> é particularmente relevante na desconstrução da relação mãe-filha e na reflexão sobre o desejo de realização pessoal livre, como explorado no Capítulo 4 desta dissertação.

A compreensão da estrutura social e religiosa do judaísmo antigo, marcada por uma rigidez normativa e por uma clara divisão de papéis entre os géneros, permite lançar luz sobre as narrativas bíblicas que tematizam a violência e a vingança como formas de ação legítima ou simbólica. Neste contexto, determinadas figuras e episódios do Antigo e do Novo Testamento revelam não apenas tensões sociais e religiosas, mas também a complexa interseção entre justiça divina, vingança pessoal e poder – frequentemente protagonizados por personagens femininas.

No Antigo Testamento, a vingança surge, em muitos casos, como expressão direta da justiça divina ou como resposta humana justificada por uma lógica de retribuição. Um dos primeiros exemplos encontra-se em Lamec, descendente de Caim, que proclama, com orgulho, ter morto um homem por tê-lo ferido, invocando uma vingança «setenta vezes sete»,<sup>117</sup> o que ilustra o enraizamento profundo do princípio de retaliação.

---

<sup>114</sup> SAFRAI, S. (1969). The Era of the Mishna and Talmud (70-640). In: *A History of the Jewish People*. Harvard University Press, pp. 305, 307.

<sup>115</sup> RHEIN, V. (2013). Stellung der jüdischen Frau [Estatuto da Mulher Judia]. In: *SIG Factsheet*. Acedido em 15 de janeiro de 2025, em <https://swissjews.ch/de/services/wissen/factsheets/stellung-der-juedischen-frau/>

<sup>116</sup> SPRAGGON, J. (2003). *Puritan Iconoclasm During the English Civil War*. Boydell Press.

<sup>117</sup> *BÍBLIA SAGRADA*, *op. cit.*, Génesis 4:23-24.

Já a narrativa bíblica de Judite e Holofernes destaca-se por conjugar a temática da vingança com a agência feminina. Judite, viúva virtuosa e estratega, seduz e decapita Holofernes, general assírio que ameaçava o povo de Israel, vingando o seu povo com astúcia e fé.<sup>118</sup> Este episódio não só representa a vitória de uma mulher sobre a força militar masculina, como também reforça a ideia da vingança como instrumento de salvação coletiva, legitimada por Deus.

A história de Judite e Holofernes, tal como transmitida no Livro de Judite, revelou-se ao longo dos séculos uma poderosa fonte de inspiração artística, tanto pelo seu potencial dramático como pela densidade simbólica que encerra. Trata-se de uma narrativa de resistência e salvação: uma mulher viúva, piedosa e estratega, que se infiltra no acampamento inimigo para assassinar o general que ameaçava destruir a sua cidade. Este ato não é apenas uma manifestação de coragem pessoal, mas assume contornos de vingança sagrada, um gesto de libertação que transforma Judite num instrumento da justiça divina. Neste contexto, a força simbólica do gesto de Judite – marcado pela inversão dos papéis tradicionais de género, com uma mulher aparentemente frágil a derrotar um homem poderoso – contribuiu para tornar esta narrativa particularmente apelativa ao imaginário artístico ocidental. A sua representação visual serviu, ao longo do tempo, como metáfora das tensões entre poder e virtude, feminino e masculino, violência e fé, dimensões que importa explorar enquanto elementos centrais da construção simbólica da personagem.

A ausência de referências a expressões artísticas nos contextos culturais anteriormente analisados justifica-se pelo facto de os episódios de vingança aí descritos, embora de inegável relevância histórica e simbólica, não terem originado, no espaço cultural ocidental, uma tradição iconográfica ou narrativa comparável à que se desenvolveu, posteriormente, em torno de figuras como Judite, Salomé, Medeia ou Electra, entre outras.

Durante o século XVI, artistas como Lucas Cranach the Elder, Fede Galizia e Caravaggio debruçaram-se sobre esta temática, cada um conferindo-lhe uma leitura própria. Cranach apresenta Judite como uma figura nobre, altiva, quase indiferente ao ato que acaba de cometer, sublinhando o contraste entre a delicadeza feminina e a brutalidade do crime.<sup>119</sup> Fede Galizia, uma das primeiras mulheres pintoras reconhecidas da sua época, representa Judite com um misto de determinação e

---

<sup>118</sup>. *Ibid.*, Livro de Judite 7-13.

<sup>119</sup> Cf. Anexo, Imagem 1.

recato, acentuando o caráter moral da heroína.<sup>120</sup> Já Caravaggio mergulha a cena do assassinato de Holofernes numa intensidade quase teatral, fazendo uso do claro-escuro para dramatizar o momento da decapitação, transmitindo a crueza do gesto e a tensão emocional da cena, o que tornaria esta sua versão uma das mais célebres e perturbadoras da história da arte.<sup>121</sup>

No século XVII, a história continuou a cativar diversos artistas, como Cristofano Allori e Trophime Bigot,<sup>122</sup> mas é sobretudo com Artemisia Gentileschi que o motivo atinge uma nova dimensão. Filha do pintor Orazio Gentileschi e formada no meio artístico romano, Artemisia destacou-se numa época dominada por homens, não apenas pelo seu virtuosismo técnico, mas também pela profundidade emocional das suas obras. A sua versão de *Judite Decapitando Holofernes* apresenta uma violência física inédita, em que o gesto de Judite é enérgico, determinado, e onde o sangue jorra de forma realista, contrariando a tendência de representação idealizada.<sup>123</sup> Esta abordagem crua da vingança feminina é, frequentemente, interpretada à luz da experiência traumática da própria artista, que foi violada pelo pintor Agostino Tassi, amigo do seu pai, tendo esse episódio levado a um processo judicial humilhante para Artemisia.<sup>124</sup> Assim, o tema da vingança adquire aqui uma carga pessoal e simbólica: a Judite de Artemisia não é apenas uma heroína bíblica, mas também um *alter ego*, ou melhor, um “duplo” da pintora, uma mulher que reclama justiça num mundo patriarcal. A força física e emocional atribuída à protagonista, aliada à representação realista da cena, torna-se um manifesto da condição feminina e do poder emancipador da arte. Através da sua pintura, Artemisia transforma o trauma em resistência e a narrativa bíblica em afirmação identitária.

Nos séculos posteriores, a história de Judite e Holofernes foi retomada com diferentes ênfases e significados. No século XIX, August Riedel reinterpretou o tema num estilo mais idealizado, onde a violência é atenuada e Judite é apresentada como uma figura quase alegórica da virtude triunfante.<sup>125</sup> No século XX, artistas como Gustav Klimt e Franz von Stuck propuseram abordagens mais simbólicas e

---

<sup>120</sup> Cf. Anexo, Imagem 2.

<sup>121</sup> Cf. Anexo, Imagem 3.

<sup>122</sup> Cf. Anexo, Imagens 4 e 5.

<sup>123</sup> Cf. Anexo, Imagem 6.

<sup>124</sup> BAL, M. (2005). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. The University of Chicago Press, pp. 54-58.

<sup>125</sup> Cf. Anexo, Imagem 7.

psicológicas. Klimt, influenciado pelo simbolismo e pela estética do modernismo vienense, retrata Judite como figura sedutora e ambígua, num jogo de sensualidade e destruição, esbatendo os limites entre a heroína e a *femme fatale*.<sup>126</sup> Já von Stuck reforça o erotismo sombrio da personagem, aproximando a narrativa bíblica do imaginário decadentista de fim-de-século,<sup>127</sup> caracterizado por um sentimento de desilusão com o progresso, a ciência e a razão, em contraste com a visão otimista do Romantismo e do Iluminismo.<sup>128</sup>

Uma reinterpretação radical do motivo surge com o artista afro-americano Kehinde Wiley, que no século XXI reimagina “Judite e Holofernes” no contexto das questões raciais e da representação identitária contemporâneas. Na sua versão, Judite é representada por uma mulher negra vestida com roupas atuais, empunhando a cabeça de um homem branco.<sup>129</sup> Ao apropriar-se de um cânone artístico tradicionalmente europeu e masculino, Wiley confronta a história da arte com o legado do colonialismo e da opressão racial, devolvendo poder e protagonismo a sujeitos historicamente marginalizados. A vingança aqui adquire novos contornos: deixa de ser apenas um gesto individual ou religioso para se tornar um símbolo de resistência cultural e reescrita da história visual.

Ao longo dos séculos, o episódio de Judite e Holofernes revelou-se, assim, um campo fecundo para múltiplas reinterpretações que transcendem o seu conteúdo bíblico original, oferecendo sucessivas leituras sobre género, poder, justiça e violência.

No Novo Testamento, embora a mensagem de perdão e renúncia à vingança seja central – nomeadamente na doutrina de Cristo –, subsistem episódios que retomam simbolicamente a violência retributiva. A história de Salomé, que a pedido da sua mãe, Herodíade, exige a cabeça de São João Batista, constitui um dos casos mais paradigmáticos.<sup>130</sup> Este ato, motivado por ressentimento pessoal contra a denúncia pública do adultério entre Herodíade e Herodes, representa uma forma de vingança feminina exercida através da manipulação do poder masculino.

O episódio de Salomé e São João Batista, amplamente explorado na literatura e no teatro, foi também intensamente tematizado na pintura. Diversos artistas

---

<sup>126</sup> Cf. Anexo, Imagem 8.

<sup>127</sup> Cf. Anexo, Imagem 9.

<sup>128</sup> IDEIAS, J. A. C. (2009). Decadentismo. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Acedido em 12 de junho de 2025, em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo>

<sup>129</sup> Cf. Anexo, Imagem 10.

<sup>130</sup> *BÍBLIA SAGRADA*, *op. cit.*, Mateus 14:6-11; *Ibid.*, Marcos 6:16-29.

representaram esse momento dramático, destacando-se, por exemplo, as interpretações de Ticiano Vecellio e de Lucas Cranach the Elder, ambas do século XVI e com o mesmo título – *Salomé com a cabeça de João Batista*,<sup>131</sup> as obras de Caravaggio, *A Decapitação de São João Batista*,<sup>132</sup> e *Salomé Recebe a Cabeça de João Batista*<sup>133</sup>, do século XVII, e a pintura de Gustav Klimt, intitulada *Judith II – (Salomé)*,<sup>134</sup> do século XX, cuja abordagem simbolista oferece uma leitura mais sensual e ambígua da figura de Salomé, associando-a à figura bíblica de Judite, anteriormente retratada. Estas representações visuais revelam a riqueza simbólica e emocional do episódio, refletindo diferentes sensibilidades e contextos culturais ao longo dos séculos.

Estes relatos, distribuídos entre a narrativa épica do Antigo Testamento e os evangelhos do Novo Testamento, oferecem um material particularmente eloquente para a análise das representações de justiça, castigo e gênero no pensamento judaico-cristão. A figura da mulher, por vezes reduzida ao silêncio ou à subalternidade, ressurgue nestes episódios como mediadora da vingança – ora santificada, ora condenada –, desafiando as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre a submissão e a subversão.

Enquanto nas tradições judaico-cristãs a justiça se articulava muitas vezes em torno de narrativas simbólicas e arquétipos morais, no mundo grego emergiu uma concepção progressivamente mais institucional da justiça, enraizada na organização política da Pólis.

Ao contrário dos impérios orientais, os gregos desenvolveram um modelo de poder dividido, visível na diversidade política das Pólis. Desde cerca de 2000 antes da nossa era, tribos hierarquizadas fixaram-se na região helénica, culminando na unificação da Ática sob Atenas. As tensões sociais conduziram ao severo código de Drácon, por volta de 620 a.C., e às reformas de Péricles, que instauraram a democracia radical em 462 a.C. No entanto, esta manteve-se restrita aos homens cidadãos, com mulheres e escravos totalmente excluídos dos processos decisórios. Um dos exemplos mais evidentes dessa limitação foi o ostracismo – um mecanismo político dos séculos V e IV a.C., pelo qual apenas a população masculina podia

---

<sup>131</sup> Cf. Anexo, Imagens 11 e 12.

<sup>132</sup> Cf. Anexo, Imagem 13.

<sup>133</sup> Cf. Anexo, Imagem 14.

<sup>134</sup> Cf. Anexo, Imagem 15.

votar o exílio por dez anos de figuras públicas –,<sup>135</sup> uma prática que mais tarde foi substituída por instâncias judiciais.<sup>136</sup>

Em Atenas, embora homens e mulheres possuíssem capacidade jurídica, apenas os homens detinham plena capacidade negocial. As mulheres permaneciam toda a vida sob tutela masculina – do pai, do marido ou de um filho – e apenas podiam realizar autonomamente atos da vida quotidiana.<sup>137</sup>

Apesar desta limitação jurídica e social imposta às mulheres no contexto da Pólis, a literatura trágica e a mitologia oferecem-nos representações bem distintas, onde figuras femininas assumem protagonismo e agência, nomeadamente através do ato da vingança. Estas narrativas não espelham necessariamente a realidade jurídica da época, mas revelam tensões profundas entre a ordem normativa e o imaginário cultural, abrindo espaço à análise de casos em que a mulher, mesmo subalternizada, emerge como sujeito de ação decisiva.

Um dos casos mais emblemáticos é o de Medeia, na tragédia homónima de Eurípides<sup>138</sup>. Traída por Jasão, que rompe o juramento matrimonial ao casar-se com Glauce, filha do rei de Corinto, Medeia encarna uma vingança feroz que transcende a lógica punitiva tradicional: mata a rival, destrói a linhagem do traidor e, num gesto extremo, assassina os próprios filhos.<sup>139</sup> Esta vingança, simultaneamente racional e desmedida, coloca em tensão os limites entre justiça, honra e loucura, sendo frequentemente interpretada como crítica à marginalização das estrangeiras e das mulheres na Pólis ateniense. A densidade simbólica da figura de Medeia encontrou igualmente ressonância nas artes visuais e performativas, servindo como espaço de exploração dos limites da justiça, da identidade e da condição feminina. Na pintura, destaca-se *Medea*<sup>140</sup> (1868), de Frederick Sandys, onde a heroína é retratada em concentração enigmática, preparando as poções fatais, uma imagem que condensa o misto de poder, saber e transgressão que a define. No teatro contemporâneo,

---

<sup>135</sup> CARTWRIGHT, M. (2016). Ostracismo. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-14606/ostracismo/>

<sup>136</sup> WOLFF, H. J. (1970). *Normenkontrolle und Gesetzesbegriff in der attischen Demokratie Untersuchungen zur graphē paranomōn [Controlo Normativo e Conceito de Direito na Democracia Ática. Investigações sobre Graphē Paranomōn]*. C. Winter.; HANSEN, M. H. (1995). *Die Athenische Demokratie im Zeitalter des Demosthenes: Struktur, Prinzipien und Selbstverständnis [A Democracia Ateniense na Época de Demóstenes: Estrutura, Princípios e Autocompreensão]*. Akademie Verlag.

<sup>137</sup> HARRISON, A. R. W. (1968). *The Law of Athens: The Family and Property*. Oxford University Press, pp. 200 e seg.

<sup>138</sup> CARTWRIGHT, M. (2015). Euripides. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/Euripides/>

<sup>139</sup> EURÍPIDES, *op. cit.*

<sup>140</sup> Cf. Anexo, Imagem 16.

sobressai a adaptação de Heiner Müller, *Medeamaterial*<sup>141</sup> (1982), na qual o artista desconstrói o mito e utiliza Medeia não como uma figura, mas como "material" para as suas reflexões sobre a história, a violência e o papel do indivíduo na sociedade. Também no cinema, a obra *Medeia*<sup>142</sup> (1969), de Pier Paolo Pasolini, protagonizada por Maria Callas, inscreve-se nessa linhagem, oferecendo uma leitura ritualizada e arcaica da vingança, onde Medeia emerge como força primordial, estranha à ordem racional da Pólis, procurando o realizador «recompor uma identidade que perpassa grande parte do imaginário grego».<sup>143</sup> Estas representações artísticas permitem pensar Medeia não apenas como uma figura trágica, mas uma como metáfora crítica das fronteiras entre justiça pessoal e norma social, entre barbárie e civilização.

Outro exemplo notável encontra-se na figura de Clitemnestra, esposa de Agamémnon, que, na *Oresteia* de Ésquilo<sup>144</sup>, vinga o sacrifício da filha Ifigénia e a traição conjugal, assassinando o marido no regresso da guerra de Troia. O seu gesto inscreve-se numa lógica de justiça familiar, anterior à justiça dos deuses olímpicos ou da cidade, e que, no desenrolar do ciclo trágico, será progressivamente substituída por instituições formais de julgamento, como simboliza o tribunal do Areópago no julgamento de Orestes, seu filho.<sup>145</sup> Clitemnestra apresenta-se como figura-limite entre o arcaico e o institucional, entre o matriarcado vingador e a ordem patriarcal que se afirma.

A figura de Clitemnestra inspirou inúmeras representações artísticas que aprofundam as suas tensões simbólicas, sobretudo entre justiça familiar e ordem institucional. Na pintura, sobressai *Clytemnestra*<sup>146</sup> (1882), de John Collier, onde a rainha aparece a segurar o machado com o rosto impassível e a postura firme, condensando, assim, o equilíbrio entre a determinação vingativa e o distanciamento trágico, retratando-a no momento imediato após o crime.<sup>147</sup> A representação de Clitemnestra encontra-se também na cerâmica helenística e clássica, reforçando a

<sup>141</sup> CAZARINI, R. (2019). *Medeamaterial*. In: *Palco Clássico*. Acedido em 10 de setembro de 2025, em <https://palcoclassico.blogspot.com/2019/01/medeamaterial.html>

<sup>142</sup> Medeia (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0066065/>

<sup>143</sup> FERNANDES, P. (2017). *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini. In: *Letras In.Verso e Re.Verso*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://www.blogletras.com/2017/05/medeia-de-pier-paolo-pasolini.html>

<sup>144</sup> CARTWRIGHT, M. (2015). Aeschylus. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/Aeschylus/>

<sup>145</sup> ÉSQUILO. (2024). *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70.

<sup>146</sup> Cf. Anexo, Imagem 17.

<sup>147</sup> BANNER, K. (2022). John Collier's "Clytemnestra". In: *Art UK*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://artuk.org/discover/stories/john-colliers-clytemnestra>

sua presença simbólica na transição da justiça familiar para a institucional. Um exemplo notável é um lécito de terracota da época helenística,<sup>148</sup> conservado no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, que mostra Clitemnestra suplicando pela salvação do seu filho – uma cena rara que sublinha o seu conflito entre o instinto materno e o ato vingativo. Estas iconografias cerâmicas, como nas outras artes, replicam a tensão da personagem enquanto matriarca vingadora e símbolo liminar entre justiça arcaica e racionalidade jurídica emergente.

Neste contexto de transição entre ordens de justiça, a figura de Electra – filha de Clitemnestra – surge como contraponto à da mãe. A sua vingança, embora também enraizada no seio familiar, orienta-se em sentido inverso: movida pela fidelidade ao pai morto, incita Orestes, seu irmão, ao matricídio, em nome de uma justiça restauradora da linhagem e da honra.<sup>149</sup>

A presença de Electra no imaginário artístico reforça o seu papel como mediadora simbólica entre a justiça familiar e formas mais institucionalizadas de reparação. A escultura helenística que retrata Electra, Orestes e Pílates no túmulo de Agamémnon,<sup>150</sup> no Museu do Louvre, captura a tensão emocional do casal fraterno e evidencia a sua lealdade à linhagem. Entre as representações pictóricas, destaca-se a obra *Electra at the Tomb of Agamemnon*,<sup>151</sup> concluída em 1869 por Frederic Leighton, onde a figura de Electra surge solitária diante do túmulo do pai, imersa num luto contido que traduz, visualmente, a tensão entre dor, memória e o impulso vindicativo. A composição austera e a contenção gestual da protagonista enfatizam o peso do dever filial e anunciam a dimensão trágica da justiça que virá a ser reclamada. No teatro, a tragédia *Elektra* (1903), de Hugo von Hofmannsthal, e a ópera homónima de Richard Strauss (1909) apresentam uma Electra marcada pelo trauma e pela obsessão pela vingança.<sup>152</sup> No cinema, *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis, baseada em Eurípides, propõe uma leitura realista da heroína, centrada na dor e no desejo de justiça.<sup>153</sup> Estas recriações artísticas sublinham a atualidade

---

<sup>148</sup> Cf. Anexo, Imagem 18.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> RIBEIRO JR., W. A. (2001). Electra, Orestes e Pílates no Túmulo de Agamémnon. In: *Portal Graecia Antiqua*, Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://greciantiga.org/img.asp?num=0553>

<sup>151</sup> Cf. Anexo, Imagem 19.

<sup>152</sup> CREPALDI, F. (2016). *O Triunfo de Elektra*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://fabianacrepaldi.com/elektra/>

<sup>153</sup> CHIASSON, C. (2013). Re-Politicizing Euripides: The Power of the Peasantry in Michael Cacoyannis' "Electra". In: *Dialogues with the Past I: Classical Reception Theory & Practice*. No. 126. Oxford University Press, pp. 207-223.

simbólica de Electra, sobretudo em contextos de transição entre formas de justiça, reforçando a sua relevância enquanto figura de mediação ética e emocional.

A duplicidade destas narrativas revela uma topologia trágica da vingança feminina, profundamente entrelaçada com a identidade familiar e os interditos do sangue. Assim, a mulher vingadora na Grécia Antiga emerge como uma figura paradoxal: simultaneamente agente de desordem e veículo de transição para uma nova forma de justiça. A sua ação inscreve-se num universo simbólico em que o direito, o sangue e o género se entrelaçam, tornando a vingança um ato não apenas de violência, mas de reivindicação moral e política.

De facto, na Grécia Antiga, a vingança não era um mero desejo privado de retaliação, mas sim um elemento central das primeiras conceções jurídicas, marcado pela tensão entre a vingança de sangue arcaica e o desenvolvimento de uma justiça institucionalizada, na medida em que a vingança era entendida como fonte de inquietação interior e antítese da harmonia cívica.<sup>154</sup> A mitologia grega reflete especialmente esta dualidade: as Erínias, deusas da vingança, encarnavam o dever de punir os mortais, sobretudo no seio familiar, enquanto a deusa Némesis personificava o equilíbrio divino perante a húbriis – a vingança perante o ultraje como princípio cósmico.<sup>155</sup> Estes aspetos, contudo, serão retomados mais adiante nesta dissertação, na medida em que configuram uma das temáticas centrais.

Neste panorama, a mitologia grega surge como campo privilegiado de expressão e problematização das diversas formas de vingança, refletindo tensões entre justiça, ordem e transgressão. Para além das figuras divinas que corporizam essas dinâmicas, também determinadas narrativas mitológicas gregas revelam, de modo simbólico, os mecanismos e implicações da vingança na experiência humana e no imaginário coletivo.

É neste quadro que se inscreve o motivo de Orfeu, tal como relatado pelos poetas romanos Virgílio<sup>156</sup>, nas *Geórgicas*<sup>157</sup>, e por Ovídio<sup>158</sup>, nas *Metamorfoses*<sup>159</sup>, cuja receção posterior evidencia a complexidade da sua dimensão trágica e

---

<sup>154</sup> GEHRKE, *op. cit.*, p. 139.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>156</sup> FRAZÃO, D. (2025). Virgílio. In: *eBiografia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.ebiografia.com/virgilio/>

<sup>157</sup> VIRGÍLIO. (1875). *As Geórgicas de Virgílio*. Tradução de João Felix Pereira. Canto IV, vv. 453-527. Typographia Universal.

<sup>158</sup> FRAZÃO, D. (s.d.). Ovídio. In: *eBiografia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.ebiografia.com/ovidio/>

<sup>159</sup> OVÍDIO. (2016). *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. Livro X, vv. 1–85; Livro XI, vv. 1–66. Editora Concreta.

vingativa, tendo sido amplamente tematizado na cultura ocidental, destacando-se pela sua carga simbólica ligada à perda, à transgressão e à punição. Orfeu, poeta, músico e profeta de origem trácia<sup>160</sup>, possuía uma lira cujo poder encantatório comovia mortais, animais, forças da natureza e até os deuses do submundo. Movido pelo amor a Eurídice – morta por uma mordida de serpente –, desce ao submundo e comove Hades, o deus do submundo e dos mortos, e Perséfone, a sua esposa, que lhe permitem resgatá-la sob a condição de não a olhar até saírem do reino dos mortos. A quebra desse pacto faz com que perca Eurídice definitivamente e desencadeia a sua própria derrocada: como se afastou dos cultos dionisíacos, Orfeu afronta Dioniso e merece, assim, a vingança das Ménades, ou Bacantes. Estas, figuras do êxtase ritual, assassinam-no – desmembrando-o – num ato simbólico de punição pela sua recusa em integrar-se no princípio dionisíaco da fusão com a vida, o instinto e a comunidade.

Esta narrativa foi amplamente explorada nas artes visuais, na música e no cinema. Destacam-se, no domínio musical, as óperas *Orfeo*<sup>161</sup> (1607), de Claudio Monteverdi, *Orfeo ed Euridice*<sup>162</sup> (1762), de Christoph Willibald Gluck, e *Orpheus in the Underworld*<sup>163</sup> (1858), de Jacques Offenbach. No campo teatral e cinematográfico, sobressaem o drama *Orphée*<sup>164</sup> (1926) e o filme homónimo<sup>165</sup> (1949) de Jean Cocteau, bem como *Black Orpheus*<sup>166</sup> (1959), de Marcel Camus, que transpõe o mito para um contexto contemporâneo brasileiro. Representações plásticas, como as de Gustave Moreau, *Orphée*<sup>167</sup> (1865), ou *Orpheus*<sup>168</sup> (1910), de Odilon Redon, acentuam igualmente o potencial trágico e visionário desta figura, consolidando, assim, Orfeu como um motivo recorrente na cultura ocidental.

<sup>160</sup> ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. (2025). Thrace. In: *Encyclopaedia Britannica*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.britannica.com/place/Thrace>

<sup>161</sup> GARDINER, J. E. (2015). Monteverdi's Orfeo: "A Brilliant and Compelling Fable to the Inalienable Power of Music". *The Guardian*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/03/monteverdi-orfeo-john-eliot-gardiner-the-inalienable-power-of-music>

<sup>162</sup> THOMASON, P. (s.d.). Gluck's Orfeo ed Euridice. *The Metropolitan Opera*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/week-34/program-notes/orfeo-ed-euridice/>

<sup>163</sup> SCHWARM, B. (s.d.). Orpheus in the Underworld. In: *Encyclopaedia Britannica*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.britannica.com/topic/Orpheus-in-the-Underworld>

<sup>164</sup> SPITALNICK, A. (2022). Orpheus by Jean Cocteau. *EBSCO*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/orpheus-jean-cocteau>

<sup>165</sup> MANTLO, C. (2020). The Vintage Classics: Orphée. *The Vintage*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://thevintage.com/2020/03/01/the-vintage-classics-orphee/>

<sup>166</sup> EHRENSTEIN, D. (1999). Black Orpheus. *The Criterion Collection*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://www.criterion.com/current/posts/7-black-orpheus>

<sup>167</sup> Cf. Anexo, Imagem 20.

<sup>168</sup> Cf. Anexo, Imagem 21.

Na Grécia Antiga, a vingança possuía, para além disso, um fundamento religioso, sendo vista como um dever sagrado, sobretudo perante ofensas a familiares ou amigos. Esta obrigação podia transmitir-se como herança moral. Não por acaso, a *Ilíada* e a *Odisseia*,<sup>169</sup> de Homero, que colocam a vingança no centro da narrativa, eram leituras escolares fundamentais na formação das crianças gregas.<sup>170</sup>

A centralidade da vingança na cultura grega deve-se, em grande parte, à sua ligação à honra – ou melhor, à perda de honra que exige reparação. O próprio termo grego para vingança – *timōria*, que significa literalmente “guarda da honra” –, revela esse fundamento.<sup>171</sup> Vingar-se era, assim, restaurar prestígio social, enquanto a renúncia implicava desonra.<sup>172</sup> Mesmo a via judicial era percecionada como continuação legítima da vingança, não como sua negação, sendo comum declarar isso abertamente nos tribunais.<sup>173</sup> A justiça, nesse sentido, funcionava como um prolongamento regulado da lógica retributiva.<sup>174</sup>

Enquanto na Grécia Antiga a vingança se articulava profundamente com os valores de honra e justiça, influenciando tanto a prática social quanto o discurso jurídico, é noutra quadro histórico e cultural que se desenvolve a experiência itálica.

Os movimentos migratórios para a Península Itálica começaram significativamente mais tarde do que os correspondentes fluxos no espaço grego, ou seja, por volta do final do segundo milénio a.C. Entre os numerosos povos que aí chegaram a partir de regiões setentrionais, destacam-se os Latinos, que se estabeleceram na região do Tibre, mantendo-se, enquanto vizinhos meridionais dos Etruscos, durante um longo período numa relação de dependência cultural e política.<sup>175</sup>

A fundação de Roma deu-se cerca de um a dois séculos após Atenas, consolidando-se como cidade por volta de 700 a.C., sob forte influência etrusca. Foram os Etruscos que urbanizaram o núcleo romano, dotando-o de muralhas e de

<sup>169</sup> MORAIS, A. DE (2019). “A Ilíada” e “Odisseia” de Homero. *Centro Nacional de Cultura*. Acedido em 17 de junho de 2025, em <https://www.cnc.pt/a-iliada-e-odisseia-de-homero/>

<sup>170</sup> MARROU, H. I. (1977). *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum [História da Educação na Antiguidade Clássica]*. dtv, pp. 311 e seg.

<sup>171</sup> SAÏD, S. (1981). La tragédie de la vengeance. In: *La vengeance, études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, Vol. 4, p. 48.

<sup>172</sup> ADKINS, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford University Press, pp. 48 e seg.

<sup>173</sup> WEVERS, R. F. (1969). *Isaeus: Chronology, Prosopography, and Social History*. Mouton & Co., p. 118.

<sup>174</sup> NIPPEL, W. (1980). *Mischverfassungstheorie und Verfassungsrealität in Antike und früher Neuzeit [Teoria Constitucional Mista e Realidade Constitucional na Antiguidade e no Início da Modernidade]*. Klett-Cotta, p. 122.

<sup>175</sup> Cf. HEUSS, A. (1976). *Römische Geschichte [História Romana]*. Georg Westermann Verlag.

um fórum central. Durante cerca de dois séculos, Roma foi governada por reis etruscos – *reges* –, até que, por volta de 500 a.C., a aristocracia local liderou uma revolta que resultou na queda da monarquia e na instauração da república aristocrática.<sup>176</sup>

Em 60 ou 61 d.C., durante o reinado de Nero, a Britânia tornou-se palco de uma das mais significativas insurreições contra o poder de Roma, marcada por um notável ato de vingança protagonizado por uma mulher: Boudica, rainha dos icenos. Após a morte do seu marido, Prasutago – que procurara preservar a autonomia do reino através de um acordo com Roma –, as autoridades imperiais ignoraram o seu testamento, que previa a partilha do território entre as filhas do casal e o imperador. Em vez disso, confiscaram os bens, saquearam a residência real e submeteram Boudica a agressões públicas, enquanto as suas filhas foram brutalmente violadas por soldados romanos.<sup>177</sup>

A gravidade das violências sofridas – que atingiram não apenas a integridade física, mas também a honra pessoal e dinástica de Boudica – desencadeou uma resposta enérgica por parte da rainha, que liderou uma coligação de tribos britânicas contra a dominação romana, atacando e destruindo Camulodunum, então capital da Britânia romana e que corresponde à atual cidade de Colchester, e depois outras cidades, como Londinium, a atual cidade de Londres, e Verulamium, a cidade de St Albans. As fontes da época referem um elevado número de mortos, entre colonos romanos e aliados locais, bem como a destruição quase total das estruturas urbanas. Segundo o historiador romano Tácito, os abusos cometidos contra Boudica e as suas filhas constituíram o catalisador da revolta, que contou com amplo apoio das populações locais, exasperadas com a exploração económica e a opressão administrativa romana.<sup>178</sup>

Apesar dos sucessos iniciais, a revolta foi eventualmente reprimida pelas forças romanas sob o comando do governador Suetónio Paulino, que reorganizou as suas tropas e derrotou os revoltosos numa batalha final, cujo local permanece incerto. As fontes divergem quanto ao destino de Boudica: Tácito refere que esta terá optado

---

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> GILLESPIE, C. C. (2018). *Boudica: Warrior Woman of Roman Britain*. Oxford University Press.

<sup>178</sup> MARK, J. J. (2013). Boudicca. In: *Ancient History Encyclopedia*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://web.archive.org/web/20170526092219/http://www.ancient.eu/Boudicca/>

pelo suicídio para evitar a captura, ao passo que Dião Cássio, outro historiador romano, sugere que a rainha morreu de doença.<sup>179</sup>

Acompanhando o forte impacto histórico da revolta, Boudica foi também representada no campo das artes visuais. A pintura *Boadicea Haranguing the Britons*<sup>180</sup>, de John Opie, retrata-a em pose heroica, com as suas filhas ao lado, a exortar os britanos à resistência.<sup>181</sup> Um pouco mais tarde, Douglas Macpherson produziu uma interpretação semelhante, intitulada *Queen Boudica Inciting the Britons* reforçando o seu papel simbólico como líder guerreira.<sup>182</sup> No centro político de Londres ergue-se ainda uma estátua em bronze, *Boadicea and Her Daughters*, obra de Thomas Thornycroft, situada perto da ponte de Westminster.<sup>183</sup> Este monumento perpetua a imagem de Boudica como defensora da liberdade, mantendo vivo o símbolo de resistência à dominação estrangeira. Estes testemunhos visuais comprovam que o gesto vingativo de Boudica – inicialmente polémico – transformou-se num ícone cultural, dignificado nas mais diversas formas artísticas e comemorativas.

Contudo, a expansão romana processou-se com grande rapidez. Entre os séculos IV e I a.C., Roma conquistou toda a Península Itálica e vastos territórios mediterrânicos, formando um império que se estendia da Ásia Menor à Alemanha. Com o crescimento urbano e a complexidade administrativa, a república aristocrática revelou-se insuficiente. O último século republicano, marcado por instabilidade social e conflitos internos, culminou na instauração do Principado por Augusto, em 27 a.C., marcando o início do período imperial.<sup>184</sup>

Este processo de transformação política teve também implicações profundas no domínio jurídico, cuja evolução acompanhou, em paralelo, as mudanças institucionais da Roma Antiga. Com efeito, a história do direito romano antigo prolongou-se por cerca de mil anos, desde a Lei das Doze Tábuas no século V a.C. até à codificação de Justiniano no século VI d.C. Na República Romana, entre 509 e 27 a.C., a justiça por homicídio cabia principalmente aos familiares da vítima, através da vingança de sangue. Se um tribunal identificasse o autor, este era

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Cf. <https://www.worldhistory.org/image/2585/boadicea-haranguing-the-britons/>

<sup>181</sup> GILLESPIE, *op. cit.*, p. IX.

<sup>182</sup> Cf. <https://www.bridgemanimages.com/fr/macpherson/queen-boudicca-inciting-the-britons-to-revolt-illustration-from-the-story-of-the-british-people-c/lithograph/asset/616806?offline=1>

<sup>183</sup> RADDATO, C. (2014). Queen Boudica. In: *Ancient History Encyclopedia*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://web.archive.org/web/20170716180912/http://www.ancient.eu/image/2357>

<sup>184</sup> *Ibid.*

entregue à família para ser morto ou vendido como escravo, segundo o princípio consagrado na Lei das Doze Tábuas: “si qui hominem liberum dolo sciens morti duit, parricidas esto” – se alguém mata intencional e fraudulentamente um homem livre, é um parricida.<sup>185</sup>

No quadro legal romano, apenas o “paterfamilias” – o chefe da família, o homem mais velho da casa – detinha plena capacidade jurídica, ficando filhos e mulheres excluídos. Este modelo começou a ser gradualmente atenuado no período imperial, a partir de 27 a.C., com o principado de Augusto, permitindo às mulheres alguma autonomia. Durante a República, o casamento seguia o regime com “manus”, pelo qual a mulher passava da autoridade do pai para a do marido, sendo tratada como filha. O “manus” podia ser adquirido por uso contínuo de um ano, mas muitas mulheres evitavam-no dormindo três noites por ano na casa paterna, uma prática chamada “trinoctium usurpandi gratia”.<sup>186</sup> Esta organização jurídica e social romana espelha uma ordem patriarcal em que a vingança privada e o controle masculino sobre a mulher coexistiam com uma estrutura legal em lenta transformação.

Conclui-se, assim, que na Roma Antiga, o exercício da justiça e o lugar da mulher se encontravam profundamente entrelaçados com a autoridade familiar, sendo a vingança não apenas um direito, mas um dever inserido num sistema que relegava a mulher para uma posição de dependência legal e simbólica.

#### **2.4. A Justiça na Idade Média – Influências Religiosas e o Sistema Feudal**

Apesar da condenação cristã da retaliação, a Idade Média herdou e ressignificou a vingança, moldando-a pelas doutrinas religiosas e pela estrutura feudal. A cultura da honra, sobretudo entre os nobres, manteve viva a lógica do revide, justificando atos violentos em defesa da linhagem e da reputação. Assim, a vingança medieval, no espaço europeu, coexistiu com os ideais de perdão, sendo canalizada por meios como o direito consuetudinário, a penitência e as ordálias, e amplamente representada na arte como expressão de justiça divina.<sup>187</sup>

Neste novo horizonte histórico, a justiça ainda se confundia com o castigo pessoal, refletindo uma cultura fortemente marcada pela honra e pelos laços familiares. A vingança de sangue, sobretudo nas narrativas míticas e épicas, não

<sup>185</sup> WESEL, *op. cit.*, pp. 151-207

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> BLOCH, M. (1949). *La Société Féodale*. Éditions Albin Michel, pp. 191-208.

apenas era tolerada, mas frequentemente exaltada como uma resposta legítima à traição, à desonra ou à destruição dos vínculos familiares. Nessa lógica, vingar um ente querido era visto como um dever moral, e não como simples impulso. A ausência de instituições jurídicas eficazes fazia com que o indivíduo assumisse o papel de executor da justiça, perpetuando ciclos de violência que, longe de serem condenados, eram glorificados como expressões de coragem e fidelidade.<sup>188</sup>

É precisamente neste cenário que se inscreve a figura de Kriemhild, protagonista trágica n'A *Canção dos Nibelungos*<sup>189</sup>, cuja trajetória se constrói em torno de uma vingança implacável, refletindo os valores, tensões e representações de justiça no imaginário medieval.

A *Canção dos Nibelungos* é uma das grandes obras épicas da Idade Média germânica, escrita por volta do século XIII.<sup>190</sup> O “Manuscrito C” da *Nibelungenlied*, também conhecido como “Manuscrito de Donaueschingen”, é um dos três principais testemunhos deste épico e é frequentemente designado pela letra C nos estudos especializados.<sup>191</sup> O manuscrito foi redescoberto em 1755, na biblioteca do Palácio de Hohenems, pelo médico Jacob Hermann Obereit, e publicado pouco depois, em 1757, por Johann Jakob Bodmer.<sup>192</sup> Após permanecer esquecido durante cerca de dois séculos, este testemunho passou a ocupar uma posição central nos estudos literários, sobretudo no contexto do Romantismo – que se opunha ao Classicismo – e dos processos de construção de identidade nacional alemã ao longo do século XIX.<sup>193</sup>

A história da *Canção dos Nibelungos* combina elementos míticos, tradições guerreiras e valores do mundo feudal. Entre as várias personagens marcantes, destaca-se Kriemhild, uma princesa que começa por ser uma figura recatada e nobre,

<sup>188</sup> FRAUENSTÄDT, P. (1881). *Blutrache und Todtschlagsühne im Deutschen Mittelalter [Vingança de Sangue e Expição por Homicídio na Idade Média Alemã]*. Verlag von Duncker & Humblot, p. 34 e seg.; MÜSER, J. (2019). Tagungsbericht: Das Recht in die eigene Hand nehmen? Rechtliche, soziale und theologische Diskurse über Selbstjustiz und Rache [Relatório de conferência: Fazer justiça pelas próprias mãos? Discursos Jurídicos, Sociais e Teológicos sobre Justiça pelas Próprias Mãos e Vingança]. In: *H-Soz-Kult*. Acedido em 21 de junho de 2025, em <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127068>

<sup>189</sup> Título da obra, na versão original, em alemão: *Das Nibelungenlied*.

<sup>190</sup> WEDDIGE, H. (2014). *Einführung in die germanistische Mediävistik [Introdução aos Estudos Medievais Germânicos]*. Verlag C. H. Beck, p. 225 e seg.

<sup>191</sup> HEINZLE, J. (Ed.) (2021). *Das Nibelungenlied [A Canção dos Nibelungos]*. Suhrkamp Verlag.

<sup>192</sup> THIEFENTHALER, E. (1979). Die Auffindung der Handschrift des Nibelungenliedes in Hohenems [A Descoberta do Manuscrito da Canção dos Nibelungos em Hohenems]. In: *Montfort*. Vol. 31. StudienVerlag, pp. 295-306.

<sup>193</sup> *Ibid.*

mas que, ao longo da narrativa, se transforma numa das personagens mais trágicas e decididas da literatura medieval.<sup>194</sup>

Kriemhild casa-se com Siegfried, um herói invencível e dono do lendário tesouro dos Nibelungos. A felicidade do casal, porém, é breve. Siegfried é traído e assassinado por Hagen, um vassalo do rei Gunther – irmão de Kriemhild –, num ato de vingança e proteção da honra da corte. A justiça oficial nada faz para punir o crime, e Kriemhild, mergulhada na dor, decide que irá fazer justiça com as próprias mãos.<sup>195</sup>

Ao longo dos anos, o desejo de vingança transforma-se na missão central da sua vida, aceitando, mais tarde, casar-se com Etzel, rei dos hunos, não por amor, mas porque vê na união uma oportunidade de ganhar poder e recursos para concretizar o seu plano. Quando convida os seus irmãos e Hagen a visitar a corte húngara, fá-lo com um objetivo claro: provocar o confronto final. O resultado é uma enorme tragédia. Kriemhild manipula os acontecimentos até à eclosão de uma batalha sangrenta, que leva à morte de quase todos os envolvidos, incluindo os seus próprios irmãos.<sup>196</sup>

No fim, consegue capturar Hagen e exige-lhe que revele onde escondeu o tesouro dos Nibelungos. Quando este se recusa, mesmo após a morte do último irmão sobrevivente, Kriemhild executa-o – decapitando-o – com a espada de Siegfried, que representa o símbolo máximo da sua vingança. Pouco depois, ela própria é morta, encerrando assim um ciclo de dor e destruição.<sup>197</sup>

Kriemhild é uma figura invulgar na literatura da época. Ao contrário do que seria esperado de uma mulher do mundo medieval, ela não se resigna ao sofrimento. Usa a sua inteligência, paciência e influência para se vingar de uma injustiça que o sistema não soube corrigir. A sua história mostra como a sede de vingança pode consumir até as melhores intenções e levar à ruína não só dos culpados, mas também de quem procura fazer justiça por conta própria.

Esta complexidade emocional e moral da personagem encontrou expressão não apenas nas artes visuais, como, por exemplo, por artistas como Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Julius Friedrich Bendemann e Johann Heinrich Füssli – cujas obras, todas elas do século XIX, captam diferentes momentos e dimensões da sua

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

tragédia –<sup>198</sup>, como também no cinema. Neste domínio, destaca-se a abordagem de Fritz Lang, que lhe dedicou uma representação significativa na sua obra *Os Nibelungos: A Morte de Siegfried*<sup>199</sup> (1924), contribuindo para a construção de uma imagem marcante e ambígua de Kriemhild no imaginário moderno.

A trajetória de Kriemhild ilustra simbolicamente os limites da justiça em contextos marcados por estruturas arcaicas e pela ausência de mecanismos institucionais eficazes. A sua escolha pela vingança pessoal revela não apenas a falência de um sistema incapaz de reparar o dano sofrido, mas também as consequências destrutivas de uma justiça exercida à margem da lei. Este retrato literário serve, assim, como ponto de partida para compreender as transformações profundas que ocorreram com a progressiva centralização do poder e o surgimento do Estado moderno.

## **2.5. A Consolidação da Justiça na Idade Moderna – Estado, Direito e a Criminalização da Vingança**

A Idade Moderna, no contexto europeu, foi palco de profundas reconfigurações sociais, políticas e jurídicas, que alteraram radicalmente a forma como a justiça era compreendida e exercida. Uma das principais mudanças verificou-se na passagem de um modelo descentralizado e pessoalizado de justiça – comum na Idade Média – para um sistema estatal, centralizado e impessoal, em que o monopólio da punição foi progressivamente assumido pelo Estado. Neste contexto, a vingança privada, outrora tolerada ou mesmo valorizada como mecanismo legítimo de reparação da honra e dos danos sofridos, passou a ser criminalizada e moralmente desvalorizada.<sup>200</sup>

Segundo Foucault,<sup>201</sup> com a formação dos Estados modernos, principalmente a partir do século XVI, assistiu-se à centralização do poder político nas mãos dos reis e à criação de instituições jurídicas permanentes e reguladas por leis escritas. Este processo visava submeter a justiça à racionalidade administrativa do Estado, substituindo os impulsos passionais por procedimentos controlados e codificados. A justiça deixava de ser um ato de vingança e passava a ser um instrumento da razão

<sup>198</sup> Cf. Anexo A, Imagens 22, 23 e 24.

<sup>199</sup> Os Nibelungos: A Morte de Siegfried. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de Agosto de 2025, em [https://www.imdb.com/pt/title/tt0015175/?ref=ttfc\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/pt/title/tt0015175/?ref=ttfc_ov_i); Título no original, em alemão: *Die Nibelungen*: Siegfried; Filme mudo original, com legendas em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=M4ySPC42y28>

<sup>200</sup> FOUCAULT, M. (2014). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Vozes, p. 13 e seg.

<sup>201</sup> *Ibid.*

de Estado, cujo objetivo era garantir a ordem, a estabilidade e o exercício da soberania.

Nesse novo modelo, a vingança passou a ser vista como um obstáculo ao progresso civilizacional. Juristas como Jean Bodin<sup>202</sup> e Thomas Hobbes<sup>203</sup> defenderam a necessidade de um soberano com autoridade absoluta para regular os conflitos e evitar o retorno ao estado de guerra de todos contra todos. A vingança privada foi então progressivamente substituída por penas aplicadas por tribunais estatais, que não visavam apenas punir, mas também disciplinar e dissuadir. Como salienta Pieter Spierenburg,<sup>204</sup> a criminalização da vingança foi parte integrante de um processo mais amplo de "domesticação" da violência, que implicava uma reeducação emocional das populações e a internalização de normas de autocontrole.

Contudo, importa salientar que, não obstante a progressiva monopolização estatal da punição, persistiram até ao século XIX formas privadas de resolução de ofensas à honra: os duelos.<sup>205</sup> Estes confrontos, regulados por códigos de honra masculinos, principalmente no meio estudantil germânico, funcionavam como mecanismos de obtenção de «Satisfaktion»<sup>206</sup> perante insultos, permitindo aos duelistas restaurar publicamente o seu estatuto segundo normas refinadas de coragem e dignidade. Inscrevendo-se no âmbito da «sociedade capaz de satisfação», descrita por Elias, os duelos ilustram o conflito entre regulação externa e autorregulação interna: ainda que o Estado condenasse formalmente estas práticas, elas gozavam de reconhecimento social, pois os participantes eram vistos como zeladores da sua própria reputação. Convém notar que a condução de um duelo ocorria sempre e exclusivamente como reação ao insulto à honra individual masculina. Para além da preservação da «dignidade masculina» por meio da «representação simbólica da coragem, bravura e autodisciplina» em relação ao círculo familiar mais próximo, era necessário acima de tudo defender a honra social que era dada a alguém como «homem de honra» numa «boa sociedade».<sup>207</sup> A

---

<sup>202</sup> BODIN, J. (1577). *Les Six Livres de la République*. Jacques du Puys.

<sup>203</sup> HOBBS, T. (1929). *Leviathan*. Oxford University Press.

<sup>204</sup> SPIERENBURG, P. (2008). *A History of Murder: Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*. Polity Press.

<sup>205</sup> FREVERT, U. (1989). Die Ehre der Bürger im Spiegel ihrer Duelle. Ansichten des 19. Jahrhunderts [A Honra dos Cidadãos Refletida nos seus Duelos. Visões do Século XIX]. In: *Historische Zeitschrift*. Tomo 249. De Gruyter, p. 561 e seg.

<sup>206</sup> Em português: «satisfação» [tradução nossa do alemão]

<sup>207</sup> FREVERT, *op cit.*

«Satisfaktionsfähigkeit»<sup>208</sup> aplicava-se, assim, apenas aos homens, na medida em que as mulheres, sem lugar nos circuitos de prestígio e sem acesso à violência regulamentada, não podiam recorrer ao duelo para a restituição violenta da sua honra. Essa exclusão refletiu como a construção da honra e dos seus mecanismos de reparação esteve profundamente ligada ao estatuto masculino nas sociedades modernas incipientes.

O Direito moderno tornou-se, no entanto, progressivamente, num instrumento de racionalização das relações sociais. A justiça deixou de estar ancorada no estatuto social ou no prestígio individual, passando a ser fundamentada em normas universais, aplicáveis a todos os cidadãos. O castigo, por sua vez, deixou de ser um ato público de vingança e passou a ter um caráter punitivo e pedagógico, orientado para a regeneração do delinquente e a manutenção da ordem social.

Este processo de consolidação jurídica foi também reforçado pela secularização do poder judicial. Ao contrário da Idade Média, onde os tribunais eclesiásticos desempenhavam um papel central na administração da justiça, a Idade Moderna assistiu ao fortalecimento dos tribunais laicos e à progressiva separação entre direito civil e direito canônico.<sup>209</sup> Essa transformação permitiu uma maior uniformização dos sistemas jurídicos e reforçou a autoridade do Estado como único detentor legítimo do direito de punir.

Em suma, a Idade Moderna representa um ponto de viragem na história da justiça: a vingança deixa de ser aceitável como resposta individual à ofensa, e a justiça passa a ser um monopólio estatal legitimado pela lei. Este processo, embora lento e desigual em diferentes regiões da Europa, permitiu a emergência de sistemas jurídicos mais estáveis, racionais e universais – as bases fundamentais dos modelos judiciais contemporâneos.

Em todo o caso, a consolidação de um modelo jurídico estatal e racionalizado não implicou o desaparecimento da vingança enquanto tema persistente na cultura ocidental. Apesar da sua criminalização progressiva e da desvalorização moral da retaliação individual, o imaginário coletivo continuou a representar, reelaborar e projetar o desejo de justiça pelas próprias mãos, nomeadamente através de figuras femininas que desafiam a ordem instituída.

---

<sup>208</sup> Em português: «capacidade de satisfação» [tradução nossa do alemão]

<sup>209</sup> BERMAN, H. J. (2006). *Law and Revolution II: The Impact of the Protestant Reformations on the Western Legal Tradition*. The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 4-5.

A análise das protagonistas anteriormente apresentadas permite constatar que a vingança feminina constitui uma constante simbólica ao longo da tradição ocidental, contrariando a ideia amplamente difundida de que este domínio seria essencialmente masculino. Outras figuras femininas da mitologia greco-romana, nomeadamente descritas na *Teogonia*<sup>210</sup>, de Hesíodo, e em diversas fontes da tradição clássica, ilustram igualmente esta realidade. Na mitologia grega, Hera, movida pelo ciúme e pela humilhação, exerce repetidos atos vingativos contra as amantes e filhos ilegítimos de Zeus, como Hércules ou Sêmele. Eris, deusa da discórdia, desencadeia propositadamente o conflito que levaria à Guerra de Troia ao lançar a célebre maçã da discórdia. Hécate, associada à feitiçaria e à justiça sombria, reforça também a presença ativa do feminino no universo da punição e da retaliação.

No universo romano, destacam-se figuras como Juno – equivalente de Hera –, cujo carácter vingativo se manifesta com particular intensidade na *Eneida*<sup>211</sup> de Virgílio, onde persegue Eneias por ser descendente de Troia. Também Medeia, na versão latina de Séneca, representa um modelo de vingança feminina consciente, deliberada e devastadora, revelando um arquétipo que transcende culturas e épocas. Estas narrativas fornecem, assim, uma base simbólica e arquetípica para expressões modernas, como o subgénero cinematográfico “rape and revenge”<sup>212</sup>, no qual as mulheres surgem como protagonistas que passam de figuras passivas a agentes ativas da sua própria justiça. Esta evolução traduz uma transformação significativa na perceção da posição da mulher nas sociedades do universo europeu, conferindo-lhe, através da ficção, um novo lugar simbólico no exercício do poder punitivo.

### 3. A FIGURA DA VINGADORA: REFLEXOS ARQUETÍPICOS DA MITOLOGIA E DO MOTIVO DO “DUPLO”

[...] Estas fúrias, aqui as vês já dominadas. Foram vencidas pelo sono, estas virgens execráveis, velhas filhas do mundo primitivo, de quem não se aproximam deuses, homens ou feras. Nasceram para o mal, visto que habitam as trevas do mal e o Tártaro subterrâneo, detestadas pelos homens e pelos deuses do Olimpo. Agora foge e nunca esmoreças, porque elas vão perseguir-te através

<sup>210</sup> HESÍODO. (1995). *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução de Jaa Torrano. Editora Iluminuras.

<sup>211</sup> VIRGÍLIO. (2022). *Eneida*. Tradução de Carlos Ascenso André. Quetzal Editores.

<sup>212</sup> NAVROZIDI, M. N. (2022). *Mapping Contemporary Cinema: A short guide to the contemporary rape-revenge film*. Acedido em 20 de junho de 2025, em <https://mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=2284>

do vasto continente, por onde quer que tu leves, sobre a terra, os teus passos errantes [...] (ÉSQUILO, *op. cit.*, vv. 65-84).

A repressão histórica da vingança pela justiça estatal, discutida no capítulo anterior, não eliminou o seu potencial simbólico nem a sua força no imaginário coletivo. Pelo contrário, ao deslocar a retaliação da esfera social para a esfera cultural, a vingança encontrou nas narrativas mitológicas e literárias e nas análises psicanalíticas espaços privilegiados para se reconfigurar. Entre essas reconfigurações, a figura da vingadora configura-se como um arquétipo singular que, na aceção de Jung,<sup>213</sup> corresponde a uma forma primordial e universal inscrita no inconsciente coletivo. Este arquétipo corporiza potenciais inatos da psique humana, os quais se atualizam através de imagens, padrões comportamentais e experiências recorrentes, sendo continuamente modelados pelas vivências individuais e pelos enquadramentos socioculturais em que se inserem.<sup>214</sup>

Se considerarmos, perante a fenomenologia referida, a figura da vingadora como arquétipo, verifica-se que esta concentra tensões entre poder, transgressão e alteridade, projetando-se no imaginário enquanto figura ambivalente que simultaneamente desafia normas estabelecidas e encarna forças simbólicas profundas. Se, nas suas origens, a vingança surge como prerrogativa masculina – do herói épico ou do guerreiro –, a sua emergência subverte essa lógica, evidenciando que a atribuição de papéis não assenta em determinismos biológicos, mas em construções sociais e culturais. Conclui-se, portanto, que, presente desde as Erínias da mitologia grega até às personagens literárias e cinematográficas contemporâneas, esta figura evidencia que a vingança, quando assumida por uma mulher, não se limita a sancionar o desequilíbrio moral, mas atua igualmente como desafio às estruturas normativas de género, condensando as tensões e ambiguidades que atravessam o imaginário coletivo.

Ao assumir a função tradicionalmente atribuída ao masculino – o exercício da vingança –, a vingadora reescreve fronteiras identitárias e introduz uma duplicidade semântica: é simultaneamente tanto um instrumento de justiça e força de desordem como reflete identidades fragmentadas, evocando o motivo do “duplo”. Tal como observa Cunha, o “duplo” tanto pode manifestar-se como a presença de si em outro ser,

---

<sup>213</sup> STEVENS, A. (2006). The Archetypes. In: *The Handbook of Jungian Psychology*. Routledge, pp. 74-90.

<sup>214</sup> *Ibid.*

quanto como a duplicação de um ser em si mesmo, sem necessidade de outrem, funcionando como extensão do sujeito e da sua personalidade.<sup>215</sup>

A dimensão da identidade fragmentada reforça o estatuto do arquétipo da “sombra”, tal como formulado por C. G. Jung,<sup>216</sup> enquanto complexo autónomo que reúne conteúdos psíquicos reprimidos, negados ou não integrados pela consciência, ou seja, impulsos, desejos, memórias e traços de personalidade considerados incompatíveis com a autoimagem ou com as normas coletivas. Este arquétipo, embora muitas vezes associado ao lado “negativo” da psique, inclui igualmente potencialidades e energias criativas que permanecem latentes até serem reconhecidas.<sup>217</sup> Inserida na dinâmica do inconsciente pessoal, a “sombra” cumpre uma função compensatória relativamente à atitude consciente, trazendo à superfície aspetos excluídos que procuram integração.<sup>218</sup> O seu modo mais recorrente de manifestação é a projeção, processo através do qual os conteúdos indesejados são atribuídos a outrem – que pode ser tanto uma outra pessoa como um outro “eu” interior –,<sup>219</sup> estabelecendo assim uma interseção com o motivo do “duplo”, no qual a alteridade se manifesta no próprio sujeito. Esta projeção adquire, assim, uma configuração simbólica e um impacto efetivo no imaginário social e cultural. No âmbito das narrativas de vingança, essas projeções assumem formas distintas em figuras masculinas e femininas, revelando contrastes que não só remetem para estruturas arquetípicas, mas também para convenções históricas de representação de géneros.

### 3.1. Vingador versus Vingadora

Embora se encontrem exemplos de figuras femininas que, sem assumirem diretamente a execução do ato retaliatório, recorreram à instrumentalização de homens para concretizar a sua vingança – como Electra, que incita o irmão Orestes a matar Clitemnestra e Egisto, ou Lady Macbeth, na tragédia *Macbeth* de Shakespeare,<sup>220</sup> ao manipular Macbeth para assassinar o rei Duncan por motivos de ajuste de contas político e pessoal –, a representação histórico-mitológica da

<sup>215</sup> CUNHA, C. (2009). “duplo”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Acedido em 23 de junho de 2025, em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/> “duplo”

<sup>216</sup> JUNG, C. G. (1968). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Princeton University Press, pp. 8-10.

<sup>217</sup> CASEMENT, A. (2006). The Shadow. In: *The Handbook of Jungian Psychology*. Routledge, pp. 94-109.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> JUNG, *op. cit.*

<sup>220</sup> SHAKESPEARE, W. (2016). *Macbeth*. Relógio D’Água.

retaliação no contexto ocidental permaneceu, de forma predominante, associada a protagonistas masculinos, geralmente heróis ou guerreiros que afirmavam honra e poder através da ação punitiva. Na epopeia homérica, como se observa na *Ilíada*,<sup>221</sup> Aquiles vinga a morte de Pátroclo enfrentando Heitor, num gesto que conjuga a preservação da honra pessoal com a afirmação de valores guerreiros. Na tragédia grega, Orestes, na trilogia *Oresteia*<sup>222</sup> de Ésquilo, cumpre o dever de vingar o assassinio do pai, Agamémnon, matando Clitemnestra e Egisto, num ato que articula lealdade familiar e obediência aos mandatos divinos. Já na literatura medieval, a figura do vingador reaparece em narrativas cavaleirescas e épicas, como no *Cantar de Mio Cid*<sup>223</sup> ou nas lendas arturianas, nas quais o cavaleiro que repara uma afronta ou defende a sua linhagem cumpre um papel de guardião da honra e do prestígio coletivo.<sup>224</sup>

Durante o Renascimento e o Barroco, a vingança tornou-se igualmente um motor central das tragédias shakespearianas, como em *Hamlet*,<sup>225</sup> onde o príncipe da Dinamarca procura vingar a morte do pai assassinado pelo tio, ou em *Otelo*,<sup>226</sup> em que a manipulação de Iago desencadeia uma cadeia de retaliações fatais. Outras peças, como *Tito Andrónico*,<sup>227</sup> elevam a vingança a níveis extremos de violência e retribuição, evidenciando a sua dimensão teatral e simbólica. No século XIX, a figura do vingador encontra uma das suas expressões mais célebres em *O Conde de Monte Cristo*<sup>228</sup>, de Alexandre Dumas, onde Edmond Dantès, injustamente preso, dedica a sua vida a um elaborado plano de retaliação contra os que o traíram, encarnando a persistência, o cálculo e a transformação pessoal que podem acompanhar o impulso vingativo.

Em todas estas tradições, o vingador é aquele que preserva a linhagem, repara a afronta e reafirma valores coletivos, ancorando-se num imaginário que associa masculinidade à ação punitiva e à defesa da ordem estabelecida.

Esse padrão, contudo, não é universal nem estático: paralelamente, surgem figuras femininas cujo papel vingativo desestabiliza hierarquias simbólicas,

<sup>221</sup> HOMERO. (2019). *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Quetzal Editores.

<sup>222</sup> ÉSKUÍLO, *op.cit.*

<sup>223</sup> CANTAR DE MIO CID. (2025). Linkgua Ediciones.

<sup>224</sup> MOURA, F. K. (2017). O Rei Artur através dos Séculos: Uma Trajetória das Lendas Arturianas. In: *Revista Entrelaces*, V. 1, N.º 10, pp. 22-34.

<sup>225</sup> MORAIS, A. DE (2019). “Hamlet” de Shakespeare. In: *Centro Nacional de Cultura*. Acedido em 27 de junho de 2025, em <https://www.cnc.pt/hamlet-de-shakespeare/>

<sup>226</sup> SHAKESPEARE, W. (2022). *Otelo*. Penguin Clássicos.

<sup>227</sup> *Id.* (2017). *Tito Andrónico*. Relógio D’Água.

<sup>228</sup> DUMAS, *op. cit.*

conforme foi relatado anteriormente, expondo a fragilidade das normas patriarcais. Por essa razão, a figura da vingadora oscila entre a de guardião do equilíbrio cósmico e a de ameaça monstruosa, refletindo medos sociais ligados à emancipação e ao poder feminino.

Dawson afirma, neste contexto, que a vingança, nas tradições literárias e culturais ocidentais, foi historicamente concebida como um atributo masculino, associado à preservação da honra, da linhagem e da autoridade social.<sup>229</sup> À mulher, por sua vez, reservava-se um papel indireto: cabia-lhe incitar, inspirar ou legitimar a retaliação, mas não executá-la. Quando, excepcionalmente, a narrativa lhe conferia a ação vingativa direta, tal gesto era interpretado como transgressão radical, associada a um desvio social que ameaçava tanto as normas jurídicas quanto os códigos simbólicos e morais sustentados pela ordem patriarcal.<sup>230</sup>

A tragédia grega oferece exemplos paradigmáticos desse fenômeno: na obra *Electra*,<sup>231</sup> de Sófocles, a protagonista assume uma função estratégica ao instigar Orestes a cometer o matricídio contra Clitemnestra. Embora Electra não execute o ato com as próprias mãos, a sua participação é decisiva, revelando como a vingança feminina se inscreve, na maioria dos casos, num campo liminar – nem completamente passivo, nem plenamente ativo. A hostilidade projetada sobre figuras como Electra decorre precisamente da tensão que introduzem: ao reivindicarem uma posição ativa na dinâmica da justiça e da retaliação, estas personagens subvertem a lógica de gênero que sustentava a ordem social.

Essa análise confirma a pertinência da célebre afirmação de Simone de Beauvoir – «On ne naît pas femme: on le devient» –,<sup>232</sup> uma vez que, segundo a autora, os papéis atribuídos aos gêneros não derivam de determinismos biológicos, mas de construções socioculturais. Nesta linha de pensamento, poder-se-á afirmar que se a vingança foi durante séculos narrativamente masculinizada, é porque a agência feminina foi sistematicamente condicionada por estruturas patriarcais que definiram as fronteiras do aceitável. Quando essas fronteiras são ultrapassadas, como no caso de Electra ou de outras figuras mitológicas, emerge a imagem da vingadora como uma ameaça moral e simbólica, ou seja, como um “duplo” transgressor do papel social imposto.

<sup>229</sup> DAWSON, L. (2018). Female Fury and the Masculine Spirit of Vengeance. In: *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*. Edinburg University Press, pp. 1-30.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> SÓFOCLES. (1992). *Electra: Uma Tragédia Grega*. Expresso Zahar.

<sup>232</sup> BEAUVOIR, S. DE (1949). *Le Deuxième Sexe. Tome II: L'expérience vécue*. Gallimard.

Deste modo, a figura da vingadora, funcionando como um reflexo subversivo desse papel, inscreve-se num campo de tensão que não se explica apenas por circunstâncias narrativas ou históricas, mas também pela persistência de estereótipos e papéis de género profundamente enraizados no inconsciente coletivo. Como observa Mosse, estes estereótipos cristalizam-se em imagens mentais resistentes à mudança,<sup>233</sup> reforçadas, como sublinha Alfermann,<sup>234</sup> por papéis de género que associam o masculino à ação e à força e o feminino à passividade e à fragilidade. Esses papéis registaram, contudo, uma transformação que resultou sobretudo da consagração da igualdade formal entre os sexos nas constituições dos Estados.<sup>235</sup> Importa salientar que tal alteração incidiu de forma mais significativa sobre o papel socialmente atribuído ao género feminino.<sup>236</sup>

Convém, contudo, distinguir o conceito de inconsciente coletivo do arquétipo da “sombra”, referido no capítulo anterior. Enquanto o inconsciente coletivo constitui o repositório universal de imagens primordiais e padrões de experiência partilhados por toda a humanidade, a “sombra” refere-se a um complexo específico que habita sobretudo o inconsciente pessoal, embora possa conter elementos de origem coletiva. A “sombra” integra os aspetos da personalidade que foram reprimidos, negados ou não assimilados pela consciência – traços que o indivíduo considera incompatíveis com a sua autoimagem ou que a sociedade julga inaceitáveis. Esta dimensão, frequentemente associada a impulsos destrutivos, também encerra potencialidades criativas e recursos não reconhecidos, cuja integração é fundamental para o processo de individuação. Assim, enquanto o inconsciente coletivo fornece a matriz arquetípica comum, a “sombra” corporiza a face oculta e não reconhecida do eu, podendo manifestar-se, nas narrativas, através de projeções em figuras que desempenham papéis transgressivos, como a vingadora.

Se, no passado, os ciclos de reconfiguração dos arquétipos, descritos por Jung,<sup>237</sup> se compreendiam a partir da noção de que estes constituem potenciais inatos expressos no comportamento e nas experiências humanas, enquanto formas latentes que se ativam ao emergirem na consciência e que são moldadas pelas vivências

---

<sup>233</sup> MOSSE, G. L. (1996). *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit [A Imagem do Homem. Sobre a Construção da Masculinidade Moderna]*. Fischer Verlag, p. 107.

<sup>234</sup> ALFERMANN, D. (1996). *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten [Papéis de Género e Comportamento Típico de Género]*. Kohlhammer Verlag, pp. 10-12.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 34 e seg.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

individuais e culturais, na contemporaneidade observa-se uma aceleração dessas mudanças, refletida no surgimento de figuras de vingadora que rompem com o estereótipo tradicional. Tal fenômeno é particularmente evidente no subgênero cinematográfico “rape and revenge” e em determinadas produções literárias contemporâneas – para além daquelas cuja análise será desenvolvida no último capítulo desta dissertação –, entre as quais se incluem, a título exemplificativo, *Gone Girl*,<sup>238</sup> de Gillian Flynn, ou *An Untamed State*,<sup>239</sup> de Roxane Gay, onde a protagonista assume um papel ativo, estratégico e emancipado, afastando-se da representação passiva ou liminar que historicamente lhe era atribuída. Conclui-se, assim, que tais narrativas, longe de constituírem ocorrências isoladas, configuram-se como expressões simbólicas de um processo mais abrangente: a atualização dos padrões comportamentais e do papel social da mulher no exercício da vingança, já profundamente enraizada no imaginário coletivo e com expressão identificável nas obras cuja análise será desenvolvida posteriormente.

### 3.2. Facetas Psicossociais da Vingadora: Reflexos do Motivo do “Duplo”

No contexto histórico-literário ocidental, a emergência contemporânea da figura da vingadora, concebida enquanto protagonista ativa e estrategicamente emancipada, evidencia um conjunto de dimensões psicossociais que transcendem o mero enquadramento da ação punitiva. A sua representação, tanto na literatura como no cinema, não apenas reflete as transformações ocorridas nos papéis de gênero e nas normas sociais, mas também torna visíveis dinâmicas intrapsíquicas que encontram no plano simbólico a sua forma de expressão.

Entre estas, destaca-se o motivo do “duplo”, que opera como dispositivo narrativo e arquetípico capaz de condensar tensões entre identidade e alteridade, ordem e transgressão, consciente e inconsciente. Na sua vertente mais complexa, este motivo evidencia a coexistência de forças contraditórias no mesmo sujeito, permitindo que a vingadora seja simultaneamente interpretada como depositária de ideais de justiça e agente de desestabilização moral. Para compreender plenamente o alcance simbólico e narrativo deste motivo, importa explorar em detalhe as suas origens, as suas manifestações recorrentes e as implicações que assume na

---

<sup>238</sup> FLYNN, G. (2014). *Gone Girl*. Orion Publishing.

<sup>239</sup> GAY, R. (2014). *An Untamed State*. Grove Press.

construção da vingadora enquanto figura que encarna e desafia, ao mesmo tempo, as fronteiras do papel social e psicológico que lhe é atribuído.

O motivo do “duplo” possui uma longa tradição na literatura, na mitologia e na psicanálise, funcionando como metáfora privilegiada para a representação das forças contraditórias que habitam o sujeito. Na perspectiva junguiana, pode ser compreendido como a exteriorização ou a autonomização de conteúdos psíquicos inconscientes, muitas vezes associados ao arquétipo da “sombra”, mas não exclusivamente reduzidos a este. O “duplo” traduz-se, assim, na criação de uma segunda figura – real ou imaginada – que espelha, complementa ou contraria a identidade do protagonista, operando como extensão ou reflexo distorcido do “eu”, assumindo diferentes configurações: desde a manifestação de si em outro ser distinto até à duplicação interna, em que a alteridade se encontra no próprio sujeito, sem necessidade de um interlocutor externo.<sup>240</sup>

O conceito de “duplo” possui antecedentes que remontam à Antiguidade. No teatro romano, Plauto já havia explorado, na sua peça *Anfitrião* (século III a.C.),<sup>241</sup> a potencialidade cômica e desconcertante da duplicação: Júpiter, disfarçado de Anfitrião, e Mercúrio, disfarçado de Sósia, instauram uma situação de desdobramento em que a personagem se vê confrontada com a sua própria imagem refletida. Nesta fase inicial, o motivo do “duplo” surge associado ao registo lúdico e burlesco, funcionando como motor de equívocos e de situações jocosas. Com o decorrer dos séculos, porém, a duplicação foi abandonando progressivamente a esfera teatral da comédia para se inscrever no romance, onde adquire um estatuto mais complexo e inquietante. O que antes se apresentava como riso e confusão passa a manifestar-se como fantasia interiorizada, marcada pela dimensão psicológica e existencial. O “duplo” transforma-se, assim, numa obsessão perturbadora, que deixa de ser apenas um artifício cômico para se afirmar como metáfora da cisão do sujeito. Paradoxalmente, esta interiorização coincide com a literatura realista emergente, que, ao mesmo tempo que se propunha representar o mundo de forma objetiva, acolheu o motivo do “duplo” como figura de estranhamento, atribuindo-lhe contornos cada vez mais invulgares e inquietantes. Troubetzkoy afirma, nesta linha de pensamento:

---

<sup>240</sup> CUNHA, *op. cit.*

<sup>241</sup> TOLEDO, C. R. DE (2014). O Teatro do Engano. In: *Revista Pesquisa FAPESP*. Acedido em 22 de julho de 2025, em <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-teatro-engano/>

[...] le double ne fait plus rire et les sosies désertent progressivement la scène des théâtres pour le roman, changeant ainsi de statut : on assiste à une intériorisation du thème du double, qui devient un fantasme, une obsession inquiétante. En se déréalisant, le double fait paradoxalement irruption dans la littérature réaliste naissante et il prend une allure de plus en plus insolite.<sup>242</sup>

Esta multiplicidade de configurações encontra uma das suas formulações mais influentes no conceito de “Doppelgänger”<sup>243</sup> cunhado por Jean Paul no romance *Blumen-, Frucht – und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*<sup>244</sup>, publicado entre 1796 e 1797. No próprio texto, o autor apresenta, em nota de rodapé, a definição de “Doppeltgänger”<sup>245</sup> que se tornaria célebre: «Assim se chamam as pessoas que se veem a si mesmas»,<sup>246</sup> encapsulando de forma concisa a essência inquietante do motivo do “duplo”. Nesta perspectiva definitória inicial do motivo, como observa Bär<sup>247</sup> – e ao contrário da nossa compreensão moderna do termo –, a ênfase não recai sobre o outro que é visto, mas sobre aquele que vê a sua própria semelhança, deslocando o foco da percepção para a experiência subjetiva do encontro consigo mesmo. Neste contexto, o “duplo” não se limita a uma cópia física, mas manifesta-se como *alter ego* que acompanha e, por vezes, confronta o sujeito, revelando dimensões ocultas da sua identidade. O autor acrescenta que «all Doppelgänger figures bear the enlightening potential of self-recognition»,<sup>248</sup> sublinhando tratar-se de uma presença que simultaneamente reflete e subverte a autoimagem, projetando conflitos internos e aspirações reprimidas, em consonância com a noção junguiana de conteúdos emergentes do inconsciente.

Esta conceção, amplamente retomada pela tradição romântica e gótica, consolidou o “Doppelgänger” como figura inquietante e simbólica, capaz de

<sup>242</sup> TROUBETZKOY, W. (1996). *L'ombre et la différence. Le double en Europe*. Presses Universitaires de France, pp. 6-7.

<sup>243</sup> Termo de origem alemã que significa literalmente “duplo”.

<sup>244</sup> JEAN PAUL [Richter] (1796). *Blumen-, Frucht – und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* [Pedaços de Flores, Frutos e Espinhos ou o Matrimônio, a Morte e o Casamento do Pobre Advogado F. St. Siebenkäs na Cidade Mercantil Imperial de Kuhschnappel]. Matzdorf.

<sup>245</sup> “Doppeltgänger”, com “t”, é a grafia original do termo apresentado por Jean Paul em *Siebenkäs*.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 67. No original, em alemão: «So heißen Leute, die sich selber sehen.»

<sup>247</sup> BÄR, G. (2007). Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film.

In: *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Vol. 63. Brill, pp. 90.

<sup>248</sup> BÄR, G. (2015). Case Studies of Literary Multilingualism: Expressing Alterity in a Self-Referential Recourse to the Motif of the Double. In: *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900*. Peter Lang, p. 173.

condensar tensões entre identidade e alteridade – um enquadramento particularmente pertinente para a análise da vingadora, enquanto figura narrativa que encarna e exterioriza conflitos profundos de ordem individual e coletiva. Neste horizonte, o motivo do “duplo” foi explorado por diferentes autores como recurso para dramatizar lutas internas, dilemas éticos e crises identitárias, evidenciando de forma recorrente a tensão fundamental que o caracteriza. Segundo Živković,<sup>249</sup> em todas as suas variações, o “duplo” surge precisamente como figuração da dialética entre divisão e unidade. Em *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*<sup>250</sup> (1886), de Robert Louis Stevenson, por exemplo, a cisão da personalidade corporiza o confronto entre a moralidade social e os instintos reprimidos, tornando visível a tensão entre persona e “sombra”. Em *William Wilson*<sup>251</sup> (1839), de Edgar Allan Poe, a figura do “duplo” assume a forma de perseguidor moral, cuja presença denuncia e sanciona os excessos do protagonista, materializando a consciência como alteridade hostil. Por sua vez, em *O Retrato de Dorian Gray*<sup>252</sup> (1890), de Oscar Wilde, o desdobramento processa-se simbolicamente através da tela que absorve as marcas da degradação moral, funcionando como reflexo oculto do eu corrompido. Já em *A Metamorfose*<sup>253</sup> (1915), de Franz Kafka, a transformação de Gregor Samsa em inseto revela um desdobramento radical que expõe a alienação social e familiar, deslocando o conflito interno para uma configuração monstruosa. Finalmente, na criação dos heterónimos por Fernando Pessoa, o desdobramento deixa de ser apenas ficcional e literário para se tornar poético e existencial, multiplicando a identidade do autor em vozes distintas, cada uma com biografia, estilo e visão do mundo próprios, numa dramatização consciente da pluralidade do eu.

Paralelamente, vários autores de língua alemã do século XIX concetualizaram o “Doppelgänger”, ou “duplo”, como uma fantasia de cisão psíquica de natureza performativa,<sup>254</sup> entendida enquanto ato de pensamento que se corporiza na figuração de desejos reprimidos ou interditos – expressão literária do arquétipo da “sombra”, na aceção junguiana, e dos conteúdos latentes do inconsciente coletivo, entre os quais se incluem igualmente os impulsos de vingança. Em *A História Maravilhosa*

<sup>249</sup> ŽIVKOVIĆ, M. (2000). The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. In: *FACTA UNIVERSITATIS, Series: Linguistics and Literature*, Vol.2, No 7, p. 122.

<sup>250</sup> STEVENSON, R. L. (1987). *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Relógio D'Água.

<sup>251</sup> POE, E. A. (2024). *William Wilson*. SAMPI Books.

<sup>252</sup> WILDE, O. (2009). *O Retrato de Dorian Gray*. Bertrand Editora.

<sup>253</sup> KAFKA, F. (2024). *A Metamorfose*. Simplíssimo.

de *Peter Schlemihl* (1813),<sup>254</sup> de Adelbert von Chamisso, por exemplo, o caçador de sombras cinzentas declara ao protagonista: «Na verdade, não penso tão estritamente como tu; apenas ajo como tu pensas», sublinhando a exteriorização do pensamento em ação. De forma análoga, em *Os Elixires do Diabo* (1815–1816),<sup>255</sup> de E. T. A. Hoffmann, o protagonista, sentado imóvel na prisão e refletindo «não me conseguia ver nem compreender a mim próprio», escuta a «voz surda e oca» do seu *alter ego* que lhe devolve a máxima: «O pensamento é a ação!». Do mesmo modo, em *Conto de Inverno* (1844),<sup>256</sup> Heinrich Heine constrói a figura do perseguidor sombrio que, assumindo a identidade de “oficial de justiça” e “licitor”, confessa: «O que concebeste na tua mente, / eu executarei, eu farei. [...] Eu sou / o ato do teu pensamento». Nestes exemplos literários, o “duplo” manifesta-se como a projeção autónoma de conteúdos psíquicos recalcados, transformando desejos interditos em atos narrativos que confrontam o sujeito com a sua própria alteridade. Essa função remete diretamente para o arquétipo junguiano da “sombra”, entendido enquanto complexo autónomo que concentra os elementos reprimidos, negados ou não integrados pela consciência. No caso da vingadora, a sua emergência como figura narrativa pode ser interpretada como a exteriorização dessa sombra, corporizando no espaço cultural impulsos de retaliação que permanecem interditos no plano social. Com efeito, a vingadora representa uma duplicidade arquetípica: por um lado, encarna a necessidade de justiça e de compensação frente à injustiça sofrida; por outro, revela a faceta obscura da psique, onde se acumulam ressentimentos, traumas e violências silenciadas. É nessa tensão que a figura se afirma como “duplo” do feminino socialmente aceite: um “outro eu” que irrompe quando a passividade e a submissão impostas historicamente deixam de conter a energia psíquica reprimida. As facetas psicossociais desta dinâmica tornam-se particularmente visíveis quando analisadas à luz da história da condição feminina. Desde as sociedades primitivas, em que a mulher foi progressivamente confinada a funções reprodutivas e domésticas, até ao Ocidente estruturado sob uma matriz patriarcal, consolidaram-se mecanismos de exclusão que limitaram de forma sistemática a sua agência social. Ao longo dos séculos, essa marginalização traduziu-se numa constante negação do acesso da mulher à violência legítima e à vingança socialmente sancionada, que

<sup>254</sup> CHAMISSO, A. von (1827). *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*. Johann Leonhard Schrag, pp. 99-100.

<sup>255</sup> HOFFMANN, E. T. A. (1927). *Die Elixiere des Teufels*. Gutenberg Verlag, p. 181.

<sup>256</sup> HEINE, H. (1968). *Sämtliche Schriften*. Carl Hanser Verlag, pp. 591-592.

eram domínios reservados quase exclusivamente ao masculino. Nesse sentido, o impulso de retaliação feminina foi sendo deslocado para a esfera simbólica, encontrando no imaginário coletivo, através de mitos, lendas, narrativas literárias e, mais tarde, cinematográficas, o espaço privilegiado para a sua atualização.

No plano literário, verifica-se uma assimetria significativa entre a presença do “duplo” em personagens masculinas e a sua raridade em protagonistas femininas.<sup>257</sup> Essa disparidade explica-se, em parte, pelo contexto em que o tema emergiu com maior força, ou seja, durante o Romantismo e o Pré-Romantismo alemão, períodos marcados pela coexistência entre os ideais iluministas de emancipação e a persistência de uma ordem social profundamente patriarcal. Neste enquadramento, o monopólio da racionalidade, da reflexão e da produção intelectual era atribuído ao homem, enquanto à mulher se reservava um papel derivado ou secundário. Jean Paul formula essa perspectiva de forma particularmente expressiva ao afirmar que o homem possui «dois eu», enquanto a mulher apenas um, necessitando do outro para se reconhecer, negando ao sexo feminino a capacidade de autorreflexão. A ausência de diálogo interno e de autoduplicação, segundo o autor, explicaria tanto as desvantagens como as vantagens da “natureza feminina”.<sup>258</sup> Este pensamento, se por um lado ilustra a valorização da mulher como musa, inspiradora e fonte de emoção, por outro denuncia a exclusão do feminino do espaço da criação intelectual autónoma, constituindo um exemplo de essencialismo de género que reforça desigualdades sob a aparência de enaltecimento.

Apesar das visões de Jean Paul e do facto de a capacidade de autorreflexão feminina não ter sido amplamente reconhecida desde o Renascimento, segundo Bär,<sup>259</sup> várias autoras da primeira metade do século XIX demonstram precisamente o contrário. Karoline von Günderrode,<sup>260</sup> por exemplo, nos seus poemas e fragmentos filosóficos, recorre a imagens de cisão interior e de identidades fragmentadas, refletindo tanto o desejo de emancipação como o peso das restrições sociais impostas às mulheres. Mary Shelley, em *Frankenstein: or the Modern*

---

<sup>257</sup> BÄR (2007), *op. cit.*, p. 92.

<sup>258</sup> JEAN PAUL [Richter] *apud* BÄR (2007), *op. cit.*, p. 92.

<sup>259</sup> BÄR, G. (2005). Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphtasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm [O Motivo do “duplo” como Fantasia de Divisão na Literatura e no Cinema Mudo Alemão]. In: *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Bd. 84. Rodopi, pp. 200, 202.

<sup>260</sup> LEMOS, F. (2022). Karoline von Günderrode. In: *Enciclopédia Mulheres na Filosofia*. Acedido em 17 de julho de 2025, em <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/karoline-von-gunderrode/>

*Prometheus* (1818),<sup>261</sup> elabora uma das mais poderosas representações do “duplo”, ao projetar na criatura o *alter ego* de Victor Frankenstein, figura que corporiza desejos reprimidos, dilemas morais e exclusão social, numa metáfora que ecoa também a marginalização feminina do espaço intelectual. De modo análogo, em *Wuthering Heights* (1847),<sup>262</sup> publicado sob o pseudônimo “Ellis Bell”, Emily Brontë concebe em Catherine Linton (a jovem Cathy) uma figura de sósia que prolonga e reencena a presença da mãe, Catherine Earnshaw. A semelhança física entre ambas – sobretudo acentuada no olhar – converte a jovem numa personificação viva do espírito materno e num eco visual que atormenta Heathcliff, funcionando como lembrete incessante de um passado irredutível. Neste enquadramento, Cathy adquire o estatuto de aparição encarnada, ou seja, a expressão do regresso fantasmático de Catherine aos pântanos, e testemunha de como o motivo do “duplo” pode articular-se com a persistência da memória e do desejo. Já Annette von Droste-Hülshoff dá forma, nas suas obras, a “duplos” literários que traduzem a «perda da inocência», da «meninice» e, em última instância, do «poder feminino inconsciente», revelando o modo como a subjetividade feminina se confrontava com as tensões do seu tempo.<sup>263</sup>

Neste quadro, a teoria freudiana do “inquietante” oferece uma chave de leitura adicional. No ensaio *O Inquietante* (1919),<sup>264</sup> Freud relaciona o “duplo” com a lógica do “animismo” – a crença ancestral de que não existe separação entre o mundo espiritual e o mundo físico – e com práticas mágicas que sobrevivem no inconsciente. Assim, o “duplo” adquire uma dimensão perturbadora precisamente porque expõe o retorno do recalcado: aquilo que a cultura procura excluir, mas que ressurge sob a forma assombrosa da repetição. De forma convergente, Andrew Smith observa que a ficção gótica recorre ao motivo do “duplo” como manifestação dessa interiorização do mal, que no final do século XIX, já amplamente secularizado, se traduziu numa ênfase nos fatores psicológicos e sociais em detrimento dos teológicos.<sup>265</sup> Para Smith, a premissa central é o paradoxo do encontro consigo mesmo como outro, isto é, a impossibilidade lógica de que o “eu” e o “não-eu” sejam simultaneamente idênticos.

<sup>261</sup> SHELLEY, M. (2015). *Frankenstein: or the Modern Prometheus*. Asa.

<sup>262</sup> BRONTË, E. (1997). *Wuthering Heights*. Wordsworth Editions Ltd.

<sup>263</sup> BÄR (2005), *op. cit.*, p. 206.

<sup>264</sup> Título da obra, na versão original, em alemão: *Das Unheimliche*.

<sup>265</sup> *Ibid.*

Não obstante estes exemplos, importa reconhecer que, como observa Cuthbert,<sup>266</sup> o motivo do “duplo”, enquanto construção cultural, permaneceu durante largos períodos predominantemente no domínio masculino, representando a prerrogativa fáustica de uma cisão entre duas almas ou identidades. Nas versões canónicas da tradição do “Doppelgänger”, as figuras femininas surgem, quando muito, como projeções do desejo cismático de sujeitos masculinos, mais do que como expressão de uma divisão constitutiva da sua própria subjetividade. Nesta linha de pensamento, Spooner acrescenta que a ascensão do motivo do “duplo” está intimamente ligada à emergência da noção moderna de indivíduo.<sup>267</sup> Só quando se investe valor numa subjetividade una e coerente é que a sua duplicação ou fragmentação pode adquirir um potencial inquietante.<sup>268</sup> Daí decorre que, numa sociedade patriarcal em que às mulheres foi sistematicamente negado o estatuto de sujeito unificado, as representações de “duplos” femininos fossem historicamente muito mais raras.<sup>269</sup> Contudo, à medida que, ao longo do século XX, se foi consolidando a conceção da mulher como sujeito autónomo, os “duplos” femininos ganharam progressiva visibilidade e multiplicaram-se nas diversas formas de produção cultural.<sup>270</sup>

É precisamente neste horizonte que se pode compreender a emergência da vingadora enquanto figura paradigmática. Enquanto reflexo do arquétipo da “sombra”, encarna simultaneamente o potencial destrutivo e a força criativa que emergem do confronto com a alteridade interna. Ao projetar no plano narrativo a realização de desejos interditos – entre os quais o da vingança –, torna-se não apenas produto de uma longa história de repressão social, mas também um veículo simbólico de emancipação. Nesta linha, importa recordar a observação de Freud de que a função do “inquietante” consiste em trazer à luz verdades ocultas do passado, fazendo emergir aquilo que, embora recalçado pela repressão, continua a subsistir de modo latente na psique.<sup>271</sup> Conclui-se, assim, que o arquétipo da vingadora, entendido como figuração do “duplo” do feminino historicamente condicionado,

---

<sup>266</sup> CUTHBERT, A. W. (2018). Doppelgänger. In: *Encyclopedia.com*. Acedido em 18 de julho de 2025, em <https://www.encyclopedia.com/medicine/anatomy-and-physiology/anatomy-and-physiology/doppelganger>

<sup>267</sup> SPOONER, C. (2011). Cosmo-Gothic: The Double and the Single Woman. In: *Women: A Cultural Review*, 12.3, pp. 292-305.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> FREUD, *op. cit.*

irrompe do inconsciente coletivo e pessoal para desvelar a violência reprimida. A sua configuração transporta uma dimensão assombrosa, enraizada tanto no motivo do “duplo” como na tradição mítica que associa o feminino a forças de justiça e de vingança, traduzindo um processo psicossocial e arquetípico em que o inconsciente coletivo e a experiência cultural se entrelaçam para produzir uma imagem que simultaneamente desafia normas patriarcais e reinscreve o feminino no espaço da ação e da justiça simbólica.

De acordo com Živković,<sup>272</sup> o motivo do “duplo” pode ser analisado sob dois prismas – a forma e o conteúdo – que, embora contrastantes, se refletem mutuamente. Na sua dimensão formal, o “duplo” radica no mito, não se limitando ao campo literário, mas emergindo como construção da cultura tradicional. A antropologia demonstra que, entre povos antigos e “primitivos”, os gémeos, os reflexos, as sombras ou os sonhos eram entendidos como manifestações mágicas, presságios ou projeções da alma. As múltiplas expressões do “duplo” mítico – gémeos, irmãos rivais, metamorfoses, amantes ou almas gémeas – constituem variantes particulares de uma categoria mais ampla: o arquétipo da dualidade universal. Este arquétipo traduz a crença na estrutura diádica do “sagrado” e simboliza simultaneamente as forças criativas e destrutivas da natureza. O seu poder reside precisamente na ambiguidade, operando de forma alternada como princípio de ordem e de desordem, de cura e de ferida, num equilíbrio sempre instável de forças. É neste horizonte, onde a dualidade se revela enquanto princípio estruturante da experiência humana, que se torna pertinente indagar em que medida a figura da vingadora contemporânea pode ser entendida como herdeira do mito das Erínias: a encarnação da interseção entre o motivo do “duplo” e a tradição clássica.

### **3.3. A Vingadora de Hoje: Uma Erínia Moderna**

A mitologia grega constitui, para o imaginário ocidental, uma matriz simbólica fundacional e duradoura. Desde cedo, todos os povos sentiram a necessidade de explicar o mundo e a experiência humana através de narrativas que condensassem sentidos e orientassem condutas. No caso grego, essa necessidade originou um corpus mítico de rara complexidade, transmitido inicialmente pela oralidade e consolidado na poesia épica e na tragédia, entre os séculos IX a.C., época dos poemas homéricos, e os primeiros séculos da era cristã, quando o paganismo foi

---

<sup>272</sup> ŽIVKOVIĆ, *op. cit.*, p. 123.

progressivamente substituído pelo cristianismo.<sup>273</sup> Assim, a designada “mitologia grega” não se reduz a um conjunto de lendas, mas corresponde a um verdadeiro sistema de inteligibilidade do mundo, capaz de articular a relação entre humanos e deuses, natureza e cultura, destino e liberdade.<sup>274</sup>

Mais do que mero entretenimento narrativo, o mito funcionava como gramática simbólica e pedagógica. Ao longo dos séculos, forneceu modelos narrativos para pensar questões estruturantes da experiência humana, como a ordem e a transgressão, a culpa e a reparação, a justiça e a vingança.<sup>275</sup> Jean-Pierre Vernant lembra,<sup>276</sup> a este propósito, que «há, portanto, algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades», sublinhando a permeabilidade entre esferas que o pensamento moderno tenderia a separar. Os mitos, nesse sentido, não são apenas histórias antigas, mas formas codificadas de meditar sobre dilemas existenciais que permanecem atuais.

Na Grécia antiga, a poesia homérica e as grandes tragédias do período clássico constituíram veículos privilegiados dessa reflexão. O mito surge, aqui, como linguagem velada da verdade: uma forma simbólica de expressar conflitos, valores e paradoxos que o raciocínio filosófico, por si só, não conseguiria abranger. Não é por acaso que mesmo os filósofos, quando o pensamento lógico atingia o seu limite, recorriam à força sugestiva do mito para transmitir conteúdos essenciais.<sup>277</sup> O helenismo legou, assim, ao pensamento ocidental não apenas um repertório de narrativas, mas sobretudo a possibilidade de libertar o desconhecido através da imaginação mítica.

O universo mítico grego é profundamente marcado pela duplicidade, espelhando o entendimento de que toda a fecundidade resulta da união de forças complementares. A *Teogonia*<sup>278</sup> atesta este princípio cosmogónico: da união primordial entre Úrano (o Céu) e Geia (a Mãe-Terra) nasceram os seis Titãs e as seis Titânides, entre os quais se destacam potências femininas de grande relevo, como Témis, deusa da ordem e da justiça, e Mnemósine, personificação da memória e do espírito. É significativo que, já nesse estágio, o princípio espiritual e ordenativo se associe ao feminino, conferindo-lhe um estatuto ambivalente: depositário de segredo

---

<sup>273</sup> GRIMAL, P. (2005). *A Mitologia Grega*. Publicações Europa-América.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> VERNANT, J.-P. (2009). *Mito e Religião na Grécia Antiga*. WMF Martinsfontes, p. 5.

<sup>277</sup> GRIMAL, *op. cit.*

<sup>278</sup> HESÍODO, *op. cit.*

e sabedoria, mas também de forças que recusam a violência e se manifestam num tempo diferente do imediato.

Contudo, a própria Geia inaugura a linhagem das vingadoras no imaginário helénico. Indignada com Úrano por ter aprisionado os Ciclopes e os Hecatonquiros nas profundezas da Terra, Geia incitou o seu filho Crono a rebelar-se contra o pai. Para tal, entregou-lhe uma foice que ela própria havia forjado, instrumento com que Crono castrou Úrano, instaurando assim uma rutura violenta com a ordem primordial. Do sangue derramado nasceram as Erínias, figuras arquetípicas da vingança, que simbolizam a transmutação da dor e da injustiça em força punitiva e reparadora.<sup>279</sup> Neste gesto inaugural, observa-se não apenas a queda do poder paternal absoluto, mas também o princípio de uma dinâmica mítica em que o feminino se associa, de forma indelével, ao poder de punir, vingar e restaurar a ordem cósmica.

As Erínias ocupam, desde então, um lugar central no imaginário grego. Representavam a vingança e os remorsos, assumindo-se como guardiãs implacáveis da justiça cósmica e social. O seu papel era punir os culpados de crimes particularmente graves, sobretudo aqueles que atentavam contra os vínculos de sangue – matricídios, parricídios, fratricídios –, mas também infrações como o perjúrio, a quebra de promessas, a violação das normas de hospitalidade ou de costumes sagrados. A sua perseguição não se detinha perante barreiras humanas: acompanhavam as suas vítimas pela vida e pela morte, atormentando-as até que expiassem a culpa ou encontrassem purificação.<sup>280</sup> Descritas como figuras assombrosas – de pele negra, asas de morcego, cabelos de serpentes, olhos sangrentos e portando chicotes e tochas –, as Erínias encarnavam o terror e a justiça inescapável. A sua presença era convocada pela maldição de quem clamava vingança e materializava o princípio de que certos crimes não podiam ficar impunes. Um dos episódios mais célebres encontra-se na tragédia *Oresteia*<sup>281</sup>: Orestes, instigado por Apolo, mata a mãe Clitemnestra para vingar a morte do pai, Agamémnon, mas passa a ser perseguido incessantemente pelas Erínias, que não reconhecem a legitimidade do matricídio. Só a intervenção de Atena, instaurando um tribunal, o Areópago, e persuadindo as deusas a aceitarem a purificação de

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> ROSCHER. W. H. (1890). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* [Enciclopédia Extensiva da Mitologia Grega e Romana]. B. G. Teubner, pp. 1310-1320.

<sup>281</sup> ÉSQUILO, *op. cit.*

Orestes, conduz à sua transformação em Euménides, “as benevolentes”. Essa metamorfose é particularmente significativa: em vez de serem destruídas, as Erínias foram reintegradas na ordem cívica como forças que, de vingadoras implacáveis, se converteram em protetoras da cidade, simbolizando a transição de uma justiça arcaica, baseada na retaliação de sangue, para uma justiça institucionalizada.

Esta dimensão de transformação, que conjuga assombro e integração, violência e reconciliação, explica a persistência do mito das Erínias como uma das metáforas mais poderosas para pensar os mecanismos de vingança, justiça e ordem social. Desde a sua origem mítica, as Erínias foram concebidas como forças primordiais da Terra, entidades que transcendem a vontade humana e que recordam constantemente os limites da ação individual perante a ordem cósmica e comunitária. A sua função ultrapassava a mera punição: elas encarnavam o peso da memória coletiva, recordando que os crimes, sobretudo os cometidos no seio da família, não poderiam ser apagados sem reparação. Ao surgirem como manifestações do remorso, representavam também a impossibilidade de silenciar a voz da consciência ou de escapar à força inexorável da lei sagrada. A *Oresteia* dá a esta dimensão um lugar central: as Erínias não aparecem como metáforas abstratas, mas como figuras vivas, com corpo e voz, que perseguem Orestes de forma implacável, indiferentes às suas justificações ou motivações. A sua presença sublinha que, no universo mítico, não existem circunstâncias atenuantes: o sangue derramado exige sempre compensação. Ao mesmo tempo, a transformação das Erínias em Euménides demonstra que a violência pode ser convertida em reconciliação, mas nunca sem antes enfrentar o peso do remorso e da retaliação. É precisamente esta tensão, entre fúria destrutiva e possibilidade de integração, que garante a longevidade simbólica da sua figuração. Neste sentido, a mitologia grega não pode ser entendida apenas como um passado distante, mas como um dispositivo vivo de interpretação. A sua força não reside apenas na beleza estética das narrativas, mas na capacidade de condensar, em imagens arquetípicas, dilemas existenciais universais: a relação entre o indivíduo e a comunidade, a transgressão e o castigo, o poder e a fragilidade da lei, a culpa e a necessidade de expiação. É esta dimensão que explica por que razão o mito das Erínias, reelaborado pela poesia, pela filosofia e pela tragédia, continua a interpelar a modernidade, surgindo reconfigurado na literatura, na teoria e, mais recentemente, nos media visuais.

Observa-se, na contemporaneidade, uma remodelação significativa desta figura arquetípica. As vingadoras que emergem nas narrativas atuais do mundo ocidental – sobretudo no cinema, mas também na literatura – podem ser interpretadas como atualizações das Erínias, mesmo quando os realizadores ou autores não têm plena consciência dessa filiação mítica. Mais do que simples reminiscências ocasionais, estas personagens constituem verdadeiros *remakes* simbólicos: pontos de interseção, de natureza essencialmente simbiótica, entre o mito arcaico e o motivo do “duplo”, tal como formulado pela psicanálise e pela tradição literária, sendo corroborada esta teoria por alguns exemplos cinematográficos que serão apresentados no próximo capítulo.

No contexto da atualidade, a ressignificação da vingadora ganha especial relevo à luz do movimento *#MeToo*<sup>282</sup>, que expôs globalmente as estruturas de abuso, silenciamento e violência contra as mulheres, ao mesmo tempo que desencadeou uma nova consciência coletiva sobre a necessidade de justiça e reparação. Tal movimento reforça a pertinência do arquétipo da vingadora enquanto atualização moderna das Erínias, mas numa vertente que se aproxima da metamorfose em Euménides: já não apenas a deusa implacável que persegue o culpado, mas a força que, transformada, procura conjugar punição e reconhecimento, vingança e reconciliação. Neste sentido, o movimento *#MeToo* pode ser entendido como uma expressão contemporânea de uma energia arquetípica que, ao invés de se limitar ao castigo, projeta-se também como uma possibilidade de regeneração social e cultural.

Enquanto as Erínias da Grécia antiga se manifestavam como projeções externas do remorso, surgindo perante os culpados sob a forma de figuras monstruosas e aterradoras, as vingadoras contemporâneas assumem um lugar distinto. Elas já não aparecem como entidades exteriores que atormentam, mas como *alter egos* das próprias protagonistas, extensões da sua identidade fragmentada. Esta transformação é fundamental: as forças vingativas não são vistas de fora, mas encarnadas na própria mulher que sofreu ou que, próxima da vítima, assume a vingança em seu nome. A alteridade torna-se interioridade, revelando como o arquétipo mítico se adapta a novos regimes de subjetividade e representação.

Em muitos casos, as figuras vingadoras, como as que serão examinadas no capítulo seguinte, apresentam-se investidas de qualidades que ultrapassam o registro

---

<sup>282</sup> *#MeToo*: a hashtag que expõe a magnitude mundial do assédio sexual. (2017). In: *BBC News Brasil*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41652306>

do humano comum. Entre elas destacam-se a resistência física e as habilidades extraordinárias, bem como a inteligência estratégica e a frieza emocional, entre outras características que lhes possibilitam enfrentar os agressores e concretizar a retaliação, corporizando uma materialização das antigas deusas na figura da própria mulher vingadora. Esta transformação reflete a adaptação da figura mítica a um novo contexto cultural. A vingadora contemporânea projeta-se como encarnação simbólica de uma justiça que responde diretamente à violência sofrida pelas mulheres, inscrevendo no imaginário coletivo a afirmação do seu poder e da sua agência.

O mito das Erínias encontra, assim, uma expressão renovada: já não como espectros externos que perseguem os culpados, mas como forças interiorizadas que se manifestam através da ação direta das protagonistas. Trata-se, em última análise, de um processo que reflete os impactos históricos da emancipação feminina e a redefinição do papel da mulher no mundo ocidental. Mais do que uma continuidade inerte, assiste-se aqui a uma verdadeira metamorfose arquetípica. As Erínias foram transpostas para o presente não como meras sombras de um passado longínquo, mas como imagens vivas que, adaptadas às coordenadas socioculturais contemporâneas, oscilam entre a sua dimensão aterradora e a sua faceta benevolente, à semelhança das Euménides, encarnando de forma inquietante a fusão entre vingança, justiça e poder feminino.

#### **4. A VINGADORA NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA ANÁLISE**

[...] o homem fixará no “duplo” todas as ambições da sua vida – a ubiquidade, a capacidade de metamorfoses, a onipotência mágica – e a ambição fundamental da sua morte: a imortalidade. Mais do que a sua força, transmitiu-lhe todas as potencialidades primárias do seu ser, o melhor e o pior que não foi capaz de realizar. O “duplo” é a sua imagem, imagem exacta e ao mesmo tempo irradiante com uma aura que o ultrapassa – o seu mito (MORIN, 1970, p. 31).

O processo de crescente afirmação do “duplo” feminino nas artes e na literatura abriu caminho a novas formas de representação, que encontraram no cinema um terreno particularmente fértil. Com o advento da sétima arte, a função simbólica do “duplo”, sobretudo na relação com a figura da vingadora, adquire novas possibilidades expressivas que desafiam a herança literária anterior. Entre os exemplos mais

paradigmáticos, destaca-se *Kill Bill: Volume 1* (2003), de Quentin Tarantino, em que a protagonista oscila entre dois polos identitários: de um lado, a mulher que aspira a uma vida familiar; do outro, o seu “duplo” vingador, implacável e violento, que desperta após a tentativa de assassinio perpetrada pelo marido – momento tornado ainda mais significativo pela descoberta de que estava grávida. Neste caso, a duplicidade não apenas intensifica a dimensão narrativa, como revela a afinidade intrínseca do “duplo” com a linguagem cinematográfica, onde a visualidade e a duplicação imagética encontram um terreno privilegiado de expressão.

Este vínculo entre cinema e “duplo” revela-se já nos primórdios da sétima arte. Como observa Bär,<sup>283</sup> muitos críticos reconheceram, desde cedo, a realização técnica do “duplo” como uma das raras vantagens que o então novo meio oferecia em comparação com a performance teatral. Assim, desde o início do século XX, é possível identificar no cinema a presença de motivos herdados do Romantismo e da literatura gótica. Um exemplo particularmente ilustrativo é *O Estudante de Praga*<sup>284</sup> (1913), de Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye e Paul Wegener, que recorre ao motivo do “duplo” como representação simbólica de medos primordiais, como a perda da identidade. Na mesma década, Ernst Lubitsch explora também o motivo do “duplo” em *Os Olhos da Múmia*<sup>285</sup> (1918), onde Ma, uma jovem egípcia mantida cativa por um sacerdote chamado Radu, é submetida à sua vontade e exibida a visitantes ocidentais como figura misteriosa e letal. Sob o domínio de Radu, surge como uma presença enigmática e quase espectral, de movimentos rígidos e olhar vazio, marcada por uma aura de morte e feitiçaria. Contudo, após ser levada para a Europa, assume gradualmente a aparência e os modos de uma mulher cosmopolita, integrada nos códigos da modernidade ocidental. Esta cisão entre a criatura exótica e a mulher “civilizada” projeta Ma como uma das primeiras figuras cinematográficas a corporizar o “duplo” feminino, encenando a tensão entre a sujeição e a autonomia, a diferença e a assimilação.

Alguns anos depois, Fritz Lang levaria essa lógica da alteridade a um novo patamar com *Metropolis*<sup>286</sup> (1927), que assinalaria um ponto de viragem na representação do feminino no cinema ao apresentar uma das mais marcantes figurações do “duplo”

<sup>283</sup> BÄR, G. (2007), *op. cit.*, p. 109.

<sup>284</sup> O Estudante de Praga. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/pt/title/tt0003419/>; Título no original, em alemão: *Der Student von Prag*.

<sup>285</sup> Os Olhos da Múmia. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0008854/>; Título no original, em alemão: *Die Augen der Mumie Ma*.

<sup>286</sup> Metropolis. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>

feminino. A “máquina-humana”<sup>287</sup>, uma androide concebida à imagem de uma líder espiritual, projeta uma duplicação visual e simbólica que combina fascínio e ameaça, tornando-se ícone da inquietante fusão entre o humano e o artificial. Aqui, o “duplo” feminino não é apenas reflexo ou “sombra”, mas máquina de sedução e destruição, antecipando debates modernos sobre identidade, gênero e tecnologia. Esta representação pioneira sublinha a afinidade entre o cinema e a materialização imagética do arquétipo, onde o feminino se converte num espaço privilegiado de projeção das tensões sociais e psíquicas. Antes de *Metropolis*, em 1924, Fritz Lang já havia explorado, em *Os Nibelungos: A Vingança de Kriemhilde*<sup>288</sup>, a figura de Kriemhild como encarnação paradigmática da vingança. Após o assassinio de Siegfried, Kriemhild converte-se de viúva enlutada em agente de uma retaliação total, consumindo décadas a conspirar a destruição do clã dos Burgúndios. A personagem, que no primeiro filme, já referido, *Os Nibelungos: A Morte de Siegfried*, surgia associada ao ideal do amor e da fidelidade conjugal, ressurge na segunda parte como força implacável de justiça sangrenta, disposta a sacrificar alianças, lealdades e até a própria descendência para cumprir o desígnio punitivo. Esta mutação radical dá-lhe um estatuto liminar: simultaneamente humana e sobre-humana, atravessada por uma fúria que transcende o indivíduo e adquire proporções míticas, aproximando-a do imaginário das Erínias. Em *Os Nibelungos: A Vingança de Kriemhilde*, Lang representa pela primeira vez no grande ecrã uma mulher que não apenas exige reparação, mas que a impõe com uma agência devastadora, antecipando a linhagem de figuras femininas vingadoras que o cinema retomará ao longo do século XX.

No ecrã, o “duplo” pode manifestar-se de forma direta e visual como imagem refletida ou figura gémea, mas também assumir a forma de robô, clone ou ser encarnado noutra personagem. O cinema, neste sentido, provou ser um meio particularmente adequado para visualizar o motivo do “duplo” nas suas várias formas, oferecendo a oportunidade única de mostrar o que permanece enfeitiçado quando escrito em papel, o que se dilui em sugestões no teatro ou o que permanece estaticamente preso na pintura como um instantâneo congelado. A representação cinematográfica produz uma visualização “real” do “duplo”.

---

<sup>287</sup> No original, em alemão: “Maschinenmensch”.

<sup>288</sup> Os Nibelungos: A Vingança de Kriemhilde. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de Agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/pt/title/tt0015174/>; Título no original, em alemão: *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*.

Morin defende que, num primeiro processo elementar, as formas de aparência, visíveis na imagem fílmica, são identificadas – numa permanente troca entre a psique e o mundo exterior – como pessoas e coisas com dimensões e formas constantes, de acordo com as estruturas reais e os padrões que foram aprendidos desde a infância e projetados no mundo. Nessa base, tanto as necessidades subjetivas como os desejos, os receios, etc., poderão então ser projetados nessas figuras ou formas, permitindo ao sujeito identificar-se com elas. Quanto mais o conteúdo mental e emocional se fixar nas imagens e se materializar a partir das mesmas, mais objetivo, real e presente aparecerá, devido à autoalienação causada pela projeção-identificação e pela concretização exteriorizada do imaginário. Quando essa dinâmica atinge a sua expressão mais extrema – puramente imaginária – emerge o “duplo”. O cinematógrafo, neste contexto, foi percebido como um meio oculto de “presença”, que conseguia fazer surgir algo ausente de forma estranhamente inquietante, tornando o motivo do “duplo” central não apenas na teoria do cinema, mas também nos debates em torno do fantástico.<sup>289</sup>

O cinema, ao permitir a materialização visual do imaginário e ao tornar “presente” o que permanece ausente ou reprimido, não só consolidou o motivo do “duplo” como categoria central na teoria do fantástico, mas também abriu espaço para a emergência de novas figuras arquetípicas. Entre elas, a vingadora destaca-se como uma figura-limite, cujo aparecimento denuncia o fracasso das estruturas patriarcais em neutralizar por completo a agência feminina. Nesta representação, corporiza-se o retorno daquilo que foi historicamente recalcado: a raiva, o desejo de reparação e a afirmação do poder. Neste ponto, torna-se essencial transitar da reflexão conceitual para a análise de narrativas concretas, onde a articulação entre mito, arquétipo e representação cinematográfica se torna mais evidente. O cinema, enquanto arte da visualidade e da duplicação imagética, oferece um terreno privilegiado para observar como a vingadora contemporânea encarna tanto o motivo do “duplo” como a herança mítica das Erínias. A análise das obras que se seguem não procurará apenas evidenciar personagens femininas que retaliem contra a violência sofrida, mas sobretudo examinar como essas narrativas fílmicas dramatizam a sobreposição entre a duplicidade identitária – vítima e vingadora, fragilidade e poder – e a atualização simbólica das deusas da vingança.

---

<sup>289</sup> MORIN, E. (1958). *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. [O Homem e o Cinema. Um Estudo Antropológico]. Ernst Klett Verlag, pp. 28-38.

A carreira de Jodie Foster<sup>290</sup>, neste enquadramento, revela-se particularmente significativa. Enquanto atriz, em *Os Acusados*<sup>291</sup> (1988), encarna uma sobrevivente de violação que enfrenta não apenas os seus agressores, mas também a indiferença e o julgamento moral da sociedade. A personagem, embora fragilizada, transforma-se num símbolo de resistência e de exigência de justiça, ecoando as Erínias como guardiãs de um equilíbrio moral violado. Já em *A Estranha em Mim*<sup>292</sup> (2007), onde assume simultaneamente os papéis de realizadora e intérprete, dá corpo a uma mulher que, após a experiência traumática de violência, assume a figura de vingadora, oscilando entre a função punitiva e a busca de reconciliação interior. Nesta configuração, a personagem pode ser entendida como uma espécie de Euménide moderna: já não apenas a deusa que persegue implacavelmente o culpado, mas a que, transformada pela experiência, procura redefinir as fronteiras entre vingança, justiça e cura, representando uma metamorfose que, em vez de pura destruição, traduz a possibilidade de integração e regeneração.

Embora certas representações inscrevam a vingadora no horizonte conciliatório da metamorfose das Erínias em Euménides, persiste igualmente a face inversa da dualidade mítica: a da punição sem apelo nem reconciliação. É nesse horizonte que ganha particular relevância *Carrie* (1976), a adaptação cinematográfica realizada por Brian De Palma a partir do romance homónimo de Stephen King. A personagem Carrietta White, marcada pela repressão e pela marginalização social, encontra no desdobramento da sua identidade a possibilidade de libertar uma força destrutiva que remete diretamente para o castigo implacável das divindades arcaicas. Este ponto de partida permitirá, nos subcapítulos seguintes, analisar outras representações em que o cinema atualiza o mito da vingadora, revelando em diferentes contextos narrativos a interseção entre o motivo do “duplo” e a manifestação mítica da vingança.

#### **4.1. Carrietta White em *Carrie*, de Stephen King – A Materialização do Castigo Sobrenatural**

Publicado em 1974, *Carrie*<sup>293</sup> foi o romance de estreia de Stephen King e rapidamente se afirmou como um marco da literatura de horror contemporânea, tanto pela originalidade do enredo como pela forma fragmentada da sua construção

<sup>290</sup> GABEL, M. P. (s.d.). Jodie Foster Biography. In: *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em [https://www.imdb.com/name/nm0000149/bio/?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000149/bio/?ref=nm_ov_bio_sm)

<sup>291</sup> Os Acusados. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0094608/>; Título em inglês: *The Accused*.

<sup>292</sup> A Estranha em Mim. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0476964/>; Título em inglês: *The Brave One*.

<sup>293</sup> KING, S., *op. cit.*

narrativa. A obra apresenta a história de Carietta White, uma adolescente tímida e introvertida, sistematicamente marginalizada pelos colegas e oprimida pelo fanatismo religioso da mãe, Margaret White, cuja rigidez puritana transforma qualquer manifestação de feminilidade em sinal de pecado. O romance é estruturado quase como um pseudodocumentário, intercalando excertos de relatórios oficiais, notícias de jornais locais, artigos de revistas e testemunhos ficcionais que procuram reconstruir retrospectivamente a tragédia que devastou Chamberlain, uma pequena cidade fictícia do estado do Maine nos Estados Unidos da América. Esta estrutura fragmentada confere à obra uma aparência de dossiê de investigação, como se o leitor estivesse diante de uma reconstituição histórica de um desastre coletivo. O efeito é duplo: por um lado, reforça o realismo e a verosimilhança da narrativa, como se Carrie tivesse efetivamente existido; por outro, sublinha o caráter inevitável e traumático do acontecimento, inscrito não apenas na memória individual, mas também no arquivo social e institucional.

Desde o episódio inicial no balneário escolar, quando Carrie tem a sua primeira menstruação e é cruelmente humilhada pelas colegas, a narrativa articula o despertar da sua sexualidade com a revelação de um poder telecinético latente. Este dom, inicialmente instável e incontrolável, torna-se cada vez mais associado às experiências de dor e repressão, configurando-se como uma extensão simbólica da violência acumulada. A vida quotidiana de Carrie oscila entre o terror doméstico, imposto por uma mãe que a enclausura em práticas religiosas obsessivas, e a exclusão social na escola, onde é vítima constante de escárnio. O ponto de viragem ocorre quando Carrie é, inesperadamente, convidada para o baile de finalistas por Tommy Ross, um dos rapazes mais populares da escola, num gesto que se apresenta como tentativa de redenção por parte da namorada deste, Sue Snell, arrependida de ter participado na cena de humilhação inicial. Contudo, o aparente gesto de integração culmina em nova violência: a conspiração liderada por Chris Hargensen, colega de turma de Carrie, filha de uma família abastada e uma das principais instigadoras do “bullying” contra a protagonista, resulta no célebre episódio do balde de sangue de porco derramado sobre Carrie, em pleno palco e perante toda a comunidade escolar. O baile, símbolo da transição juvenil para a vida adulta, converte-se então no cenário apocalíptico da vingança. Humilhada e incapaz de controlar o seu poder, Carrie liberta a sua fúria telecinética, provocando incêndios, explosões e a morte de dezenas de colegas e professores, num episódio que destrói

por completo a cidade de Chamberlain. A narrativa encerra com a morte da protagonista, após o confronto derradeiro com a mãe, e com a sugestão da transmissão dos seus dons para outras jovens, insinuando a continuidade de um poder que a sociedade não soube acolher.

Em contraste, a adaptação cinematográfica,<sup>294</sup> realizada por Brian De Palma, opta por um tratamento mais direto e visceral. Se no romance a destruição de Carrie é mediada por múltiplas vozes e registos textuais, o filme privilegia o impacto visual da metamorfose da protagonista e a espetacularidade da vingança. A cena do baile, icónica na história do cinema de terror, explora intensamente a linguagem visual: o uso do “slow motion”, os planos subjetivos, a fragmentação da montagem e a exploração cromática do sangue convertem o momento de humilhação em ritual sacrificial e em epifania de violência. Enquanto King sugere a ambivalência da memória coletiva e a tentativa de racionalização do fenómeno, De Palma encena a irrupção incontrolável do castigo sobrenatural, materializando-o no corpo e no olhar da protagonista.

Essa mesma lógica da intensidade visual encontra expressão já na abertura do filme, que se inicia num espaço de aparente inocência quotidiana: o balneário escolar, onde jovens raparigas, entre risos e gestos descontraídos, ocupam o espaço em clima de intimidade coletiva. A câmara percorre demoradamente este ambiente, detendo-se em detalhes corporais – nudez parcial, movimentos graciosos, cumplicidade entre pares – até se focar na figura solitária de Carrie White, isolada sob o chuveiro. A atmosfera, inicialmente quase idílica, é abruptamente interrompida quando Carrie menstrua pela primeira vez. Ignorante do fenómeno, a jovem entra em pânico, convencida de que está a morrer. O que, em condições normais, poderia configurar um rito de passagem íntimo e silencioso converte-se num episódio de crueldade coletiva: em vez de a socorrer, as colegas ridicularizam-na, atirando-lhe tampões e pensos absorventes enquanto gritam em uníssono «plug it up!».<sup>295</sup>

Este momento inaugural remete para a noção de “miasma”, central na tragédia grega e exemplarmente dramatizada em *Édipo Rei*<sup>296</sup>, de Sófocles. O sangue, sinal visível da transgressão, introduz a ideia de impureza que ameaça a comunidade e exige reparação. No caso de Carrie, o sangue menstrual, ridicularizado e

<sup>294</sup> PALMA, B. DE (Diretor). (2020). *Carrie* [DVD]. Warner Bros. Home Entertainment.

<sup>295</sup> PALMA, *op. cit.*, 00:03:47 – 00:05:11

<sup>296</sup> SÓFOCLES. (2024). *Rei Édipo*. Edições 70.

transformado em estigma, adquire a mesma função: marca a jovem como portadora de uma diferença que a exclui. No entanto, o que motiva a exclusão não é o sangue menstrual em si, mas sobretudo a ignorância da protagonista, reveladora do puritanismo opressivo a que foi sujeita pela mãe. As colegas não a ridicularizam porque menstrua, mas porque não compreende o significado desse acontecimento. O sangue, neste contexto, torna-se símbolo do resultado nefasto de uma religiosidade radical: em vez de um rito de passagem, surge como marca de atraso, motivo de escárnio e exclusão. É também aqui que se pode convocar a memória das Erínias, divindades primordiais geradas a partir do sangue derramado de Úrano sobre Geia, após o gesto vingativo de Crono. Tal como essas deusas nasceram de um ato violento inscrito no corpo da Mãe-Terra, a Carrie vingadora começa a nascer deste derramamento natural de sangue, que inaugura o processo de polarização entre a moral repressiva da mãe e a lógica de uma comunidade instruída. É nesse instante que a humilhação se converte em origem simbólica da fúria, ponto de partida para o desfecho fatal e catastrófico que o enredo prepara.

O episódio do balneário, para além de inaugurar o percurso trágico de Carrie, marca igualmente o despertar efetivo da sua consciência telecinética. Embora já existam indícios prévios de que possuía tais capacidades, é neste momento liminar, associado à menstruação e à humilhação pública, que a protagonista começa a estabelecer uma ligação entre o corpo e o poder. O sangue derramado, que deveria assinalar apenas a passagem biológica para a maturidade, adquire uma carga simbólica que ultrapassa o plano fisiológico: torna-se a manifestação visível de uma alteridade radical, da emergência de um “duplo” que a distingue e a isola da comunidade. Este ponto de viragem remete, inevitavelmente, para a lógica mítica das Erínias. Tal como na *Teogonia*<sup>297</sup>, de Hesíodo, o sangue derramado de Úrano castrado que fecundou Geia deu origem às deusas vingadoras, também em Carrie o derramamento do seu sangue, tornado espetáculo de escárnio, desencadeia a irrupção de uma força latente que a aproxima do sobre-humano. A diferença crucial está em que, enquanto no mito o sangue resulta de um ato vingativo prévio, no caso de Carrie a própria condição feminina – ridicularizada e reprimida pela ignorância inculcada pelo puritanismo materno – converte-se no motor da vingança. As capacidades telecinéticas de Carrie não irrompem de forma súbita e plena, mas emergem de modo gradual, como expressão da sua alteridade, ou seja, aquilo que

---

<sup>297</sup> HESÍODO, *op.cit.*

Jung designaria como a projeção da “sombra”. Este lado reprimido e potencialmente destrutivo emerge, num primeiro momento, de forma involuntária, sempre ligado a estados de medo ou de tensão extrema – como sucede no episódio do balneário, quando a professora de educação física se aproxima para a amparar. No momento em que Carrie, ainda em estado de choque e profundamente humilhada, tenta compreender o que lhe aconteceu, uma lâmpada rebenta subitamente na sala. Esta reação não surge como resposta a uma punição, mas como descarga involuntária provocada pela tensão extrema que sente, fundada no medo, na vergonha e no desconcerto diante da sua própria transformação corporal. É este instante que assinala o primeiro indício visível para os expetadores do “outro eu” que habita Carrie, ligando a emergência dos seus poderes telecinéticos ao turbilhão emocional desencadeado pela humilhação pública e à revelação da sua alteridade latente.

A ligação entre a emoção e o poder funciona, nesta fase, como gatilho instintivo, sinalizando que a energia latente do seu outro “eu” só se ativa sob a pressão da humilhação e da violência. Com o decorrer da narrativa, porém, essa força deixa de se apresentar apenas como reação impulsiva e começa a integrar-se no processo de maturação da sua personalidade. Carrie adquire progressivamente consciência da existência desse “duplo”, desse “outro” que a habita, e passa a usá-lo deliberadamente, enquanto encara o próprio reflexo no espelho como confirmação da sua diferença, exercitando uma nova autoconsciência. Este processo simboliza uma forma de emancipação: ao reconhecer a sua singularidade e ao aprender a controlá-la, Carrie afasta-se do lugar de vítima passiva e aproxima-se de uma condição liminar, situada entre a fragilidade humana e a potência sobre-humana que a tornará agente involuntária de vingança.

A cena do balneário condensa, assim, de forma paradigmática, aquilo que Živković identifica como a lógica do “duplo” mítico: a inscrição de tensões irreduzíveis entre polos opostos.<sup>298</sup> No caso de Carrie, o contraste emerge na oposição entre a pureza e a poluição, a pertença e a exclusão, evidenciando como o corpo feminino se torna simultaneamente lugar de tabu e de poder latente.

Se a sequência inicial do balneário introduz a dialética entre corpo e repressão social, é no espaço doméstico, no confronto com a mãe após o incidente, que a alteridade de Carrie se intensifica e se revela de forma mais nítida. A duplicidade manifesta-se, aqui, não apenas na jovem, que começa a perceber-se como portadora

---

<sup>298</sup> ŽIVKOVIĆ, *op. cit.*

de uma força “sobrenatural” oposta à violência física e ao fanatismo materno, mas também em Margaret, cuja identidade se constrói como o reverso da filha. Cada uma funciona, assim, como projeção da “sombra” da outra: Carrie traduz a recusa da submissão e a possibilidade de emancipação que Margaret tenta sufocar, enquanto Margaret corporiza o destino feminino moldado pelo medo e pela obediência, precisamente o horizonte contra o qual Carrie se insurge. Figura puritana e fanática, Margaret representa a repressão absoluta da feminilidade, ou seja, o corpo é pecado, o desejo maldição, a menstruação castigo divino. Ao regressar a casa após a humilhação sofrida na escola, Carrie não encontra acolhimento, mas violência simbólica e física, sendo obrigada a rezar no “armário de oração” – espaço claustrofóbico que se converte em metáfora visual do recalque. Nesta relação, a mãe assume o papel de força castradora, expressão do feminino distorcido pela tradição patriarcal e religiosa. Ao negar à filha a possibilidade de integração social e ao condenar qualquer despertar para a sexualidade, Margaret surge não apenas como antagonista, mas como a imagem de um destino possível para Carrie, caso esta se submetesse à lógica do silêncio e da submissão. Do ponto de vista junguiano, a cena dramatiza o confronto entre dois polos psíquicos: por um lado, Carrie encarna a emergência de uma identidade em busca de afirmação; por outro, Margaret materializa a repressão interiorizada, que transforma a mulher em instrumento da opressão da sua própria condição.<sup>299</sup>



Na versão literária de *Carrie*, de Stephen King, este episódio adquire uma densidade distinta, pois o leitor tem acesso direto aos pensamentos e memórias de Carrie, ficando claro que tanto ela como a mãe já tinham consciência da existência

<sup>299</sup> PALMA, *op. cit.*, 00:13:39 – 00:16:00

das suas capacidades telecinéticas. Logo no início do romance, surge a referência a um estranho fenómeno ocorrido quando Carrie tinha apenas três anos: uma chuva de pedras que, segundo uma notícia publicada num semanário local, caiu de um céu limpo sobre a casa onde viviam, causando danos materiais. Essa memória emerge implicitamente no confronto doméstico quando, após Margaret a forçar a rezar, Carrie lhe responde:

«*Mamã, largue-me.*»

«*Reza, mulher, insiste Margaret.*»

«*Eu faço com que as pedras voltem, mamã.*»<sup>300</sup>

Ao ouvir estas palavras, Margaret aperta-lhe mais o pescoço e, com os olhos esbugalhados, diz em surdina:

«*Tu nasceste do demónio [...] Porque fui tão amaldiçoada?*»<sup>301</sup>

No filme de Brian De Palma, porém, não existe qualquer referência a esse episódio anterior, sendo sugerido que a consciencialização dos poderes de Carrie apenas começa a despontar a partir do incidente no balneário. Esta diferença acentua o contraste entre as duas versões: enquanto no romance tanto Carrie como a mãe têm plena noção da existência das suas capacidades telecinéticas – encarando-as, respetivamente, como fonte de poder latente e como sinal demoníaco –, na adaptação cinematográfica a manifestação dessa força surge como algo inesperado e perturbador, cujo alcance a própria protagonista ainda desconhece e que Margaret parece apenas intuir de forma vaga e supersticiosa.

O conflito entre Carrie e Margaret White não se reduz a uma tensão doméstica entre mãe e filha. Na verdade, inscreve-se numa longa tradição cultural e literária em que a relação filial se converte em espaço de dramatização dos limites da obediência, da transgressão e da vingança. Um dos paralelos mais evidentes encontra-se na tragédia grega. Margaret, ao tentar controlar obsessivamente a filha e ao condenar qualquer forma de desejo, remete para figuras como Medeia, que, embora situada no polo oposto – a da mãe destrutiva que aniquila a descendência –, traduz a mesma impossibilidade de conciliação entre a mulher e as normas sociais. Se Medeia mata os próprios filhos para vingar a traição de Jasão, Margaret procura

<sup>300</sup> KING, *op. cit.*, p. 65.

<sup>301</sup> *Ibid.*

aniquilar simbolicamente Carrie, reprimindo-lhe a identidade para se manter fiel ao seu Deus severo. Ambas personificam, assim, uma dimensão monstruosa do feminino, capaz de transformar o espaço materno em lugar de opressão ou de violência. Também Electra, na trilogia de Ésquilo e nas suas posteriores releituras, ecoa neste confronto: filha marcada pela lealdade ao pai assassinado, instiga o irmão a matar a mãe, Clitemnestra. Electra e Carrie partilham a experiência da mãe como inimiga e a percepção de que a figura materna, em vez de proteção, se converte em obstáculo à afirmação pessoal. No entanto, enquanto Electra canaliza o seu ódio através de um intermediário masculino, ou seja, o seu irmão Orestes, Carrie acaba por protagonizar ela mesma a retaliação, tornando-se o sujeito ativo de uma vingança que funde a dimensão pessoal com a arquetípica.

Na literatura moderna, podem também estabelecer-se afinidades com figuras como a de Catherine Earnshaw e Cathy Linton em *Wuthering Heights*<sup>302</sup>, onde o laço filial se converte numa duplicação espectral que prolonga no presente a memória da mãe. Contudo, em *Carrie*, essa duplicidade é levada ao limite: Margaret não apenas se projeta na filha como ameaça constante, mas também funciona como o reflexo repressivo que Carrie precisa superar para se constituir como sujeito. Neste quadro intertextual, o confronto doméstico assume a forma de uma verdadeira batalha arquetípica: mãe e filha encarnam forças antagónicas que, ao mesmo tempo, pertencem ao mesmo núcleo de identidade feminina. Margaret é o espelho invertido da filha – a máscara do puritanismo e da repressão – enquanto Carrie é a emergência da potência latente, a materialização da violência contida que, ao ser libertada, se transforma no seu “duplo” a figura vingadora. Assim, a cena em que Carrie enfrenta a mãe pode ser lida como a dramatização cinematográfica de um mito da substituição: a filha procura desarmar a mãe, não apenas no plano literal, mas sobretudo simbólico, para se libertar da “sombra” opressora e inscrever-se como sujeito. O “duplo”, aqui, não é apenas espelhamento, mas expressa a luta entre dois polos inconciliáveis do feminino.

A preparação para o baile constitui o interlúdio mais luminoso de *Carrie* e, simultaneamente, o mais enganador. Após uma existência dominada pela repressão materna e pela hostilidade da comunidade escolar, Carrie é surpreendida pelo convite de Tommy Ross, a pedido de Sue Snell, para a acompanhar ao baile de finalistas. Inicialmente, a proposta surge como potencial prolongamento da

---

<sup>302</sup> BRONTË, *op. cit.*

crueledade a que está habituada, mas a insistência de Tommy, marcada por uma intenção genuína de lhe proporcionar uma oportunidade de integração, dissipa parcialmente essa suspeita. O episódio inaugura um breve interlúdio de esperança, no qual Carrie, pela primeira vez, concebe a possibilidade de ser aceite como igual e, num gesto de afirmação inédita, enfrenta a autoridade materna ao declarar que participaria no evento. A sequência da preparação dramatiza esse sonho de normalidade.<sup>303</sup> O espelho desempenha aqui um papel central: ao contemplar a própria imagem enquanto se maquilha e usando um vestido cor-de-rosa claro, Carrie encena uma espécie de rito iniciático, como se pudesse, finalmente, reconciliar-se com a comunidade que a rejeitara. A clareza do vestido, simbolizando pureza e inocência, projeta a ilusão de uma Carrie renovada, pronta a deixar para trás o estigma da diferença. Do ponto de vista do motivo do “duplo”, este episódio é paradigmático. O espelho parece refletir duas Carries: por um lado, a jovem sonhadora que anseia pertencer ao grupo, saboreando um breve vislumbre de felicidade; por outro, aquela que o espectador, conhecendo o desfecho, reconhece como a futura vingadora que virá a assumir a face implacável da justiça arcaica. Esta segunda figura permanece latente e inconsciente para a própria Carrie, mas insinua-se na imagem refletida como possibilidade ainda por vir. A duplicidade traduz, assim, a tensão entre unidade e divisão constitutiva: Carrie já não é apenas uma adolescente vulnerável, mas um ser à beira da metamorfose. A dimensão mítica é igualmente evidente. Este momento encena uma aproximação à reconciliação, análoga à metamorfose das Erínias em Euménides. O convite para o baile simboliza a possibilidade de integração social, uma suspensão do castigo em nome de uma convivência restaurada, sendo que, sob a perspectiva psicanalítica, este episódio permite ser lido como uma manifestação do desejo reprimido de Carrie de ser reconhecida, amada, fazer parte de um coletivo. O espelho, neste sentido, não é apenas instrumento de vaidade, mas o espaço onde se materializa a visão de si como “outra”, uma identidade ainda por cumprir. O vestido e o reflexo simbolizam uma tentativa, ainda que inconsciente, de afastar ou neutralizar a “sombra” junguiana.

Nesse mesmo momento de preparação, quando Margaret entra no quarto para tentar demovê-la da ida ao baile, o contraste entre as duas figuras intensifica-se. Para a mãe, o vestido simboliza o pecado, na medida em que a visibilidade do corpo feminino, em particular dos seios, é lida como um sinal de culpa, algo a esconder ou

<sup>303</sup> PALMA, *op. cit.*, 00:50:52 – 00:53:12.

a destruir. A resposta de Carrie – «São peitos, mãe. E toda a gente os tem.» – revela a afirmação de uma consciência crítica que rejeita a lógica repressiva herdada. Quando Margaret se torna mais insistente e ameaçadora, a reação já não é apenas verbal: Carrie usa deliberadamente a telecinesia contra a mãe, atirando-a para a cama com a ordem imperativa «Sente-se e cale-se!». Analiticamente, este gesto marca um ponto de viragem. A telecinesia, antes surgida apenas em momentos de medo ou aflição, converte-se agora em instrumento consciente de resistência. É a “sombra” que se manifesta, não mais como impulso latente, mas como força assumida e direcionada contra a autoridade materna.

A cena do balde de sangue, que ocorre durante o baile, constitui o clímax simbólico de *Carrie* e o verdadeiro ponto de viragem da narrativa.<sup>304</sup> Até este momento, a jovem protagonista experimentava, ainda que de forma precária, uma possibilidade de aceitação social: a dança com Tommy, o olhar cúmplice, a coroação como rainha do baile. No entanto, essa breve suspensão do estigma revela-se ilusória. A emboscada de Chris Hargensen, que preparara um balde cheio de sangue de porco para cair sobre Carrie no instante da coroação, converte o que deveria ser uma consagração em humilhação pública. A tentativa de Sue Snell de impedir a armadilha fracassa, e Carrie é, diante de toda a comunidade, marcada com a substância que, no imaginário ocidental, é associada tanto à impureza como ao sacrifício ritual. O sangue derramado cumpre aqui uma função múltipla. É o estopim que narrativamente desencadeia a transformação da personagem e simbolicamente assume caráter ritual, como se invocasse forças arcaicas de vingança. O vestido cor-de-rosa claro, que minutos antes recordava inocência e pureza, converte-se agora em suporte da mancha que remete novamente para o conceito grego de “miasma”, a poluição ligada ao sangue, responsável por contaminar não apenas o culpado, mas toda a comunidade. O sangue, símbolo reprimido da sexualidade e da violência, regressa como espetáculo coletivo. Neste instante, Carrie encarna, pela primeira vez, a figura de uma Erínia, uma agente implacável do castigo. Sob a perspectiva do motivo do “duplo”, a metamorfose é total. A jovem frágil e sonhadora desaparece para dar lugar ao *alter ego* vingador. O contraste é sublinhado pela *mise-en-scène* de Brian De Palma: os planos lentos, os olhares que se cruzam, a suspensão do tempo no momento em que o sangue escorre sobre Carrie. O silêncio inicial é rapidamente substituído por gargalhadas, ou reais, ou imaginadas pela protagonista, que

<sup>304</sup> *Ibid.*, 01:12:32 – 01:12:50.

intensificam a cisão entre as duas Carries: a adolescente que desejava integrar-se e a entidade sobre-humana que passa a reivindicar o direito ao castigo. Este momento pode ser compreendido como irrupção da “sombra” junguiana, em que toda a trepidez, humilhação e repressão acumuladas emergem de forma concentrada e assumem a forma de poder destrutivo.<sup>305</sup>



Do ponto de vista mítico, a cena concretiza o chamamento das Erínias. Tal como estas surgiam em resposta a crimes de sangue para punir os culpados, Carrie, marcada pelo sangue expiatório, transforma-se na própria encarnação do castigo. O que a comunidade pretendeu ridicularizar converte-se, assim, em sinal da sua condenação, pois o sangue que a isola é o mesmo que a legitima como agente da destruição. Assim, o balde de sangue não é apenas uma armadilha cruel, mas o rito de passagem que consagra Carrie como vingadora. O gesto humilhante converte-se em invocação ritual, instaurando o ponto sem retorno. A partir deste instante, a narrativa desloca-se do espaço da inocência negada para o da justiça arcaica, em que a protagonista, elevada à condição de Erínia, responde com a violência absoluta ao insulto sofrido.

A sequência da destruição no baile representa a consumação da metamorfose de Carrie e o ápice da lógica narrativa e simbólica do filme.<sup>306</sup> Após a coroação transformada em humilhação, Carrie, coberta de sangue, permanece imóvel por um instante, enquanto a sua raiva silenciosa se condensa em energia. Em seguida, com um simples olhar, fecha as portas do ginásio, selando o destino de todos os

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, 01:12:51 – 01:14:20.

<sup>306</sup> *Ibid.*, 01:14:21 – 01:17:25.

presentes. O espaço que até há pouco simbolizava celebração e juventude converte-se em palco sacrificial, onde a vingança se materializa sob a forma de massacre.

Neste momento, o motivo do “duplo” atinge a sua expressão plena. A jovem vulnerável e marginalizada cede definitivamente lugar à vingadora implacável: duas faces da mesma identidade, cuja cisão se resolve agora no gesto destrutivo. O contraste é intensificado pela encenação visual, em que o rosto ensanguentado de Carrie, imóvel, quase estátua, se contrapõe ao movimento caótico da multidão em pânico. O ginásio torna-se um microcosmo da comunidade que a rejeitou, e é nesse espaço fechado que a justiça se cumpre. Do ponto de vista psicanalítico, a cena encarna o “inquietante” freudiano na sua forma mais extrema: aquilo que estava reprimido – a violência, o ódio, a revolta – emerge como uma força avassaladora. A “sombra” assume total autonomia, na medida em que já não se trata de uma parte oculta da psique, mas de uma presença dominante que guia os atos da protagonista. A natureza mítica do “duplo”, destacada por Živković,<sup>307</sup> ajuda a compreender a duplicidade aqui em jogo, pois vida e morte, pureza e poluição, vítima e algoz coexistem na mesma figura, dissolvendo fronteiras e expondo a ambivalência essencial do arquétipo.

No plano mítico, o massacre no baile aproxima-se da lógica das Erínias, configurando-se como um castigo de sangue, sem apelo e sem possibilidade de reconciliação. Tal como as deusas vingadoras perseguiram implacavelmente os culpados, Carrie exerce uma justiça absoluta, onde não há distinção entre culpados diretos e cúmplices pela omissão. A sua ação projeta-se como uma purgação coletiva, em que todos os que testemunharam, todos os que riram, todos os que participaram da sua exclusão são tragados pela violência que ela encarna. O ginásio fechado funciona como uma arena ritual, onde se cumpre o destino traçado desde a primeira cena do balneário. O sangue derramado não é apenas o da humilhação, mas agora o do castigo, que consome a comunidade inteira. A cena, assim, não só dramatiza o poder devastador da vingadora, mas também revela o caráter assombroso e inevitável da justiça arquetípica, em que não há escapatória, porque a própria Carrie se tornou o agente do destino.

O confronto final entre Carrie e Margaret White constitui o ápice íntimo da narrativa, em contraste com a destruição coletiva que precede esta cena.<sup>308</sup> De

---

<sup>307</sup> ŽIVKOVIĆ, *op. cit.*

<sup>308</sup> *Ibid.*, 01:22:38 – 01:25:55.

regresso a casa, exausta e ensanguentada, Carrie procura refúgio no espaço doméstico, mas encontra apenas a extensão da violência que sempre a moldou. Margaret, num gesto que mistura fanatismo religioso e instinto homicida, tenta assassinar a filha, alegando estar a cumprir a vontade de Deus. O lar, em vez de espaço de proteção, transforma-se em arena sacrificial. A resposta de Carrie sela a duplicidade arquetípica que percorreu toda a obra. A mãe, figura repressora e castradora, é contraposta à filha, que já não é apenas vítima, mas vingadora que age em legítima defesa. A cena desenrola-se como uma liturgia invertida: Carrie, com os seus poderes telecinéticos, empala Margaret com objetos de cozinha – facas, garfos – que se cravam no corpo da mãe em posição cruciforme. O gesto não é apenas homicídio, mas um ritual simbólico: a morte da mãe torna-se crucificação profana, paródia violenta da fé que sustentou a opressão:<sup>309</sup>



Do ponto de vista arquetípico, a cena inscreve-se na lógica sacrificial. Margaret, que sempre procurou purgar a filha da “impureza” do corpo e da sexualidade, acaba por ser a oferenda involuntária desse ritual de vingança. Carrie, ao consumir a morte da mãe, liberta-se simbolicamente do jugo repressivo, ainda que o preço seja a autodestruição, aparentemente involuntária, subsequente. Esta cena pode ser lida como a dissolução final da “sombra” projetada na figura materna, na medida em que a repressão religiosa e sexual é aniquilada, mas apenas para abrir caminho ao colapso da protagonista. No plano mítico, o gesto de Carrie ecoa diretamente as Erínias. Tal como estas não distinguiam entre culpados diretos ou indiretos, punindo mesmo aqueles que estavam ligados por laços de sangue, Carrie volta a agir como encarnação da justiça implacável. Margaret, embora não responsável pelo episódio

<sup>309</sup> *Ibid.*, 01:25:56 – 01:27:38.

do baile, é culpada por ter alimentado a repressão e o sofrimento da filha. A sua morte sela, portanto, a lógica das deusas vingadoras: o sangue chama o sangue, e a justiça cumpre-se sem espaço para misericórdia. Este quadro final, ao conjugar duplicidade arquetípica, ritual sacrificial e mito da vingança, encerra a trajetória de Carrie. A mãe e a filha, inseparáveis no seu vínculo de opressão e revolta, perecem juntas, como se o destino da vingadora estivesse inexoravelmente ligado à destruição da sua origem. O “duplo” não sobrevive à sua reconciliação violenta, restando apenas a devastação como marca inescapável da justiça trágica.

Após assassinar a mãe num gesto de fúria, Carrie é tomada pelo arrependimento. O corpo crucificado de Margaret, antes exibido como símbolo da repressão vencida, é libertado pela filha, num ato que sugere uma tentativa de reconciliação tardia. Este gesto de compaixão desencadeia involuntariamente a catástrofe final: as suas capacidades telecinéticas, já fora de controlo, provocam o desmoronar da casa.<sup>310</sup> No interior, Carrie procura refúgio no ‘armário de oração’, o mesmo espaço claustrofóbico onde tantas vezes fora enclausurada pela mãe, agora transformado em túmulo partilhado. Ao abrigar-se junto do corpo materno, ainda que inanimado, exprime o amor que persiste apesar de tudo, um elo que humaniza a vingadora e revela a ambivalência que a define. Do ponto de vista simbólico, este momento assinala a passagem da figura de Erínia para a de Euménide, quando a fúria vingadora cede, ainda que por instantes, ao impulso da misericórdia e do cuidado. Contudo, essa metamorfose dá-se demasiado tarde, e o colapso da casa sela a impossibilidade de reparação, já que mãe e filha perecem juntas, sepultadas sob o espaço que sempre funcionara como prisão e lugar de opressão.<sup>311</sup> Sob a perspetiva junguiana,<sup>312</sup> a “sombra” que dominara Carrie parece finalmente abrir-se à integração no “eu”, mas a reconciliação falha pela impossibilidade de superar a violência acumulada. No plano mítico, este episódio ressoa como tragédia absoluta: a tentativa de transfiguração da vingadora em figura reconciliadora é abortada pelo peso da destruição já consumada. O monumento fúnebre da casa em ruínas simboliza, assim, não apenas a devastação, mas a promessa incumprida de redenção, deixando suspensa a imagem de Carrie como figura liminar entre fúria e compaixão.

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, 01:28:26 – 01:29:39.

<sup>311</sup> *Ibid.*, 01:29:40 – 01:29:50.

<sup>312</sup> JUNG, *op. cit.*

A sequência final de *Carrie* encela a narrativa com uma das imagens mais icônicas do cinema de terror.<sup>313</sup> Sue Snell, a única colega que havia tentado ajudar Carrie, sonha com a visita ao local da tragédia. No pesadelo, aproxima-se da campa improvisada de Carrie, marcada por uma cruz rudimentar, e deposita flores. O ambiente é de silêncio e aparente serenidade, até que, de forma súbita e brutal, a mão ensanguentada da protagonista irrompe da terra, agarrando Sue. A jovem desperta em gritos, revelando que a vingança de Carrie não terminou com a sua morte física, mas persiste no plano onírico e psíquico. Do ponto de vista simbólico, a cena consuma o retorno do reprimido. Carrie, enquanto figura do “duplo” e da fúria vingadora, não desaparece, sobrevive como espectro inscrito no inconsciente individual de Sue e, por extensão, no inconsciente coletivo. A aparição é a forma mais pura do “inquietante”<sup>314</sup> freudiano, em que aquilo que deveria permanecer oculto, ou seja, a violência e a raiva recalçadas, regressa de forma inesperada, ameaçando a aparente normalidade. A mão que emerge da terra pode ser interpretada como a irrupção da “sombra”, indício de que, mesmo após a autodestruição de Carrie – e com ela da sua própria “sombra” –, esta não se extingue, mas transita como legado traumático. A destruição desencadeada por Carrie reverbera agora em Sue, que a experiencia como assombro e ameaça, sinal de que o trauma não desaparece com a morte, mas persiste, inscrito na memória cultural como uma ferida aberta. No plano mítico, a cena funciona como eco das Erínias, pois mesmo quando o culpado tenta escapar ou acredita estar purificado, a vingança retorna, incansável e inevitável. Sue, inocente ou não, carrega agora o peso da lembrança, tornando-se guardiã involuntária do horror que testemunhou.

Este epílogo confirma a força arquetípica da vingadora, com Carrie, transformada em figura fantasmática, transcende a narração e impõe-se como imagem traumática persistente. Não há reconciliação, apenas a certeza de que o mito vingador, como as próprias Erínias, continua a assombrar.

#### **4.2. Lisbeth Salander em *Os Homens que Odeiam as Mulheres*, de Stieg Larsson – A Justiça Punitiva Implacável**

Publicado em 2005, *Os Homens que Odeiam as Mulheres*<sup>315</sup>, inaugura a trilogia *Millennium* e tornou-se um fenômeno global da literatura policial contemporânea,

<sup>313</sup> *Ibid.*, 01:31:34 – 01:32:48.

<sup>314</sup> FREUD, *op. cit.*

<sup>315</sup> KING, *op. cit.*

conjugando o suspense do *thriller* com uma crítica incisiva à violência sistêmica contra as mulheres. A narrativa apresenta duas figuras centrais que rapidamente se tornariam icônicas: Lisbeth Salander, jovem hacker tutelada pelo Estado, de aparência andrógina, intelectualmente prodigiosa e socialmente marginal, e Mikael Blomkvist, jornalista de investigação e cofundador da revista *Millennium*.

A intriga organiza-se em torno de dois grandes eixos narrativos que se entrelaçam progressivamente. Por um lado, o caso Vanger, que começa quando o poderoso industrial reformado Henrik Vanger contrata Blomkvist para investigar o enigmático desaparecimento da sua sobrinha Harriet Vanger, ocorrido quarenta anos antes na ilha privada da família, durante uma reunião anual que reunira todos os seus membros. Por outro, o universo biográfico e jurídico de Lisbeth, que vive sob tutela legal desde a infância e cuja vida está marcada por episódios de violência institucional, vigilância constante e isolamento social. É neste segundo eixo que se inscreve a figura de Nils Bjurman, o tutor legal que, abusando do seu poder, a viola brutalmente, o que desencadeará a retaliação de Lisbeth e marcará de forma definitiva a sua trajetória de vingadora. À medida que a investigação de Blomkvist avança, com a colaboração clandestina e decisiva de Lisbeth, revela-se a teia de misoginia, racismo e violência que atravessa a genealogia da família Vanger. A descodificação de documentos de arquivo, fotografias antigas e relatórios policiais conduz à descoberta de uma série de assassinatos ritualizados de mulheres, perpetrados pelo irmão de Harriet, Martin Vanger, e pelo seu pai, e que foram encobertos durante décadas sob a aparência de respeitabilidade familiar e empresarial. Em paralelo, o enredo acompanha a queda pública do magnata Hans-Erik Wennerström, inicialmente responsável por difamar Blomkvist. Utilizando as suas competências tecnológicas, Lisbeth infiltra-se no império financeiro de Wennerström, desvia secretamente a sua fortuna e expõe os seus crimes económicos, levando-o ao suicídio. Esta subtrama confirma a lógica da sua justiça pessoal: quando a lei se mostra incapaz de punir, Lisbeth atua como agente punitivo extralegal, implacável e eficaz.

Assim, o romance articula a racionalidade jornalística de Mikael Blomkvist, guiada pelo ideal de transparência, com a lógica punitiva de Lisbeth Salander, que transforma a violência numa resposta simétrica à violência sofrida. Esta dupla estrutura – investigação e vingança – constitui o núcleo da narrativa e fornece o quadro simbólico que, na adaptação cinematográfica de 2009 realizada por Niels

Arden Oplev,<sup>316</sup> será visualmente amplificado ao conferir a Lisbeth a dimensão de uma figura que, simultaneamente, tanto é vítima como justiceira e cuja singularidade não assenta em qualquer poder excecional de ordem física, mas na inteligência analítica e nas competências tecnológicas que a tornam capaz de subverter os mecanismos de controlo patriarcal e de reivindicar para si uma agência radicalmente emancipada, espelhando, assim, sob formas contemporâneas, a lógica implacável das antigas Erínias. Neste ponto, importa recordar a observação de Kramer de que a cultura popular está saturada de imagens que representam a violência masculina contra as mulheres, entendida não como desvio, mas como consequência última da heteronormatividade patriarcal.<sup>317</sup> Em resposta e em resistência a esse paradigma, as narrativas de violação e vingança – e as suas protagonistas femininas – emergiram no contexto do movimento feminista dos anos 70, inscrevendo no imaginário cultural a possibilidade de uma justiça punitiva exercida por mulheres contra a violência de género.<sup>318</sup>

A introdução de Lisbeth Salander no filme *Os Homens que Odeiam as Mulheres* é marcada por uma atmosfera de vigilância e incomunicação que imediatamente a distingue do universo social que a rodeia.<sup>319</sup> Surge isolada, em silêncio, observando e recolhendo dados para os dossiês de investigação que compila com precisão cirúrgica.<sup>320</sup> Os seus movimentos são furtivos e calculados, maioritariamente noturnos, como se se deslocasse nas margens do visível. Esta primeira aparição constrói-a como uma figura de fronteira, que não pertence plenamente ao mundo que investiga, mas também não está totalmente fora dele, pois existe numa zona liminar entre a presença e a ausência, a visibilidade e a invisibilidade. Sob o ponto de vista do motivo do “duplo”, este cenário instala de imediato a clivagem que estrutura a personagem. De um lado está a identidade civil de uma jovem tutelada pelo Estado, legalmente considerada incapaz, e de outro a hacker de inteligência e capacidades excecionais, que atua fora de qualquer enquadramento institucional. Esta duplicidade evidencia a tensão entre o sujeito controlado e a força insubmissa que opera na sombra, constituindo o núcleo da sua ambivalência: Lisbeth é simultaneamente vigilante e potencialmente vingadora. A lógica que a move

<sup>316</sup> OPLEV, N. A. (Diretor). (2013). *Millennium* [DVD]. Warner Home Video Germany.

<sup>317</sup> KRAMER, L. (1997). *After the loved death: Sexual violence and the making of culture*. University of California Press, pp. 28-29.

<sup>318</sup> YOUNG, A. (2009). *The scene of violence: Cinema, crime, affect*. Taylor & Francis, p. 44.

<sup>319</sup> *Ibid.*, 00:02:11 – 00:02:32; 00:05:43 – 00:05:49.

<sup>320</sup> *Ibid.*, 00:05:50 – 00:06:11; 00:06:42 – 00:07:06.

aproxima-se da das Erínias, divindades que irrompiam de súbito para punir os crimes fora do alcance da justiça dos homens. Do mesmo modo, Lisbeth Salander observa em silêncio, oculta, até que a sua ação punitiva se torne inevitável. A sua aparência, postura e conduta são já um prenúncio da justiça implacável que a caracteriza – não aquela que se exerce publicamente e com mediação institucional, mas a que irrompe das margens para expor e corrigir os abusos ocultos. Os seus gestos contidos, a vigilância constante e a forma como manipula a tecnologia para aceder ao íntimo dos outros revelam uma subjetividade que se constrói na fronteira entre a invisibilidade e o poder. Mais do que uma simples investigadora clandestina, Lisbeth assume a posição de quem transforma a vulnerabilidade em arma, pois a sua marginalidade social, longe de ser sinal de impotência, torna-se a condição de possibilidade para uma perspetiva crítica e para uma justiça que transcende os limites da lei. Nesse sentido, a sua primeira aparição no filme não é apenas descritiva ou introdutória, visto que projeta já a promessa de uma força que habita a sombra, mas que, quando chamada, emerge para confrontar a violência que o sistema silencia. Esta figura da vigilante silenciosa, que se move entre o anonimato e a intervenção, configura a antecâmara da vingadora, revelando como a justiça implacável pode nascer precisamente dos interstícios da exclusão e da invisibilidade social.<sup>321</sup>



Na obra literária, Stieg Larsson reforça essa dimensão ao revelar a percepção que Dragan Armanskij, chefe de Lisbeth Salander na empresa Milton Security, tem das suas capacidades. Através do relato dos seus pensamentos, o narrador descreve a admiração perplexa de Armanskij perante a habilidade incomum de Lisbeth para

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, 00:06:06 – 00:06:08.

obter informações que escapam aos restantes analistas, qualificando essa aptidão como um dom inexplicável que desafia os métodos convencionais de investigação. É nesse contraste que se evidencia, no plano diegético, a duplicidade que estrutura a personagem, oficialmente considerada incapaz e dependente da tutela do Estado, mas ao mesmo tempo secretamente reconhecida pelo seu superior como alguém dotada de uma inteligência extraordinária e de uma intuição que roça o sobrenatural:

[...] Considerava-a, sem qualquer margem para dúvida, a investigadora mais competente que conhecia desde que estava naquele negócio. Durante os quatro anos que trabalhara para ele, nunca, nem uma única vez, falhara uma missão ou apresentara um relatório medíocre. Pelo contrário, os relatórios dela situavam-se numa categoria à parte. Armaskij estava convencido de que a rapariga possuía um dom único. [...] Salander tinha imaginação, e aparecia sempre com qualquer coisa diferente do que se esperava. Como o fazia, era algo que nunca conseguiria compreender. Por vezes, pensava que a habilidade dela para recolher informações era pura magia. [...] Sim, tinha sem dúvida o dom.<sup>322</sup>

A cena em que se revela pela primeira vez a relação entre Lisbeth Salander e Nils Bjurman marca um ponto de rutura no percurso da protagonista e estabelece o núcleo traumático que motivará a sua lógica de retaliação.<sup>323</sup> A tutela legal, que deveria assegurar proteção e acompanhamento institucional, apresenta-se afinal como um instrumento de controlo e abuso. Num crescendo de manipulação, Bjurman condiciona o acesso de Lisbeth ao próprio dinheiro e, por fim, obriga-a a submeter-se a atos sexuais como contrapartida. O momento culminante é a cena de violação – filmada de forma crua e sem atenuantes – em que o espaço fechado do apartamento se converte em câmara de suplício, transformando a figura do tutor legal em agressor absoluto.<sup>324</sup> Este episódio expõe o colapso da ordem jurídica: quem deveria representar a lei encarna a sua perversão. Do ponto de vista simbólico, instala-se uma poluição moral que corrói o próprio fundamento da tutela legal. O espaço criado para proteger transforma-se em instrumento de violência e domínio. A cena expõe, assim, a perversão do pacto social, já que a figura da autoridade jurídica deixa de garantir limites e segurança e passa a corporizar a arbitrariedade e o abuso, como se a própria lei tivesse sido esvaziada do seu sentido de justiça. É nesse vazio

<sup>322</sup> LARSSON, *op cit.*, p. 36.

<sup>323</sup> OPLEV, *op. cit.*, 00:16:15 – 00:18:35; 00:38:44 – 00:40:30.

<sup>324</sup> *Ibid.*, 00:49:02 – 00:52:42.

que ressoa a lógica arquetípica das Erínias, divindades que puniam os crimes além do alcance das leis humanas. Do mesmo modo, a violência sofrida por Lisbeth convoca uma justiça sem instituições, que irrompe de fora do sistema, movida apenas pela exigência irreprimível de reparação. A violação não apenas vitima Lisbeth Salander, como instaura um desequilíbrio que, no imaginário mítico, exige reparação através da vingança.

Depois da violação, a narrativa conduz-nos ao episódio da retaliação, momento de viragem em que Lisbeth Salander abandona a posição de vítima e emerge como agente da punição. Meticulosamente preparada, a emboscada decorre no mesmo apartamento onde fora violentada por Nils Bjurman, agora convertido em palco da inversão de papéis. Lisbeth entra com a câmara de vídeo com que gravara o abuso, algema-o e confronta-o com as imagens, privando-o da autoridade e expondo a sua vulnerabilidade física.<sup>325</sup>



A vingança não é um ato impulsivo, mas premeditada, em que Lisbeth domina cada gesto, cada objeto, cada palavra, inscrevendo na pele de Bjurman, com a tatuagem “Eu sou um porco sádico e violador”, a marca indelével da culpa. Este gesto inscreve-se na lógica da justiça arcaica como uma punição que não depende da lei dos homens, mas que irrompe das margens para restaurar o equilíbrio violado. A culpa é tornada visível, marcada no corpo do agressor como prova material do crime, numa dinâmica que ecoa a perseguição implacável das Erínias aos culpados até à exposição e expiação da sua falta.

Ao mesmo tempo, esta cena aprofunda o motivo do “duplo” que atravessa a personagem, dado que a jovem silenciosa e socialmente marginalizada dá lugar à

<sup>325</sup> *Ibid.*, 00:58:18 – 01:03:29.

justiceira que impõe as suas próprias leis, revelando uma face oculta que coexistia latente. Se até então Lisbeth se apresentava como uma figura periférica e invisível, movendo-se nas margens da sociedade e sob o olhar vigilante do Estado que a tutela, aqui emerge a sua contrafigura, ou seja, alguém que rejeita a condição de objeto de vigilância para se tornar sujeito ativo de punição. Esta cisão interna dramatiza o desdobramento identitário, pois a vítima e a vingadora não são fases sucessivas, mas instâncias coexistentes que se alternam consoante o contexto. Sob a perspectiva junguiana, pode dizer-se que a retaliação faz irromper a “sombra”, ou seja, aquilo que permanecia recalcado sob a aparência de fragilidade e que agora se manifesta com uma precisão cirúrgica, racional e sem remorso. No gesto punitivo, o “eu” público de Lisbeth – a jovem tutelada, administrada e controlada – é suplantado pelo seu “eu oculto”, que atua fora da lei e recusa qualquer mediação institucional. O “duplo” não funciona aqui como uma fragmentação patológica, mas como um mecanismo de sobrevivência e de reconfiguração subjetiva, na medida em que a mulher que foi violentada se reescreve como agente da justiça, assumindo o papel que as Erínias desempenhavam no imaginário mítico, fazendo cumprir a punição quando todas as instâncias humanas falham.

A colaboração com Blomkvist introduz uma nova inflexão na trajetória de Lisbeth Salander, marcada pela integração provisória da sua identidade fragmentada num objetivo comum. Até então, Lisbeth atuava como entidade solitária, clandestina e impermeável a vínculos afetivos. Ao aceitar trabalhar com Blomkvist na investigação do desaparecimento de Harriet Vanger, arrisca-se a sair da sua condição de figura liminar para participar num projeto coletivo regido por regras de confiança e partilha. Esta aliança expõe o “duplo” que a habita. De um lado está a hacker isolada e desconfiada, que opera nas sombras e rejeita qualquer forma de autoridade. Do outro surge a colaboradora que começa a articular o seu génio individual com uma rede de relações humanas. O movimento é ambivalente, pois a sua presença no espaço da investigação conjunta não dissolve o seu impulso punitivo e apenas o canaliza. Ao invés de ser absorvida pela lógica racional e transparente de Mikael Blomkvist, Lisbeth Salander introduz na investigação a sua vertente oculta, marcada pela disposição para transgredir fronteiras éticas e legais a fim de alcançar a verdade. Do ponto de vista simbólico, esta fase da narrativa aproxima-se da metamorfose das Erínias em Euménides, quando, na mitologia

grega, segundo Ésquilo,<sup>326</sup> são persuadidas por Atena a abandonar a fúria descontrolada e a integrar o sistema judicial de Atenas. Tal como essas divindades, que conservam a sua potência vingadora mas a colocam ao serviço de uma ordem coletiva, Lisbeth Salander não renuncia ao seu ímpeto punitivo, mas começa a conciliá-lo com a racionalidade metódica de Mikael Blomkvist. A dicotomia vítima/vingadora mantém-se ativa, mas adquire agora uma configuração mais regulada e próxima da síntese que transforma as Erínias em Euménides. Não anula a força da vingança, mas reinscreve-a num quadro de justiça partilhada.

A sequência em que Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist decifram o arquivo da família Vanger marca uma viragem na narrativa, pois o enigma deixa de ser apenas um desaparecimento e revela-se como a crónica de uma violência sistemática.<sup>327</sup> Num espaço isolado e silencioso, os dois rodeiam-se de fotografias antigas, relatórios policiais, listas de nomes e versículos bíblicos que serviram de código para a execução de mulheres ao longo de décadas. A montagem alterna entre planos de rostos femininos emoldurados pelo passado e marcas de tortura inscritas nos dossiês, enquanto Lisbeth estabelece ligações quase intuitivas entre fragmentos aparentemente dispersos. O processo adquire um tom quase litúrgico, em que os vestígios documentais são dispostos como relíquias num altar profano e a decifração assume contornos de ritual. Esta encenação transforma o arquivo num santuário da violência patriarcal, onde cada mulher assassinada representa um sacrifício inscrito numa ordem simbólica misógina. A investigação transforma, desse modo, o passado codificado nos textos, como versículos, genealogias e arquivos familiares, em culpa tornada “visível” pelas provas imagéticas reunidas. Do ponto de vista simbólico, este momento aproxima-se do gesto das Erínias, pois tal como essas divindades expunham as culpas ocultas contaminantes, Lisbeth e Blomkvist tornam visível a violência que o clã Vanger procurou sepultar sob camadas de respeitabilidade. A sala de investigação converte-se, por instantes, num tribunal arcaico em que cada indício revelado é um chamamento da culpa reprimida e cada rosto identificado reanima a memória das vítimas, preparando o terreno para a punição que se seguirá.

Depois de libertar Mikael Blomkvist do cativeiro, para onde fora levado por Martin Vanger ao descobrir a sua responsabilidade nos assassinatos em série de mulheres, Lisbeth Salander lança-se na perseguição do criminoso, que foge de carro

<sup>326</sup> ÉSKUÍLO, *op. cit.*, vv. 780-1045.

<sup>327</sup> OPLEV, *op. cit.*, 01:12:10 – 01:13:53.

pela estrada deserta. A fuga termina abruptamente quando o veículo de Martin se despista e fica suspenso, em chamas, prestes a explodir. Lisbeth observa-o a curta distância, imóvel, enquanto ele agoniza e implora por socorro. Nesse instante, o filme introduz uma analepse: Lisbeth recorda o episódio da sua infância em que, após anos de maus-tratos, lançou combustível sobre o pai e lhe ateou fogo, matando-o num gesto presumivelmente inaugural de vingança. A justaposição das imagens coloca em paralelo o passado e o presente, sugerindo que a recusa em salvar Martin não é apenas uma decisão momentânea, mas a atualização de um padrão de resposta já inscrito na sua biografia. A câmara fixa o seu rosto impassível, prolongando o instante em que poderia intervir, mas escolhe não o fazer. Este momento revela de forma crua a dimensão punitiva da personagem, atendendo a que Lisbeth não mata diretamente e também não concede a possibilidade de salvação. A sua recusa ativa em socorrer Martin equivale a uma sentença, inscrita não no código da lei, mas no da vingança arcaica. Tal como as Erínias na mitologia grega, que perseguiram implacavelmente os culpados até à aniquilação, Lisbeth assume-se aqui como instrumento de uma justiça que não admite apelo nem misericórdia. Se até então a sua ação podia oscilar entre a racionalidade investigativa e o impulso punitivo, neste episódio a balança inclina-se totalmente para o segundo polo. O gesto de nada fazer, deixando que a morte aconteça, afirma a primazia da vingadora sobre a vítima ou a detetive. A cena funciona, assim, como a sua expressão mais próxima de uma Erínia, onde não há julgamento nem absolvição possível e apenas se cumpre a punição de modo inexorável.<sup>328</sup>

Depois de concluído o caso Harriet Vanger e de restabelecida a reputação pública de Mikael Blomkvist, Lisbeth Salander concentra-se secretamente em Hans-Erik Wennerström, o magnata corrupto responsável pela difamação do jornalista e por uma vasta rede de crimes financeiros e de tráfico de mulheres. Blomkvist publica na revista *Millennium* a investigação documental que expõe de forma detalhada as atividades ilícitas do empresário. Usando as suas competências excepcionais de hacker, Lisbeth consegue transferir uma soma avultada da conta de Wennerström para uma conta nas Ilhas Cayman, criada sob identidade falsa. Paralelamente, surge a notícia da morte de Wennerström, apresentada como suicídio. No entanto, imagens de videovigilância, transmitidas nos noticiários, revelam a presença de uma mulher loira, de aparência elegante, saltos altos e

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, 01:57:05 – 01:57:43.

vestuário requintado, cuja figura é imediatamente reconhecida por Blomkvist como sendo Lisbeth. A ambiguidade da sequência deixa em aberto a natureza da morte de Wennerström: suicídio ou execução indetetável. O certo é que o império de Wennerström colapsa, e Lisbeth, transformada visualmente, afirma-se como agente de uma justiça que não se limita a expor, mas também a aniquilar os inimigos que operam acima da lei. Do ponto de vista simbólico, este episódio representa o auge da metamorfose de Lisbeth em figura vingadora. Ao contrário do ato passional e quase imediato que caracterizou a retaliação contra Nils Bjurman, aqui a vingança assume um carácter meticuloso e estratégico, visto que não é apenas pessoal, mas também estrutural, visando punir quem corrompeu o espaço público e as instituições. A dimensão mítica das Erínias ressurgue sob forma modernizada, ou seja, não somente como fúrias que atacam com violência física, mas como forças invisíveis que corroem o poder a partir do interior, até o fazer colapsar.

No plano do motivo do “duplo”, o desfecho do filme cristaliza a transformação de Lisbeth.<sup>329</sup> Já não é apenas a jovem tutelada e juridicamente incapacitada, mas surge, na sua última aparição, como uma figura radicalmente distinta, conforme fora anteriormente identificada por Blomkvist – loira, com aparência de mulher rica e segura de si, descendo de um carro com chofer e caminhando com expressão de felicidade e contentamento por uma avenida. Esta duplicidade não deve ser lida apenas como disfarce momentâneo, mas como metáfora visual da cisão que define a personagem, entre a Lisbeth marginalizada pelo sistema e a Lisbeth emancipada que, a partir das margens, derrotou os mecanismos de poder que a oprimiam. A vingança contra Wennerström assume, assim, um valor simbólico de afirmação plena: a hacker invisível converte-se em protagonista visível, capaz de manipular os códigos sociais e económicos a seu favor. A sua metamorfose final encena uma justiça punitiva que não depende de tribunais ou de violência física, mas da inteligência, da dissimulação e da capacidade de reconfigurar a própria identidade como uma arma de sobrevivência e de poder.

De acordo com Woods, Lisbeth Salander é «a personificação dos medos, esperanças, fúrias e complexidades da geração Millennial» e o ciclo contínuo de

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, 02:18:58 – 02:19:36.

estar presa em vários cenários, por diferentes homens que agem sob a premissa de serem superiores, explica a sua fluidez em todas as facetas da sua identidade.<sup>330</sup>

Em termos estruturais e narrativos, a adaptação cinematográfica de *Os Homens que Odeiam as Mulheres* introduz alterações significativas relativamente ao romance de Stieg Larsson. No texto literário, a intriga desenrola-se de forma mais dilatada e fragmentada, com extensas passagens dedicadas à genealogia da família Vanger, ao contexto económico e político da editora da revista *Millennium* e ao processo judicial que envolve Blomkvist, compondo um mosaico documental que enquadra minuciosamente os acontecimentos. Já a versão de Niels Arden Oplev procede a uma condensação dramática substancial, suprimindo grande parte dos desenvolvimentos paralelos e concentrando a ação no enredo criminal, o que imprime maior ritmo e tensão ao relato. No que diz respeito às personagens, a transposição para o ecrã enfatiza a dimensão emocional e visual de Lisbeth Salander, explorando a sua aparência andrógina e os contrastes entre a fragilidade física e a audácia comportamental. Enquanto no romance Lisbeth surge frequentemente descrita por meio de pensamentos e olhares de terceiros, o que contribui para a construir como figura enigmática e quase ilegível, o filme confere-lhe maior centralidade subjetiva, mostrando o seu quotidiano, os seus gestos de vigilância, os silêncios e os olhares que antecipam a retaliação, permitindo ao espetador aceder diretamente à sua interioridade. Essa mudança desloca o foco do mistério para a presença, pois a Lisbeth literária é uma incógnita a decifrar, ao passo que a Lisbeth fílmica se afirma como uma presença ativa e tangível, cuja ação direta substitui a densidade enigmática da sua versão no romance. Além disso, a violência sexual sofrida por Lisbeth, descrita no romance com um registo mais distanciado e quase clínico, é encenada no filme com uma crueza gráfica que intensifica o choque e acentua o caráter traumático do episódio, funcionando como motor visceral da sua futura retaliação. Tal opção estética inscreve-se numa lógica mais ampla, segundo a qual, conforme afirma Young,<sup>331</sup> representações violentas de violação perpetuam a noção de que o ato deve ser visto antes de poder ser plenamente condenado. O impacto da cena no espetador não decorre apenas do enredo, mas da violência visual

---

<sup>330</sup> WOODS, C. (2021). Lisbeth Salander heralded a new heroine for the modern gender fluid generation. In: SBS. Acedido em 14 de agosto de 2025, em <https://www.sbs.com.au/whats-on/article/lisbeth-salander-heralded-a-new-heroine-for-the-modern-gender-fluid-generation/s4ef1h6j2>

<sup>331</sup> YOUNG, *op. cit.*, p. 70.

que o obriga a confrontar-se com a brutalidade do crime, eliminando qualquer possibilidade de o reduzir a abstração ou a mero dado narrativo.

Neste ponto, como observa Henry,<sup>332</sup> a diferença entre as versões torna-se ainda mais evidente: enquanto o livro tende a concentrar-se no agressor, retratando-o como criminoso envolvido em atos de violência e abuso, a adaptação cinematográfica desloca o eixo narrativo para a perceção emocional de Lisbeth. O olhar centra-se então nas sensações de vulnerabilidade, indignação e repulsa da vítima, sentimentos que são partilhados pelo próprio espetador. Assim, se o romance parece mais preocupado com a problemática da criminalidade e do desvio, o cinema privilegia a dimensão afetiva e empática, fazendo do trauma o núcleo da experiência narrativa. Também a relação com Mikael Blomkvist é representada de forma mais condensada e direta, com maior carga de tensão erótica do que na versão literária, onde o vínculo se constrói de modo gradual e racionalizado.

Estas alterações traduzem não apenas exigências de linguagem cinematográfica, mas também uma reconfiguração simbólica, pois ao privilegiar o ritmo, a fisicalidade e a dimensão visual da violência, o filme desloca a narrativa do domínio da análise para o da experiência sensorial, projetando Lisbeth menos como um enigma e mais como uma agente, o que é particularmente relevante na leitura da sua metamorfose em figura vingadora. Assim, a personagem passa a corporizar de forma explícita a interseção entre o motivo do “duplo” – vítima e justiceira – e a mitologia, numa variante moderna que atualiza, sob novas coordenadas culturais, a lógica implacável das antigas Erínias.

#### **4.3. Cassie Thomas em *Uma Miúda com Potencial*, de Emerald Fennell – A Vingança Performativa**

O filme *Uma Miúda com Potencial*<sup>333</sup> (2020), originalmente lançado sob o título *Promising Young Woman*, acompanha a trajetória de Cassie Thomas, uma mulher jovem cuja vida parece ter estagnado, vivendo com os pais, trabalhando num café sem ambições profissionais e mantendo-se desligada dos projetos de futuro esperados para alguém da sua idade. Esta superfície banal esconde, contudo, uma vida dupla, baseada numa rotina noturna inquietante. Cassie frequenta bares e

<sup>332</sup> HENRY, C. (2013). The girl with the dragon tattoo: Rape, revenge and victimhood in cinematic translation. In: B. Åström, K. Gregersdotter, & T. Horeck (Eds.), *Rape in Stieg Larsson's millennium trilogy and beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone crime fiction*. Palgrave Macmillan, p. 179.

<sup>333</sup> FENNELL, E. (Diretor). (2021). *Promising Young Woman* [DVD]. Universal Pictures Germany.

discotecas, onde simula estados de embriaguez para atrair homens que se oferecem para ajudá-la. No espaço privado desses encontros, quando a agressão iminente se torna evidente, ela revela estar sóbria e confronta os agressores, sem usar violência física, expondo a violência estrutural que permanece invisível no cotidiano. Gradualmente, o espectador descobre que esse ritual tem origem num passado traumático: a violação da sua melhor amiga, Nina, durante os anos de faculdade. Essa ocorrência, ignorada pela comunidade acadêmica, acabou por conduzir Nina ao suicídio. Cassie assume, assim, o papel de vingadora vicária, encenando uma justiça que o sistema falhou em concretizar. A narrativa sofre uma inflexão com o reencontro de Ryan, antigo colega de curso, cuja relação com Cassie parece oferecer uma hipótese de reconciliação com uma vida convencional. No entanto, esta promessa é frustrada quando Cassie descobre que Ryan fazia parte do grupo que, mesmo sem participar no crime, assistiu passivamente à violação de Nina. A descoberta reforça a consciência da cumplicidade masculina e reativa em Cassie a determinação de concluir a vingança. Determinada a encerrar o ciclo, Cassie planeia o confronto final, infiltrando-se numa festa de despedida de solteiro de Al Monroe, o agressor de Nina. Disfarçada de enfermeira, droga os presentes e leva Al para o quarto, onde o prende e se prepara para marcar no seu corpo a violência que infligira a Nina. Porém, o plano falha, porque Al consegue libertar-se e asfixia Cassie até à morte. Contudo, a morte da protagonista não encerra a narrativa. Prevendo a possibilidade da sua própria queda, Cassie havia preparado um esquema de retaliação póstuma, deixando provas do crime e mensagens programadas que garantem a prisão de Al durante o seu casamento. A vingança consuma-se, portanto, após a morte, convertendo Cassie numa figura que persiste como presença fantasmática que, mesmo desaparecida, continua a reclamar justiça.

O filme abre num clube noturno, onde Cassie Thomas se apresenta aparentemente embriagada. Sentada com os braços abertos sobre o encosto do sofá, o seu corpo sugere, de forma subtil, uma reminiscência da imagem de Cristo na cruz:<sup>334</sup>

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, 00:02:00 – 00:02:03.



Este gesto, inscrito num contexto mundano e hedonista, prenuncia já a ambiguidade da sua figura. De um lado está a jovem indefesa, abandonada ao excesso e à desordem da noite. Do outro, uma espécie de agente missionária, cuja presença, para quem conhece o desfecho, parece anunciar uma vingança de carácter quase redentor. A iconografia crística, transposta para o corpo feminino e para um espaço profano, confere a Cassie uma dimensão simbólica que ultrapassa a simples performance de vulnerabilidade: aquilo que parece um sacrifício torna-se antes um dispositivo performativo de denúncia e revelação moral.

Quando um homem se oferece para “ajudar” Cassie, conduzindo-a ao seu apartamento, a situação parece seguir o guião repetido do predador que se aproveita da vítima frágil. No entanto, no momento em que este tenta consumir o abuso, a performance desmorona-se e Cassie revela-se sóbria, muda a expressão e a postura e assume um controlo absoluto da situação. O que se julgava um quadro de vitimização converte-se em revelação do predador, exposto no exato instante em que acreditava ter o poder.<sup>335</sup>

Do ponto de vista do motivo do “duplo”, esta sequência inaugural é paradigmática. Cassie mostra duas faces de si própria, a mulher vulnerável que encarna o estereótipo social da vítima fácil e a vigilante implacável que encena fragilidade apenas para desmascarar a violência latente no comportamento masculino. Mas esta duplicidade não é apenas psicológica, na medida em que é performativa, construída como uma estratégia de justiça. O “eu” público é aqui uma máscara que, ao cair, expõe não apenas a astúcia da protagonista, mas sobretudo o carácter predatório do “outro”. A cena convoca ainda a lógica das Erínias, pois tal como estas divindades surgiam de modo súbito para punir crimes de sangue e

<sup>335</sup> *Ibid.*, 00:02:53 – 00:07:27.

abusos ocultos, Cassie manifesta-se como uma presença inesperada que materializa a punição. A encenação da vulnerabilidade funciona como armadilha e inverte o jogo de poder, fazendo do predador vítima do seu próprio desejo. Assim, a imagem inicial da protagonista, de braços abertos como Cristo em sacrifício, ressignifica-se à medida que a cena evolui, deixando de remeter para um sacrifício consumado para se afirmar como uma missão vingadora. Cassie assume um papel quase redentor, não no sentido de absolver, mas de expor, revelar e punir, convertendo a sua performance em ritual contemporâneo de justiça.

Depois do episódio de abertura, o filme revela o verdadeiro propósito da encenação de Cassie. Aquilo que parecia vulnerabilidade transforma-se em armadilha cuidadosamente arquitetada e, no momento em que o predador acredita estar diante de uma vítima fácil, Cassie desmonta o engodo e expõe a sua sobriedade. Esta estratégia repete-se em diferentes noites, como se evidencia quando Cassie assinala o último encontro com um traço no seu caderno, juntando-o a uma longa sequência de traços já registados. O gesto adquire uma dimensão quase ritualística, transformando cada registo em memória de um ato concluído e em preparação silenciosa para o próximo.<sup>336</sup> Cada saída noturna inscreve-se como uma performance de justiça alternativa, um teatro de inversão em que a mulher deixa de ser objeto de exploração para assumir o papel de sujeito ativo que desmascara a violência latente do patriarcado, sem usar a violência física. Esta rotina, sob a perspetiva do motivo do “duplo”, acentua a clivagem identitária de Cassie em dois níveis complementares. Por um lado, opõem-se as duas faces individuais, a jovem aparentemente banal que trabalha num café e se move no quotidiano familiar e a vigilante noturna que encena a fragilidade para reivindicar poder. Por outro, a duplicidade adquire um alcance social, pois a vingança não se dirige a um culpado específico mas a uma categoria indeterminada de homens que surgem sucessivamente como encarnações intercambiáveis de uma mesma lógica misógina. Cada “encontro” torna-se, assim, um espelho coletivo onde Cassie projeta a figura do opressor e sobre o qual exerce a sua justiça. Nesse sentido, a sua alteridade não é apenas subjetiva, mas também cultural, ou seja, um outro “eu” que emerge como reação ao peso histórico da opressão feminina. Em chave mítica, estas ações evocam as Erínias no seu caráter de vigilância e punição, porque tal como as divindades surgiam inesperadamente para confrontar os culpados, Cassie irrompe no momento

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, 00:13:45 – 00:19:53.

em que a agressão se tornaria inevitável, interrompendo o curso do abuso para expor a verdade oculta. Mais do que punir fisicamente, ela desestabiliza os homens pela confrontação direta com o seu próprio comportamento, fazendo da humilhação um espelho. A vingança de Cassie é, aqui, performativa, pois é encenada no corpo e no gesto, mas destinada a corroer a segurança moral de quem se julgava intocável.

O “duplo” de Cassie, enquanto extensão da sua identidade fragmentada, incorpora também traços associados ao motivo da *femme fatale*. Tal como sublinha Hilmes,<sup>337</sup> esta figura feminina constitui um “motivo avassalador”: a mulher fatal impõe-se como uma presença ameaçadora e poderosa, superior às suas congéneres em todos os aspetos, ao mesmo tempo em que se configura como uma “estranha” no interior da narrativa, uma condição que Stein<sup>338</sup> reconhece como essencial à sua existência. É precisamente essa alteridade – o estar sempre em desfasamento em relação ao meio – que a torna simultaneamente fascinante e perigosa. Na tradição clássica, a *femme fatale* manifesta o seu poder sobretudo pela visualidade, em que a beleza e o erotismo, ao mesmo tempo atrativos e inacessíveis, funcionam como forças contraditórias que seduzem e ameaçam e instauram a tensão entre o prazer e a destruição.<sup>339</sup> A sexualidade aberta, muitas vezes situada “à margem da sociedade”, é entendida como uma fonte de sedução enganadora que coloca o homem numa posição de vulnerabilidade, oscilando entre o desejo e o medo.<sup>340</sup> Cassie reconfigura esse motivo ao integrar na sua performance noturna tanto a aparência de fragilidade quanto a força da sedução erótica. A sua beleza e sensualidade, longe de serem apenas atributos passivos, tornam-se armas calculadas que reforçam a armadilha, pois os homens que se aproximam motivados pelo desejo veem-se confrontados com o choque da revelação e com a súbita inversão da posição de poder. Neste sentido, Cassie aproxima-se da *femme fatale* clássica, mas desloca o centro da sua ameaça, pois não é a promessa de prazer que conduz à ruína e sim a exposição da misoginia latente. Assim, a personagem cruza dois motivos literários e cinematográficos distintos – o “duplo” e a *femme fatale* – numa variante moderna. A

<sup>337</sup> HILMES, C. (1990). *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur [A Femme Fatal: Um tipo de Feminilidade na Literatura Pós-Romântica]*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung e Carl Ernst Poeschel Verlag, cap. XII e seg.

<sup>338</sup> STEIN, G. (1985). *Femme fatale - Vamp - Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft - Kultfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts [Femme Fatal - Vamp - Bluestocking. Sexualidade e Dominação - Figuras de Culto e Personagens Sociais dos Séculos XIX e XX]*. Fischer Taschenbuch Verlag, p. 11 e seg.

<sup>339</sup> HILMES, *op. cit.*, cap. XIII.

<sup>340</sup> *Ibid.*, pp. 225-227.

sua alteridade não apenas a distingue do cotidiano “normalizado”, mas converte-se numa estratégia crítica que desnuda a violência estrutural inscrita nas relações de gênero, fazendo da sedução uma via de denúncia e da performance uma forma de justiça.

Entre as imagens mais marcantes de *Promising Young Woman* está a rotina meticulosa de Cassie Thomas ao atualizar o seu caderno pessoal.<sup>341</sup> Após cada incursão noturna, tal como já foi referido, ela coloca um traço, compondo uma espécie de inventário secreto dos encontros que encena com homens potencialmente abusadores. Não se trata de uma simples lista, mas de um gesto ritualizado, na medida em que cada traço registado funciona como uma inscrição simbólica da culpa. Este arquivo clandestino possui uma dimensão quase litúrgica. O caderno torna-se um altar profano onde Cassie acumula testemunhos do seu projeto punitivo. O ato de escrever, repetitivo e silencioso, traduz-se em ritual de consagração da memória, impedindo que os episódios de abuso se dissolvam no esquecimento. A sua função ecoa as práticas míticas de recordação, pois assim como as Erínias da tradição grega não deixavam que os crimes de sangue se apagassem, também Cassie garante que as ofensas contra as mulheres permaneçam inscritas na memória e materializadas em sinais visíveis. Neste sentido, o caderno funciona como o repositório simbólico da experiência de Cassie, pois nele se inscrevem os vestígios do trauma e se arquiva a promessa de retaliação. A performance noturna encontra aqui a sua contrapartida escrita, conferindo densidade e continuidade a um gesto que, de outra forma, seria somente episódico. Ao registar, Cassie converte a sua vingança em processo, dado cada entrada representar ao mesmo tempo uma marca de clausura e uma abertura para o próximo ato. O motivo do “duplo” atravessa, assim, a cena de forma subtil. Por um lado, a jovem banal, que vive de dia num quotidiano aparentemente trivial, regista no caderno uma existência paralela, secreta, marcada pela justiça punitiva. Por outro, o próprio objeto – discreto, quase banal – encerra em si uma carga simbólica desproporcionada, transformando-se em eco moderno das tabuletas arcaicas da memória mítica. O caderno é a prova silenciosa de que nada será esquecido, nem perdoado.

O reencontro com Ryan, um antigo colega de curso, introduz uma aparente rutura no percurso de Cassie. Pela primeira vez, entrevê-se a possibilidade de uma vida fora da lógica da vingança, marcada por cumplicidade, afetividade e até humor.

---

<sup>341</sup> FENNELL, *op. cit.*, 00:19:45 – 00:19:53.

A narrativa ensaia, neste ponto, uma viragem para o registo romântico, como se a protagonista pudesse finalmente reconciliar-se com a “normalidade” social que abandonara após a tragédia de Nina. Contudo, esta abertura não anula o seu outro lado: a vigilante noturna, que continua a exercer os seus rituais de encenação e punição. O motivo do “duplo” torna-se aqui mais evidente porque Cassie se divide entre duas identidades que não chegam a integrar-se, ou seja, a jovem que partilha encontros ternos com Ryan e a justiceira que, na penumbra, encena vulnerabilidade para desarmar os agressores. A duplicidade não é apenas psicológica, é também ética. Entre a promessa de reconciliação e o imperativo da vingança, Cassie encarna a tensão irresolúvel entre desejo de cura e compulsão punitiva. Nesta ambivalência ecoa o imaginário das Erínias em processo de metamorfose em Euménides. À semelhança das divindades que na tragédia grega oscilam entre a vingança cega e a integração no novo sistema jurídico, Cassie encontra-se num ponto de tensão permanente, pois a relação com Ryan sugere a possibilidade de mudança e de um percurso mais conciliatório, mas a sua identidade vingadora continua a afirmar-se, impulsionada por uma ferida que não cicatriza. Cada gesto amoroso é, assim, atravessado pelo peso da violência passada, cada promessa de futuro é contaminada pela memória do trauma. A relação entre Cassie e Ryan, portanto, não apenas introduz uma dimensão afetiva na narrativa, mas revela como o “duplo” de Cassie é inseparável da sua função mítica, em que vítima e vingadora coexistem e Euménide e Erínia se sobrepõem num equilíbrio precário que aponta simultaneamente para a regeneração e para a destruição.

No confronto com Madison, uma antiga colega de faculdade que desacreditou o testemunho de Nina e, desse modo, colaborou para o silenciamento da violência sofrida, Cassie põe em prática uma das suas estratégias mais engenhosas.<sup>342</sup> Em vez de recorrer a qualquer violência física, a protagonista monta um dispositivo teatral cuidadosamente planeado: convida a antiga colega, a qual, no passado, desacreditara o testemunho de Nina e relativizara a gravidade da violação, para um encontro aparentemente inocente, embriaga-a e orchestra uma situação ambígua em que Madison desperta convencida de ter sido abusada. O que está em causa não é o ato em si mas o abalo psicológico provocado pela encenação, pois Cassie devolve a Madison a experiência da vulnerabilidade e da insegurança que antes desprezara e força-a a confrontar-se com o peso das consequências de ter ignorado ou

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, 00:34:22 – 00:39:37.

minimizado a violência sofrida por outra mulher. A pertinência simbólica desta cena realça, por um lado, a dimensão do “duplo” na trajetória de Cassie, na medida em que a jovem que em público aparenta fragilidade se revela uma estratega implacável, capaz de manipular e inverter as posições de poder e, por outro, aproxima-se da lógica ritual das Erínias, cujo poder não residia apenas na punição física, mas sobretudo na capacidade de incutir medo, remorso e desespero nos culpados. À semelhança das divindades do castigo arcaico que perturbavam a consciência até ao limite da loucura, Cassie constrói uma experiência subjetiva que obriga Madison a experimentar o terror de ser vítima, devolvendo-lhe sob forma performativa aquilo que negligenciara no passado.

O encontro com a reitora da faculdade constitui um dos momentos mais incisivos do percurso de Cassie.<sup>343</sup> A personagem, enquanto símbolo da autoridade institucional e da credibilidade académica, tinha ignorado anos antes a denúncia de Nina, optando pela proteção da reputação universitária em detrimento da justiça. Cassie confronta-a de forma calculada: finge ter deixado a filha adolescente da reitora sozinha com um grupo de rapazes embriagados, encenando para a mãe o mesmo cenário de vulnerabilidade que desconsiderara no passado. Embora se revele depois que a filha nunca esteve em perigo, o pânico e a impotência que a reitora experimenta funcionam como um espelho do trauma negligenciado de Nina. Neste episódio, a vingança não se traduz em violência física, mas na teatralização de uma experiência de medo e impotência, que desestabiliza o poder institucional. O gesto performativo de Cassie denuncia a falência da justiça formal e expõe a cumplicidade das estruturas patriarcais no silenciamento das vítimas. Tal como as Erínias perseguiam não apenas os culpados diretos, mas também aqueles que, por omissão, perpetuavam a injustiça, Cassie inscreve a reitora no círculo da culpa, forçando-a a sentir aquilo que negara reconhecer. Aqui, o castigo adquire uma dimensão pedagógica e moral, porque não pune o corpo, mas convoca a consciência, revelando o vazio ético das instituições.

A descoberta do vídeo que documenta a violação de Nina constitui um ponto de rutura absoluto na narrativa.<sup>344</sup> Até então, Ryan surgira como a possibilidade de reconciliação de Cassie com uma vida mais estável, uma promessa de afeto e integração afetiva. Contudo, a revelação de que ele também estava presente na cena

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, 00:42:02 – 00:47:45.

<sup>344</sup> *Ibid.*, 01:14:14 – 01:14:57.

de violência, ainda que como cúmplice passivo, destrói por completo essa projeção. O que parecia ser um aliado e companheiro revela-se afinal parte da mesma estrutura de convivência masculina que Cassie vinha denunciando. A cena reafirma, assim, a impossibilidade de confiar na superfície das aparências, já que até o homem que parecia “diferente” estava implicado no mesmo sistema de silêncio cúmplice e Cassie não permite a distinção entre o agressor ativo e o cúmplice que opta por não intervir, pois ambos participam na perpetuação da violência. O vídeo funciona, aqui, como um equivalente moderno do testemunho sagrado, ou seja, uma prova irrefutável que rasga o véu do esquecimento e expõe a verdade oculta. Do ponto de vista simbólico, esta sequência amplia o motivo do “duplo” para além da protagonista. Ryan encarna a duplicidade masculina, de um lado o médico carinhoso, afetuoso e representante de uma vida “normalizada” e do outro o jovem incapaz de romper com a cultura de violência, que prefere a inércia ao risco de confrontar os seus pares. O choque não é apenas pessoal para Cassie, é também a confirmação de que a misoginia não é exceção, mas regra, e que mesmo os “bons rapazes” podem esconder cumplicidades que sustentam o abuso. A partir deste ponto, a narrativa não deixa margem para ilusões: a possibilidade de reconciliação afetiva desaparece, substituída pela certeza de que Cassie deve prosseguir até ao limite da sua missão punitiva. Ao revelar o alcance sistémico da cumplicidade masculina, a cena acentua a dimensão trágica da protagonista, que permanece isolada e traída, mas firme no seu propósito inquebrantável. Tal como as antigas deusas vingadoras, ela não se contenta em punir o ato visível, mas persegue também a omissão e a convivência, afirmando uma justiça que transcende a lei e o afeto para inscrever-se no domínio da inexorabilidade mítica. A descoberta do vídeo funciona, nesse sentido, como revelação de uma verdade estrutural em que a violência não é apenas praticada mas também legitimada pelo silêncio cúmplice. Cassie torna-se, assim, uma figura que enfrenta não um agressor individual, mas uma cultura inteira, cujo pacto de silêncio é tão culpável quanto o próprio crime.

O confronto final com Al Monroe concentra toda a carga trágica da narrativa.<sup>345</sup> Cassie planeia meticulosamente a sua última vingança, infiltrando-se no espaço festivo do noivo como se fosse uma stripper contratada. A performance inicial – aparentemente lúdica e revestida de erotismo – converte-se rapidamente numa encenação punitiva, quando Cassie prende Monroe à cama e o confronta com a

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, 01:23:04 – 01:29:40.

violência que destruíra a vida de Nina. O disfarce não é mero artifício narrativo, pois constitui a expressão performativa da sua condição de vingadora, que encena a fragilidade para melhor desarmar e subjugar o alvo. O gesto aproxima-se do motivo da *femme fatale*, enquanto figura que combina a sensualidade e a ameaça, a sedução e a punição. A peruca multicolorida que Cassie usa intensifica esse efeito, na medida em que as cores vibrantes, em contraste com a sensualidade estudada do resto do traje, lhe conferem uma aura inquietante, quase monstruosa:



Essa visualidade remete para a tradição mítica das Erínias, cuja iconografia artística frequentemente as associa a figuras femininas aterradoras, com serpentes a saírem-lhes da cabeça, simbolizando a fusão entre a beleza e o terror, a atração e a repulsa. Um exemplo paradigmático encontra-se no quadro *Orestes Pursued by the Furies*<sup>346</sup> (1862), de William-Adolphe Bouguereau, onde o protagonista é acossado por essas divindades vingadoras, ao mesmo tempo sedutoras e monstruosas:



<sup>346</sup> Orestes Pursued by the Furies. (s.d.). In: *eMuseum*. Acedido em 20 de agosto de 2025, em <https://chrysler.emuseum.com/objects/27206/orestes-pursued-by-the-furies>

Tal como nessa representação, Cassie por meio da sua aparência – a peruca multicolorida em contraste com a sensualidade do traje – procura instaurar o medo e expor a verdade que o seu inimigo procura ocultar.

No entanto, o plano falha: Monroe consegue libertar-se e assassina Cassie, asfixiando-a, parecendo anular, assim, a sua agência.<sup>347</sup> Mas é precisamente no fracasso físico que o seu “duplo” vingador triunfa. A morte da protagonista não encerra a ação, porque Cassie havia antecipado o desfecho e deixara provas, mensagens e testemunhos preparados para que a justiça legal, tantas vezes ausente, fosse finalmente ativada. Assim, no auge das festividades do casamento, quando Monroe acredita ter eliminado qualquer ameaça, é surpreendido pela polícia e detido em plena cerimônia.<sup>348</sup> O momento adquire um caráter quase ritual, pois a celebração da união transforma-se em espetáculo público de punição e inverte simbolicamente o sentido do evento. Neste ponto, o motivo do “duplo” atinge o seu paroxismo. Cassie desaparece enquanto indivíduo, mas a vingadora afirma-se de forma absoluta, triunfando postumamente através da estratégia premeditada. Tal como nas tragédias gregas, em que o castigo das Erínias se cumpria inevitavelmente apesar da resistência dos culpados, também aqui a punição chega de forma inapelável. A morte de Cassie sela a sua condição de figura trágica, mas também consagra a eficácia da sua agência punitiva, inscrita não no corpo que perece, mas na persistência de um legado de vingança. O desfecho do filme permite ainda recuperar a analogia sugerida logo no início do filme, quando Cassie, sentada de braços abertos no bar, evocava a imagem de Cristo na cruz. Tal como a figura crística, Cassie procura escapar ao destino fatal, mas conta com ele para que a sua mensagem se cumpra. O envio das provas funciona como transmissão quase messiânica de uma verdade inadiável: haverá sempre julgamento. A sua morte, à semelhança da de Cristo, assume um valor redentor – não para a protagonista, mas para a coletividade –, instaurando uma esperança de justiça num mundo que teima em negá-la.

Ainda assim, importa reconhecer que *Promising Young Woman* tem sido alvo de leituras críticas divergentes. Para alguns, o filme pode parecer superficial, didático, moralista ou até leviano no modo como lida com as vítimas de agressão sexual. Para outros, revela-se uma expressão emocionalmente poderosa e catártica da raiva

<sup>347</sup> FENNELL, *op. cit.*, 01:30:08 – 01:32:24.

<sup>348</sup> *Ibid.*, 01:42:00 – 01:43:52.

feminina no contexto pós-#MeToo, ao dramatizar um problema que permanece estrutural e irresoluto.<sup>349</sup> Esta ambivalência reforça precisamente o seu impacto no horizonte de receção: mais do que oferecer uma resposta definitiva, a obra convoca debate e expõe as fraturas culturais em torno da justiça, do género e da memória da violência.

#### 4.4. Comparação das Três Narrativas (Fílmicas) Analisadas

Comparando as três narrativas fílmicas que foram analisadas – *Carrie*, *Os Homens que Odeiam as Mulheres* e *Uma Miúda com Potencial* –, torna-se evidente que Cassie Thomas é a que melhor exemplifica a complexidade da vingadora contemporânea. Carietta White, marcada pela repressão e pela humilhação, encarna a irrupção sobrenatural do castigo, uma fúria que emerge do sangue e converte o corpo feminino em força destrutiva, remetendo diretamente para o imaginário arcaico das Erínias. Lisbeth Salander, por sua vez, inscreve-se no registo da justiça punitiva implacável, operando com racionalidade estratégica e devolvendo, de forma simétrica, a violência sofrida, revelando ser uma atualização moderna da justiça das deusas vingadoras. Cassie, porém, condensa e ultrapassa estas dimensões. O seu percurso conjuga o motivo do “duplo”, vivido na tensão entre a vida social aparentemente normal e a identidade noturna de vigilante, com uma lógica punitiva que não assenta na força física, mas no intelecto, na astúcia e na manipulação performativa. A sua feminilidade sensual, próxima do motivo da *femme fatale*, transforma-se em arma: encena a vulnerabilidade para inverter os papéis e expor a hipocrisia masculina. Simultaneamente, a sua ação remete para o modelo mítico das Erínias, não como uma repetição arcaica, mas como uma atualização simbólica, pois assim como as divindades perseguiram os culpados para que a ordem fosse restaurada, Cassie assume a missão de confrontar a cultura da impunidade, instaurando um julgamento que transcende a sua própria morte.

Ao comparar as protagonistas Carrie, Lisbeth e Cassie sob a perspetiva da estética da receção, percebe-se que cada figura provoca no espetador uma resposta emocional distinta, ainda que todas se inscrevam no mesmo horizonte do castigo e da justiça desviada do monopólio estatal da violência.

---

<sup>349</sup> BROCKES, E. (2021). What Promising Young Woman gets right about sexual assault. In: *The Guardian*. Acedido em 22 de agosto de 2025, em <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/05/rape-revenge-movie-believable-promising-young-woman-carey-mulligan>

No caso de *Carrie*, predomina uma ambivalência perturbadora, dado que a compaixão pela jovem fragilizada convive com o horror perante a devastação que desencadeia. O espectador oscila entre a pena pela vítima e o medo da vingadora, experimentando o “inquietante” que Freud descreve – o familiar que se torna súbito e ameaçador.

Em *Lisbeth*, por contraste, o efeito dominante é de identificação catártica, visto que a sua violência é lida como justa retaliação a abusos intoleráveis, sobretudo porque a lei se mostra falha ou corrupta. O público reconhece que os seus métodos extravasam a legalidade, mas tende a aceitá-los como reparação legítima, num movimento análogo ao que se verifica na receção do herói mascarado masculino, como, por exemplo, Batman ou Zorro. Contudo, a diferença de género é decisiva, pois enquanto o justiceiro masculino costuma ser legitimado como protetor da comunidade, a vingadora feminina é apresentada como excessiva, perigosa ou à margem, refletindo um imaginário em que a mulher que assume o monopólio da punição ainda é vista como transgressora radical.

Cassie, em *Promising Young Woman*, leva esta tensão ao limite. A receção do espectador é marcada pela inquietação, pois a sua vingança é performativa, simbólica, mas também arriscada e autodestrutiva. A sua morte final, que garante a punição postumamente, coloca o público diante da pergunta desconfortável: a justiça foi cumprida ou foi demasiado cara? Ao contrário do alívio que acompanha o triunfo de Batman, aqui o espectador confronta-se com o carácter sacrificial e trágico da vingadora feminina, cuja agência não sobrevive ao cumprimento da sua missão.

Neste confronto, evidencia-se a assimetria entre o vingador e a vingadora no imaginário coletivo. O justiceiro masculino pode violar o monopólio da violência estatal e ainda assim ser celebrado como guardião, enquanto a vingadora feminina, mesmo quando atua movida por razões compreensíveis, é associada à desordem, à catástrofe ou ao excesso. A receção destas obras confirma, assim, que a vingadora contemporânea não é apenas um espelho do mito das Erínias, mas também um teste às fronteiras sociais e culturais do aceitável, levando a questionar até que ponto o público está disposto a reconhecer a justiça quando esta é encarnada por uma mulher.

## 5. CONCLUSÃO

A investigação desenvolvida ao longo desta dissertação procurou analisar e interrogar, em perspectiva comparada, a figura da vingadora no imaginário ocidental, articulando os conceitos de vingança, justiça, gênero e mito. Esta articulação entre os quatro eixos revela-se inovadora, uma vez que, até ao presente, nenhum autor havia proposto de forma sistemática a interseção destas dimensões. Ao cruzar categorias que tradicionalmente se estudam em separado – a vingança enquanto prática social, a justiça enquanto ideal normativo, o gênero enquanto construção cultural e o mito enquanto matriz arquetípica –, a presente análise abriu um espaço interpretativo singular, capaz de iluminar as complexidades contemporâneas da representação da vingadora e de oferecer novas chaves de leitura para compreender o lugar que ocupa no imaginário coletivo. Ao mesmo tempo, abre perspectivas para investigações futuras que poderão explorar, numa abordagem interdisciplinar, outras formas de representação da vingança feminina e as suas implicações na literatura, no cinema e noutros domínios artísticos, bem como o modo como dialogam com debates jurídicos, sociais e culturais em permanente transformação.

Culminando na análise de três personagens femininas do universo literário e cinematográfico – Carrie White em *Carrie*, Lisbeth Salander em *Os Homens que Odeiam as Mulheres* e Cassie Thomas em *Uma Miúda com Potencial* – foi possível delinear não apenas a evolução do motivo da vingança no quadro cultural contemporâneo, mas também as suas raízes arquetípicas, herdadas da tradição mítica e reelaboradas pela modernidade. Ao longo do percurso, tornou-se evidente que estas figuras não podem ser entendidas apenas como construções narrativas isoladas, mas como projeções simbólicas de tensões sociais persistentes: o conflito entre a repressão e a emancipação, entre o silêncio e a denúncia, entre a lei instituída e a justiça alternativa.

Neste sentido, a análise revelou que a vingadora feminina opera como lugar de interseção entre o individual e o coletivo, entre a experiência subjetiva do trauma e a sua ressonância cultural mais ampla. Através das lentes comparatistas, mostrou-se como a literatura e o cinema não apenas reproduzem estas figuras, mas também as ressignificam em função de diferentes contextos históricos e sociais, mantendo contudo um núcleo comum que remete para o arquétipo das Erínias. Este percurso permitiu, assim, responder de forma sistemática às questões que serviram de base à investigação, conferindo unidade a um objeto que, embora plural nas suas manifestações, encontra coerência no diálogo entre a literatura, o cinema, a psicanálise e a mitologia.

A primeira questão colocava-se em torno da definição da vingança numa perspectiva de teoria da ação. Demonstrou-se que a vingança não pode ser entendida como um mero impulso irracional ou como uma descarga instintiva de ódio, mas antes como uma resposta estruturada a uma violação percebida da ordem social e da integridade pessoal. Trata-se de uma conduta que, embora frequentemente situada fora dos limites da legalidade, conserva uma lógica própria, orientada por critérios de proporcionalidade e simetria: o sofrimento infligido ao agressor deve refletir o sofrimento causado à vítima. A vingança, neste sentido, inscreve-se no domínio da ação intencional, pois envolve planeamento, cálculo e uma finalidade clara, orientada para restaurar um equilíbrio perdido. Neste quadro, importa sublinhar que a vingança, tal como se manifesta nas personagens analisadas, não surge como uma alternativa arbitrária, mas como uma consequência direta do colapso ou da ausência de proteção institucional. Carrie vinga-se porque a escola e a comunidade falharam em reconhecer a violência simbólica e física de que era alvo, Lisbeth mobiliza o seu arsenal de competências quando a lei, encarnada pelo seu tutor, se converte em instrumento de abuso e Cassie encena a sua retaliação porque a universidade, e mais amplamente a sociedade, recusaram escutar e validar o testemunho da amiga violentada. Em todos os casos, a vingança emerge precisamente no ponto onde a justiça institucional se mostra impotente, conivente ou indiferente.

Assim, à luz da teoria da ação, a vingança configura-se como uma prática significativa e relacional, ou seja, não é apenas um ato isolado, mas parte de uma cadeia de respostas que procura restituir dignidade, reparar simbolicamente o dano e afirmar a existência de uma justiça que transcende a norma legal. Longe de ser uma mera explosão de violência, ela manifesta-se como um gesto carregado de sentido, que devolve agência à vítima e reinscreve no espaço social a exigência de responsabilização.

Em segundo lugar, analisou-se a evolução histórica dos conceitos e práticas de justiça e vingança, desde as sociedades primitivas até à contemporaneidade, com especial atenção ao papel desempenhado pelas mulheres nesse processo.

Ao longo dos séculos, a vingança conheceu estatutos ambivalentes. Ora condenada como irracionalidade perigosa e incompatível com a ordem social, ora exaltada como uma reparação legítima e necessária diante da falência da lei ou da ausência de instâncias reguladoras. A história jurídica e cultural mostra que o seu percurso não é sequencial, mas sim marcado por tensões constantes entre a violência privada, a justiça retributiva e a institucionalização da pena.

O percurso mítico das Erínias até à sua metamorfose em Euménides, no tribunal instituído por Atena, constitui o exemplo paradigmático – vertido na obra esquiliana *Oresteia* –<sup>350</sup> da transição da vingança privada, fundada no vínculo de sangue, para a justiça pública, mediada pela Pólis e pelas instituições jurídicas. Este episódio, amplamente retomado pela tradição ocidental, tornou-se uma matriz interpretativa que permite compreender como a vingança foi sendo progressivamente deslocada da esfera do indivíduo para a da coletividade.

As mulheres, embora frequentemente silenciadas na esfera pública e juridicamente excluídas das instâncias formais de decisão, emergem recorrentemente como protagonistas de vingança em mitos, tragédias, epopeias e narrativas literárias. Figuras como Medeia, Clitemnestra ou Electra, no imaginário clássico, já ilustram a força disruptiva da vingadora, cuja ação expõe as falhas do sistema patriarcal e o poder latente que o feminino pode encarnar. Do mesmo modo, episódios lendários e históricos, bem como a sua transposição em expressões artísticas, da literatura à pintura, da ópera ao cinema, revelam como a mulher vingadora foi investida de um poder simbólico que, ainda que frequentemente temido ou condenado, assumiu uma relevância persistente no imaginário ocidental.

Deste modo, a análise permitiu concluir que a vingança feminina, longe de ser um mero episódio narrativo ou uma exceção mítica, desempenha um papel estruturante na própria reflexão sobre a justiça. Ao corporizar tensões irresolúveis entre a lei e o desejo, a ordem e a transgressão, o castigo e a reparação, a vingadora tornou-se não apenas um agente narrativo, mas também um símbolo crítico capaz de interrogar, ao longo da história, os limites e as possibilidades da justiça humana.

Seguidamente procurou-se aferir até que ponto as condutas movidas pela vingança representam uma ameaça à identidade, eventualmente interligada com fatores relacionados com as dinâmicas de género. A análise revelou que a vingança, para as personagens femininas em estudo, funciona como um espaço de tensão identitária particularmente agudo: a vingadora afirma-se contra a opressão, mas corre o risco de se perder no gesto punitivo que a define. Neste ponto, as dinâmicas de género tornam-se centrais, pois o ato de vingança encenado por uma mulher rompe com o horizonte normativo que, nos espaços culturais analisados, associa a feminilidade à passividade, ao cuidado e à submissão.

---

<sup>350</sup> ÉSQUILO, *op. cit.*

Em Carrie, o lado vingador manifesta-se como “sombra” junguiana incontável, desafiando não apenas o poder materno repressivo, mas também as expectativas sociais que confinam a jovem ao papel de vítima. O preço dessa insurgência é a autodestruição – mesmo que involuntária –, representando um sinal da dificuldade de integrar a fúria feminina num quadro de reconhecimento social. Já em Lisbeth Salander, o núcleo punitivo coexiste com a racionalidade analítica e com uma competência tecnológica que reconfigura os papéis de gênero: a vingadora apropria-se de ferramentas associadas ao poder masculino (hacking, finança, investigação) e, a partir das margens, subverte-as. Essa convivência entre vítima e agente punitiva permanece precária, mas funcional, e constitui um dos traços mais originais da personagem. Em *Cassie*, por sua vez, a vingança performativa não é apenas reação individual, mas um gesto de inscrição coletiva, marcado pelo legado do *#MeToo*. A sua conduta dramatiza a denúncia de uma cultura misógina persistente, mas ao custo do sacrifício pessoal: Cassie dissolve-se como sujeito para garantir que a mensagem vingadora sobreviva.

Assim, em todos os casos, a vingança representa simultaneamente um meio de emancipação e o risco de dissolução do “eu”. As dinâmicas de gênero tornam este paradoxo ainda mais evidente, pois a figura da vingadora revela a dificuldade de conciliar emancipação feminina e reconhecimento social num imaginário ainda marcado pela suspeita e pela punição da mulher que ousa assumir o monopólio da violência.

A quarta e a quinta questão orientavam-se para a distinção entre figuras masculinas e femininas de vingadores e para a identificação de personagens femininas em contextos literários e cinematográficos. Neste âmbito, tornou-se igualmente pertinente considerar os processos de transmediação, uma vez que as adaptações cinematográficas não se limitam a reproduzir as narrativas literárias, mas reconfiguram-nas através de recursos visuais, performativos e simbólicos, enfatizando dimensões distintas da vingança feminina e ampliando o seu impacto na recepção do público. A análise mostrou que, enquanto o vingador masculino é muitas vezes retratado como herói trágico ou justiceiro solitário que, mesmo ao atuar fora da lei, contribui para restaurar a ordem social e moral, a vingadora feminina tende a ser representada como figura inquietante, perturbadora, associada à transgressão, ao excesso ou ao monstruoso. Esta diferença revela a persistência de uma lógica de gênero: aquilo que, no homem, é lido como heroísmo ou coragem, na mulher surge frequentemente marcado pelo estigma da desmesura e do perigo.

Carrie, Lisbeth e Cassie exemplificam diferentes modalidades dessa condição. Carrie encarna a vingança como materialização do castigo sobrenatural, refletindo a tradição arquetípica do feminino ligado às forças ctônicas, cuja violência irrompe de modo incontrolável e destrutivo. Lisbeth, por sua vez, corporiza a justiceira implacável que atua fora da lei, subvertendo as ferramentas do poder patriarcal e expondo as falhas de um sistema jurídico que deveria protegê-la. Cassie representa uma variante mais recente e performativa: a sua vingança inscreve-se no corpo e no gesto, operando sobretudo na esfera simbólica e emocional, em diálogo direto com os debates contemporâneos em torno da cultura da violação e da misoginia estrutural.

Estas três personagens constituem, assim, variações contemporâneas da mesma matriz mítica, reelaborada sob a perspectiva do gênero. Todas elas ecoam a lógica das Erínias, divindades vingadoras que castigavam crimes ocultos, mas agora adaptadas ao imaginário moderno e às dinâmicas sociais do presente. Inicialmente, chegou a ser considerada a possibilidade de associar cada protagonista a uma das três Erínias individualizadas na tradição virgiliana – Alecto, Tisífone e Megera –<sup>351</sup>, às quais são atribuídas funções diferenciadas no exercício da vingança. No entanto, optou-se por uma leitura mais abrangente, tendo em conta que, na sua origem mítica, como testemunha a *Teogonia*,<sup>352</sup> de Hesíodo, o número das Erínias era indefinido,<sup>353</sup> reforçando a ideia da sua ligação a um princípio universal e coletivo da justiça punitiva, antes de a tradição posterior as fixar como tríade individualizada.

Se o vingador masculino ainda é, em muitos contextos, assimilado ao guardião da justiça, a vingadora feminina revela-se mais ambivalente, questionando o monopólio da violência do Estado e desafiando as categorias normativas de gênero, ao mesmo tempo que se afirma como um arquétipo de resistência e emancipação.

As questões seguintes permitiram aprofundar a dimensão performativa e identitária da vingança. Demonstrou-se que os papéis de gênero não são dados naturais, mas construções sociais e culturais, reproduzidas e legitimadas através de práticas quotidianas, discursos normativos e instituições. Nesse sentido, quando assumem o papel de vingadoras, as personagens femininas desestabilizam essas construções, expondo a artificialidade dos papéis atribuídos ao feminino. Carrie é punida pela manifestação da sua sexualidade nascente, revelando a forma como a cultura patriarcal

---

<sup>351</sup> RIBEIRO JR., W. A. (1999). As erínias. In: *Portal Graecia Antiqua*. Acedido em 2 de outubro de 2025, em <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0859>; GOMES, G. M. (2005). *Euclides da Cunha: literatura e história*. UFRGS, p. 220.

<sup>352</sup> HESÍODO, *op. cit.*

<sup>353</sup> RIBEIRO JR., *op. cit.*

associa o corpo feminino ao pecado, à vergonha e à ameaça à ordem social. Lisbeth recusa a condição de vítima passiva ao apropriar-se das ferramentas tecnológicas do seu tempo, provando que a agência feminina pode nascer não de uma força física sobre-humana, mas da inteligência, do cálculo e da subversão dos mecanismos de controle. Cassie, por sua vez, converte o seu corpo e a sua aparência em palco de denúncia, manipulando estereótipos de fragilidade ou de sedução feminina para expor e inverter a violência estrutural que esses mesmos estereótipos sustentam.

Em todos os casos, a performance não se reduz a uma mera estratégia de retaliação, mas configura-se como um processo de construção identitária: ao atuar fora das normas que lhes foram impostas, as protagonistas reconstróem a sua subjetividade, reclamando para si um espaço de ação e de fala que a sociedade lhes nega. A análise demonstrou, assim, que a representação da vingadora, quando encarnada por mulheres, ultrapassa a narrativa individual e inscreve-se num horizonte coletivo. No entanto, cada uma das protagonistas é retratada de forma detalhada e psicologicamente individualizada, o que impede que sejam entendidas como meras figuras alegóricas. O gesto vingador, ao materializar-se no corpo, na palavra ou no ato, transforma-se numa linguagem simbólica que denuncia desigualdades e violências estruturais, ao mesmo tempo que desafia o monopólio masculino da violência e do poder.

Deste modo, a vingança deixa de ser apenas reação subjetiva ou expressão de sofrimento pessoal para se tornar uma performance de género, ou seja, um ato que questiona e desestabiliza os papéis tradicionalmente atribuídos ao masculino e ao feminino. Essa performance revela o carácter precário e instável das categorias de género e, simultaneamente, introduz no imaginário coletivo a possibilidade de novas formas de agência feminina. Em última análise, Carrie, Lisbeth e Cassie mostram que a vingança, quando assumida por mulheres, é sempre mais do que punição: é resistência, reconfiguração simbólica e interpelação das estruturas sociais e políticas que sustentam a desigualdade.

A oitava e a nona questão abriram espaço para uma análise aprofundada da dimensão arquetípica das vingadoras contemporâneas e da forma como estas ultrapassam a esfera do individual para se afirmarem como figuras simbólicas de alcance coletivo. Demonstrou-se que Carrie, Lisbeth e Cassie não são apenas personagens narrativas confinadas ao enredo das suas histórias, mas antes representações que condensam motivos ancestrais, em particular o do “duplo” e o das Erínias, projetados em contexto moderno.

No que respeita ao motivo do “duplo”, cada uma das protagonistas encarna uma cisão identitária que se revela constitutiva. Carrie oscila entre a adolescente vulnerável e a entidade vingadora. Lisbeth divide-se entre a cidadã tutelada e a hacker de inteligência excepcional. Cassie alterna entre a empregada de balcão aparentemente banal e a justiceira performativa. Esta duplicidade não é apenas um recurso narrativo, mas antes um reflexo arquetípico de uma tensão que atravessa o imaginário ocidental desde a “sombra” junguiana até ao motivo do “Doppelgänger”. O “duplo” funciona, assim, como marca de uma interioridade fragmentada que só encontra expressão plena no gesto vingador.

Paralelamente, a ligação à mitologia grega torna-se evidente. As protagonistas analisadas refletem diferentes modalidades da lógica das Erínias. Em Carrie, surge a fúria descontrolada que se abate indistintamente sobre culpados e inocentes. Em Lisbeth, manifesta-se a perseguição implacável que não concede perdão aos agressores. Em Cassie, ganha forma a dimensão performativa da vingança, que se concretiza como exposição pública do crime e como denúncia das estruturas que perpetuam a impunidade. Ao projetarem estas lógicas míticas no presente, as personagens ressignificam a herança das deusas vingadoras, mostrando que o mito permanece vivo no inconsciente cultural e continua a oferecer quadros de inteligibilidade para pensar a justiça e a violência.

Ficou, assim, patente que as vingadoras ultrapassam a sua individualidade para se afirmarem como protótipos arquetípicos sociais. A vingança que protagonizam não se limita a reparar danos pessoais, mas funciona como uma interrogação coletiva sobre a violência de género, a falência das instituições e a possibilidade de autodeterminação feminina. Carrie representa o perigo da repressão e da exclusão social. Lisbeth denuncia a corrupção sistémica e a violência patriarcal naturalizada. Cassie dramatiza, em contexto pós-*#MeToo*, a persistência da misoginia cultural e do silenciamento das vítimas. Estas figuras funcionam como espelhos de tensões sociais amplas, expondo o desequilíbrio entre a promessa de justiça formal e a experiência real de impunidade.

Deste modo, as representações de vingadoras contemporâneas consubstanciam arquétipos que articulam distintas manifestações da vingança, desde a fúria cega até à retaliação meticulosa, da violência física até à punição moral. Mais do que simples personagens, são símbolos que desafiam o espetador a refletir sobre os limites da justiça, sobre a persistência das desigualdades de género e sobre o papel do mito na construção da imaginação coletiva.

Finalmente, discutiu-se de que modo as personagens femininas vingadoras presentes nos corpora analisados atualizam o legado das Erínias, constituindo um *remake* que reinscreve e ressignifica essas figuras míticas no imaginário coletivo contemporâneo. Demonstrou-se que Carrie, Lisbeth e Cassie não são apenas protagonistas ficcionais, mas herdeiras diretas de uma linhagem arcaica de figuras femininas vingadoras que, desde a tragédia grega, habitam os interstícios entre a lei e a violência, entre a justiça e o excesso. À semelhança das Erínias, que emergiam das trevas para punir crimes ocultos e que só mais tarde foram metamorfoseadas em Euménides, estas personagens reaparecem no presente como forças inquietantes, cuja missão é expor a violência invisível, restituir uma ordem que as instituições falharam em garantir e inscrever no corpo e no gesto uma verdade que não pode ser silenciada.

Em *Carrie*, a herança das deusas assume a forma de uma fúria incontrolável que se abate sobre a comunidade inteira, espelhando o peso do seu pecado coletivo. Em Lisbeth, manifesta-se na obstinação implacável, que persegue os agressores até à sua aniquilação, recusando a misericórdia que a lei muitas vezes concede. Em Cassie, essa mesma lógica assume uma forma performativa e quase pedagógica, onde o castigo se concretiza na exposição e na humilhação dos culpados, tornando visível aquilo que a sociedade insiste em ocultar. Cada uma destas figuras, à sua maneira, reinscreve no presente o princípio arcaico das Erínias: não há crime sem resposta, não há violência sem consequência, não há silêncio que dure para sempre.

Este *remake* mítico não se limita a atualizar formas antigas, mas transforma-se em interrogação sobre o nosso próprio tempo. Carrie, Lisbeth e Cassie encarnam a persistência da injustiça patriarcal e, simultaneamente, a necessidade de a enfrentar através de gestos radicais que ultrapassam a lei. Funcionam como espelhos perturbadores, que devolvem ao espetador uma inquietação que não se extingue com o fim da narrativa. A estética da receção ajuda a compreender este efeito: não importa apenas o que a obra diz, mas aquilo que faz ao público. O horror diante da fúria de Carrie, o fascínio diante da obstinação de Lisbeth ou a catarse diante da morte-sacrifício de Cassie não são simples reações emocionais, mas a inscrição de um mito antigo em perceções modernas. O espetador, ao ser confrontado com estas vingadoras, é levado a interrogar-se sobre o que significa justiça, sobre quem tem direito a exercê-la e sobre os limites de um sistema que tantas vezes falha.

Assim, estas personagens consubstanciam *remakes* contemporâneos das Erínias: não são cópias, mas reinvenções críticas que devolvem ao imaginário coletivo a memória de

uma justiça implacável e incômoda. Funcionam como fantasmas persistentes que assombram a cultura ocidental, lembrando-nos de que os conflitos entre a violência e a lei, o gênero e o poder, a repressão e a emancipação permanecem irresolvidos. A vingadora contemporânea é, por isso, mais do que uma figura narrativa: é um arquétipo renovado que interpela, provoca e resiste, desafiando-nos a reconhecer que, enquanto houver crimes ocultos e vítimas silenciadas, as Erínias nunca deixarão de regressar.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 6.1. Bibliografia

- ADKINS, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford University Press.
- ALFERMANN, D. (1996). *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*. Kohlhammer Verlag, pp. 10-12.
- ASSMANN, J. (1991). *Ägypten: Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur [Egito: Teologia e Piedade de uma Civilização Avançada]*. Kohlhammer Verlag.
- BÄR, G. (2005). Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm [O Motivo do Duplo como Fantasia de Divisão na Literatura e no Cinema Mudo Alemão]. In: *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Bd. 84. Rodopi.
- BÄR, G. (2007). Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film. In: *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Vol. 63. Brill, pp. 89–118.
- BÄR, G. (2015). Case Studies of Literary Multilingualism: Expressing Alterity in a Self-Referential Recourse to the Motif of the Double. In: *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900*. Peter Lang, pp. 171-193.
- BARRECA, R. (1997). *Sweet Revenge: The Wicked Delights of Getting Even*. Berkley.
- BAL, M. (2005). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. The University of Chicago Press.
- BANNER, K. (2022). John Collier’s “Clytemnestra”. In: *Art UK*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://artuk.org/discover/stories/john-colliers-clytemnestra>
- BEAUVOIR, S. DE (1949). *Le Deuxième Sexe*. Tome II: L’expérience vécue. Gallimard.
- BEAUVOIR, S. DE (2008). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau [O Sexo Oposto. O Costume e o Sexo da Mulher]*. Rowohlt Verlag.
- BERMAN, H. J. (2006). *Law and Revolution II: The Impact of the Protestant Reforms on the Western Legal Tradition*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- BEVINGTON, D. (s.d.). Hamlet. *Encyclopædia Britannica* (em inglês). Acedido em 10 de janeiro de 2025, em <https://www.britannica.com/topic/Hamlet-byShakespeare>.
- BÍBLIA SAGRADA* [dos Capuchinhos]. (2015). Difusora Bíblica.
- BLOCH, M. (1949). *La Société Féodale*. Éditions Albin Michel.
- BODIN, J. (1577). *Les Six Livres de la République*. Jacques du Puys.
- BOECKER, H. J. (1984). *Recht und Gesetz im Alten Testament und im Alten Orient [Direito e Lei no Antigo Testamento e no Antigo Oriente]*. Neukirchner Verlag.
- BONNET, H. (2000). Maat. In: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte [Enciclopédia da História da Religião Egípcia]*. W. de Gruyter.
- BOTTERÓ, J. (1992). *Mesopotamia: Writing, Reasoning, and the Gods*. The University of Chicago Press.
- BROCKES, E. (2021). What Promising Young Woman gets right about sexual

- assault. In: *The Guardian*. Acedido em 22 de agosto de 2025, em <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/05/rape-revenge-movie-believable-promising-young-woman-carey-mulligan>
- BRONTË, E. (1997). *Wuthering Heights*. Wordsworth Editions Ltd.
- BUTLER, J. (2003). *Das Unbehagen der Geschlechter [O Desconforto dos Gêneros]*. Suhrkamp Verlag.
- CANTAR DE MIO CID. (2025). Linkgua Ediciones.
- CARTWRIGHT, M. (2015). Euripides. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/Euripides/>
- CARTWRIGHT, M. (2015). Aeschylus. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/Aeschylus/>
- CARTWRIGHT, M. (2016). Ostracismo. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-14606/ostracismo/>
- CASEMENT, A. (2006). The Shadow. In: *The Handbook of Jungian Psychology*. Routledge.
- CAZARINI, R. (2019). Medeamaterial. In: *Palco Clássico*. Acedido em 10 de setembro de 2025, em <https://palcoclassico.blogspot.com/2019/01/medeamaterial.html>
- CHAGNON, N. A. (1988). Life Histories, Blood Revenge, and Warfare in a Tribal Population. In: *Science*, Vol. 239. American Association for the Advancement of Science.
- CHAMISSO, A. von (1827). *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*. Johann Leonhard Schrag
- CHIASSON, C. (2013). Re-Politicizing Euripides: The Power of the Peasantry in Michael Cacoyannis' "Electra". In: *Dialogues with the Past 1: Classical Reception Theory & Practice*. No. 126. Oxford University Press, pp. 207-223.
- CHILDE, G. (1950). The Urban Revolution. In: *The Town Planning Review*. Vol. 21, No. 1. Liverpool University Press, pp. 3-17. Acedido em 24 de janeiro de 2025, em <https://faculty.washington.edu/plape/citiesaut11/readings/Childe-urban%20revolution%201950.pdf>.
- CIORAN, E. (s.d.). *Cahiers 1957-1972*. Gallimard.
- CREPALDI, F. (2016). *O Triunfo de Elektra*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://fabianacrepaldi.com/elektra/>
- CROMBAG, H., RASSIN, E. & HORSELENBERG, R. (2003). On vengeance. In: *Psychology, Crime & Law*, 9.
- CUNHA, C. (2009). Duplo. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Acedido em 23 de junho de 2025, em <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/duplo>
- CUTHBERT, A. W. (2018). Doppelgänger. In: *Encyclopedia.com*. Acedido em 18 de julho de 2025, em <https://www.encyclopedia.com/medicine/anatomy-and-physiology/anatomy-and-physiology/doppelganger>
- DAWSON, L. (2018). Female Fury and the Masculine Spirit of Vengeance. In: *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*. Edinburg University Press, pp. 1-30.
- DENYER, N. (2008). *Plato: Protagoras*. Cambridge University Press.
- DEVER, W. G. (2017). *Beyond the Texts: An Archaeological Portrait of Ancient*

- Israel and Judah*. SBL Press.
- DORER, J. (2002). Diskurse, Medien und Geschlechterkonstruktionen [Discursos, Mídia e Construções de Género]. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Eds.). *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*.
- DUMAS, A. (2017). *O Conde de Monte Cristo*. Relógio D'Água.
- EDZARD, D. O. (1965). Die altorientalischen Reiche I: Vom Paläolithikum bis zur Mitte des 2. Jahrtausends [Os Impérios do Antigo Oriente I: Do Paleolítico até Meados do 2.º Milênio a.C.]. In: *Fischer Weltgeschichte, Bd. 2*. Fischer Verlag.
- EHRENSTEIN, D. (1999). Black Orpheus. In: *The Criterion Collection*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://www.criterion.com/current/posts/7-black-orpheus>
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. (2025). Thrace. In: *Encyclopaedia Britannica*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.britannica.com/place/Thrace>
- ERICKSEN, K. P., HORTON, H. (1992). "Blood Feuds": Cross-Cultural Variations in Kin Group Vengeance. *Behavior Science Research*, 26 (1–4).
- ÉSQUILO. (2024). *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70.
- ETHEREDGE, L. (2025). Osiris. In: *Encyclopaedia Britannica*. Acedido em 7 de junho de 2025, em <https://www.britannica.com/topic/Osiris-Egyptian-god>.
- EURÍPIDES. (1992). *Medeia*. Tradução de Cabral do Nascimento. Editorial Inquérito.
- FERNANDES, P. (2017). *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini. In: *Letras In.Verso e Re.Verso*. Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://www.blogletras.com/2017/05/medeia-de-pier-paolo-pasolini.html>
- FLYNN, G. (2014). *Gone Girl*. Orion Publishing.
- FORTES, M. (1969). *Kinship and the Social Order*. Aldine Publishing Company.
- FOUCAULT, M. (2014). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Vozes.
- FRAUENSTÄDT, P. (1881). *Blutrache und Todtschlagsühne im Deutschen Mittelalter [Vingança de Sangue e Expição por Homicídio na Idade Média Alemã]*. Verlag von Duncker & Humblot,
- FRAZÃO, D. (s.d.). Max Weber. In: *eBiografia*. Acedido em 10 janeiro de 2025, em [https://www.ebiografia.com/max\\_weber/](https://www.ebiografia.com/max_weber/)
- FRAZÃO, D. (s.d.). Ovídio. In: *eBiografia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.ebiografia.com/ovidio/>
- FRAZÃO, D. (2025). Virgílio. In: *eBiografia*. Acedido em 14 de junho de 2025, em <https://www.ebiografia.com/virgilio/>
- FREUD, S. (2010). O Inquietante (1919). In: *Sigmund Freud – Obras Completas, Volume 14, História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos (1917-1920)*. Companhia das Letras, pp. 328-376.
- FREVERT, U. (1989). Die Ehre der Bürger im Spiegel ihrer Duelle. Ansichten des 19. Jahrhunderts [A Honra dos Cidadãos Refletida nos seus Duelos. Visões do Século XIX]. In: *Historische Zeitschrift*. Tomo 249. De Gruyter.
- FRIJDA, N. H. (1994). The Lex Talionis: On vengeance. In: S. H. M. van

- Goozen & N. E. van der Poll & J. A. Sergeant (Eds.), *Emotions: Essays on emotion theory*. Erlbaum, pp. 263-289; TRIPP, M. & BIES, R. J. (1997). What's good about revenge? The avenger's perspective. In: R. J. Lewicki, R. J. Bies & B. H. Sheppard (Eds.). *Research on negotiation in organizations*. Vol. 6.
- GABEL, M. P. (s.d.). Jodie Foster Biography. In: *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em [https://www.imdb.com/name/nm0000149/bio/?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000149/bio/?ref=nm_ov_bio_sm)
- GARDINER, J. E. (2015). Monteverdi's Orfeo: "A Brilliant and Compelling Fable to the Inalienable Power of Music". In: *The Guardian*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/03/monteverdi-orfeo-john-eliot-gardiner-the-inalienable-power-of-music>
- GAY, R. (2014). *An Untamed State*. Grove Press.
- GEHRKE, H.-J. (1987). Die Griechen und die Rache. Ein Versuch in historischer Psychologie [Os Gregos e a Vingança. Uma Tentativa em Psicologia Histórica]. In: *Saeculum* 38, pp. 121-149.
- GEORGE, A. (1999). *The Epic of Gilgamesh: A New Translation*. Penguin Books.
- GILISSEN, J. (1986). *Introdução Histórica ao Direito*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- GILLESPIE, C. C. (2018). *Boudica: Warrior Woman of Roman Britain*. Oxford University Press.
- GOLLWITZER, M. (2004). *Eine Analyse von Racheaktionen und rachebezogenen Reaktionen unter gerechtigkeitspsychologischen Aspekten [Uma Análise de Ações de Vingança e de Reações relacionadas com Vingança a partir de Aspectos Psicológicos da Justiça]*. (Tese de doutoramento, Universidade de Trier, Alemanha).
- GOMES, G. M. (2005). *Euclides da Cunha: literatura e história*. UFRGS.
- GRIMAL, P. (2005). *A Mitologia Grega*. Publicações Europa-América.
- GRIMM, D. (2002). Das staatliche Gewaltmonopol. In: Wilhelm Heitmeyer/John Hagan (Eds.), *Internationales Handbuch der Gewaltforschung [Manual Internacional da Pesquisa sobre a Violência]*. Westdeutscher Verlag.
- HANSEN, M. H. (1995). *Die Athenische Demokratie im Zeitalter des Demosthenes: Struktur, Prinzipien und Selbstverständnis [A Democracia Ateniense na Época de Demóstenes: Estrutura, Princípios e Autocompreensão]*. Akademie Verlag.
- HARRISON, A. R. W. (1968). *The Law of Athens: The Family and Property*. Oxford University Press.
- HEIDER, F. (1977). *Psychologie der interpersonalen Beziehungen [Psicologia das Relações Interpessoais]*. Klett.
- HEINE, H. (1968). *Sämtliche Schriften*. Carl Hanser Verlag.
- HEINZLE, J. (Ed.) (2021). *Das Nibelungenlied [A Canção dos Nibelungos]*. Suhrkamp Verlag.
- HELCK, W. (1968). *Geschichte des alten Ägypten [História do Antigo Egito]*. E. J. Brill.
- HÉNAFF, M. (2009). *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie. [O Preço da Verdade. Presente, Dinheiro e Filosofia]*. Suhrkamp Verlag.
- HENRY, C. (2013). The girl with the dragon tattoo: Rape, revenge and

- victimhood in cinematic translation. In: B. Åström, K. Gregersdotter, & T. Horeck (Eds.), *Rape in Stieg Larsson's millennium trilogy and beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone crime fiction*. Palgrave Macmillan, pp. 175–192.
- HERGET, S. (2009). *Spiegelbilder: das Doppelgängermotiv im Film [Reflexos no Espelho: O Motivo do Duplo no Filme]*. Schüren Verlag.
- HERZOG, I. (1965). *The Main Institutions of Jewish Law. Volume 1: The Law of Property*. The Soncino Press Limited.
- HESÍODO. (2020). *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução de Jaa Torrano. Editora Iluminuras.
- HEUSS, A. (1976). *Römische Geschichte [História Romana]*. Georg Westermann Verlag.
- HILMES, C. (1990). *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur [A Femme Fatal: Um tipo de Feminilidade na Literatura Pós-Romântica]*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung e Carl Ernst Poeschel Verlag.
- HO, R., FORSTERLEE, L., FORSTERLEE, R. & CROFTS, N. (2003). Justice versus vengeance: Motives underlying punitive judgements. *Personality and Individual Differences*, 33.
- HOBBS, T. (1929). *Leviathan*. Oxford University Press.
- HOEBEL, E. A. (1954). *The Law of Primitive Man: A Study in Comparative Legal Dynamics*. Harvard University Press.
- HOFFMANN, E. T. A. (1927). *Die Elixiere des Teufels*. Gutenberg Verlag.
- HOMERO. (2019). *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Quetzal Editores.
- IDEIAS, J. A. C. (2009). Decadentismo. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Acedido em 12 de junho de 2025, em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo>
- ISENSEE, J. (1982). Die Friedenspflicht der Bürger und das Gewaltmonopol des Staates [O Dever dos Cidadãos para com a Paz e o Monopólio da Violência do Estado]. In: Georg Müller/René A. Rhinow/Gerhard Schmid/Luzius Wildhaber (Eds.), *Staatsorganisation und Staatsfunktion im Wandel. Festschrift für Kurt Eichenberger zum 60. Geburtstag [Organização do Estado e Função do Estado em Transição. Publicação Comemorativa para Kurt Eichenberger para o seu 60.º Aniversário]*. Helbing & Lichtenhahn.
- JEAN PAUL [Richter] (1796). *Blumen-, Frucht – und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel [Pedaços de Flores, Frutos e Espinhos ou o Matrimónio, a Morte e o Casamento do Pobre Advogado F. St. Siebenkäs na Cidade Mercantil Imperial de Kuhschnappel]*. Matzdorf.
- JUNG, C. G. (1968). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Princeton University Press.
- KELSEN, H. (1942). *Law and Peace in International Relations*. Harvard University Press.
- KELSEN, H. (1943). *Society and Nature: A Sociological Inquiry*. The University of Chicago Press.
- KING, S. (2017). *Carrie*. Bertrand Editora.
- KNAUF, E. A. (2021). *Geschichte Israels und Judas im Altertum [História de Israel e Judeia na Antiguidade]*. W. de Gruyter.
- KOSCHAKER, P. (1925). Ehe [Matrimónio]. In: *Reallexikon der Vorgeschichte*,

- Dritter Band. W. de Gruyter.*
- KRAMER, L. (1997). *After the loved death: Sexual violence and the making of culture*. University of California Press.
- LARSSON, S. (2011). *Os Homens que Odeiam as Mulheres*. Leya, SA.
- LEMOS, F. (2022). Karoline von Günderrode. In: *Enciclopédia Mulheres na Filosofia*. Acedido em 17 de julho de 2025, em <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/karoline-von-gunderrode/>
- LERNER, M. J. (1975). The Justice Motive in Social Behavior: Introduction. In: *Journal of Social Issues*, Vol. 31. Wiley.
- LOBO, J. F. (1963). Entre a Mesopotâmia e o Indus. In: *Revista de História*, 26(54), pp. 455-460.
- MAINE, H. S. (1908). *Ancient Law*. John Murray.
- MANTLO, C. (2020). The Vintagent Classics: Orphée. *The Vintagent*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://thevintagent.com/2020/03/01/the-vintagent-classics-orphee/>
- MARK, J. J. (2011). Uruk. In: *World History Encyclopedia*. Acedido em 28 de abril de 2011, em <https://www.worldhistory.org/uruk/>
- MARK, J. J. (2013). Boudicca. In: *Ancient History Encyclopedia*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://web.archive.org/web/20170526092219/http://www.ancient.eu/Boudicca/>
- MARROU, H. I. (1977). *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum [História da Educação na Antiguidade Clássica]*. dtv.
- MILLER, N. E. (1941). The frustration-aggression hypothesis. In: *Psychological Review*, 48(4).
- MOHLER, M. H. F. (2012). Staatliches Gewaltmonopol. In: *Sicherheit & Recht / Sécurité & Droit*. Dike Verlag.
- MORAIS, A. DE (2019). “A Ilíada” e “Odisseia” de Homero. Centro Nacional de Cultura. Acedido em 17 de junho de 2025, em <https://www.cnc.pt/a-iliada-e-odisseia-de-homero/>
- MORAIS, A. DE (2019). “Hamlet” de Shakespeare. In: Centro Nacional de Cultura. Acedido em 27 de junho de 2025, em <https://www.cnc.pt/hamlet-de-shakespeare/>
- MORIN, E. (1970). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Moraes Editores.
- MORIN, E. (1958). *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. [O Homem e o Cinema. Um Estudo Antropológico]*. Ernst Klett Verlag.
- MOSSE, G. L. (1996). *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit [A Imagem do Homem. Sobre a Construção da Masculinidade Moderna]*. Fischer Verlag.
- MOURA, F. K. (2017). O Rei Artur através dos Séculos: Uma Trajetória das Lendas Arturianas. In: *Revista Entrelaces*, V. 1, N.º 10, pp. 22-34.
- MÜSER, J. (2019). Tagungsbericht: Das Recht in die eigene Hand nehmen? Rechtliche, soziale und theologische Diskurse über Selbstjustiz und Rache [Relatório de conferência: Fazer justiça pelas próprias mãos? Discursos Jurídicos, Sociais e Teológicos sobre Justiça pelas Próprias Mãos e Vingança]. In: *H-Soz-Kult*. Acedido em 21 de junho de 2025, em <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127068>
- NIEMANN, H. M. (2021). *Geschichte Israels und Judas im Altertum [História*

- de Israel e Judeia na Antiguidade]. W. de Gruyter.
- NIPPEL, W. (1980). *Mischverfassungstheorie und Verfassungsrealität in Antike und früher Neuzeit [Teoria Constitucional Mista e Realidade Constitucional na Antiguidade e no Início da Modernidade]*. Klett-Cotta.
- OTTO, E. (1995). *Biblische Rechtsgeschichte [História do Direito Bíblico]*. In: *Theologische Revue 91*. Aschendorff Verlag.
- OVÍDIO. (2016). *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. Editora Concreta.
- POE, E. A. (2024). *William Wilson*. SAMPI Books.
- RADDATO, C. (2014). Queen Boudica. In: *Ancient History Encyclopedia*. Acedido em 16 de junho de 2025, em <https://web.archive.org/web/20170716180912/http://www.ancient.eu/ima ge/2357>
- RHEIN, V. (2013). Stellung der jüdischen Frau [Estatuto da Mulher Judia]. In: *SIG Factsheet*. Acedido em 15 de janeiro de 2025, em <https://swissjews.ch/de/services/wissen/factsheets/stellung-der-juedischen-frau/>
- RIBEIRO JR., W. A. (2001). Electra, Orestes e Píades no Túmulo de Agamémnon. In: *Portal Graecia Antiqua*, Acedido em 18 de junho de 2025, em <https://greeciantiga.org/img.asp?num=0553>
- RIBEIRO JR., W. A. (1999). As erínias. In: *Portal Graecia Antiqua*. Acedido em 2 de outubro de 2025, em <https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0859>
- RITTER, H. H. (s.d.). Gegenseitigkeit [Reciprocidade]. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online* (em alemão). Acedido em 22 de fevereiro de 2025, em <https://doi.org/10.24894/HWPh.1197>
- ROSCHER, W. H. (1890). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie [Enciclopédia Extensiva da Mitologia Grega e Romana]*. B. G. Teubner.
- RÜCKERT, F. (1836). Die Weisheit des Brahmanen. Vol. 1. In: *Deutsches Textarchiv*. Acedido em 7 de janeiro de 2025, em [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rueckert\\_brahmane01\\_1836?p=9](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rueckert_brahmane01_1836?p=9)
- SAFRAI, S. (1969). The Era of the Mishna and Talmud (70-640). In: *A History of the Jewish People*. Harvard University Press.
- SAHLINS, M. (1972). *Stone Age Economics*. Aldine-Atherton.
- SAÏD, S. (1981). La tragédie de la vengeance. In: *La vengeance, études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, Vol. 4, pp. 47-90.
- SCHULLER, W. (1982). *Griechische Geschichte [História Grega]*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- SEIDL, E. (1951). *Einführung in die ägyptische Rechtsgeschichte bis zum Ende des Neuen Reiches [Introdução à História Jurídica Egípcia até ao Final do Império Novo]*. J. J. Augustin.
- SERVICE, E. R. (1915). *The Hunters*. Prentice-Hall.
- SHAKESPEARE, W. (2016). *Macbeth*. Relógio D'Água.
- SHAKESPEARE, W. (2017). *Tito Andrónico*. Relógio D'Água.
- SHAKESPEARE, W. (2022). *Otelo*. Penguin Clássicos.
- SHELLEY, M. (2015). *Frankenstein*. Asa.
- SLOCUM, S. (1975). Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology. In: *Toward an Anthropology of Women*. Monthly Review Press.
- SMITH, A. (2013). *Gothic Literature*. Edinburgh University Press.
- SÓFOCLES. (1992). *Electra: Uma Tragédia Grega*. Expresso Zahar.

- SÓFOCLES. (2024). *Rei Édipo*. Edições 70.
- SOLOMON, R. C. (1999). Justice v. vengeance: On law and the satisfaction of emotion. In: S. A. Bandes (Ed.), *The passions of law*. University Press.
- SOUZA BRANDÃO, J. DE (2000). *Mitologia Grega*, Vol. I. Editora Vozes.
- SPIERENBURG, P. (2008). *A History of Murder: Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*. Polity Press.
- SPITALNICK, A. (2022). Orpheus by Jean Cocteau. *EBSCO*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/orpheus-jean-cocteau>
- SPOONER, C. (2011). Cosmo-Gothic: The Double and the Single Woman. In: *Women: A Cultural Review*, 12.3, pp. 292-305.
- SPRAGGON, J. (2003). *Puritan Iconoclasm During the English Civil War*. Boydell Press.
- STEIN, G. (1985). *Femme fatale - Vamp - Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft – Kultfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts [Femme Fatal - Vamp - Bluestocking. Sexualidade e Dominação - Figuras de Culto e Personagens Sociais dos Séculos XIX e XX]*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- STEVENS, A. (2006). The Archetypes. In: *The Handbook of Jungian Psychology*. Routledge.
- STEVENSON, R. L. (1987). *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Relógio D'Água.
- STUCKLESS, N. & GORANSON, R. (1992). The vengeance scale: Development of a measure of attitudes toward revenge. In: *Journal of Social Behavior and Personality*, 7, pp. 25-42.
- THOMASON, P. (s.d.). Gluck's Orfeo ed Euridice. *The Metropolitan Opera*. Acedido em 15 de junho de 2025, em <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/week-34/program-notes/orfeo-ed-euridice/>
- THIEFENTHALER, E. (1979). Die Auffindung der Handschrift des Nibelungenliedes in Hohenems [A Descoberta do Manuscrito da Canção dos Nibelungos em Hohenems]. In: *Montfort*. Vol. 31. StudienVerlag, pp. 295-306.
- TOLEDO, C. R. DE (2014). O Teatro do Engano. In: *Revista Pesquisa FAPESP*. Acedido em 22 de julho de 2025, em <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-teatro-engano/>
- TRIPP, M. & BIES, R. J. (1997). What's good about revenge? The avenger's perspective. In: R. J. Lewicki, R. J. Bies & B. H. Sheppard (Eds.), Vol. 6, *Research on negotiation in organizations*. JAI, pp. 145-160.
- TROUBETZKOY, W. (1996). *L'ombre et la différence. Le double en Europe*. Presses Universitaires de France.
- VERNANT, J.-P. (2009). *Mito e Religião na Grécia Antiga*. WMF Martinsfontes.
- VIRGÍLIO. (1875). *As Georgicas de Virgílio*. Tradução de João Felix Pereira. Typographia Universal.
- VIRGÍLIO. (2022). *Eneida*. Tradução de Carlos Ascenso André. Quetzal Editores.
- WEDDIGE, H. (2014). *Einführung in die germanistische Mediävistik [Introdução aos Estudos Medievais Germânicos]*. Verlag C. H. Beck.
- WEINGARTEN, S. (2004). *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen*

- von Hollywood-Stars [*Bodies of Evidence. Representações de Género por Estrelas de Hollywood*]. Schüren Verlag.
- WENZEL, M., OKIMOTO, T. G., FEATHER, N. T., & PLATOW, M. J. (2007). Retributive and restorative justice. In: *Law and Human Behavior*. Vol. 32. American Psychological Association.
- WESEL, U. (1985). *Frühformen des Rechts in vorstaatlichen Gesellschaften [Formas Primitivas do Direito nas Sociedades Pré-Estatais]*. Suhrkamp Verlag.
- WESEL, U. (2001). *Geschichte des Rechts. Von den Frühformen bis zur Gegenwart. [História do Direito. Das Formas Primitivas até ao Presente]*. Verlag C. H. Beck München.
- WEVERS, R. F. (1969). *Isaeus: Chronology, Prosopography, and Social History*. Mouton & Co.
- WOLFF, H. J. (1970). *Normenkontrolle und Gesetzesbegriff in der attischen Demokratie Untersuchungen zur graphē paranomōn [Controlo Normativo e Conceito de Direito na Democracia Ática. Investigações sobre Graphē Paranomōn]*. C. Winter.
- WOODS, C. (2021). Lisbeth Salander heralded a new heroine for the modern gender fluid generation. In: *SBS*. Acedido em 14 de agosto de 2025, em <https://www.sbs.com.au/whats-on/article/lisbeth-salander-heralded-a-new-heroine-for-the-modern-gender-fluid-generation/s4ef1h6j2>
- YOUNG, A. (2009). *The scene of violence: Cinema, crime, affect*. Taylor & Francis.
- ŽIVKOVIĆ, M. (2000). The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. In: *FACTA UNIVERSITATIS, Series: Linguistics and Literature*, Vol.2, No 7, pp. 121-128.

## 6.2. Webgrafia

- #MeToo: a hashtag que expõe a magnitude mundial do assédio sexual. (2017). In: *BBC News Brasil*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41652306>
- A Estranha em Mim. (s.d.). *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0476964/>
- Hard Candy. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0424136/>
- I spit on your grave. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0077713/>
- Kill Bill: Volume 1. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0266697/>
- Medeia (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0066065/>
- Metropolis. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>
- O Estudante de Praga. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/pt/title/tt0003419/>
- Orestes Pursued by the Furies. (s.d.). In: *eMuseum*. Acedido em 20 de agosto de 2025, em <https://chrysler.emuseum.com/objects/27206/orestes-pursued-by-the-furies>
- Os Acusados. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 5 de setembro de 2025, em

- <https://www.imdb.com/title/tt0094608/>  
Os Nibelungos: A Morte de Siegfried. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de Agosto de 2025, em [https://www.imdb.com/pt/title/tt0015175/?ref=ttfc\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/pt/title/tt0015175/?ref=ttfc_ov_i)
- Os Nibelungos: A Vingança de Kriemhilde. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de Agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/pt/title/tt0015174/>
- Os Olhos da Múmia. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 12 de agosto de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0008854/>
- The Virgin Spring. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de janeiro de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt0053976/>
- Uma Miúda com Potencial. (s.d.). In: *IMDb*. Acedido em 14 de março de 2025, em <https://www.imdb.com/title/tt9620292/>

### 6.3. Multimédia

- FENNELL, E. (Diretor). (2021). *Promising Young Woman* [DVD]. Universal Pictures Germany.
- OPLEV, N. A. (Diretor). (2013). *Millennium* [DVD]. Warner Home Video Germany.
- PALMA, B. DE (Diretor). (2020). *Carrie* [DVD]. Warner Bros. Home Entertainment.

7. ANEXO



*Judith with the Head of Holofernes* (ca. 1530)  
Lucas Cranach the Elder  
(Imagem 1)



*Judith with the Head of Holofernes* (ca. 1596)  
Fede Galizia  
(Imagem 2)



*Judite e Holofernes* (1599)  
Caravaggio  
(Imagem 3)



*Judith with the Head of Holofernes*  
(1610-1612)  
Cristofano Allori  
(Imagem 4)



*Judith Cutting Off the Head of Holofernes* (ca. 1640)  
Trophime Bigot  
(Imagem 5)



*Judite decapitando Holofernes*  
(1613)  
Artemisia Gentileschi  
(Imagem 6)



*Judith* (1840)  
August Riedel  
(Imagem 7)



*Judit I* (1901)  
Gustav Klimt  
(Imagem 8)



*Judith and Holofernes*  
(1927)  
Franz von Stuck  
(Imagem 9)



*Judith and Holofernes* (2012)  
Kehinde Wiley  
(Imagem 10)



*Salomé com a Cabeça de João Batista* (ca. 1515)  
Tiziano Vecellio  
(Imagem 11)



*Salomé com a Cabeça de João Batista* (ca. 1530)  
Lucas Cranach the Elder  
(Imagem 12)



*A Decapitação de São João Batista* (1608)  
Caravaggio  
(Imagem 13)



*Salomé Recebe a Cabeça de João Batista* (ca. 1607)  
Caravaggio  
(Imagem 14)



*Judith II (Salomé)* (1909)  
Gustav Klimt  
(Imagem 15)



*Medea* (1868)  
Frederick Sandys  
(Imagem 16)



*Clytemnestra* (1882)  
John Collier  
(Imagem 17)



Lécito de terracota (Grécia)  
(século IV a.C.)  
(Imagem 18)



*Electra at the Tomb  
of Agamemnon* (1869)  
Frederic Leighton  
(Imagem 19)



*Orphée* (1865)  
Gustave Moreau  
(Imagem 20)



*Orpheus* (1910)  
Odilon Redon  
(Imagem 21)



*Siegfried's Farewell from Kriemhild*  
(1843)  
Julius Schnorr von Carolsfeld  
(Imagem 22)



*Kriemhild, in Mourning over  
Siegfried, Handing Out Treasures  
from the Nibelungen Hoard* (1854)  
Eduard Julius Friedrich Bendemann  
(Imagem 23)



*Kriemhild throws herself over  
Siegfried's Corpse* (1820)  
Johann Heinrich Füssli  
(Imagem 24)