NEVE

Núcleo de estudos vikings e escandinavos

Notícias Asgardianas

11

Os Mitos Nórdicos nas Artes

BOLETIM DO NÚCLEO DE ESTUDOS VIKINGS E ESCANDINAVOS N. 11 (NOVA SÉRIE), 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

NÚCLEO DE ESTUDOS VIKINGS E ESCANDINAVOS

BOLETIM NOTÍCIAS ASGARDIANAS (ISSN: 1679-9313)

Conselho editorial do boletim NA:

Prof. Dr. Neil Price (Universidade de Uppsala/NEVE)

Prof. Dr. Terry Gunnell (Universidade da Islândia/NEVE)

Prof. Dr. Teodoro Manrique Antón (Universidade de Castilla-La Mancha, Espanha/NEVE)

Prof. Dr. Hélio Pires (Universidade Nova de Lisboa/NEVE)

Prof. Dr. Eduardo Fabbro (Universidade de Toronto/NEVE)

Prof. Dr. Johnni Langer (UFPB/NEVE)

Equipe editorial do boletim NA:

Ma. Luciana de Campos (PPGL-UFPB/NEVE)

Me. Pablo Gomes de Miranda (PPGCR-UFPB/NEVE)

Me. André Araújo de Oliveira (PPGH-UFMT/NEVE)

Me. Munir Lutfe Ayoub (PPGA-USP/NEVE)

Me. José Lucas Cordeiro Fernandes (UECE/NEVE)

Me. Ricardo Wagner Menezes de Oliveira (UFPB/NEVE)

Andressa Furlan Ferreira (PPGCR-UFPB/NEVE)

SUMÁRIO

EDITORIAL **5**

Ricardo Wagner Menezes de Oliveira

DOSSIÊ: OS MITOS NÓRDICOS NAS ARTES **11**

Breves considerações sobre os mitos nórdicos na tapeçaria de Skog 11

Victor Hugo Sampaio Alves

Nikolái Roerich y las representaciones de los rus en su pintura 22

Daniel Salinas Córdova

Uns versos do povo, uns cantos da nossa gente: breves considerações sobre a Kalevala nas composições de Jean Sibelius 34

Marcos Saulo de Assis Nóbrega

Representações contemporâneas de Njord e seus elementos simbólicos 46

Andressa Furlan Ferreira

A Caçada Selvagem em duas telas de Peter Nicolai Arbo: breves considerações 59

Pablo Gomes de Miranda

As deusas de Nyström 68

Luciana de Campos

A Valquíria: representações do mito nórdico no ideário romântico de Richard Wagner 75

Daniela Simiqueli Durante

Heathenismo, arte e cultura popular: o caso do Pagan Metal 83

Dannyel Teles de Castro

A Sabedoria Perdida: uma análise da imagética de *Dauði Baldrs* do Burzum (1994-1997) 95

José Lucas Cordeiro Fernandes

O rock progressivo: uma releitura dos mitos nórdicos 106

Munir Lutfe Ayoub

A trajetória do deus Thor nas HQs 117

Marlon Ângelo Maltauro

SEÇÃO LIVRE 125

A representação da morte nos poemas da Edda Poética 125

Eliza Orloski Kiviatkovski

RESENHA 134

Nova tese sobre o deus Thor 134

Johnni Langer

NOTÍCIAS 142

IV Colóquio de Estudos Vikings e Escandinavos 142

Imagem da capa: *Loki and Sigyn* (1863), de Mårten Eskil Winge (sueco, 1825–1896).

Figura 1: *Älvalek* (1866) por August Malmström (1829–1901).

EDITORIAL

Sangue, saque e hidromel. Esta é uma trindade que talvez resuma muito o que o senso comum acredita ser o espírito viking. Contudo, essas representações do estereótipo — acerca dos escandinavos medievais como valentes guerreiros, intrépidos aventureiros e homens e mulheres modelos de um ideal humano — possuem raízes que foram construídas ao longo dos séculos por artistas das mais diversas modalidades, que se apropriaram do fascinante mundo mítico dos nórdicos medievais em suas produções e atenderam aos anseios de um público composto tanto por leigos quanto por aristocratas, como também por descendentes diretos deste povo.

O *Notícias Asgardianas* chega agora à sua 11ª edição e, para iniciar a segunda dezena de volumes deste periódico, traz aos interessados em cultura

nórdica medieval, e, por que não, aos amantes de artes como um todo, uma coletânea de estudos acerca das representações dos mitos nórdicos em diversas formas artísticas, em tempos e espaços variados. Os estudos aqui reunidos fazem um diálogo constante entre a obra, autor, sociedade e imaginário, valendo-se de conceitos caros à Academia, mas com uma escrita agradável e elucidativa, garantindo aos leitores uma leitura rica e prazerosa.

Para iniciar o dossiê, contamos com as considerações de Victor Hugo Sampaio Alves sobre a intrigante representação dos três homens na tapeçaria de Skog. Em seu estudo, Alves evidencia que, distante dos estereótipos de selvagens que lhe são atribuídos, os escandinavos produziam objetos artísticos decorativos e com alto teor religioso, como é o caso da tapeçaria em questão, que, por sua vez, traz à tona um interessante debate sobre as apropriações dos elementos do paganismo nórdico em uma ressignificação de tais mitos no processo de cristianização da Escandinávia.

Em seguida, Daniel Salinas Córdova investiga as obras do pintor Nikolái Roerich, que, além de retratarem os hábitos e a atuação dos escandinavos — chamados de "varegues" — como fundadores do Estado russo, se contrapõem ao estilo academicista de pintura. Por tal artista ter se dedicado a um movimento de valorização do folclore e da cultura popular, mas com a adição de elementos oriundos de sua formação arqueológica, suas obras possuem uma temática e estética revolucionária, contribuindo na construção da identidade ancestral russa, uma aspiração típica dos movimentos nacionalistas de seu tempo.

Ainda na perspectiva do nacionalismo europeu, Marcos Saulo de Assis Nóbrega discorre sobre a obra do compositor finlandês Jean Sibelius e sua importância para o povo da Finlândia, já que este artista se utilizou da Kalevala, o compilado de contos e histórias populares antigas da Finlândia e maior obra

literária de seu povo, como base para diversas de suas composições. Nóbrega também ressalta o papel de escritores e compositores como Elisas Lönnrot e o próprio Sibelius, na questão da produção escrita e o emprego da língua nativa finlandesa como um ato político, revelando que tais obras artísticas podem se valer de conteúdos dos mais diversos para extrapolar sua função de contemplação e exercer um papel edificante da identidade nacional.

Trabalhando também com a relação da arte, identidade regional e imaginário, Andressa Furlan Ferreira analisa duas representações contemporâneas distintas do deus Njord e seus elementos simbólicos, sendo uma escultura metálica e a outra uma ilustração. A autora ressalta que, mesmo sendo raras as representações dos deuses vanes, Njord possui um conjunto simbólico muito claro como "o senhor do mar", que foi evidenciado em ambas as representações apresentadas. Contudo, segundo a autora, os objetivos e inspirações de tais produções divergem, sendo uma delas uma releitura moderna da divindade enquanto a outra ressalta a relação ancestral mítica deste deus com a sociedade.

Em um estudo inicial, Pablo Gomes de Miranda levanta apontamentos e questões acerca de uma das telas mais famosas de conteúdo mitológico nórdico, a *Åsgårdsreien*, de Peter Arbo. Ao buscar elementos mitológicos da Caçada Selvagem nos quadros do artista, Miranda busca compreender a trajetória de Arbo como um pintor romântico do século XIX, que se apropriou de deuses, heróis e seres fantásticos da cultura nórdica medieval para desenvolver sua arte, sendo influenciado e influenciador de seus contemporâneos.

Ainda sobre o século XIX, Luciana de Campos realiza um estudo sobre duas das ilustrações de Jenny Nyström que retratam a deusa Freyja e a valquíria Brunhild. Neste trabalho, a autora ressalta a importância revolucionária do papel de Nyström como artista que confrontou os padrões

vitorianos de uma sociedade que cobrava das mulheres recato e inocência com representações de tais personagens mitológicas esbanjando sexualidade, lascívia e até belicosidade frente à relação entre a mulher e o homem.

Fechando as produções do período oitocentista, Daniela Simiqueli Durante analisa em seu texto a caracterização da valquíria dentro da ópera de Richard Wagner, a mais icônica obra acerca dos mitos nórdicos já realizada. Salientando o anseio dos artistas desse período em montar um ideal de sociedade arcaica a qual a sociedade contemporânea pudesse se identificar, a autora demonstra que Wagner, ao buscar uma sintonia entre o texto, a atuação e a música, construiu um conjunto de símbolos que foi tão bem aceito que perdura e influencia as demais produções até os dias atuais no que concerne à figura da valquíria.

Em seguida, o estudo de Dannyel Teles de Castro, entrando nas representações da mitologia nórdica no *Heavy Metal*, busca esclarecer, através de uma explicação histórica, o que é o movimento do *Pagan Metal* e como as bandas se utilizam do paganismo nórdico para formar uma identidade musical própria, dialogando com outras expressões religiosas na busca de legitimar-se.

José Lucas Cordeiro Fernandes também investiga os mitos nórdicos no *Heavy Metal*, porém, em seu estudo, Fernandes destaca a história do subgênero *Black Metal* para então realizar uma comparação entre as capas dos discos da banda Burzum. O autor também ressalta o processo de ressignificação e reapropriação dos elementos do antigo paganismo nórdico como forma de resistência ao cristianismo, buscando exaltar a cultura ancestral.

Da mesma forma, Munir Lutfe Ayoub tece observações sobre como o movimento de contracultura, especialmente a banda de rock progressivo Asgærd, encontrou nos mitos antigos as inspirações para questionar a conflituosa sociedade dos anos 70. A banda em questão, segundo Ayoub,

chegou a propor em suas letras que a conciliação da humanidade só seria possível com a busca pelo reino de Asgard, sendo este, então, um paraíso utópico, fruto da ressignificação do mito nórdico para atender às aspirações desta geração.

Encerrando o presente dossiê, Marlon Ângelo Maltauro discorre acerca das mudanças sofridas pelo personagem dos quadrinhos da Marvel Comics, Thor. Maltauro destaca que, originário dos anos 20, o consumo de HQs de super-heróis passou por constantes mudanças de padrões de estética e roteiros, e com Thor não foi diferente, pois também fruto de uma indústria, já nos anos 60 o personagem inspirado na mitologia nórdica teve suas características adaptadas totalmente para uma sociedade de consumo, ora possuindo relações diretas com os mitos originais, ora sendo ressignificado totalmente a ponto de se perder o contexto histórico do personagem.

Ainda nesta edição, a Seção Livre conta com um estudo de Eliza Orloski Kiviatkovski, que investiga as diversas formas de representar a morte nos poemas éddicos. A autora apresenta algumas conceituações sobre elementos básicos da religião nórdica antiga para em seguida realizar análises de como a morte é referida nos textos. Kiviatkovski também ressalta o fator plural e não-uniforme das crenças nórdicas presente nas fontes, o que confere à religiosidade nórdica antiga uma variação do sistema de crença em esferas sociais distintas. Por fim, Johnni Langer realiza uma resenha de recente tese acerca da deidade Thor defendida na Universidade de Aberdeen, Escócia, apontando os pontos de destaque do estudo e como ele se enquadra nas pesquisas nórdicas.

Este volume da *Notícias Asgardianas* se apresenta, então, como um grande convite ao leitor para embarcar em uma viagem histórica pelas artes, na qual o fio da pesquisa acadêmica costura a colcha de retalhos dos mitos nórdicos que, por gerações, foi tecida em cima de estereótipos por muitas vezes fantasiosos e

até pejorativos, e que nesta edição são descontruídos por pesquisadores nacionais e estrangeiros, fornecendo à sociedade em geral o material necessário para um novo tear.

Ricardo Wagner Menezes de Oliveira
Mestre em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba e membro do NEVE.
E-mail: rwmenezes@hotmail.com.br

DOSSIÊ: OS MITOS NÓRDICOS NAS ARTES

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MITOS NÓRDICOS NA TAPEÇARIA DE SKOG

Victor Hugo Sampaio Alves

Donos de uma forte reputação em torno de seu militarismo e de suas incursões em diversas partes do mundo, os nórdicos da Era Viking também foram responsáveis pela criação de inúmeras formas de arte e de apetrechos decorativos. Seu gosto pelos adornos e pela decoração se manifestou das mais variadas formas: os entalhes nos barcos (a exemplo da proa do barco de Oseberg); a fabricação de pentes e colares e até a metalurgia ornamental, como as pregadeiras de mulher e outras joias (GRAHAM-CAMPBELL, 1997, p. 94).

Apesar dessa função essencialmente decorativa, a arte escandinava da época Viking também operava em certos contextos como modo de expressão de seu saber religioso e mitológico. Um dos maiores exemplos nesse sentido, que advém também da habilidade metalúrgica dos vikings, era Mjölnir, o martelo de Thor. Mencionado por diversas vezes nas sagas islandesas e nas Eddas, o martelo possuía várias funções mágicas e rituais (LANGER, 2015, p. 302).

Outro material artístico que retrata o mundo mítico-religioso dos vikings são as tapeçarias. Estas, por sua vez, datam de períodos distintos da história da Escandinávia, sendo sempre necessário o olhar para o contexto histórico e social específicos em que foram produzidas. No entanto, os estudos e sistematizações a respeito dessas tapeçarias têm sido escasso, faltando análises mais completas voltadas para esse vestígio material da cultura nórdica da Era Viking.

A tapeçaria de Skog

Essa tapeçaria feita em lã data da metade do século XII. Ela recebeu esse nome porque originalmente encontrava-se na igreja de Skog, localizada em Hälsingland, na Suécia. Atualmente, a tapeçaria é mantida no Museu de Antiguidades Nacionais, em Estocolmo. O contexto de sua produção aponta, portanto, para um período em que a Suécia acabara de se converter ao cristianismo. Dessa forma, a tapeçaria de Skog pode ser vista como um material resultante de uma cultura em transição, já que nela transitavam dois sistemas mitológicos em constante interação.

Vemos no centro da tapeçaria uma estrutura similar a uma igreja erguida, sendo que dentro dela é possível ver uma congregação. Nas paredes que separam a igreja dos elementos exteriores a ela encontram-se, nas beiradas, duas cabeças de dragão. À esquerda da igreja notamos animais similares a leões (que não existiam naturalmente em solo escandinavo) aproximando-se, enquanto que, à direita, surgem cavalos e cavaleiros. As três figuras humanas à extrema esquerda do tapete seriam, em tese, os reis/santos Olaf, Knud e Erik que protegem a igreja, fato que logo foi refutado ao atribuírem outras identidades a essas figuras (LEIREN, s.d, p. 1).

Ainda segundo Leiren (s.d, p.1), as figuras seriam Odin, Thor e Frey. Ele argumenta que um artesão poderia facilmente representar deuses pagãos disfarçados como reis do período medieval ou santos do cristianismo sem que as autoridades da Igreja percebessem (LEIREN, s.d, p. 2).

Dessa forma, é interessante notar que Santo Olaf, segurando um machado, poderia ser associado a Thor e seu martelo; na tapeçaria, contudo, ele foi associado a Odin, o deus caolho, visto que sua imagem está ao lado de uma árvore, provavelmente Yggdrasil, na qual o deus se enforcou. Já o Rei Knud, figura que se encontra no meio, segura também um artefato similar ao martelo de Thor — que também se disfarça muito bem de crucifixo; e o Rei Erik segura

uma espiga de milho, símbolo que definitivamente remonta à fertilidade e consequentemente a Freyr. Leiren (s.d, p. 1) argumenta que, assim sendo, a posição dos deuses na tapeçaria de Skog é similar à descrição que Adão de Bremen faz do templo de Uppsala, onde Thor encontra-se no meio, flanqueado por Odin e Freyr, cada um em um de seus lados.

Figura 1: Respectivamente, as supostas figuras de Odin, Thor e Freyr, retratadas na tapeçaria de Skog. Disponível em: http://faculty.washington.edu/leiren/skog.html

Outro simbolismo interessante na tapeçaria é o dos dragões no topo da igreja. É possível que eles tenham sido representados ali como entidades que espantam os maus espíritos para longe da igreja, cercando-a com esse tipo de proteção. Os símbolos cristãos, portanto, não estão exclusivamente em tensão e combate com os símbolos pagãos, mas em constante movimento de diálogo, absorção e ressignificação.

A matriz simbólica

Como método de análise para os símbolos presentes na tapeçaria de Skog utilizaremos a noção de uma matriz simbólica presente na mitologia, conforme proposto por Frog (2015).

Esse modelo de análise propõe visualizar a mitologia como um fenômeno semiótico. Dessa forma, todo o discurso mítico pode ser analisado e decomposto em sua respectiva matriz simbólica, termo que se refere aos elementos constituintes de uma mitologia (ou mitologias) em certo ambiente cultural e às suas combinações. Portanto, a mitologia não é vista como um elemento fixo e estático, mas como estrutura munida de recursos simbólicos por meio dos quais se manifesta e atua (FROG, 2015, p. 33).

Resumidamente, esta é uma ferramenta para compreender o modo como as pessoas interagem com símbolos investidos de conteúdo simbólico. Por isso, nessa abordagem as mitologias são vistas como sistemas de símbolos, compostos pelos integrantes da mitologia (FROG, 2015, p. 38). Qualquer unidade simbólica que carregue significado próprio e se distingue das demais é entendida como integrante mitológico.

Nesse momento, torna-se necessária uma distinção entre os diferentes tipos de integrantes que podem operar na matriz simbólica. Mais relevantes para o presente ensaio serão os integrantes chamados de imagens, motivos e temas. Conforme aponta Frog (2015, p. 39), o termo *imagem* identifica os integrantes estáticos de uma mitologia investidos de um significado específico e que correspondem à categoria gramatical dos substantivos. Já os *motivos* são integrantes que incorporam ações, correspondendo à categoria dos verbos, e assim situam duas ou mais imagens em algum tipo de relação e interação. Integrantes mais complexos e formados por uma rede de imagens e motivos associados e interconectadas são chamados de *temas*.

Por fim, é importante a ressalva de que nem sempre os integrantes de uma mitologia se expressam unicamente pelo discurso oral ou escrito. Como ressalta Frog (2015, p. 41), muitas vezes é comum que os símbolos mais poderosos, principalmente deuses e heróis, sejam representados não verbalmente por meios iconográficos como esculturas, pedras ou como o caso da própria tapeçaria de Skog.

Análise da tapeçaria

A começar pela parte central da peça, notamos uma igreja que abriga uma congregação, ambos protegidos por uma estrutura erguida que os separa do resto. Mas as duas cabeças de dragão, cada uma em um dos lados do telhado, continuam sendo o maior indício dessa proteção. Identificamos, então, a imagem do dragão e a dos maus espíritos situados numa relação em que se nota o motivo *dragões expulsam maus espíritos* (o itálico será usado para destacar os motivos, imagens e temas) ou então *dragões protegem a igreja*. Durante o século XII — quando a tapeçaria foi confeccionada e, conforme dito anteriormente, a Suécia acabara de passar pela conversão ao cristianismo —, a imagem do dragão era largamente retratada em portas de igrejas da Escandinávia, representando-o em formato serpentiforme, com um par de patas e com asas (LANGER, 2015, p. 139).

Contudo, essa imagem do dragão presente nas igrejas não era a mesma que circulava durante a época pagã. O dragão e a serpente da mitologia nórdica possuíam, segundo Langer (2015, p. 140), um vínculo com o mundo dos mortos. O mais famoso dos dragões da mitologia nórdica, Niðhöggr, foi representado em poucos monumentos pré-cristãos: no monumento conhecido como Sanda IV, onde há uma figura semelhante a um monstro serpentiforme, seguido pela representação de um navio, que, nas estelas da Era Viking, simboliza uma passagem para a morte; e também sua representação na estela gotlandesa de Sandegaarde, em que Niðhöggr é representado em formato serpentiforme contendo uma espécie de chifre, e próximas a ele foram retratadas várias pequenas criaturas semelhantes a serpentes, cuja hipótese é de que poderiam representar as serpentes de Hel, deusa do submundo (LANGER, 2015, p. 140-141). Segundo Davidson (2004, p. 138), no *Völuspá* aparece uma descrição de Niðhöggr levando os mortos em suas garras.

O cristianismo, por sua vez, trabalhava com o simbolismo das cabeças de dragão soltas do corpo e geralmente apodrecidas, que eram colocadas à mostra como simbolismo da vitória de Cristo sobre o mal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 428). Embora não pareçam putrefatas, na tapeçaria foram retratadas somente as cabeças dos dragões, dispostas justamente na figura que parece uma igreja, enquanto olhavam na direção oposta, como se a guardassem. Os dragões já eram há muito tempo conhecidos e mencionados pelos vikings, mas aqui eles são vistos como forças protetoras da fé cristã e da estrutura da igreja propriamente dita (LEIREN, s.d, p. 3).

Os outros principais temas presentes na tapeçaria de Skog estão mais relacionados às figuras emblemáticas dos deuses. Conforme supracitado, as figuras seriam Odin, Thor e Freyr. O primeiro deus à esquerda é tido por Odin devido ao fato de que um dos seus olhos está faltando e nada aponta que esse ocorrido seja alguma espécie de acidente ou esquecimento por parte do artesão. O elemento que aqui nos permite identificar essa figura como Odin é também o que explicita o próprio motivo *Odin sacrifica seu olho pelo conhecimento*. No que se refere a esse deus, nos relatos da mitologia nórdica Odin sacrificou um de seus olhos em troca de que pudesse beber da fonte de Mímir para obter sabedoria e conhecimento (LANGER, 2015, p. 347).

Odin é um deus polissêmico. Seus atributos são dos mais variados, indo da morte e da guerra à magia, à poesia e ao êxtase. No entanto, entre os vários significados atribuídos a ele, alguns são consideravelmente recorrentes, de forma que se tornam quase que consolidados: o antigo deus de um olho só, hábil e talentoso em magia; que conseguia mudar de forma e consultar os mortos, mas que também era um deus da batalha (DAVIDSON, 2004, p. 119). Paralelamente, certas características seriam impossíveis de estarem atreladas a ele sem que perdessem a coerência do símbolo que representam: Odin definitivamente é um deus que se destaca por ter o conhecimento e habilidade necessários para que guerreiros e reis executem suas funções, e, paralelamente,

seria esdrúxulo atribuir a Odin características como estupidez ou ignorância (SCHØDJT, 2013, p. 13).

Já a figura de Thor aparece na tapeçaria de Skog segurando seu martelo Mjölnir, sendo esse precisamente o objeto que o caracteriza e o identifica. Como a representação de Thor mostrou-se tão intrinsecamente ligada à aparição de seu martelo, torna-se coerente afirmar que os atributos de Thor que estão sendo ressaltados na tapeçaria são os mesmos que estão sendo ressaltados pela aparição do Mjölnir: instrumento ritual e mágico que consagra nascimentos, casamentos, mortes, funerais, etc.; arma que defende os mundos dos homens e deuses das forças do caos e como proteção contra elementos naturais (LANGER, 2015, p. 302).

Ou seja, o primeiro motivo identificado pelo símbolo de Thor é o relacionado aos rituais, *Thor consagra com seu martelo*. Observamos esse uso, por exemplo, em cerimônias para consagrar a noiva. Davidson (2004, p. 67) ressalta esse aspecto, relembrando do episódio narrado no poema *Þrymskviða*, em que Thor se disfarça de noiva porque sabia que viria o momento em que o martelo seria trazido até seu colo como parte do ritual, podendo então pegá-lo de volta para massacrar os gigantes. Além disso, o martelo era erguido para consagrar bebês recém-nascidos para que fossem aceitos na comunidade e provavelmente também exercia essa função em funerais, como na morte de Baldr, em que o barco funerário foi consagrado antes que lhe ateassem fogo (DAVIDSON, 2004, p. 67).

Outro motivo que circunda a figura de Thor na tapeçaria — e talvez o mais famoso deles — é *Thor golpeia os inimigos com seu martelo*. É importante lembrar que Thor é o principal defensor de Asgard, sendo que a maioria de seus mitos traz o tema de suas lutas contra gigantes: matou o gigante Hrungnir em um duelo; assassinou Hymir e vários gigantes para que conseguisse um caldeirão de cerveja; destruiu Thrym e todos os gigantes e suas famílias após estes terem roubado seu martelo, além de ter matado o gigante que construiu a

própria muralha de Asgard (LANGER, 2015, p. 497). Ao contrário de Odin e Loki, Thor matava seus inimigos de uma maneira direta e bruta, sem rodeios ou demais artifícios, o que explica a importância dada à sua arma, já que Thor simplesmente os golpeava com o martelo ou o arremessava em suas direções para que lhes esmagasse o crânio (DAVIDSON, 2004, p. 62).

Também associado a Thor e seu martelo há o motivo *Thor manipula os elementos naturais*. Conforme Langer (2015, p. 500) aponta, a partir do ano de 1964 a escandinavista Hilda Davidson tem percebido Thor como sendo uma deidade essencialmente celeste e climática que atende à comunidade em vários aspectos, seja ajudando fazendeiros e colonizadores com o bom tempo ou protegendo viajantes e marinheiros do mau tempo durante suas viagens. Isso explicaria sua figura literária ser mantida como protetor dos deuses e da humanidade, sendo o deus mais responsável pela manutenção do bem-estar da comunidade.

Quanto a Freyr, que aparece na tapeçaria segurando uma espiga de milho, temos definitivamente um símbolo da fertilidade atrelada ao deus e expressa no motivo *Freyr traz boas colheitas*. Na *Ynglinga Saga*, por exemplo, Freyr possui, juntamente de Njordr, características marcadas pela paz e abundância, fruto do caráter de fertilidade dos deuses vanires, e Adam de Bremen, ao descrever o culto em Uppsala, se refere a Freyr como uma figura com um grande falo (AYOUB, 2105, p. 192). Davidson (1964, p. 83) afirma que são várias as fontes escritas que apontam para Freyr como a divindade soberana do aumento da prosperidade, como na *Gesta Hammburgensis* e no *Flateyjarbók*.

Considerações finais

Apesar de conter um referencial que à primeira vista parece evidentemente cristão e de ter sido feita já quando a Suécia havia se convertido

ao cristianismo, a tapeçaria de Skog detém um conteúdo simbólico expresso que não se limita somente ao seu imaginário (supostamente) correspondente. Seja por meio de uma intenção consciente e proposital, seja por meio de resquícios inconscientes da antiga religião — o que provavelmente nunca saberemos com plena certeza —, o artesão responsável pela confecção da tapeçaria deixou estampados ali alguns símbolos da religião antiga.

De qualquer forma, a importância está em enxergar este vestígio de cultura material como o produto de um artista inserido em um contexto social muito específico, tendo feito a obra para servi-lo: o de uma sociedade recém convertida ao cristianismo. Contudo, numa perspectiva diacrônica, aquele sujeito e sociedade vieram ambos de um passado nada distante repleto de símbolos de outra mitologia/religião ainda vivos e presentes de alguma forma.

Este ensaio, portanto, consistiu numa tentativa de apontar para o efeito que a presença de alguns desses símbolos, advindos da mitologia nórdica, podem surtir na interpretação da tapeçaria de Skog, símbolos que muito provavelmente estão lá por mais do que mera coincidência.

Afinal, assim como os dialetos de diferentes línguas não surgem e nem se desenvolvem isolados, uma mitologia muda e se desenvolve ao entrar em contato com outras mitologias, como aconteceu na Escandinávia, onde cristianismo, vindo de fora, deparou-se com o paganismo. Nesse tipo de caso, era comum estudar as duas mitologias separadamente e em seguida enxergar os símbolos híbridos como aberrações entre dois sistemas simbólicos ideais. Conforme ressalta Frog (2015, p. 34), é necessário considerar a habilidade e flexibilidade dos símbolos de serem manipulados e assimilados para aqueles que estão em contato com eles em um dado ambiente cultural, ainda mais se nele coexistem duas ou mais mitologias em contato: a tapeçaria de Skog seria um bom exemplo dessa capacidade adaptativa dos símbolos, principalmente as polêmicas três figuras.

Na tapeçaria notamos uma igreja, muros, congregações, cabeças de dragão, cavaleiros, leões, bestas e três figuras que são tão ambíguas quanto emblemáticas (seriam os supostos santos Olaf, Knud e Erik ou os deuses Odin, Thor e Freyr?), enfim, as discussões acerca do material que a tapeçaria oferece estão longe de serem esgotadas.

Victor Hugo Sampaio Alves
Graduando em Psicologia pela Universidade do Vale do Sapucaí.
E-mail: victorweg77@gmail.com

Referências:

AYOUB, Munir Lutfe. Freyr. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de Los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

DAVIDSON, Hilda Roderick Ellis. **Deuses e mitos do Norte da Europa: uma mitologia é o comentário de uma era ou civilização específica sobre os mistérios da existência e da mente humanas**. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

FROG. Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis. In: **The retrospective Methods Network Newsletter**, v. 10, University of Helsinki, 2015, p. 33-57.

GRAHAM-CAMPBELL, James. **Os Vikings**. Rio de Janeiro: Del Prado, 1997.

LANGER, Johnni. Martelo de Thor. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 301-304.

_____. Dragão Escandinavo. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 138-141.

_____. Odin. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 345-353.

_____. Thor. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 496-503.

LEIREN, Terje. **From Pagan to Christian: the story in the 12th-Century Tapestry of the Skog Church, Hälsingland, Sweden**. S.d. Disponível em: <http://faculty.washington.edu/leiren/skog.html>.

SCHØDJT, Jens Peter. The Notions of Model, Discourse, and Semantic Center as Tools for the (Re)Construction of Old Norse Religion. In: **The retrospective Methods Network Newsletter**, v. 6, University of Helsinki, 2013, p. 6-15.

NIKOLÁI ROERICH Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS RUS EM SU PINTURA

Daniel Salinas Córdova

La historia siempre ha sido una de las principales fuentes de inspiración para los artistas. Uno de los pintores rusos que tuvo un especial interés por el pasado remoto de su país fue Nikolái Roerich (1874—1947), quien pintó numerosos cuadros sobre la presencia de los rus en los territorios eslavos de Europa Oriental. Los rus, también llamados varengos, fueron comerciantes y guerreros escandinavos que a partir del siglo VIII navegaron por los ríos rusos con dirección a los ricos centros comerciales de Constantinopla y Bagdad, eventualmente estableciéndose en el territorio y fundando el primer Estado Ruso, el Rus de Kiev, en 882 y posteriormente fusionándose con la población eslava ya habiendo sido cristianizada la región.

Roerich (pronunciado como "Rérij" en ruso) es recordado principalmente por su colaboración con Stravinsky diseñando la escenografía y vestuarios del famoso ballet *La consagración de la primavera*, por sus contemplativas pinturas de paisajes de los Himalayas y por la estrecha relación que tuvo con Oriente y el budismo en la segunda mitad de su vida tras la Revolución Rusa; sin embargo, en su primera etapa pictórica uno de los temas recurrentes en su obra son representaciones de los rus y aspectos de sus costumbres y vida cotidiana, como sus barcos, tumbas e ídolos.

El contexto

Desde finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX con el surgimiento del romanticismo nacionalista, muchos artistas europeos encontraron en el pasado antiguo o medieval una importante fuente de

inspiración para sus obras, formando parte del desarrollo de las identidades nacionales en el cual se buscaba el origen de las naciones en sus pasados remotos. Varios artistas del norte de Europa utilizaron para esto el caso de los vikingos como un modelo del pasado glorioso nórdico y germánico. El compositor alemán Richard Wagner es un ejemplo perfecto de esta tendencia, ya que las sagas y mitología nórdicas fueron sus principales fuentes de inspiración para la creación de su ciclo de óperas *El anillo del nibelungo*. En las artes plásticas numerosos pintores, dibujantes y grabadores, principalmente escandinavos, como Nils Blommér, Peter Nicoali Arbo o Lorenz Frølich entre muchos más, recurrieron a las historias y leyendas del pasado vikingo de sus naciones como temas para sus obras.

En la Rusia zarista del siglo XIX sucedió algo similar, la historia y el folklore comenzaron a tener un especial atractivo. El papel que los rus tuvieron en los orígenes de Rusia empezó a ser más estudiado y desde entonces estuvo rodeado de debates y controversia (DUCZKO, 2004, p. 3-5). Esto ocasionó el surgimiento de un interés, principalmente literario, por los primeros líderes escandinavos del antiguo Estado Ruso registrados en la *Crónica de Néstor*: Rurik, Oleg, Igor y su esposa Olga. El poeta Alexander Pushkin fue uno de los influenciados por las historias de estos personajes semilegendarios, a quienes celebra en su poema *La canción del sabio Oleg* de 1825.

En la segunda mitad del siglo XIX la pintura de historia tuvo un auge en el Imperio Ruso, floreciendo un estilo realista con estándares academicistas establecidos por pintores como Iliá Repin, Vasili Súrikov, Viktor y Apollonari Vasnetsov y otros. Entre sus obras abundaron las representaciones de temáticas en torno al folklore eslavo o de episodios destacados de la historia de Rusia, los cuales apelaban al nacionalismo romántico de la época. Hay algunos ejemplos de obras de este periodo cuya temática gira en torno a la presencia de los varengos en Rusia, como por ejemplo las ilustraciones realizadas por Viktor Vasnetsov para una edición conmemorativa de *La canción del sabio Oleg* de

Pushkin (1899), los cuadros *Funeral de un noble rus* del polaco Henryk Siemiradzki (1883) y *Barcos varengos en Novgorod* de Apollinari Vasnetsov (1902); o ciertas ilustraciones del libro *Imágenes de la historia de Rusia* (1909) como la de Viktor Vasnetsnov *La invitación de los varengos: Rurik y sus hermanos llegan a Staraya Ladoga* o *Negociaciones comerciales en el país de los eslavos orientales* de Sergey Ivanov (WILSON, 1997, p. 71-73).

En 1898 surgió el grupo artístico *Mir Iskusstva* (Mundo del Arte) que se oponía al academicismo y promovía la apreciación y la conservación del arte de épocas pasadas, particularmente el arte folklórico tradicional y el rococó dieciochesco. Este movimiento llamó la atención de Nikolái Roerich, entonces un joven pintor recién graduado de la Academia de Artes de San Petersburgo con un gran interés por el pasado remoto de su país, quien muy pronto se involucró con dicho grupo y fue uno de los primeros en ver la importancia de la tradición decorativa y estética nativa que se volvió en la base de la estética rusa que se popularizó a principios del siglo XX. Roerich formó parte del movimiento de artes y oficios en Rusia, el cual se interesaba por recuperar los elementos artísticos tradicionales rusos de antaño y su incorporación en el arte y diseño modernos (BRINTON, 1920, p. 19). De personalidad a la vez idealista y pragmática, el joven Nikolái tenía intereses ajenos a la vida contemporánea del día a día. Obtenía su inspiración en el remoto pasado de la humanidad, en las leyendas épicas y los cuentos de hadas de la Rusia pagana.

Roerich y su formación artística y arqueológica

Nikolái Konstantínovich Roerich nació el 27 de septiembre de 1874 en San Petersburgo, la capital imperial de Rusia, dentro de una familia acomodada. De adulto sostenía que descendía de los varengos, y que estaba emparentado con Rurik, el fundador de la dinastía de los rus. Pasó grandes periodos de su niñez en el campo, viviendo en la finca familiar en Izvara, cerca de Gatchina,

cincuenta kilómetros al sur de San Petersburgo. Fue ahí en donde tuvo sus primeros acercamientos directos con el remoto pasado de la región, ya que en la zona había numerosos túmulos funerarios que según la tradición databan del tiempo de Rurik, participando a los nueve años en la excavación de uno de ellos ubicado en sus terrenos en Izvara bajo la guía del arqueólogo profesional L. K. Ivanovskii (ANDREYEV, 2014, p. 1-5). Desde entonces la historia y la arqueología serían uno de sus grandes intereses.

Estudió leyes en la Universidad de San Petersburgo siguiendo los deseos de su padre, estudiando también pintura en la Academia Imperial de Artes, en donde uno de sus principales maestros fue el paisajista Arkhip Kuindzhi, quien influyó en el estilo de sus primeras obras.

Durante sus años de estudiante y tras terminar la universidad, Roerich, además de dedicarse a la pintura, participó en más excavaciones arqueológicas de tumbas y túmulos funerarios en la provincia de San Petersburgo, descubriendo espadas, hachas y joyería tanto de los rus como de los antiguos eslavos de la región.

Siendo uno de sus principales mentores en arqueología el destacado arqueólogo Aleksandr Spitsyn — uno de los primeros en utilizar métodos de arqueología empírica en Rusia — Roerich formó parte de la Sociedad Arqueológica de Rusia y en 1898 obtuvo una plaza como profesor en el Instituto Imperial de Arqueología, por el cual fue comisionado de llevar a cabo importantes excavaciones en las regiones de Smolensk, Pskov, Novgorod y Tver en los años subsecuentes. La mayoría de estos lugares, principalmente Novgorod, fueron importantes asentamientos en donde los rus se establecieron a partir del siglo IX.

En 1899 realizó un viaje siguiendo la antigua ruta que los vikingos tomaban rumbo a Constantinopla, del Lago Ladoga hacia Novgorod, realizando múltiples bocetos y anotaciones académicas, así como registrando leyendas tradicionales de las diferentes regiones, “frecuentemente

encontrándose con rastros de los rubios pueblos nórdicos quienes abandonaron la tierra de los varengos y se dirigieron en barco y a pie hacia la tierra de los griegos" (BRINTON, 1920, p. 11). Entre 1903 y 1904 realizó otro viaje, recorriendo alrededor de cuarenta ciudades y pueblos históricos rusos, estudiando la arquitectura medieval y haciendo bocetos sobre sus monumentos y edificios.

Sin duda alguna las experiencias obtenidas al estar en contacto directo con la historia antigua de Rusia a través de la arqueología tuvieron un enorme impacto en el joven pintor. Su gran interés por el pasado pagano de su nación tuvo una clara influencia en su arte. Como comentaba el crítico Christian Brinton en 1920 en la introducción a un catálogo de la obra del artista, "Aunque Roerich no fue el primer artista ruso en voltear a ver los tesoros del pasado […] el suyo es el registro más ilustrador de la Rusia ante-petrina que cualquier pintor hasta este momento ha puesto en su haber" (BRINTON, 1920, p. 17).

Tras una estancia académica de un año en París en 1900, Roerich regresó a San Petersburgo, en donde en poco tiempo fue estableciendo fama como uno de los pintores más talentosos de su generación. Obtuvo algunos cargos administrativos, como director de la escuela de la Sociedad Imperial de Fomento de las Artes entre 1906 y 1917 y presidente de la ya mencionada sociedad Mundo del Arte de 1910 a 1916.

Otro interés que Roerich tuvo desde niño fue la ópera, siendo Wagner uno de sus compositores favoritos, seguramente siendo su ciclo de *El anillo del nibelungo* una influencia en la imagen mental y estética que Roerich fue constituyendo sobre los vikingos. Además de su labor como pintor y arqueólogo, Roerich se desempeñó como diseñador de vestuarios y escenografía de diversas óperas, ballets y obras de teatro, siendo su participación en el ballet de Stravinsky *La consagración de la primavera* en 1913 su mayor éxito en los escenarios. (JAY, 2004; BERMAN, 2008). En 1907 como un

proyecto personal diseñó a su propio gusto la escenografía para *La Valquiria* de Wagner.

Los rus en la obra de Roerich

Una parte considerable de las pinturas con temáticas o evocaciones históricas desarrolladas por Roerich durante su etapa de San Petersburgo está dedicada a los rus, pueblo al que tantos años de estudio le dedicó como arqueólogo. Entre 1897 y 1918 creó al menos 31 obras relacionadas con los rus. Sin duda la más famosa de estas es el óleo *Visitantes de ultramar* de 1901, en la que representa dos barcos llenos de vikingos navegando por las costas rusas; sin embargo, Roerich plasmó muchos otros aspectos de los rus en sus obras.

Uno de los temas más comunes en este grupo de obras son las representaciones de los barcos vikingos, un elemento clave de la cultura y sociedad de los rus. Además de *Visitantes de ultramar*, Roerich pintó escenas relativas a la construcción de las naves (*Construyendo los barcos*, 1903 y variaciones), los navíos listos para zarpar o navegando (*La campaña de Vladimir hacia Korsun [Velas rojas]*, 1900; *Barcos*, 1901; *Velas escarlata [Invitados de ultramar]*, 1903; *Antiguos rusos en el Dniéper*, 1905; *Camino varengo*, 1907; *Listos para la campaña [El mar verengo]*, 1910, y *Cantante desconocido*, 1920) y una representación de como las ligeras naves vikingas eran transportadas por tierra entre los numerosos ríos que hay en Rusia (*Arrastrado por porteo*, 1915).

Imagen 1: *Visitantes de ultramar*, 1901, óleo sobre lienzo, 85x112.5 cm, localizado en la Galería Estatal Tretiakov, Moscú. La pintura sobre los rus más famosa de Roerich.

Imagen 2: *Listos para la campaña (El mar verengo)*, 1910, óleo sobre lienzo, 138x315 cm, localizado en el Centro Internacional de los Roerichs, Moscú. Pese a que los barcos están inspirados en ejemplos arqueológicos y en las naves del *Tapiz de Bayeaux*, la mayoría de los detalles ornamentales, tanto de las embarcaciones como los edificios, son producto de la imaginación de Roerich.

Roerich pintaba a los barcos vikingos basándose en los descubrimientos arqueológicos conocidos hasta su época, pero también en cierto grado utilizando aspectos propios de la manera en que él imaginaba como habrían sido dichas naves. Esto es visible en su pintura *Visitantes de ultramar*, en donde la carpa de tela central de postes cruzados en la nave principal está claramente basada en la que formaba parte del barco de Gokstad, encontrado en Noruega en 1880. Sin embargo, otros elementos como los diseños y colores de la nave, los escudos y las velas son más bien producto de la imaginación del artista.

Los barcos de Roerich son largos, con cabezas de dragones y seres fantásticos en las proas, velas coloridas y escudos colgados en los costados. En general estas representaciones son acertadas: los navíos vikingos eran largos y veloces y tendían a tener figuras mitológicas en las proas, como las encontradas en el barco de Oseberg. No obstante, los detalles en cuanto a colores y diseños en los barcos de Roerich no siempre corresponden específicamente a ejemplos arqueológicos. Generalmente las naves van repletas de guerreros, ataviados con cascos de hierro y cotas de malla, algo poco probable para la época temprana de la presencia de los vikingos en Rusia.

En más de una de sus representaciones hay una notable influencia de las naves bordadas en el *Tapiz de Bayeaux* confeccionado a finales del siglo XI, especialmente en la forma de las velas, como por ejemplo en el cuadro *Listos para la campaña (El mar verengo)*. A su vez, el color, la temática y el estilo de las pinturas históricas de Roerich seguramente influyeron brevemente en el joven Vasili Kandisnky, cuya obra *Canción del Volga*, pintada en 1907, es parte de una serie de coloridas evocaciones de la historia rusa y muestra a un grupo de mercaderes vikingos sobre sus barcos en el río Volga.

Otro tema importante en las pinturas de Roerich relacionadas con los rus es el de los ídolos paganos, de los cuales realizó al menos cinco pinturas y dibujos. Los ídolos son representados como grandes figuras antropomorfas talladas en madera ubicadas generalmente dentro de un espacio rodeado por

una palizada, la cual cuenta con cráneos de ganado y otros animales colgando de los maderos, seguramente vestigios de sacrificios que los varengos hicieron en honor de los dioses representados en los ídolos.

Entre otros cuadros sobre los rus de Roerich algunos muestran paisajes con túmulos funerarios, los cuales el artista conocía muy bien por su trabajo como arqueólogo (*Tumba de vikingo*, 1908, *El triunfo del vikingo*, 1910) y también tiene una serie en la cual se muestra a una doncella, llamada "la hija del vikingo", frente a paisajes de mares y montañas (*Canción del vikingo*, 1907; *Más allá de los mares están las grandes tierras*, en tres versiones, dos de 1910 y una de 1915 e *Hija de vikingo*, 1918).

Las pinturas históricas de Roerich — no sólo las dedicadas a los rus, sino también las enfocadas en los eslavos paganos — presentaban al pasado de una forma idealizada ya que en la idílica antigüedad pagana de Rusia, Roerich veía su ideal estético y social, la "edad de oro" perdida de la humanidad que podía funcionar como un modelo para el futuro.

La naturaleza y el paisaje tuvieron un lugar privilegiado en el arte de Roerich a lo largo de toda su carrera. Inclusive en sus pinturas de temática histórica como las de la serie de los rus, el entorno natural es un elemento siempre presente. El mar, los ríos y bosques, las rocas y montañas — todos elementos típicos de la región norteña de Rusia que Roerich conocía tan bien — solían ser elementos vitales dentro de las imágenes creadas por el artista. Y esa naturaleza, salvaje y majestuosa, se relacionaba con los sujetos históricos plasmados por el artista. En sus pinturas Roerich representaba un mundo en donde la gente vivía en armonía con la naturaleza, lleno de heroísmo e historias épicas; un mundo muy real por la cantidad de detalles arqueológicos y etnográficos que contenía, pero a fin de cuentas soñado, imaginado por el pintor. Roerich logró exitosamente reflejar el espíritu de aquellas épocas remotas poetizándola con su visión artística (ANDREYEV, 2014, p. 26-27).

Nuevos caminhos

A partir de 1908 Roerich comenzó a trabajar más activamente en puestas en escena de obras de teatro, óperas y ballets, diseñando el vestuario para obras como *Peer Gynt*, *El príncipe Ígor, Tristán e Isolda* y la ya mencionada *Consagración de la primavera*. Continuó pintando paisajes, escenas de naturaleza y ciertos cuadros con motivos arquitectónicos, desde 1906 en témpera, lo cual le brindó más colorido a su obra. Sin embargo, poco a poco sus creaciones relacionadas con el pasado vikingo de Rusia fueron disminuyendo.

Fue también por esta época, durante la primera década del siglo XX, en que Roerich, principalmente por influencia de su esposa Helena, empezó a desarrollar un fuerte interés por las religiones orientales, principalmente el hinduismo y el budismo, y creencias alternativas al cristianismo como la teosofía (ANDREYEV, 2014, p. 39-55). El estudio de estas religiones y filosofías comenzarían a tener una clara influencia en el pensamiento y el arte de Roerich.

En 1916 debido a su frágil estado su salud, Roerich y su familia se mudaron a la orilla del lago Ladoga en Karelia, entonces parte de Finlandia. Poco a poco el artista fue dejando sus puestos administrativos, pero sin alejarse completamente de la vida artística y cultural de Petrogrado (como San Petersburgo fue renombrada después del estallido de la guerra mundial). Tras la Revolución de Febrero de 1917 y el fin del régimen zarista, Roerich, un político moderado que valoraba el patrimonio cultural de Rusia más que las ideologías y los partidos, tuvo un papel activo en las políticas artísticas del gobierno provisional; sin embargo, con el triunfo del partido bolchevique de Lenin en la Revolución de Octubre, Roerich abandona definitivamente Rusia y comienza un periodo de migración, viviendo primero en Finlandia y Escandinavia, posteriormente en Londres y Estados Unidos y finalmente instalándose al norte de la India, en donde se establecería permanentemente.

Fuera de contadas excepciones, Roerich no volvió a pintar cuadros sobre los rus tras su salida de Rusia. Su obra cada vez fue tornándose más espiritual, fuertemente influida por las religiones y filosofía asiáticas, así como por los majestuosos paisajes montañosos de India y Nepal. Sin embargo, sus obras de temáticas históricas producidas durante su periodo en San Petersburgo son de gran valor, pues presentaron visiones de una etapa de la historia de Rusia poco atendida por otros artistas hasta entonces en comparación con periodos posteriores. Con el triunfo de los bolcheviques, los rus fueron aún más olvidados por las artes, ya que generalmente el Estado Soviético promovió una versión de la historia anti-normanista, en la cual se minimizó la participación de los pueblos nórdicos en la historia de Rusia, de tal manera que "la fundación vikinga del Estado Ruso nunca fue un tema popular para los artistas de Rusia y Ucrania" (WILSON, 1997, p. 76). Roerich en cambió, plasmó e identificó en sus pinturas aquellos tiempos en los que los rubios y paganos escandinavos se aventuraron hacia el sur por los ríos rusos en busca de riquezas, estableciéndose e interactuando en el camino con los eslavos locales, como el verdadero inicio de la nación rusa. Para el artista, aquellos encuentros entre eslavos y varengos fueron las bases sobre las cuales el Estado Ruso se levantaría.

Daniel Salinas Córdova
Licenciado en Historia por la FFyL-UNAM.
E-mail: danielsalinas00@gmail.com

Bibliografía:

ANDREYEV, Alexandre. **The Myth of the Masters Revived: The Occult Lives of Nicolai and Elena Roerich**. Leiden: Brill, 2014.

BERMAN, Greta. Painting in the Key of Color. The Art of Nicholas Roerich. In: **The Juilliard Journal**. Nueva York: The Juilliard School, mayo-agosto 2008. Disponible en: <http://www.juilliard.edu/journal/painting-key-color-art-nicholas-roerich>.

BRINTON, Christian. **The Nicholas Roerich Exhibition**. Nueva York: Redfield-Kendrick-Odell Company, 1920.

DUCZKO, Wladsyslaw. **Viking Rus: Studies on the Presence of Scandinavians in Eastern Europe**. Leiden: Brill, 2004.

JAY, Mike. **The Rites of Roerich**. 2004. Disponible en: <http://mikejay.net/the-rites-of-roerich>.

WILSON, David M. **Vikings and Gods in European Art**. Aarhus: Moesgård Museum, 1997.

UNS VERSOS DO NOSSO POVO, UNS CANTOS DA NOSSA GENTE: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A KALEVALA NAS COMPOSIÇÕES DE JEAN SIBELIUS

Marcos Saulo de Assis Nóbrega

Compreender aspectos histórico-culturais da Finlândia — como da história escandinava em geral no Brasil — é quase sempre o trabalho de "costurar" fatos históricos que foram interrompidos por inúmeros motivos internos e externos ou que se perderam no tempo. Também é ocupar vazios históricos pouco explicados com fatos indiretamente relacionados, para assim oferecer algumas explicações, mas, e acima de tudo, a melhor forma de compreendê-la é observar e analisar alguns fatos culturais lá ocorridos. As várias representações culturais ainda são um instrumento indicado para tal demanda de compreensão histórica.

A Kalevala trata-se da obra literária nacional finlandesa, tal como os *Lusíadas* para o português ou *Don Quixote* para o castelhano, traça um panorama de símbolos e seres míticos como a *Teogonia* de Hesíodo. Escrita em forma de poesia em 1835, na sua primeira versão por Elias Lönnrot, este que compilou canções, lendas e histórias populares sobre um passado mítico/fantástico finlandês. A obra épica, também em forma de poesia, posteriormente reeditada em 1849 em cinquenta estrofes, trata de contar a história de três poderosos heróis, Vainamoinen, Ilmarinen, Lemminkainen e trágico Kullervo, que são descritas as aventuras e embates no território finlandês.

O século XIX foi para certas linguagens artísticas uma fábrica de mitos, ou melhor, uma idealização romântica de si ou do grupo sociocultural a qual pertence. O nacionalismo oitocentista foi o principal propagador de tais representações românticas, foi um fenômeno mundial, não algo local. O século

XIX foi antes de tudo uma era de criação e representações de identidade. A Finlândia não estava à margem desse movimento. À época, a Finlândia era uma possessão russa, com a sutil titulação de Grão-ducado da Finlândia, o que garantia um maior controle por parte do *czar*, fato que só vem a mudar no ano de 1917, quando ocorre a emancipação finlandesa.

Jean Sibelius (1865—1957) é considerado o maior compositor finlandês, logo nos primeiros anos de carreira conseguiu que suas obras tivessem abertura no exterior, primeiramente na América do Norte e tardiamente no continente europeu. Pertencente ao movimento musical oitocentista de viés nacionalista, Sibelius incorporou nas suas composições símbolos — a Kalevala foi sua principal fonte de inspiração — e imagens do que podemos resumidamente compreender *o que é* a Finlândia ou mesmo o que é *ser* finlandês.

O percurso na compreensão de identidades é um caminho deveras tortuoso, mas há pontos de parada essenciais nesse percorrer. A poesia coletada de Lönnrot, as pinturas de Akseli Gallen-Kallela (ver obras como *A defesa de Sampo* — 1896, *A velha e o gato* — 1885 e *A mãe de Lemminkäinen* — 1897) e a música de Sibelius são pilares de um povo que buscava redescobrir-se.

Rápida contextualização sobre a Kalevala

O animismo forma a base de sustentação simbólica dos personagens, seres e lugares da mitologia finlandesa, extremamente primitiva, e só se conservou a memória de nomes, seres, poderes e seus instrumentos mágicos/fantásticos graças às canções e à memória popular.

A datação mais exata das primeiras canções que deram origem à poesia organizada por Elias Lönnrot não é certa ainda, fato que ainda gera debate, mas tende a ser compreendido de algo em torno de alguns séculos antes de Cristo, quando houve os primeiros estabelecimentos humanos consideráveis no sul e leste do atual território da Finlândia, algo próximo a cincos séculos antes de

Cristo (PENTIKÄINEN, 1989, p. 85). O povoamento dessa região do Mar Báltico propicia a expansão até a costa litorânea norte da atual Estônia, onde as deidades balto-fínicas encontra congêneres. O poema épico *Kalevipoeg* — sem tradução ainda para o português —, organizado por Friedrich Reinhold Kreutzwald e publicado em 1853, traz enredos e personagens semelhantes ao que foi exposto na Kalevala organizada por Elias Lönnrot.

Há de certa forma a necessidade de diferenciar os costumes do povo fínico dos demais da Escandinávia. O senso comum há de tachar erroneamente toda a Escandinávia como lar e região totalmente voltada aos cultos odinísticos, o que não houve na realidade com o povo finês, que possui sua origem mais antiga, vinda de migrações dos Montes Urais, sem nenhuma origem semelhante às tribos germano-escandinavas do Norte da Europa. Além disso, também se diferencia com os costumes formados e adquiridos pelos povos eslavos. Sendo assim, a sua gênesis cultural é bastante singular e por muito tempo conservou essa tênue distância — culturas não são ilhas, apesar desse entendimento ideológico ainda infelizmente persistir — com seus vizinhos escandinavos e eslavos, estes que em algum momento realizaram troca cultural com romanos, godos, normandos, saxões, mongóis etc. De forma que a generalização do estereótipo representando o escandinavo como "viking", logo bárbaro e violento, vem de representações bastante deturpadas e de interesses nacionalistas escusos (LANGER, 2009, p. 133, 137).

A chegada do cristianismo começou a levar ao desuso os "ritos pagãos" ou mesmo a transformá-los, assimilando-os a personagens importantes do rito cristão. Para Pentikäinen (1989, p. 85-86), as transformações mais consideráveis que os mitos presentes na Kalevala irão sofrer é com a conversão ao cristianismo. De aproximadamente 500 a.C. até 500 d.C., temos, como dito anteriormente, as referências mais antigas e maduras dos mitos da Kalevala, fato que começa a mudar com o estabelecimento do cristianismo de fato na Finlândia, algo em torno do século XII. No período anterior ao século XII, temos

a "Kalevala Antiga", com traços ainda muito originais, com as Cruzadas de reinos teutônicos e escandinavos. A partir do século XII e até o século XVI, temos a "Kalevala Média", com já alguns traços da assimilação do cristianismo, e a "Kalevala Tardia", a partir da chegada da Reforma Protestante até a estruturação mais antiga da língua finlandesa nos séculos XV e XVI, com considerável importância dos escritos sobre a língua finlandesa do bispo luterano Mikael Agrícola (1510—1557).

De forma objetiva ao leitor e dado o tamanho e certas complexidades de enredo, as histórias narradas na Kalevala giram em torno de quatro personagens principais: Vainamoinen (bardo e xamã), Ilmarinen (ferreiro com características divinas), Lemminkainen (guerreiro) — heróis — e Kullervo, figura trágica e em alguns momentos anti-herói da epopeia; estes dominam de fato praticamente toda a poesia da Kalevala. Há uma vasta quantidade de personagens nos mitos que formaram a Kalevala, mas o bardo Vainamoinen destaca-se em todas as histórias da Kalevala. Cito ainda Ilmatar (mãe de Vainamoinen), Ukku (entidade divina que encarna a chefia do "panteão" finês), Loviatar (deusa da morte e das doenças, uma das vilãs da história que habita a temível Pohjola) e o misterioso Sampo (objeto mágico que em vários momentos é o foco dos confrontos pela sua posse). Deixo claro aqui para o leitor que as traduções da Kalevala já possuem uma considerável quantidade de material traduzido; para a língua portuguesa, a única edição completa contendo as cinquenta estrofes bem como respeitando a estrutura da narrativa foi a edição publicada pela editora Ministério dos Livros com tradução de Orlando Moreira no ano de 2007, edição cujo uso fiz para nortear uma breve apresentação dos principais personagens da Kalevala.

Apesar de pertencer ao folclore local, os mitos da Kalevala experimentarão um distanciamento da população finlandesa, principalmente daquelas que habitavam as zonas costeiras do Sul e Oeste, onde a presença sueca fazia-se amplamente presente e os suecos dominavam de fato a região

desde o século XIII. Tal fato muda também o caráter linguístico; essas populações acabaram adotando o sueco em grande maioria, fato ampliado a partir dos séculos XVI e XVII com as reverberações da Reforma Protestante e do uso da imprensa em língua sueca, inclusive localmente.

A principal visão criada sobre o finlandês era seu aspecto dito gutural, arcaico e pagão, principalmente quando usado nas canções populares que levaram à Kalevala de Lönnrot. Grupos letrados residentes na Finlândia só vão organizar alguma produção informativa ou jornalística localmente no ano de 1771 (STEINBY, 1971, p. 81), em sueco obviamente. Tendo esses grupos influenciados pelas universidades francesas e da Suécia, o uso do finlandês era banal aos seus olhos, restrito a publicações com tiragem muito pequena, como uma realizada em 1775 em finlandês (STEINBY, 1971, p. 81). Mesmo após a Finlândia ser capturada pelo Império Russo em 1808, as publicações jornalísticas e literárias continuam a ser realizadas em sueco e não em russo, e menos ainda em finlandês, postura que vai continuar até próximo à metade do século XIX, quando a cultura russa começa a ser de alguma forma imposta e absorvida na Finlândia e quando o finlandês finalmente desponta como uma língua "viável" aos olhos dos grupos locais importantes.

Elias Lönnrot, o homem que coletou, organizou e também editou a Kalevala, nasce em 1802, anos antes da invasão russa de 1808, na região mais ao sul da Finlândia — Uusimaa —, consequentemente, uma das mais urbanizadas áreas finlandesas e predominantemente falante de sueco; essas primeiras experiências vão influenciar posteriormente a guinada nos seus estudos na idade adulta. Lönnrot forma-se em Medicina em 1832 e logo é enviado para realizar trabalhos pelo interior da Finlândia. Tal evento vai definir de vez as influências que recebeu ainda no período universitário, pois, trabalhando no interior do país, finalmente ele terá contato direto com os cânticos populares que levaram à organização da Kalevala. Seu trabalho de campo não se resumiu apenas à pesquisa no interior original finlandês, mas as canções mais antigas, e

que conservavam os aspectos mais próximos dos cânticos originais, Lönnrot só veio de fato encontrar na região da Carélia (OLIVEIRA, 1949, p. 133) que, após a independência finlandesa de 1917 e a Segunda Guerra Mundial, foi novamente partida entre finlandeses e russos; muitas das localidades visitadas por Lönnrot ficaram sobre controle soviético, posteriormente russo. Devemos compreender a busca empreendida por Lönnrot como parte de um grande movimento que ocorria na Europa, principalmente entre os séculos XVIII e XIX, como observa Burke (2010, p. 26): "quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o povo [...] se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus". Burke (2010, p. 33) também traz que "[p]ara alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII o povo era interessante de uma certa forma exótica, no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo". Tais empreendimentos de compreensão de uma cultura popular eram uma prática voltada ao mundo social que viviam, e suas pesquisas, publicações etc. também influenciavam movimentos semelhantes pela Europa. Principalmente, publicações sobre poesia, contos e canções populares floresciam em alemão, italiano, sérvio, russo etc. Todos buscavam compreender as suas raízes culturais que se "perdia" com a modernidade que se formava, quando fatores como, por exemplo, a expansão das cidades e dos meios de ligação de transporte e a alfabetização corroíam o sentido quase idílico de que o mundo "primitivo" e tradicional tinha assumido a todos os linguistas, escritores, poetas etc. (BURKE, 2010, p. 42).

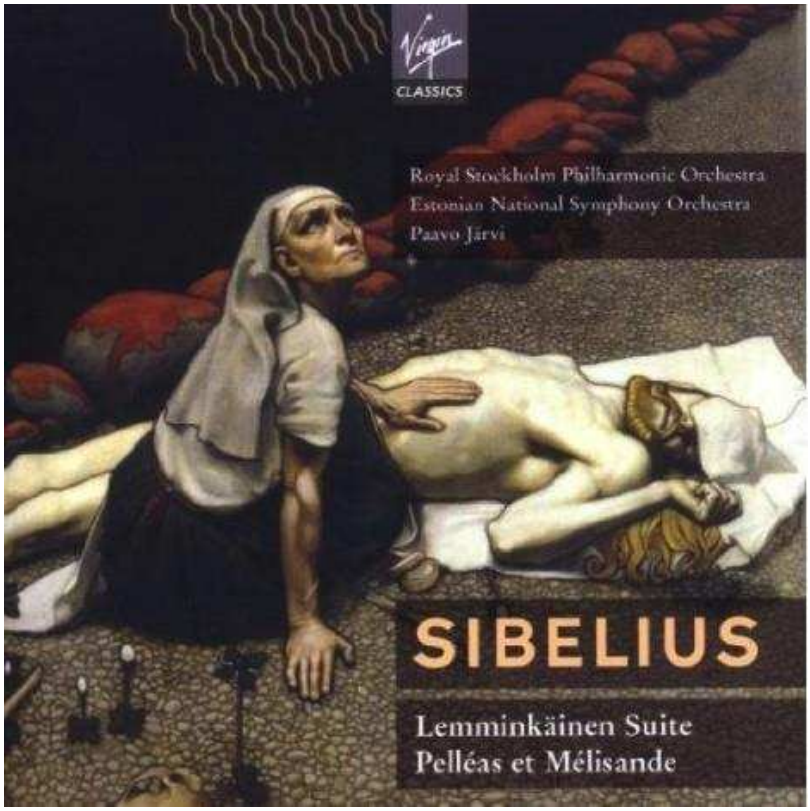

Figura 1: Edição da suíte sinfônica *Lemminkäinen*, Pelléas e Mélisande, de 2002, edição da gravadora Virgin Classic, na interpretação da Real Orquestra Sinfônica de Estocolmo e da Orquestra Sinfônica Nacional da Estônia. A capa utilizou a pintura *Lemminkäisen äiti* ("A mãe de Lemminkäisen"), de 1897, do pintor finlandês Akseli Gallen-Kallela. Disponível em: https://www.discogs.com

As grandes publicações locais eram praticamente só em sueco. O finlandês, enquanto fonético, era confinado ao interior e às populações mais pobres; o uso do sueco estava voltado ao público burguês e aristocrático. As poucas publicações em finlandês resumiam-se em dicionários primitivos nos séculos XVI e XVIII, pequenos folhetos e, mais diminuto ainda, os jornais. Dessa forma, o finlandês não possuía grandes espaços de leitura para se tornar uma língua comum a todos os setores que formavam a sociedade finlandesa, fato que só muda, como explicado anteriormente, a partir da metade do século XIX em diante, com a importante contribuição de Elias Lönnrot. A primeira publicação da Kalevala ocorre em 1835 com trinta e duas estrofes, mas em 1849 Lönnrot reedita a obra e amplia para cinquenta estrofes (algo em torno de vinte e sete mil versos).

A sinfonia de Sibelius: idealização romântica e memória

Como exposto em momentos anteriores, o século XIX formatou imagens românticas muito aquém da realidade histórica. Movimentos de cunho nacionalista, que foram aqueles de forma mais ativa, contribuíram para essa interpretação manipulada. Cabe destacar que a ópera e obras sinfônicas exibidas em grandes casas de apresentação, principalmente na Europa e América do Norte, foram um dos meios usados para propagação desse ideário. Apesar de percebermos diferentes níveis de uso dessa tentativa de reconstruir esses arquétipos, não podemos assim enquadrar ou mesmo generalizar todos os compositores. Os usos do folclore local foram variáveis para cada um deles, porém, foi algo bastante presente para muitos destes.

Mesmo as grandes óperas e orquestras sinfônicas contribuindo para esse movimento, estas tiveram de realizar uma transição de público. Em sua origem, bastante elitista, seus ouvintes e espectadores estavam resumidos a um nicho social bastante claro: a realeza e seus congêneres da nobreza e a alta burguesia, estudados em escola de música com abertura muito restrita. Essa característica muito presente no século XVIII só vem a mudar nas décadas do século XIX, quando o público se expande, atingindo os setores mais medianos da burguesia e das demais camadas urbanas com algum meio de acesso a esses espetáculos (GROUT; FALISCA, 2001, p. 575). Nas décadas finais do século XIX, na Finlândia desponta um compositor de óperas que se torna o mais conhecido fora da Finlândia, principalmente nos Estados Unidos (GROUT; FALISCA, 2001, p. 676). Jean Sibelius — *Johan Julius Christian Sibelius* — oriundo da elite local, porém, educado em finlandês, encarnou a epopeia da Kalevala em boa parte de suas composições da mesma forma que Richard Wagner, quando montou *Der Ring des Nibelungen* (“O Anel do Nibelungo”) usando as referências germanas e celtas. Sibelius não fez uso frequente do mesmo estilo pomposo e

agressivo, mas cheio do mesmo sentido que foi de propor um estilo clássico-romântico baseado em um folclore local, dentro da áurea nacionalista que influenciou de diferentes formas e intensidades o estilo clássico e as óperas da metade do século XIX. Apesar de boa parte da sua produção madura ter-se dado nas três primeiras décadas do século XX, as influências do século XIX fluíam em suas composições, principalmente na década de 1890, quando a jovem carreira de compositor foi a mais fiel e experimental ao romantismo que deleitava o público.

Essa influência existiu de fato, mas não com a escala como é vista erroneamente hoje; isso coube mais às interpretações daqueles que ouviam do que mesmo daqueles que criavam as composições:

> Enquanto modelador da música oitocentista, o nacionalismo é um fenômeno complexo, cuja natureza tem sido muitas vezes distorcida. O sentimento de orgulho da língua e na sua literatura foi um dos ingredientes de consciência nacional [...] O nacionalismo não foi, no fundo, uma questão fundamental para a música destes compositores.
>
> (GROUT; FALISCA, 2001, p. 666)

Jean Sibelius compôs as mais difundidas óperas finlandesas, algumas delas possuíam o caráter de exaltação ao mundo natural finlandês como fez em *Finlândia*, exaltação característica e predominante nas obras de Sibelius, sendo um claro reflexo da imagem do mundo natural e pastoril que permeou a música clássica oitocentista em uma sociedade cada vez mais urbana e industrial, além de outras óperas e sinfonias como "Karelia" (1893), "Finlândia" (1899), "Kullervo" (1892), "Lemminkäinen" (1895) "O Cisne de Tuolena" (1895) e a "A Filha da Pohjola" (1906), baseadas nos mitos da Kalevala. As referências a personagens e lugares descritos na Kalevala corroboram com o período que a música clássica romântica passava e a formatação simbólica que os personagens desse épico foram descritos. A representação do distanciamento que as populações de sociedades já industriais ou em vias disto haviam presenciado

será uma das bases que norteiam Sibelius. Em fase adulta, Sibelius opta por uma vida no campo.

A busca de representar o mundo natural finlandês produziu as suas mais dinâmicas composições, muito mais original se comparado ao aspecto das obras mais clássicas de Sibelius que descrevem o passado mítico finlandês, nesse aspecto, a curta e magnifica *Finlândia* construiu uma espécie de "ode" à paisagem finlandesa. Essa composição tornou-se durante alguns anos uma espécie de hino nacional finlandês, fato incrementado quando ela sofre uma espécie de censura para sua exibição em lugares públicos por parte do governo imperial russo.

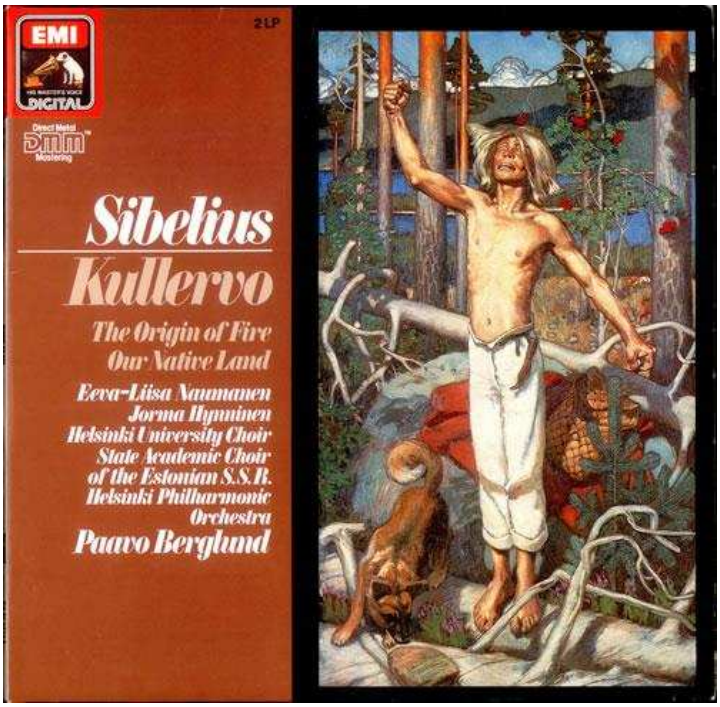

Figura 2: Suíte sinfônica *Kullervo*, de Johan Sibelius, gravadora EMI, 1985, na interpretação da Orquesta Filarmônica de Helsinque. A capa aproveita a pintura *Kullervo*, 1899, do pintor Akseli Gallen-Kallela. Disponível em: http://991.com/Buy/ProductInformation.aspx?StockNumber=527030&PrinterFriendly=1

Obras como a sinfonia de Kullervo — uma das mais longas de execução Sibelius — buscam refletir o transcorrer da história desse trágico personagem. Com uma apresentação inicial bastante altiva, engrandece o transcorrer de

Kullervo ao longo dos embates em que foi envolvido, levando a sua conclusão a uma melancólica interpretação, em um raro momento que o próprio Sibelius faz uso do que é chamado comumente de "licença poética", produz nos últimos quadros dessa sinfonia uma bela homenagem ao drama. Sibelius buscou respeitar essa imagem popular de como era visto cada personagem.

O fenômeno romântico de utilizar o folclore local fez de Sibelius o fenômeno nacional e um dos mais conceituados compositores dos séculos XIX e XX, um símbolo desse antigo povo, mas tão jovem enquanto "nação". Em 2011, passadas muitas décadas de uma prática adotada pela população finlandesa de comemorar o dia da música, bem como o dia da bandeira, no dia do nascimento de Jean Sibelius em 8 de dezembro, o Estado finlandês finalmente o considerou um feriado nacional. Compreender a história e a cultura finlandesa também é compreender a obra de Jean Sibelius; ambos são um reflexo de desejos, projeções e representações.

Marcos Saulo de Assis Nóbrega
Graduado em História pela UFCG.
E-mail: m_saulo18@hotmail.com

Referências:

BURKER, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GROUT, Donald J.; FALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

LANGER, Johnni. **Deus, monstros, heróis: ensaios de mitologia e religião viking**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

LÖNNROT. Elias. **Kalevala**. Tradução: Orlando Moreira. Lisboa: Ministério dos Livros Editores, 2007.

OLIVEIRA, J. Gaulberto. **Panorama literário e artístico da Finlândia**. São Paulo, 1949.

PENTIKÄINEN, Juha Y. **Kalevala mythology**. Tradução: Ritva Poom. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

STEINBY, Torsten. A imprensa finlandesa. In: GALLEN, Jarl *et al*. (orgs.) **A Finlândia ontem e hoje**. Rio de Janeiro, 1971.

REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE NJORD E SEUS ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Andressa Furlan Ferreira

Temas da mitologia nórdica figuram amplamente em diversas expressões das artes visuais modernas, desde pinturas a óleo até histórias em quadrinhos. Deuses ases (*Æsir*), especificamente Odin e Thor, bem como animais relacionados a tais deidades — cavalo, corvo, lobo, bode e serpente —, encontram-se entre os personagens mais retratados artisticamente. O deus Njord, da família dos deuses vanes (*Vanir*), porém, é raramente representado em pinturas e esculturas. Sua representação faz-se mais presente em ilustrações, que se preocupam em atribuir elementos à sua identidade visual, relacionados à vida marítima.

Devido à escassez de abordagens acadêmicas acerca de Njord nas artes, este artigo tem como objetivo analisar duas representações do referido deus nórdico, a fim de evidenciar elementos simbólicos que são associados a ele na produção artística contemporânea. Para tanto, foram selecionados os seguintes objetos de estudo: a escultura da equipe *Giganten aus Stahl* (2011) e a ilustração de Johan Egerkrans (2016). Antes das análises, breves caracterizações a respeito de Njord serão delineadas com base na literatura éddica, para que então prossigamos às interpretações artísticas.

Sandra Rey (1996) distingue dois tipos de pesquisa no âmbito das artes: pesquisa em arte e pesquisa sobre arte. O presente artigo fará uso desta última, posto que se ocupará do "estudo da obra de arte a partir do produto final, seus processos de significação e códigos semânticos, seus efeitos no contexto social, seus processos de legitimação e circulação" (REY, 1996, p. 82). Segundo a mesma autora, a obra de arte é constituída por duas partes, uma visível (configuração material) e outra invisível (configuração abstrata, isto é,

veiculação de pensamentos). A parte invisível é fator que "diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade" (REY, 2002, p. 125). Sendo assim, analisaremos os elementos visuais que compõem as obras em questão, com o intuito de identificar o simbolismo que pode ser depreendido deles.

Njord nas Eddas: breves caracterizações

É de costume da historiografia associar as origens de Njord à deusa germânica Nerthus, mas não adentraremos tal polêmica, visto não se tratar da discussão central. Devido ao objetivo estabelecido, Njord será abordado somente com base na literatura éddica — uma das fontes principais para o estudo da mitologia nórdica —, a qual o descreve como um deus, cujos domínios remetem ao mar. Em ambas as Eddas, em Prosa e em Verso, referências a Njord são exíguas.

No *Gylfaginning* da Edda em Prosa — de acordo com a tradução do manuscrito DG 11 4to, realizada por Faulkes (STURLUSON, 2012, p. 41) —, temos que Njord governa sobre a moção do vento e controla o mar e o fogo, além de morar em um lugar chamado Nóatún. Diz-se também que a ele deve-se suplicar por viagens e pesca. Além disso, caracterizam-no como um deus bastante opulento, capaz de conferir terras e posses materiais a quem ele desejar.

Quanto às suas origens, Njord é descrito como procedente da categoria vane, apesar de se situar entre os deuses ases. Seu paradeiro entre os ases deveu-se a um armistício (decorrente de uma guerra que havia entre os dois clãs), que estabeleceu uma troca de deuses entre as partes beligerantes — os ases enviaram o deus Hønir para os vanes, ao passo que estes enviaram Njord àqueles. Mesmo na companhia dos deuses ases, Njord e seus dois filhos, Freyr e Freyja, frutos de uma relação consanguínea, são frequentemente distinguidos

como vanes.

O mito mais notório que envolve Njord tem relação com a deusa/giganta Skaði, filha do gigante Þjazi. Skaði buscava vingança pela morte de seu pai, que havia sido morto pelos deuses ases. Estes, por sua vez, propuseram que ela escolhesse um marido entre eles, com base somente na apresentação dos pés. Skaði guiou-se pela beleza, ocasionando em sua escolha por Njord (STURLUSON, 2012, p. 87). A partir desse episódio, a beleza dos pés também é fator que singulariza Njord.

O casamento de ambos não logra, já que Skaði deseja morar nas montanhas, em um lugar denominado Þrúðheimr, enquanto Njord anseia por seu lar em Nóatún, que seria localizado perto do mar. Ao reclamar sobre a moradia nas montanhas, Njord pretere o uivo dos lobos ao compará-lo com o canto dos cisnes. Skaði, por sua vez, reclama que não consegue dormir em Nóatún devido ao barulho das gaivotas pela manhã. Tais observações, acerca dos cisnes e das gaivotas, serão particularmente relevantes na análise da escultura de Heiligenhafen.

Na Edda em Verso (manuscrito GKS 2365 4to, também conhecido como *Codex Regius*), no poema *Vafþrúðnismál*, Odin indaga o gigante Vafþrúðnir sobre as origens de Njord, de modo a fornecer detalhes sobre tal deus. Conforme a tradução de Olive Bray (1908, p. 53), Odin referencia Njord como sendo "aquele que possui centenas de templos e altares" (*hofum ok hörgum hann ræþr hundmörgum*). Ainda que não seja possível pormenorizar os rituais realizados a tal deidade, visto que as fontes escritas são reticentes nesse sentido, as menções aos domínios de Njord (mares, vento, fogo e bens materiais) e aos locais que lhe eram dedicados (templos e altares) contribuem como indícios, junto aos estudos toponímicos, de que o culto a esse deus teria sido considerável em algumas regiões.

Njord em aço: análise da escultura da equipe *Giganten aus Stahl*

Ao extremo norte da Alemanha, no estado de Schleswig-Holstein, distrito Ostholstein, encontra-se a cidade portuária Heiligenhafen (em português, "Porto Sagrado"), próxima ao sul da Dinamarca. Trata-se de uma pequena cidade costeira, com cerca de 9.000 habitantes (censo demográfico de dezembro de 2014). Devido à importância econômica e cultural de atividades marítimas para a cidade, é comum deparar-se com estátuas que celebram a cultura e a história locais, tais como a do histórico pescador Friedrich Gottlieb Stüben (feita em bronze por Ladislav Hlina) e de um pescador anônimo (feita em madeira por Hans-Joachim Piegenschke). Inclusive, nas proximidades da estátua de Piegenschke, uma placa indica sua relevância: "Als Symbol für die Bedeutung der Fischerei in Heiligenhafen" (Como símbolo para o significado da pesca em Heiligenhafen). Essa valorização também pode ser aplicada no monumento de Njord, já que a pesca remete a um dos domínios desse deus.

Além das estátuas mencionadas, Heiligenhafen expõe em seu lago um monumento relativo ao deus nórdico Njord, que se situa próximo a uma área de passeio. Encomendada pela Câmara Municipal da referida cidade, feita em aço pela equipe alemã *Giganten aus Stahl* ("Gigantes de aço") e inaugurada em 2011, a estátua é composta por quatro elementos: Njord em forma humana e três animais ao seu redor (duas gaivotas em cada ombro e um cisne à sua esquerda).

Na mitologia nórdica, o emprego de figuras animais não é aleatória e, frequentemente, simbolizam características associadas à deidade que acompanham. Na estátua em questão, elementos simbólicos foram minuciosamente trabalhados, de maneira a reforçar a associação de determinados animais a Njord.

Na estátua, a equipe *Giganten aus Stahl* retratou duas gaivotas em cada ombro de Njord, conforme expressamente requisitado pela Câmara. Em contato com um dos membros da equipe, Steffi Glück explanou que eles receberam um

desenho da administração da cidade, a qual enfatizou a preferência por um deus do mar nórdico, acompanhado, precisamente, pela gaivota e pelo cisne ("We got a drawing and the city administration put stress on that they necessarily wanted a Nordic sea god, no Greek or Roman Aquarius, and the same with the animals. They wanted exactly these ones. Seagull and swan."). Michaela Thiele, escriturária da *Heiligenhafener Verkehrsbetriebe GmbH & Co. KG*, informou que, de acordo com as pesquisas realizadas por eles, Njord, como deus do mar, ama o odor da maresia, o som das gaivotas e o barulho dos homens nos navios ("Als Gott der Meere liebt er den salzigen Geruch des Ozeans, das Kreischen der Möwen und das geschäftige Treiben der Männer in den Schiffswerften.").

Figura 1: Escultura de Njord, criada pela equipe *Giganten aus Stahl*. Foto: Jan Petersen. Disponível em: http://www.sh-kunst.de/team-giganten-aus-stahl-heiterer-njoerd/

Como referido no tópico anterior, na Edda em Prosa, a deusa Skaði reclama do som das gaivotas, que a impedem de dormir. A partir dessa

passagem, é possível depreender que há gaivotas em Nóatún, lar de Njord, e que o deus não se incomoda com o som dessas aves. Há espécies de gaivotas que sobrevoam regiões costeiras escandinavas — e, muito provavelmente, sobrevoam desde o período medieval —, tais como a gaivota-hiperbórea (*Larus hyperboreus*), a gaivota-parda (*Larus canus*) e a gaivota-de-asa-escura (*Larus fuscus*). Por se tratar de uma ave marinha, é provável que marinheiros nórdicos vissem a gaivota com relativa frequência, o que pode ter contribuído na associação desse animal ao deus do mar e do vento. Em várias ilustrações — por exemplo, William G. Collingwood (1908), Giovanni Caselli (1978) e Helena Rosova (2012) —, a imagem da gaivota acompanha a representação da deidade, particularizando-a como um elemento simbólico de Njord e, também, de localidades marítimas.

A figura do cisne, por sua vez, apresenta um amplo repertório simbólico na literatura, nas artes e no folclore de várias regiões do mundo, em especial na Europa Setentrional. Mark A. Brazil (2003, p. 81), especialista em aves, principalmente cisnes, afirma que lendas acerca dos cisnes estão inter-relacionadas ao longo da Eurásia e que alguns elementos desse leque cultural remetem à Antiguidade, tendo sido representados na arte rupestre da Idade do Bronze e do Ferro. De acordo com o autor (2003, p. 71), antigos habitantes da Escandinávia teriam familiaridade especificamente com o cisne-bravo (*Cygnus cygnus*).

Há inúmeras interpretações que se ocupam do simbolismo desse animal. Entre elas, Brazil (2003, p. 69) destaca que a aparição dos cisnes no mar denota uma viagem serena para marinheiros, e, em muitas regiões, os cisnes são considerados protetores destes. Outras interpretações relacionam a imagem do cisne à pureza, à virgindade, à sedução, à alma, à profecia e à morte. Na mitologia nórdica, é comum a associação dos cisnes às valquírias. Entretanto, a passagem éddica (cf. STURLUSON, 2012, p. 41), no que concerne à predileção de Njord pelo canto dos cisnes em vez do uivo dos lobos, aproxima, também,

tal ave ao deus do mar. Considerando-se os aspectos simbólicos do cisne, torna-se relevante que ele tenha sido representado na estátua de Heiligenhafen, junto a Njord, pois ele desponta perspectivas do imaginário social e reforça a tradição cultural de populações costeiras do Norte da Europa.

A disposição da mão de Njord, na estátua de Heiligenhafen, indica repouso sobre o cisne que o acompanha. Conforme informado por Michaela Thiele, os animais favoritos de Njord seriam os cisnes, os quais seriam considerados sagrados para ele ("Seine Lieblingstiere sollen Schwäne sein, die für ihn heilig sind."). Além disso, Thiele acrescentou que Njord também representa o mar calmo e o tempo agradável ("Zudem verkörpert er die ruhige See und das schöne Wetter."), fatores essenciais para o bom desenvolvimento das atividades portuárias. As alusões à calmaria e à satisfação parecem estar presentes não somente na disposição da estátua, mas também em sua feição apaziguadora.

Segundo Steffi Glücki, a administração da cidade encomendou uma figura masculina, que portasse um rosto simpático e cabelo de comprimento médio. Isso fez com que a equipe optasse por uma foto antiga de Thomas Johannes Gottschalk, uma celebridade alemã, cujas feições serviram de molde para o rosto de Njord, já que é necessário que haja um modelo para a fabricação dessa parte ("we always need a template, if we want to make a face. The city administration ordered a male, friendly face with half-long hair. So we look in the internet and found an old picture of Thomas Gottschalk.").

De um modo geral, a estilização realizada na estátua apresenta teor solene. A coroa foi criação particular da equipe e a roupa empregada alude a uma túnica masculina medieval, diferente das ilustrações clássicas, que costumam retratar deuses nórdicos sob a estética greco-romana. A estátua de Heiligenhafen também se distingue da maioria das representações de Njord devido ao seu rosto, que se apresenta imberbe.

Njord em desenho: análise da ilustração de Johan Egerkrans

O conceito de "ilustração" é bastante controverso, e, ao longo da história, sua aceitação como arte não foi imediata. Somente ao final do século XIX e início do XX, a ilustração ganhou status e passou a ser reconhecida como forma legítima de arte, especialmente no contexto estadunidense. Para o presente artigo, entenderemos ilustração em seu sentido lato, isto é, uma imagem que ilustra, que esclarece algum tema, independentemente de sua associação a um texto escrito — embora tal associação seja comum na maioria das representações de Njord. Não nos deteremos às áreas especializadas do ramo artístico da ilustração; assumiremos a arte ilustrativa como uma criação que entrelaça criatividade e imaginário social em sua composição, de modo a manifestar valores vigentes à época de sua produção.

Devido à abrangência do termo (do latim, *illustro*, "iluminar", "esclarecer"), pode-se afirmar que a ilustração se faz presente nas expressões culturais desde a Pré-História ou que se trata de um gênero artístico moderno, cujo desenvolvimento foi possível a partir da invenção da imprensa de Gutenberg, possibilitando sua disseminação inter-regional. Lawrence Zeegen (2005, p. 12) afirma que ilustrações capturam a imaginação, que permanecem com o espectador e que relacionam momentos na história pessoal de alguém com o presente ("It is illustrated images that capture the imagination, that remain with the viewer and that inextricably tie moments in one's personal history with the present"). Ainda segundo o mesmo autor (2005, p. 17), a essência de uma ilustração está no pensamento — as ideias e conceitos que formam a espinha dorsal do que uma imagem está tentando comunicar ("The essence of an illustration is in the thinking — the ideas and concepts that form the backbone of what an image is trying to communicate."). Com base nesse argumento, é possível analisar uma ilustração, de modo a evidenciar aspectos do imaginário social, bem como valores circundantes ao processo criativo e à

obra final.

De acordo com Langer (2015, p. 335), "Njord foi visualmente mais constante em ilustrações do que pinturas". Realmente, além da ilustração no manuscrito AM 738 4to (1680), referências a tal deus podem ser conferidas pelas ilustrações de Amalia Schoppe (1832), Friedrich Wilhelm Heine (1882), Carl Frederick von Saltza (1893), Lorenz Frølich (1895), William Gershom Collingwood (1908) e Giovanni Caselli (1978). Entre ilustrações mais recentes, temos os trabalhos de Helena Rosova (2012), Natasa Ilincic (2014) e Johan Egerkrans (2016). Conforme explicitado na introdução, este artigo se ocupará da análise desta última.

A representação de Njord, disponibilizada a seguir, encontra-se no recente livro *Nordiska Gudar* (2016), publicado na Suécia pela editora B|Wahlströms. O livro totaliza 180 páginas e seu conteúdo e arte foram elaborados pelo ilustrador sueco Johan Egerkrans, que teve como base fundamental a Edda em Prosa. Segundo o autor, trata-se de uma releitura ilustrada dos mitos nórdicos e respectivos personagens ("It´s both an illustrated retelling of the Norse sagas primarily based on the Prose Edda and a sort of who´s who of characters from the myths so there´s some information from the Poetic Edda and other sources as well.").

Em sua ilustração de Njord, Egerkrans optou por utilizar a imagem de animais que não foram citados nas Eddas, mas que enfatizam a estética marítima, tais como o caranguejo e os cormorões — não houve preocupação em retratar espécies reais. Em entrevista com o ilustrador, tais opções foram esclarecidas. Os cormorões, também conhecidos como corvos-marinhos, foram escolhidos para estabelecer um paralelo com os corvos de Odin, Hugin e Munin ("The animals were partly to emphasize the maritime look. […] I went with cormorants as they are often called ravens/crows of the sea so they function as a parallel to Hugin and Munin"), além de contribuírem na proporção dos elementos — o grande porte dessa ave indicaria que nem o deus nem o

caranguejo seriam minúsculos. As preferências do artista atribuíram personalidade à ilustração, sem interferir na identificação de Njord.

Figura 2: Ilustração de Njord por Johan Egerkrans (2016). Imagem reproduzida com a permissão do ilustrador.

Outra característica marcante da obra de Egerkrans incide sobre o instrumento carregado pelo deus, que também não é mencionado na literatura éddica, sendo uma criação do ilustrador. A *ljuster* (um tipo de lança utilizada para capturar enguia) foi empregada de maneira análoga ao tridente de Poseidon. Em algumas ilustrações, como a de Amalia Schoppe (1832) e de Carl

Frederick von Saltza (1893), Njord é retratado segurando um remo, o qual sinaliza seu vínculo aos marinheiros e à viagem no mar. Egerkrans, por sua vez, procurou conferir um alto status social a Njord, conferindo-lhe uma identidade de poder político.

De acordo com o ilustrador sueco, Njord foi uma das representações mais desafiadoras de se fazer, posto que há poucas ilustrações desse deus que julga interessante ("Njord was one of the trickiest ones. There are a few illustrations of him from the National Romantic period but none of them are very interesting."). Johan Egerkrans ainda discorre que, nos quadrinhos de Peter Madsen — *Valhalla*, publicados desde o final dos anos 80 —, Njord é ilustrado como um pescador rotundo, o que não o satisfez, já que ele desejava que Njord aparentasse poderoso ("In Peter Madsen´s Valhalla comics he´s portrayed as a rotund fisherman, so that wasn´t really a help either as I wanted him to look powerful."). Assim, almejando atribuir tanto um caráter imponente quanto um objeto característico de um deus do mar, o ilustrador resolveu personalizar Njord, fazendo-o uma versão dos deuses greco-romanos Poseidon e Netuno ("I decided to do him as a Norse version of Poseidon/Neptune, as he doesn´t have any special objects like Thor´s hammer attributed to him — no defining features.").

Desenhada a lápis e colorida digitalmente, a ilustração de Egerkrans empregou vários elementos, a fim de ressaltar a identidade marítima de Njord, tais como sua pele esverdeada, seu manto (que faz referência ao movimento das ondas) e sua cota de malha (que se assemelha à escama de peixe). O cinto e a *ljuster* apresentam detalhes de ornamentação animal, que aludem à arte desenvolvida pelos povos da Era Viking, embora as roupas não tenham sido baseadas em nenhuma peça histórica medieval — na entrevista, o ilustrador afirmou que, em vez de peças históricas, inspirou-se no *Jugendstil*, estilo artístico semelhante à *Art nouveau* ("More inspired by Jugend style than real medieval clothing"). A coroa, aliada a outros componentes, denota poder e

riqueza, esta também designada aos âmbitos de Njord.

Além dessas especificações, o traje criado pelo ilustrador difere de ilustrações clássicas e atribui um caráter bélico à deidade, o que parece destoar de algumas teorias que associam deuses ases à jurisprudência e soberania e deuses vanes à fertilidade e fecundidade (cf. LANGER, 2015, p. 47). A belicosidade não caracteriza Njord e também não foi explicitada nas Eddas, mas pode ser depreendida de algumas circunstâncias, como nas passagens que mencionam o *Ragnarök* e a antiga guerra entre os deuses ases e vanes. Quanto à feição de Njord, o cenho franzido e o olhar semicerrado conferem seriedade, imprimindo-lhe um tom intimidador, diferente do que foi apresentado na estátua de Heiligenhafen. Pode-se dizer que a ilustração de Egerkrans visou transmitir uma imagem distinta de Njord, senão inovadora, retratando-o como um imponente deus do mar.

Considerações finais

Neste artigo, abordamos duas representações de Njord e respectivos elementos simbólicos. Vimos que, de acordo com a literatura éddica, Njord é um deus que contempla não somente o domínio dos mares, mas também do vento, fogo, viagem e riquezas. Dois tipos de aves (gaivota e cisne) indicaram preferências particulares dessa deidade, contribuindo em sua caracterização e, também, em sua distinção de outros deuses.

No decorrer dessas análises, observamos que as figuras animais exerceram funções de destaque na identidade visual de Njord, ainda que alguns (caranguejo e cormorões) não tenham sido mencionados nas Eddas. Analisar representações contemporâneas de deuses e mitos nórdicos pode contribuir em diversas áreas de estudo, como, por exemplo, de religião, estética, simbologia animal, tradição e imaginário social. Apesar de muitos temas da mitologia nórdica estarem presentes nas artes visuais, faz-se necessário que mais

pesquisadores se engajem nesses estudos para que pesquisas acadêmicas vigorem nesse sentido.

Andressa Furlan Ferreira
Mestranda em Ciências das Religiões pela UFPB e membro do NEVE e do VIVARIUM-NE.
E-mail: andressafurlan@yahoo.com.br

Referências:

Anonymous. **The Elder or Poetic Edda, Part I – The mythological poems**. Edited and translated by Olive Bray. Viking Club Translation Series, vol. II, 1908.

BRAZIL, Mark Andrew. Swan Culture. In: **J. Rakuno Gakuen Univ.**, 28 (1), 2003, p. 65-83.

EGERKRANS, Johan. **Nordiska Gudar**. B|Wahlströms, 2016.

LANGER, Johnni. Ases e Vanes. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Editora Hedra, 2015, p. 46-49.

_____. Njord. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Editora Hedra, 2015, p. 333-335.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: **Porto Arte – Revista de Artes Visuais**, vol. 7, n. 13, 1996, p. 81-95.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 123-140. Disponível em: <http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/CENA/DOC/DOC000000000046610.PDF>. Acesso em: julho de 2016.

STURLUSON, Snorri. **The Uppsala Edda – DG 11 4to**. Edited with introduction and notes by Heimir Pálsson. Translated by Anthony Faulkes. Viking Society for Northern Research, University College London, 2012.

ZEEGEN, Lawrence. **The Fundamentals of Illustration**. AVA Publishing SA, 2005.

A CAÇADA SELVAGEM EM DUAS TELAS DE PETER NICOLAI ARBO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Pablo Gomes de Miranda

Peço desculpas aos leitores desse periódico pelo tom com o qual escrevo e pelas maneiras como exponho as ideias nessa pequena contribuição. As ideias que proponho, entretanto, ainda são suposições de análises superficiais, longe de possuírem um formato acabado ou satisfatório para os sisudos padrões acadêmicos aos quais os pesquisadores (e aqui me incluo) estamos acostumados a atender. A chance de falar sobre Peter Nicolai Arbo, em língua tupiniquim, entretanto, é boa demais para ser desperdiçada. Arbo, não estranharei se o leitor desconhecer esse nome, porém, certamente conhece sua obra: *Åsgårdsreien* é dessas telas que nos deparamos aqui e acolá, mas que dificilmente procuramos informações detalhadas sobre.

Por um breve tempo tenho dedicado à minha atenção ao conjunto de mitos que chamamos de Caçada Selvagem: narrativas e testemunhos sobre uma hoste de mortos lideradas por deuses antigos e heróis de outrora, trazendo consigo o mau agouro, desaparecimento dos vivos, roubo das despensas, entre outros malefícios. Talvez não haja uma representação imagética mais popular acerca do filão escandinavo desse conjunto do que a tela *Åsgårdsreien* (talvez o leitor já esteja incomodado sem saber a que tela me refiro).

A paisagem bucólica é perturbada por uma interminável horda de estranhos seres que cavalgam o céu, urrando, vociferando, raptando moças. Uma estranha demonstração de força selvagem e fantasmagórica, uma imagem que deve ter agradado o público alimentado pelo Romantismo nórdico dos séculos XVIII e XIX, o qual se orgulhava do passado que produzira uma riqueza literária quase sem paralelos (Eddas, crônicas, sagas islandesas, etc.)

impulsionada pelos poemas de Ossian, pois estamos falando de um momento em que não sabiam ser produtos diretos de James Macpherson, rivalizando com a mitologia grega representada com imponência pelas obras de Homero, tão caras à cultura europeia naquele momento.

Arbo foi um norueguês nascido em 1831 na cidade de Drammen, região de Buskerud, porção oriental do país. Teve a oportunidade de desfrutar de uma longa educação no campo das Artes, culminando nos seus estudos na *Kunstakademie Düsseldorf*, proeminente escola de Artes conhecida pela ênfase nas pinturas paisagísticas, onde também estudou privativamente com outros professores e manteve largo contato com pintores de outras culturas, só voltando a Noruega em 1861, onde recebeu honrarias pela Real Ordem Norueguesa de São Olavo e pela Ordem de Vasa (informações retiradas do Norsk Kunstnerleksikon: <https://nkl.snl.no/Peter_Nicolai_Arbo>; acesso em 21 de julho de 2016).

Coincidentemente, outros importantes artistas relevantes ao Romantismo Nórdico também passaram pela *Kunstakademie Düsseldorf*: Mårten Eskil Winge (que estudou junto a Arbo) e August Malmström (ainda que não esteja claro se o último possuiu algum vínculo formal com a instituição). Winge, por sua vez, fora grande amigo de Carl Wahlbom e Nils Blommér. Todos aqui citados foram artistas que, inspirados pelo Romantismo, dedicaram-se às pinturas de temas referentes ao mundo nórdico antigo (sagas islandesas, mitos e folclore).

Devemos fazer uma última referência, ao poeta Johan Sebastian Welhaven. Poetas como Adam Oehlenschläger, Henrik Wegerland, Thomas Thorild (pertencente ao movimento *Sturm und Drang*) já haviam pavimentado desde o século XVIII e com vigor no século XIX, os elementos do Romantismo empregados por Welhaven, este que, por sua vez, mantinha relações com a *Kunstakademie Düsseldorf* e que escreveu o poema *Asgaardsreien (Åsgårdsreien)*,

mesmo título das telas de Arbo, que serviu de inspiração para a pintura das telas (LJØGODT, 2012, p. 160).

Åsgårdsreien de 1868

A primeira tela foi finalizada em 1868 e pertence ao *Drummens Museum*, apesar de estar emprestada ao *Nordnosk Museum*, em Tromsø. Já podemos ver a conexão com o poema de Welhaven, nos primeiros versos: "Pelo ar na noite eles disparam/uma hoste em negros cavalos furiosos./Os bandos selvagens cavalgavam como tempestade/possuindo apenas as nuvens para pisar" (*Lydt gjennem Luften i Natten farer/et Tog paa skummende sorte Heste./I Stormgang drage de vilde Skarer/de have kun Skyer til Fodefæste*; tradução livre). A hoste fantástica cavalga sobre um céu que reflete a preocupação paisagística, fruto da educação de Arbo.

O *Åsgårdsreien* de 1968 é difícil de encontrar; das poucas imagens encontradas, esta é uma das únicas com boa resolução. Observe atentamente, entre as quatro figuras a cavalo, um homem de barba e coroa dourada ocupa um espaço privilegiado (ainda que não o centro da tela), ninguém menos que o deus Thor agindo no papel de líder do bando. Recorramos novamente ao poema de Welhaven: Thor, o Forte, com Martelo erguido,/está ereto em sua carroça, à frente da horda/ (*Thor, den stærke, med løftet Hammer,/staaer høit i sin Karm, er forrest i Laget*; tradução livre). Sabemos que o culto a Thor, particularmente de caráter agrário, era forte na Noruega e talvez alguma conexão folclórica nesse sentido possa ter permanecido entre a população do XIX, no momento em que Welhaven compõe seu poema, mas até que achemos maiores informações isso continua apenas uma conjectura entre as nossas ideias.

Figura 1: *Åsgårdsreien,* óleo sobre tela de Peter Nicolai Arbo, 169x241 cm, 1868.

De qualquer modo é interessante notar que a tela em questão é geralmente chamada em outras línguas como "A Caçada Selvagem de Odin", mesmo a deidade não estando presente. Talvez a explicação possa estar atrelada a um dos maiores expoentes da cultura romântica germânica no século XIX, Richard Wagner, já que as telas foram pintadas poucos anos após o *Die Walküre* (como visto primeiro em Mjöberg, 1980, p. 217): Odin enquanto uma divindade ligada não só ao mundo dos mortos, mas também às valquírias (representadas na tela com elmos e escudos), entes sobrenaturais responsáveis pelas coletas dos guerreiros mortos nos campos de batalha são figuras centrais no que viria a ser a tetralogia de Wagner.

Apenas no fim do século XVIII, Johann Gotfried Herder e os irmãos Schlegel levaram ao mundo germânico a ideia de definir Identidade ao explorar a História e a Cultura (LJØGODT, 2012, p. 142). As necessidades criadas pelas ideias pós-revolução francesa trouxeram um desafio ímpar: havia material escrito em abundância sobre o passado, inclusive mitológico, escandinavo, mas como representá-los visualmente? Próximo ao fim do século XIX, os artistas e escritores passaram a se preocupar com as informações advindas da cultura material, a exemplo da edição norueguesa do *Heimskringla* de 1899 de Erik Werenskiold, na qual foi representado "elmos sem asas ou chifres, mas com guardas nasais..." (MJÖBERG, 1980, p. 227).

Åsgårdsreien de 1871

O sentido de toda a teia de confluências entre os artistas do Romantismo nórdico (entre eles a influência clara da escola de Düsseldorf sobre a construção dessa identidade germânica), também chega às claras novidades apresentadas na segunda tela *Åsgårdsreien* de 1871. Apesar da predileção paisagística entre os frequentadores dessa academia, e que influenciou claramente as obras de Arbo e Winge, um novo desafio tornou-se claro e foi enfrentado por todos esses artistas em conjunto: como representar os deuses e heróis dentro de um contexto germânico?

"Os artistas não possuíam qualquer ideia de como os antigos nórdicos imaginavam seus deuses e heróis" (LJØGODT, 2012, p. 146). Fabricação imagética desse passado deve ter sido criada não só nas parcas descrições literárias, nas roupas campesinas das populações interioranas, mas também em um *pastiche* com a cultura greco-romana e com as representações medievais da

Europa Central. Apesar da procura pela cultura material, as escavações mais significativas aconteceriam apenas no fim do século.

Figura 2: *Åsgårdsreien,* óleo sobre tela de Peter Nicolai Arbo, 165x240 cm, 1871.

A segunda tela apresenta tais elementos unidos na fabricação de um "bárbaro" setentrional apresentados consoantes ao *Deutsche Mythologie* de Jacob Grimm, aos trabalhos de vários artistas de seu tempo, mas também ao folclore escandinavo, em particular os relatos sobre *Oskoreia* (Cavalgada de Ásgarðr?). Elementos parecidos são expostos aqui: ao fundo o deus Thor, com capa esvoaçante e o martelo Mjölnir erguido, parece incitar à cavalgada o exército dos mortos, as valquírias seminuas empunhando armas e a horda de homens em confusão dão volume ao bando. Ainda assim, é possível observar que muitas delas continuam utilizando túnicas parecidas com aquelas

representadas em tradições artísticas que se ocupavam da mitologia e cultura clássica.

Duas figuras misteriosas tomam a liderança, na tela de 1868 o homem e a mulher nus e em cavalos brancos agora são representados aqui de forma mais violenta, ela com uma lança e os seios desnudos, ele vocifera com uma espada em mãos. Se nos guiarmos pelo repositório das baladas folclóricas norueguesas, são Gudrun Rabo-de-Cavalo e o herói Sigurd. Segue uma breve citação: "Grani o levou até um pântano, mas ali o cavalo quebrou uma das ferraduras e o herói deixou cair o baú [com ouro]. Ele então encontrou a Caçada Selvagem liderada por Gudrun Rabo-de-Cavalo, que o perguntou se ele preferia ser o primeiro em seu bando ou o último no paraíso. Sigurd escolheu segui-la: *so ride eg med deg til oskor i dag*" (LECOUTEX, 2011, p. 191). Claude Lecoutex ainda segue teorizando se a parte final do relato (de difícil tradução) poderia significar "cavalgarei contigo em/para Oskorei" (LECOUTEX, 2011, p. 191).

Tal Gudrun não deve ser confundida com a consorte do herói no Ciclo Nibelunguiano: ela é um espírito feminino furioso (sempre nos vêm à mente as Bacantes do dramaturgo grego Eurípedes), certamente familiar às descrições das Valquírias, talvez se encaixe entre aqueles seres sobrenaturais a quem as antigas fontes nórdicas chamam de *dísir*. O aparecimento de espíritos durante a época de Natal, os quais procuram comida, bebida, aterrorizam os animais e atormentam os homens, é facilmente narrado entre as populações nórdicas. É possível que haja alguma conexão entre a *dís* Gudrun, as hostes de guerreiros mortos e Sigurd com o cavalo prejudicado e subtraído de seu ouro. Na dúvida, Arbo deve ter sentido o tema fascinante e vivo entre a população, o suficiente para figurar em suas pinturas.

Conclusão

O que propomos aqui foram rápidas ideias sobre o tema em uma leitura dinâmica. As duas telas são propostas diferentes para a representação da Caçada Selvagem, de extrema relevância na mitologia e no folclore nórdico, com uma produção imagética inovadora sobre o passado germânico.

As transições entre as obras representam certamente um amadurecimento artístico do autor: sem nunca abandonar a tradição estabelecida entre os artistas de Düsseldorf, Peter Nicolai Arbo soube dialogar com os poetas, escritores, pintores e músicos de sua época (sem dúvidas a figura da Valquíria, sempre presente em sua produção, foi influenciada pelo espaço e vigor da personagem, Brünnhilde em especial, nas obras de Richard Wagner.

Entretanto, como advertido anteriormente, essas são inquietações iniciais. Esperamos oferecer respostas ou, no mínimo, questionamentos mais incisivos em nossas próximas publicações, na medida em que a própria pesquisa se aprofunde no assunto.

Pablo Gomes de Miranda
Doutorando em Ciências das Religiões pela UFPB e membro do NEVE.
Email: pgdemiranda@gmail.com

Referências:

LECOUTEX, Claude. **Phantom Armies of the Night – the Wild Hunt and the ghostly processions of the undead**. Rochester: Inner Traditions, 2011.

LJØGODT, Knut. Northern Gods in Marble – the romantic rediscovery of Norse Mythology. In: **Romantik**, n. 1, v. 1. Aarhus: Aarhus University Press, 2012, p. 141-165.

MJÖBERG, Jöran. Romanticism and Revival. In: WILSON, David M. **The Northern World**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc, 1980, p. 207-238.

WELHAVEN, Johan Sebastian. **Asgaardsreien**. 1844. Disponível em: <http://heimskringla.no/wiki/Asgaardsreien_(J._S._Welhaven)>. Acesso em: 21 de julho de 2016.

AS DEUSAS DE NYSTRÖM

Luciana de Campos

O século XIX foi uma época de grandes mudanças, inovações e novas perspectivas tanto para olhar quanto para representar o ser humano e suas crenças. Os artistas (músicos, poetas, pintores, ilustradores, artesãos e *designers*) fizeram uma nova proposta de arte voltada para o que havia de mais belo — segundo as suas concepções — na humanidade: suas narrativas míticas. É nesse mesmo contexto que a rainha Vitória chega ao trono e, com a ascensão do "vitorianismo", impõe uma série de mudanças não só na política mundial, mas também nos costumes, no cotidiano, no vestuário, na literatura e na arte. É nessa efervescência cultural que os temas mitológicos e folclóricos ganham fôlego para inspirar e, principalmente, revolucionar a arte da época.

Surge então na Inglaterra um grupo de artistas — pintores, poetas, *designers* — que se auto denomina "A Irmandade Pré-Rafaelita", que tenta trazer de volta às artes e ofícios a pureza e beleza que existia antes das obras executadas pelo pintor italiano Rafael. Esse grupo de artistas vai buscar inspiração para compor suas obras na mitologia nórdica, celta, greco-romana e medieval, fazendo dessa última uma fonte de grande inspiração, pois os temas arturianos, tão caros aos pré-rafaelitas, inspiraram obras que conservam a admiração e o fascínio até hoje. Mas nem só de arte pré-rafaelita viveu esse século XIX, tão rico e inspirador de uma nova maneira de se ver e fazer a arte e de representar temas mitológicos.

Em treze de junho de 1854, em Kalmar, na Suécia, nascia Jenny Nyström que mais tarde se tornaria pintora e ilustradora e iria conferir às imagens das deusas nórdicas uma representação singular que seria a sua característica principal. Nascida no século XIX, quando o mundo experimentava mudanças

em todos os sentidos e as mulheres já esboçavam atitudes que mais tarde culminariam no início da luta pelo sufrágio feminino, as ilustrações de Nyström das deusas nórdicas apresentavam traços que até então seriam permitidos e notados somente em obras de arte masculinas. É interessante salientar que as grandes mudanças tanto nas artes quanto nos costumes foram notadas primeiramente na Inglaterra e na França, que depois exportavam-nas para o resto do mundo, fazendo com que todos seguissem as tendências vigentes nesses países. A Suécia, nesse mesmo momento, estava seguindo essa trilha e seus artistas voltavam suas telas e blocos de desenhos para os temas mitológicos e folclóricos que, além de ricos, também já encantavam ingleses, franceses e norte-americanos que começavam a produzir obras de arte com essa temática. E é interessante salientarmos que os temas da mitologia nórdica não eram vistos somente como um "modismo" ou então uma temática rica e interessante que precisava ser representada artisticamente; ela era fundamental para uma afirmação de uma identidade nacional baseada em um passado glorioso. É preciso levar em conta que o Romantismo valorizava tanto as temáticas mitológicas quanto as nacionalistas, o que proporcionou aos artistas explorarem temas para as suas obras que até então foram pouco explorados. E aí explodem obras das mais variadas: as pinturas baseadas na mitologia celta de Burne-Jones e Rossetti, as tapeçarias e móveis de Morris, a poesia de Christina Rossetti e os vitrais com deuses nórdicos que adornavam mansões na Nova Inglaterra nos Estados Unidos. E, claro, Jenny Nyström, que conferiu sensualidade e lascívia à Freyja, Frigg e Siggy em plena "Era Vitoriana" que estava ligada ao Império Britânico esses costumes extrapolavam as suas fronteiras e espalhavam-se pelo mundo exigindo das mulheres recato e inocência. Mas, nas terras geladas do Norte, os pincéis, lápis, telas e blocos de papel de Nyström reagiram de maneira diferente, contrariando esse modelo em que as deusas e personagens femininas deviam se comportar com discrição. A artista revelou um lado de sensualidade e desejo feminino explícitos,

mostrando que as deusas nórdicas não precisavam necessariamente seguir o modelo vitoriano para serem belas.

Figura 1: *Freya-Menglad* (1893), de Jenny Nyström. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Images_by_Jenny_Nystr%C3%B6m

A aquarela criada por Nyström para representar a deusa Freyja no final do século XIX apresenta traços de grande sensualidade, reafirmando os atributos naturais dessa deusa. Os cabelos longos e claros que caem pelos ombros e alcançam a cintura são uma moldura perfeita para enquadrar o rosto delicado da deusa, envolvendo com sensualidade o seu seio desnudo. Na Escandinávia Medieval, usar os cabelos soltos era privilégio das mulheres solteiras, pois eles eram sedutores por natureza; as casadas deviam prendê-los em tranças e nós complexos — usados também como distintivos sociais — e

depois eram envoltos em véus e lenços que os cobriam totalmente, deixando as madeixas protegidas de todos os olhares.

A Freyja de Nyström tem à volta de sua cabeça, segurando os cabelos, um aro que faz às vezes de uma fina e delicada coroa, mantendo um ar de realeza e dá ao seu semblante uma majestade única. Essa imagem foi criada por Nyström durante uma época que exigia que as mulheres transparecessem um aspecto virginal, ocultando a sua sensualidade e beleza que, ao serem evidenciados, não eram considerados atributos aceitáveis para uma mulher. Mas como retratar a deusa do amor com aspecto ingênuo? Contrariando alguns padrões estéticos da época, a pintora sueca colocou no olhar, no vestido e no seio desnudo de sua Freyja toda volúpia que a deusa expressava. Esse aspecto da pintura de Nyström ainda permanece pouco conhecido e estudado e merece ser melhor divulgado até para mostrar como as deusas eram sensualmente vistas pelos pincéis de uma sueca em plena Era Vitoriana.

A segunda obra de Nyström que escolhemos para compor esse ensaio retrata um encontro entre Brunhild e Sigurd em uma sala de banquetes. Assim como na representação de Freyja, a pintora opta pela monocromia. Toda a ambientação foi composta em tons de cinza, que conferem à cena certa impressão de realismo. É interessante observarmos nessa imagem como a pintora representou não somente os personagens principais da cena, mas também as outras mulheres figurantes que conferem certa insinuação maliciosa aos olhares nada amorosos trocados pelo casal central.

A ambientação criada por Nyström para essa casa senhorial apresenta na parede, atrás da cadeira onde Sigurd está sentado, uma tapeçaria elaborada com temas geométricos: losangos, margeados por faixa em zigue-zague, logo abaixo uma pequena cruz intercalada com um "x" fazem uma longa faixa e abaixo uma faixa com um típico padrão muito comum em bordados folclóricos do século XIX figuras humanas estilizadas: um homem e uma mulher de mãos

dadas que formam uma longa fila. Essa tapeçaria vai reforçar o caráter fantasioso que muitos artistas do século XIX possuíam sobre a sociedade nórdica antiga e deve-se levar em conta que todos esses artistas influenciaram ou foram influenciados pelos cenários criados para as óperas de Wagner, que popularizou ainda mais os estereótipos sobre os nórdicos.

Embora o ambiente representado pela aquarela não esteja historicamente correto, ele reflete muito bem a imagem estereotipada que os artistas do século XIX faziam e, consequentemente, reproduziam em suas obras sobre a sociedade nórdica. Um cadinho onde se mesclavam os temas folclóricos — nas faixas decorativas, nos adornos de cabeças ou nos bordados das roupas — e, claro, fantasias, como os elmos com asas e chifres.

Ao oferecer o corno de bebida, Brunhild apoia sua mão contra o trono em que Sigurd está sentado enquanto este segura seu braço, puxando a bela jovem para mais perto de si em uma clara demonstração de força e poder, na qual há a reação de não se entregar, seja por apoiar a mão, seja por firmar o corpo e olhar profundamente nos olhos, negando qualquer tipo de investida do guerreiro. Ao fundo, encontram-se três damas que, ao observarem a ação de Sigurd e a reação de Brunhild, esboçam um sorriso e olhares que aprovam a atitude do guerreiro e parecem incentivá-lo a continuar a sua investida, mesmo que a jovem insista em repudiá-lo.

Brunhild está com seus longos cabelos negros soltos caindo pelos ombros e descendo até a cintura, evidenciando que é uma mulher solteira e, portanto, pode ser cortejada, mas o seu semblante reflete o seu repúdio pela atitude de Sigurd que não aceita seus galanteios e fica evidente que o ato de lhe servir o corno de bebida é apenas uma obrigação a ser cumprida, pois, como valquíria, Brunhild deve oferecer bebida aos guerreiros que chegam ao Valhalla, tarefa essa que cumpre muito contrariadamente, como Nyström representou em sua obra.

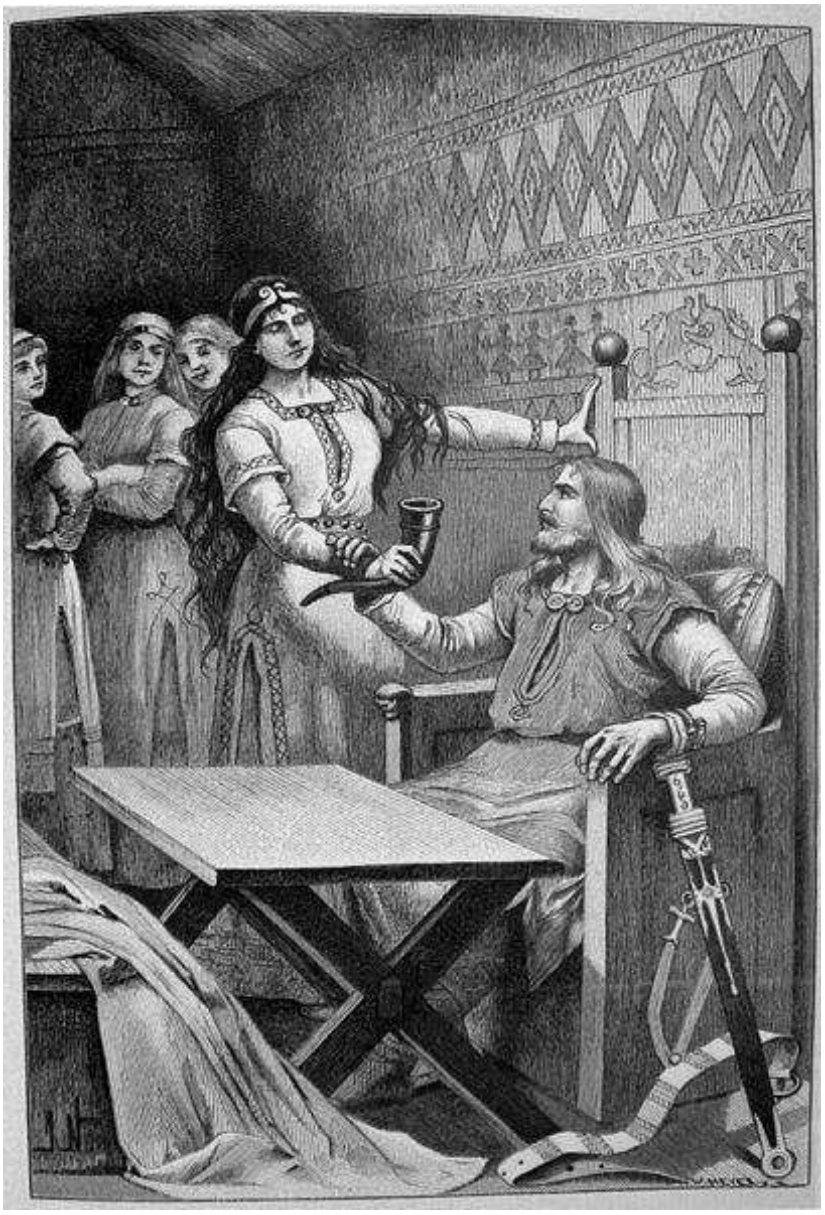

Figura 2: *Sigurd hos Brynhild* (1893), de Jenny Nyström. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Images_by_Jenny_Nystr%C3%B6m

Nas duas obras, a pintora sueca conferiu às duas personagens mitológicas características que estariam em desacordo com os modelos femininos retratados pela arte da época: as mulheres, mesmo as deusas, deveriam mostrar um pouco mais de recato; não era de bom tom mostrar-se tão arredia aos galanteios masculinos. Essas duas pinturas de Nyström são interessantes de serem analisadas pois podemos perceber que a sua inspiração

foi obtida pela leitura das narrativas em que essas duas personagens são descritas com grande sensualidade e, por quê não dizer, certa virilidade.

Contrariando os modelos de recato e pudor vigentes no século XIX, Nyström nos mostra em sua obra que suas modelos deusas e heroínas possuem sensualidade, virilidade, sedução e belicosidade, e esses atributos são na verdade atemporais e profundamente humanos.

Luciana de Campos
Doutoranda em Letras pela UFPB e membro do NEVE.
E-mail: fadacelta@yahoo.com.br

Referências:

LANGER, Johnni. Deusas nórdicas. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 131-134

_____. Freyja. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 185-191.

_____. Gunnlod. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 226-227.

_____. Sif. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 459-462.

SWINGLEHURST, Edmund. **The art of Pre-Raphaelites**. Italy: Siena, 1994.

A VALQUÍRIA: REPRESENTAÇÕES DO MITO NÓRDICO NO IDEÁRIO ROMÂNTICO DE RICHARD WAGNER

Daniela Simiqueli Durante

A obra e a trajetória do compositor, poeta, dramaturgo e ensaísta alemão Richard Wagner (1813—1883) constituem um dos singulares casos cujo pensamento e obra influenciaram diversos campos do conhecimento não somente de seus contemporâneos, como também das gerações subsequentes.

Ao criar um novo estilo de ópera, Wagner realizou uma verdadeira revolução musical através da introdução de novos conceitos estéticos a este gênero teatral. Em busca de sua *Gesamtkunstwerk*, o compositor tinha como meta a junção de todas as artes que deveriam estar subordinadas a um elemento integrador que, neste caso, compreendia a unidade absoluta entre drama e música.

Para o compositor, somente a arte era a única justificativa para a existência humana. Estamos diante de um "poeta-músico" capaz de desenvolver as ações dramáticas de seus personagens, como também a concepção musical de suas óperas, na qual busca sintetizar a interação entre o texto, a representação e a música.

Figura ímpar na história da música, Wagner possuía amplo conhecimento literário tanto de textos antigos quanto do seu período. Havia um grande interesse do compositor por mitos e lendas do medievo, como também pelos mitos germânicos e escandinavos. E é neste contexto que Richard Wagner cria o ciclo "O anel dos Nibelungos", uma epopeia baseada na mitologia nórdica e repleta de traços do Romantismo e do movimento nacionalista que impregnaram não somente a Alemanha, mas todo o continente europeu.

Considerado um dos expoentes na produção do compositor, "O anel dos Nibelungos" é composto por quatro óperas que são em ordem cronológica do

enredo: *Das Rheingold* (O Ouro do Reno), *Die Walküre* (A Valquíria), *Siegfried* e *Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses). Para construir a narrativa desta saga, Wagner recorreu às Eddas, à Saga dos Volsungos e ao poema *Nibelungenlied* para produzir suas peças.

Neste ensaio, nos deteremos a analisar as representações construídas acerca da personagem mítica Brunhilde (*Brynhild* em nórdico). Filha valquíria de Odin e *shieldmaiden*, ela possui papel central na epopeia que a tornou expressão máxima dos impulsos e da liberdade humana. Os motivos que nos levam a analisá-la devem-se à popularização deste mito e às suas representações elaboradas pela cultura ocidental a partir da peça wagneriana e que influenciam o pensamento contemporâneo.

Segundo a mitologia nórdica, as *valkyrjar* (original nórdico no plural; singular *valkyrja*) eram deidades que serviam a Odin. Elas escolhiam os melhores guerreiros mortos em batalha e os conduziam ao Valhalla, onde se transformavam em *einherjar* (guerreiros de Odin) a fim de aguardarem o *Ragnarök.*

A representação deste mito é anterior à Era Viking. Há referências na literatura anglo-saxã, e acredita-se que tenha sido uma influência dos antigos povos germânicos (LANGER, 2004). Neste caso, eram comparadas com as *nornir* (nornas), impingindo aos homens um destino trágico e funesto. Com a lança em suas mãos, decidiam quais guerreiros morreriam, o que lhes causava muita dor e sofrimento. Para os antigos germanos, as *valkyrjar* nada mais eram que entidades bélicas e sanguinárias, representação semelhante à dos celtas, que possuíam Morrigu, considerada uma das "Fúrias" da guerra no panteão céltico e responsável pela Caçada Selvagem. As semelhanças nestas representações não são por acaso, uma vez que havia a proximidade entre os povos germanos e celtas na Antiguidade (MARKALE apud LANGER, 2004, p. 54). Além disso, a atuação das sacerdotisas destes povos constituiu uma memória coletiva

marcante, possivelmente pela violência dos cultos, nos quais sacrifícios humanos eram realizados pelas mesmas em honra aos deuses.

Entre os séculos VII—XIV, as fontes anglo-saxãs mostram as *valkyrjar* como entidades do mal, como bruxas. Estas representações são amplamente difundidas pela liturgia cristã, mas acompanham uma perspectiva que foi construída no paganismo anglo-saxão.

Na Era Viking (séculos VIII—XI), a representação das *valkyrjar* sofre mudanças, no qual passam a ser vistas como deidades nobres e honradas. Tanto na Edda Poética quanto na Edda em Prosa, elas são descritas como divindades belicosas que escolhem os guerreiros mais valentes, mortos em batalha para serem conduzidos ao Valhalla e lá tornam-se servas destes homens. Esta descrição nos causa estranhamento, pois nos parece incoerente que um grupo de temíveis guerreiras apresentasse um comportamento subserviente. Langer e Neiva (2014) ressaltam que as *valkyrjar* obedeciam aos desígnios de Odin, o que explicaria, de certa forma, estas ações aparentemente destoantes. Servir a estes homens constituía uma forma de recompensá-los por toda a sua vida guerreira dentro de uma cultura essencialmente masculina.

As representações das *valkyrjar* são diversas nas fontes relacionadas a este período. Além do aspecto bélico e servidor, como visto anteriormente, encontramos a representação de amante/esposa (relacionada ao mito da donzela cisne) e de profetisa (relacionada às nornas e à necromancia). Trata-se, portanto, de uma figura mítica com caráter transcendente, pois oscila entre o "ir e voltar de seu mundo de serventia para o mundo masculino do sangue e da guerra, tornando-a assim uma imagem muito popular na literatura nórdica" (BERGEN apud LANGER, 2014, p. 7).

Estas representações sobre as *valkyrjar* foram apreendidas por Wagner através de suas leituras sobre a mitologia germano-escandinava. Certamente, a força de *Brynhild* atendia às concepções românticas e nacionalistas do compositor. A partir de "O anel dos Nibelungos", novas representações

construíram-se em torno deste mito, já que Wagner introduziu novos elementos que não estavam relacionados à narrativa original, como também evocou "a experiência histórica em sua construção mítica, transpondo-a para a memória coletiva" (GODIVA, 2001, p. 42). Através da espetacularização do mito, imagens e símbolos foram construídos em torno de *Brynhild* que se tornaram referenciais para a cultura ocidental. Wagner, portanto, traduz o mito

> [...] acrescentando à palavra e imagem um significante apoio, que conjugado à narrativa mítica dá a obra o seu verdadeiro sentido. O poema "primitivo e anônimo" pode ser recordado e traduzido em qualquer tempo, como "matéria ideal" do poeta–músico-dramaturgo, que recria o mito em seu espetáculo, onde as ações alegóricas representadas alternam em poderosas cenas, seres e símbolos, trama dramática e trama musical, o real e o imaginário num fantástico jogo de imagens inesquecíveis
> (GODIVA, 2001, p. 40)

Wagner busca sintetizar a interação entre o texto, a representação e a música. Esta síntese projeta a personagem *Brynhild* de modo estrondoso, conferindo-lhe um novo status baseado na gradação emocional e na expressividade musical. A inteligibilidade mítica está presente na ópera: o fogo, a construção de uma atmosfera misteriosa e sombria. Ciente de recursos cênicos, Wagner faz uso de luz artificial, um recurso que pode ser qualificado como cinematográfico, uma vez que associa a imagem com a música.

Sob a batuta de Wagner, *Brynhild* torna-se uma heroína romântica dotada de idealismo e honra. Insubmissa, ela entrega sua vida em nome do coração. Através dela, o compositor pode divulgar seu orgulho nacional e seu culto nostálgico aos antepassados históricos e lendários dos germanos que "eram resgatados pelos ideais oitocentistas enquanto super-homens que regenerariam o Ocidente caótico, através de sua organização e comando" (LANGER, 2001, p. 223).

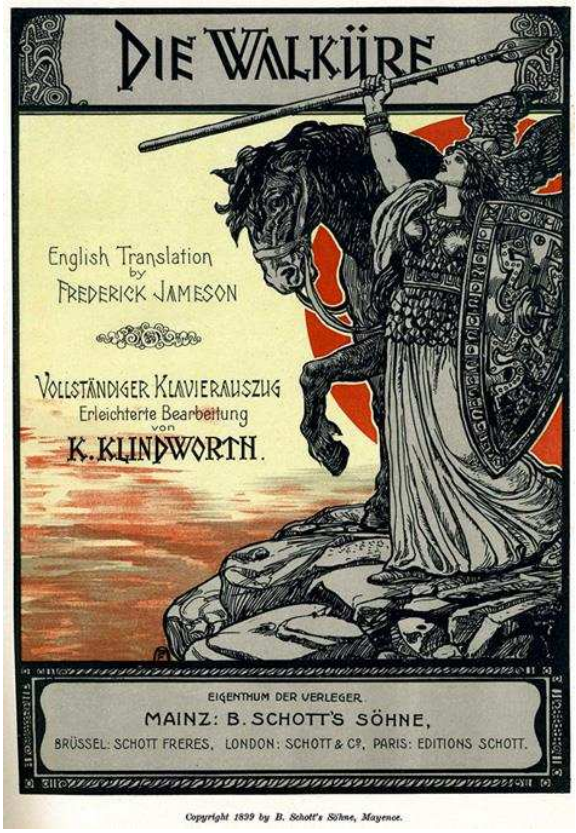

Figura 1: Cartaz da ópera Die Waküre. Fonte: http://euterpe.blog.br

Alguns elementos introduzidos por Wagner são representados no cartaz da ópera *Die Walküre* e conferem ampla discussão entre os pesquisadores. Vemos, portanto, uma *Brynhild* portando escudo, lança, malha de ferro com disco para os seios, capacetes com asas, bracelete. Este último constitui uma referência à cultura celta que teve vários elementos incorporados na saga e apreendidos como pertencentes aos costumes nórdicos. Já o capacete constitui um ornamento que gera amplas discussões. Segundo Langer (2001), a introdução do elmo não se configura de forma despretensiosa. Há dois tipos de capacetes utilizados nas representações dos vikings a partir do Romantismo. O primeiro com chifres, uma provável influência celta, personifica a imagem de poder e força tão necessária ao movimento romântico. Este tipo de elmo está presente principalmente na imagem nórdica masculina, mas pode ser visto na feminina, como em várias apresentações nas próprias óperas de Wagner. O

segundo, com asas na lateral, uma provável referência às donzelas-cisnes, o que confere, possivelmente, um padrão de submissão feminina.

No século XX, não houve mudanças significativas nas representações das *valkyrjar*. A concepção wagneriana ainda persiste, e a cultura de massa apreendeu estes conceitos, na qual o cinema, HQs, videogames, RPGs dão continuidade a estas representações.

Um exemplo significativo desta representação está na personagem Valkyrie da Marvel Comics, criada por Rhoy Thomas e Jhon Buscema na década de 70. Considerada uma super-heroína, asgardiana de nascimento, seu nome verdadeiro é *Brynhild*. Na história desta super-heroína, percebemos a reprodução do mito nórdico, como também o acréscimo de novos elementos relacionados ao mundo dos quadrinhos. Valkyrie apresenta-se como uma bela mulher, com roupas insinuantes, apresentando como armas a lança e a espada. Além disso, utiliza braceletes e a malha de ferro, que foi completamente modernizada, localizada somente nos seios, o que lhe confere extrema sensualidade. Em algumas histórias, é possível verificarmos o elmo com asas laterais.

Figura 2: Valkyrie (Marvel Comics). Disponível em: www.gibisehqs.bogspot.com.br

Outro exemplo mais recente, e não menos importante, refere-se à personagem Lagertha da série épica *Vikings*, vivida pela atriz Katheryn Winnick. A personagem na trama, baseada em uma lenda nórdica, é uma *shieldmaiden*, uma notável guerreira, mãe, esposa e amante, características que estão relacionadas à representação da valquíria na contemporaneidade.

Com base no conceito de representações utilizado neste texto, nos remetemos ao pensamento do historiador Roger Chartier (1990), quando este ressalta a importância de se considerar as representações do mundo social como uma realidade de múltiplos sentidos que são construídos e determinados pelos interesses dos grupos que as forjam. Assim, da mesma forma que a figura mítica das *valkyrjar* representava um símbolo da aristocracia nórdica entre os séculos VIII ao XI, torna-se importante compreender que a valorização da cultura nórdica no Oitocentos, mais precisamente no Romantismo alemão, reflete os anseios de uma classe burguesa em ascensão, a glorificação da força, o nacionalismo e o antissemitismo em ascensão naquele período.

Daniela Simiqueli Durante
Mestre em História pela UFES.
E-mail: durantedan28@yahoo.com.br

Referências:

GODIVA, Acioly. **Os Nibelungos: Estudo a partir do drama de Richard Wagner e do filme de Fritz Lang**. Dissertação de mestrado em Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural em práticas e representações**. Lisboa, Bertrand, 1990.

LANGER, Johnni. **Fúria odínica: A criação da imagem oitocentista sobre os vikings**. In: VARIA HISTORIA, n. 25, jul. 01, 2001, p. 214 -230.

_____. Guerreiras de Odinn: As Valkyrjor na mitologia viking. In: **Brathair** 4(1), 2004, p. 52-69.

LANGER, Johnni; NEIVA, Weber. Valquírias versus gigantas: Modelos marciais femininos na mitologia escandinava. In: **Revista Brasileira da História das Religiões**. ANPUH, ano V, n. 13, maio 2012.

HEATHENISMO, ARTE E CULTURA POPULAR: O CASO DO *PAGAN METAL*

Dannyel Teles de Castro

O Heathenismo tem sido denominado de Neopaganismo Nórdico por alguns estudiosos e Politeísmo Nórdico, segundo alguns adeptos. Este, por sua vez, pode ser considerado como o conjunto de práticas com matriz cultural-religiosa inspirada na Escandinávia pré-cristã, sendo uma releitura ou reconstrucionismo da antiga religiosidade dos povos daquela região no mundo moderno. Dentre essas práticas estão religiões como Ásatrú, Odinismo, Theodismo, Irmismo e Rökkatrú, com maior ocorrência das duas primeiras.

A palavra *heathen*, assim como *pagan*, significa popularmente "pagão" em inglês. O termo foi adotado pelos monges cristãos do período medieval para caracterizar de forma pejorativa os povos escandinavos que negavam a cristianização, mantendo o modo de vida tribal e a fé nos deuses. Entretanto, a palavra tem origem germânica (*heiden*, *heaþino*, *heiðinn*) e refere-se, originalmente, a algo como "saudável" em português. Dessa forma, o termo Heathenismo é utilizado tanto por estudiosos (*Heathenism*, nos trabalhos de língua inglesa), sobretudo os que estão inseridos no campo dos chamados *Pagan Studies* (ASPREM, 2008; HARVEY, 1995), quanto por adeptos religiosos para caracterizar o movimento de renascimento desse modo de vida e dessa fé. Frequentemente, os heathens preferem ser designados por esse termo ao invés de "pagãos" ou "neopagãos", por entenderem que o termo "paganismo" foi atribuído pelos dominadores cristãos e não era utilizado pelos povos tradicionais germânicos ou escandinavos.

A despeito disso, o movimento é comumente entendido como sendo parte de um segmento religioso mais amplo, o Paganismo Contemporâneo, ou

Neopaganismo. Tais expressões, por sua vez, fazem referência a um conjunto de tradições religiosas modernas, datadas do século XIX, que buscam resgatar saberes de povos antigos, principalmente daqueles relacionados ao universo indo-europeu. São religiões como o Druidismo, a Wicca, o Neoxamanismo, e os diversos reconstrucionismos (helênico, báltico, eslavo, lusitano, entre outros).

Atualmente, veículos da cultura popular e da mídia de massas desempenham um papel importante na legitimação das práticas pagãs, assim como são responsáveis por criar estilos de vida específicos associados ao universo do Paganismo Contemporâneo. Os mistérios da Lua, das florestas, de povos antigos, além de elementos mitológicos e das figuras fantásticas de bruxas, fadas, elfos, dragões, entre outros, são amplamente abordados na literatura, nos seriados televisivos, no cinema, nos *games* e na música, e frequentemente despontam entre os maiores sucessos nos seus respectivos meios de consumo.

É justamente por levar conhecimento acerca dessas religiões a um público leigo que a cultura popular auxilia bastante no recrutamento de novos adeptos. Berger e Ezzy (2009) mostraram que, exatamente por isso, as expressões do Paganismo Contemporâneo são caracterizadas atualmente pela maior ocorrência de jovens nesses caminhos espirituais. Os novos pagãos geralmente interessam-se pelas religiões através de livros, filmes, seriados, *games* ou músicas, posteriormente mergulhando na busca por material de conteúdo mais "sério" sobre essas práticas. Não à toa, é comum a presença de pagãos em culturas juvenis urbanas tais quais góticos, *headbangers*, RPGistas, entre outras, já que essas possuem elementos do paganismo entremeados ao seu modo de vida (sobretudo no que diz respeito ao consumo).

Entre os adeptos do Heathenismo, por exemplo, é verificada uma ampla influência de obras literárias como as de J.R.R. Tolkien, "O Senhor dos Anéis", "O Hobbit" e "O Silmarillion" em especial, além da saga de Bernard Cornwell

intitulada de "As Crônicas Saxônicas". Outras fontes de consumo para esses religiosos são as séries televisionadas *Vikings*, *Game of Thrones* e *The Last Kingdom*, diversos *games* como *Age of Mythology*, *Ragnarök*, *The Witcher*, *The Elder Scrolls V: Skyrim* e *World of Warcraft*, jogos de RPG como *Dungeons and Dragons*, além, é claro, das adaptações cinematográficas de "O Senhor dos Anéis" e "O Hobbit", ambas as narrativas distribuídas em formato de trilogia. Poderíamos nos estender em longas análises sobre os elementos dos mitos nórdicos presentes nesses diversos produtos artísticos, mas, nos limites do presente texto, um segmento em especial da cultura popular será alvo de nossa atenção: as bandas de *Pagan Metal*, também amplamente consumidas pelos adeptos do Heathenismo, que lotam seus shows em festivais ao redor do mundo.

O *Pagan Metal* consiste em um conjunto de subgêneros do *Heavy Metal* — especialmente o *Folk Metal*, *Death Metal* e *Black Metal* —, cujas letras e estética encontram-se centradas em temáticas do paganismo. Pode-se dizer, de acordo com Deena Weinstein (2013), que o *Pagan Metal* se originou com cinco bandas que correspondem a contextos pagãos diferenciados: Skyclad, do Reino Unido; Bathory, da Suécia; Enslaved, da Noruega; Primordial, da Irlanda, e Amorphis, da Finlândia. Inspirada nos escritos de Gerald Gardner, criador da Wicca, a banda Skyclad lançou em 1991 seu primeiro álbum, *The Wayward Songs of Mother Earth*, cujas letras fazem referência ao universo pagão céltico e anglo-saxão. O título da banda faz referência à nudez ritual encontrada nos rituais da Wicca; os wiccanos usam o termo "vestido de céu", ou *skyclad* em inglês, para fazer referência a essa prática. Enquanto isso, o metal pagão via surgir na Escandinávia um outro contexto desse subgênero musical, o *Viking Metal*, iniciado com a banda Bathory na Suécia. As outras três bandas citadas (Enslaved, Primordial e Amorphis) seguiram o mesmo caminho, consolidando o *Viking Metal* como principal expoente desse movimento musical.

O termo *Viking Metal* é um dos muitos que nos leva a uma complexa teia de gêneros e subgêneros musicais (ASHBY; SCHOFIELD, 2014). Atualmente, a geografia de origem das bandas ligadas ao estilo é um elemento heterogêneo, apesar de o foco manter-se nos países escandinavos — há bandas de *Viking Metal* em outras localidades europeias e também em países das Américas, Ásia, África e na Austrália (WEINSTEIN, 2013). Os países escandinavos possuem uma tradição ligada ao metal extremo — a Noruega, por exemplo, é bastante conhecida pelo *Black Metal*, subgênero que nasceu e se desenvolveu no local. Em outras regiões da Escandinávia (especialmente nos países das bandas pioneiras citadas anteriormente, mas também em regiões como Alemanha, Dinamarca e Islândia), o *Viking Metal* se desenvolveu; ao passo em que o *Black Metal* norueguês pregava o anticristianismo e até mesmo o satanismo, o *Viking Metal* demonstrava-se focado na ancestralidade da região, no sentimento de pertença ao lugar e em uma "herança pagã".

As músicas das bandas que compõem o estilo são centradas em narrações de histórias da Era Viking, principalmente contos sobre batalhas, heróis, deuses e criaturas mitológicas. Tais bandas preocupam-se em resgatar contos transmitidos oralmente por seus antepassados, sobretudo aqueles que fazem menção a deidades como o poderoso Thor e o onisciente Odin, numa tentativa de conectar-se à ancestralidade viking; isto é, de rememorar aqueles que são conhecidos por terem sido extremos com suas ambições, por terem viajado mais do que ninguém jamais o fez e pelas construções de navios altamente elaborados e tecnologicamente avançados, além de transmitirem uma imagem tida como hiper-masculinizada (COCHRANE, 2015).

A banda sueca Bathory foi a pioneira. No ano de 1988, eles lançaram o seu quarto álbum *Blood, Fire, Death*, que foi o primeiro a introduzir menções à Era Viking em algumas das letras; a letra da música homônima, por exemplo, traz uma clara referência às batalhas vikings. Apesar disso, o primeiro álbum

considerado como puramente pertencente ao *Viking Metal* foi o sucessor *Hammerheart*, de 1990. Na capa do álbum, há uma reprodução da arte de Frank Dicksee, oriunda do século XIX, intitulada *Funeral of a Viking*. A faixa inicial, *Shores in Flames*, descreve o caos do saqueamento feito pelos vikings a uma determinada aldeia, trazendo várias referências às divindades nórdicas, seja pedindo proteção, seja narrando o seu poder em determinadas situações da jornada dos guerreiros. Já *One Road to Asa Bay*, uma das faixas mais conhecidas da banda, narra, com lamento, a cristianização da Escandinávia; o paganismo e os deuses antigos, tais quais Thor, Odin e Frigg, são deixados de lado em detrimento da nova religião monoteísta, um fato histórico que a comunidade *Viking Metal* abomina e considera como "escravidão" (COCHRANE, 2015). Na letra de *One Road to Asa Bay*, um padre é enviado para converter os pagãos de uma aldeia e se utiliza de chicote para castigar aqueles que se recusam a pagar impostos para ajudar a construir "uma casa de um deus estranho". Uma narrativa claramente inspirada pelas lendas descritas por Snorri Sturluson no Edda em Prosa.

Outros álbuns lançados pelo Bathory foram *Twilight of the Gods* (1991), *Blood on Ice* (1996) e *Nordland* volumes 1 (2002) e 2 (2003), todos centrados em aspectos da Era Viking e da mitologia nórdica. Um olhar deve ser lançado especialmente sobre o álbum *Blood on Ice*, gravado entre 1988 e 1989, mas somente finalizado e lançado em 1996. No trabalho, Bathory deixou de lado o aspecto mais pesado do metal extremo e trouxe uma sonoridade mais acústica, atmosférica, sombria, épica e, sobretudo, folclórica. Trata-se de uma narrativa conceitual, sendo que as letras se complementam no desenrolar de uma mesma história. No enredo, cavaleiros negros caminham sobre a Terra causando caos, destruindo aldeias e matando seus moradores a mando de uma certa besta que vive no submundo, Hel. Um garoto torna-se sobrevivente desse massacre, passando a viver sozinho na floresta até se tornar homem, momento em que um "velho de um olho só" (numa clara referência a Odin) se apresenta para ele e

passa a auxiliá-lo a cumprir o seu destino, o de obter vingança. O velho lhe presenteia com uma espada mágica, um cavalo voador de oito pernas e dois corvos que tudo sabem e veem. Antes de partir, o velho lhe conta que ele deverá obter duas outras dádivas para chegar ao seu objetivo final, mas que iriam lhe exigir certo sacrifício. Ele então troca o seu coração pelo poder de suportar ferimentos causados por armas como espada e lança, e seus olhos pelo poder da "visão suprema". Com tais equipamentos, ele consegue derrotar a besta em Hel, através de uma batalha que o deixa fisicamente esgotado, de modo que ele também morre, mas obtém uma espécie de paz de espírito e sua alma segue para perto de seus ancestrais e dos deuses.

Figura 3: Capa do álbum *Blood on Ice*, de 1996, da banda sueca Bathory. Disponível em: http://www.allmusic.com/album/blood-on-ice-mw0000189186

Outra banda sueca bastante influente no *Viking Metal* é a Amon Amarth, cujo nome é retirado da mitologia tolkeniana, mais especificamente do "idioma dos elfos", e significa algo como "montanha da perdição" (FRIDH, 2012). Para se ter uma noção da heterogeneidade de estilos musicais fundidos sob a

alcunha do termo *Viking Metal*, ao passo que Bathory possui uma sonoridade *Black Metal*, Amon Amarth mescla elementos do *Death Metal* e do *Power Metal*, culminando em um subgênero comumente chamado de *Melodic Death Metal*. A banda lançou a demo *Thor Arise* em 1993, que foi seguida de dez álbuns de estúdio lançados até o presente momento: *Once Sent from the Golden Hall* (1998), *The Avenger* (1999), *The Crusher* (2001), *Versus the World* (2002), *Fate of Norns* (2004), *With Oden on Our Side* (2006), *Twilight of the Thunder God* (2008), *Surtur Rising* (2011), *Deceiver of the Gods* (2013) e *Jomsviking* (2016).

As letras da banda Amon Amarth são mais focadas em narrativas mitológicas sobre as jornadas dos vikings, desde a saída de suas tribos, passando pelos acontecimentos desencadeados durante a viagem marítima e, fundamentalmente, os campos de batalha. Uma das músicas, *Cry of the Blackbird*, do álbum *With Oden on Our Side* (2006), narra a queda de guerreiros vikings durante as batalhas. A letra da canção fala sobre como a morte não deve ser temida, pois os guerreiros serão carregados até o Valhalla; "Oden will bring us home when we die". O pássaro negro do título da canção é uma referência ao corvo, sendo que este é utilizado como metáfora para a morte na mitologia nórdica. A antropóloga Sanna Fridh (2012) conta que, em um show do Amon Amarth realizado em Gotemburgo, Suécia, no ano de 2008, durante a performance de *Cry of the Blackbird*, algumas mulheres levemente cobertas circulavam pelo palco levantando faixas, numa clara alusão à figura das valquírias, responsáveis por carregar as almas dos guerreiros até o Valhalla.

O mesmo álbum, *With Oden on Our Side* (2006), conta com algumas outras faixas que merecem atenção, no que tange às referências à mitologia nórdica. Na esteira de *Cry of the Blackbird*, a faixa *Runes to my Memory* também fala sobre a morte de um guerreiro; nesse caso, narra os últimos minutos de vida de um viking atacado de surpresa em uma praia ao defender o seu barco. A música *Hermod's Ride To Hel — Lokes Treachery Part 1* narra a famosa saga de

Hermod, mensageiro dos deuses, ao submundo, reino de Hel, em busca de resgatar a alma do deus Balder, regente da luz, da beleza, da juventude e da pureza. Nesse mito, Odin empresta seu cavalo Sleipnir para que Hermod cumpra sua missão. O mensageiro, por sua vez, encontra-se com Hel em Niflheim, onde ela impõe a condição de que todas as criaturas deveriam chorar e implorar pela volta de Balder, o que quase acontece, exceto pelo fato de que Loki, disfarçado da giganta Thok, não o fez, de modo que Balder jamais retornou. Outra canção do álbum, *Asator*, é uma verdadeira ode ao deus Thor: "Lightning cracks the blackened sky/ Hear the thunder chariot ride/ All brave men with hearts of war/ Ride the path of mighty Thor/ Son of thunder!/ Lighting strikes/ Son of thunder!/ Son of thunder!/ Thor Arise!/ Son Of Oden/ Thundergod/ Master of War/ Asator!".

Já a banda Týr é oriunda das Ilhas Faroé, um arquipélago que é território da Dinamarca. O nome da banda faz referência a Tyr, um deus nórdico geralmente ligado a justiça. A sonoridade da banda é uma grande mistura entre o *Heavy Metal* tradicional, o *Folk Metal* e até o *Power Metal*, sendo que há uma clara influência de elementos folclóricos das Ilhas Faroé. Apesar de rejeitarem publicamente a rotulação de banda de *Viking Metal*, inclusive excluindo quaisquer influências performáticas que remetam a este rótulo, as músicas do Týr falam sobre identidade, nação e independência nórdicas, adotando especialmente referências sobre as tradições pagãs e o folclore das Ilhas Faroé (ASHBY; SCHOFIELD, 2014).

Týr possui sete álbuns de estúdio: *How Far to Asgaard* (2002), *Eric the Red* (2003), *Ragnarok* (2006), *Land* (2008), *By the Light of the Northern Star* (2009), *The Lay of Thrym* (2011) e *Valkyrja* (2013). A canção *Sinklars Visa*, do álbum *Land* (2008), é uma interpretação de uma canção faroese tradicional que relata um conto norueguês antigo sobre "a história da Batalha de Kringen, na qual mercenários escoceses foram emboscados por camponeses noruegueses locais

em rota para se unir a forças suecas que agrupavam contra eles na Guerra de Kalmar" (ASHBY; SCHOFIELD, 2014, p. 8). Já o álbum *Ragnarok* (2006) é conceitual, sendo que suas músicas narram o mito nórdico homônimo do crepúsculo dos deuses e a batalha final em Asgard.

Figura 4: Capa do álbum "*Land*", de 2008, da banda faroesa Týr. Disponível em: http://www.metal-archives.com/albums/T%C3%BDr/Land/192631

Algumas bandas consideradas como sendo integrantes do *Viking Metal* surgiram em localidades do Mar Báltico, onde o paganismo antigo ainda é bastante presente no imaginário e no folclore devido à cristianização mais tardia em relação a outras nações europeias. A Finlândia, em especial, é o país de origem de muitas das bandas que atualmente lotam estádios no continente europeu e possuem sucesso similar em outros lugares do mundo, tais quais: Ensiferum, Moonsorrow, Finntroll, Turisas e Korpiklaani. As cinco bandas podem ser classificadas, de modo geral, como *Pagan Metal*, sendo que o

Moonsorrow e o Korpiklaani demonstram-se mais focadas na busca pelas raízes pagãs próprias da Finlândia, em especial dos povos bálticos. Korpiklaani, inclusive, faz várias alusões à cultura dos Sami em suas músicas. Já Ensiferum, Finntroll e Turisas integram aquilo que chamamos de *Viking Metal* (ainda que o nome "Turisas" seja uma referência à divindade marítima homônima da mitologia finlandesa). Os Finntroll, por exemplo, a despeito de sua nacionalidade finlandesa, possuem letras em sueco e buscam a identidade nórdica.

Essas três bandas cantam, de um modo geral, sobre batalhas, enaltecendo sempre a ancestralidade viking. O álbum *Iron* (2004) do Ensiferum, por exemplo, se apresenta como um verdadeiro conto de uma jornada viking recheada de lutas e vitórias, numa atmosfera que nos remete aos campos de batalha. Essa busca pela abordagem das batalhas vikings, comum às três bandas, culminou na denominação de um novo subgênero dentro do *Viking Metal*, o *Battle Metal*, termo designado pela revista *Metal Hammer* a partir do primeiro álbum da banda Turisas, lançado em 2004, que possui o mesmo nome.

De acordo com Trafford e Pluskowski (2007), nas últimas décadas a música popular (especialmente no que diz respeito ao rock pesado e ao metal) se tornou um dos principais meios de produção e difusão dos vikings, juntamente com o cinema, a literatura e a história. O *Viking Metal* tornou-se um importante subgênero do *Heavy Metal*, talvez um dos mais rentáveis na atualidade. Tal estilo é, "por natureza, evangélico e tenta envolver o ouvinte de modo integrado, se não especialmente profundo, em uma perspectiva religiosa, filosófica e às vezes política" (TRAFFORD; PLUSKOWSKI, 2007, p. 71). A propaganda religiosa não é deliberada, já que este elemento é comum às bandas de *Pagan Metal* como um todo, fortemente empenhadas em resgatar a religiosidade indo-europeia através dos mitos, das artes e da história.

Além de ser uma expressão da busca pelas raízes culturais, o *Pagan Metal* demonstra-se alinhado com o crescente fenômeno religioso do Paganismo Contemporâneo. O *Viking Metal*, em especial, além de fazer parte do universo de elementos da cultura popular amplamente consumidos pelos adeptos do Heathenismo, aparece como um aspecto responsável, inclusive, por influenciar a busca por esse movimento religioso. Contudo, os trabalhos que enfoquem reflexões mais profunda sobre a relação entre ambos, Heathenismo e *Viking Metal*, bem como a teia de influências mútuas que os envolve, ainda estão por serem realizados.

Dannyel Teles de Castro
Mestrando em Ciências da Religião pela UEPA.
E-mail: dannyeltcastro@hotmail.com

Referências:

ASHBY, Stephen; SCHOFIELD, John. 'Hold the Heathen Hammer High': representation, re-enactment and the construction of 'pagan' heritage. In: **International Journal of Heritage Studies**, v. 21, n. 5, 2015, p. 493-511.

ASPREM, Egil. Heathens up north: politics, polemics, and Contemporary Norse Paganism in Norway. In: **The Pomegranate: The International Journal of Pagan Studies**, v.10, n.1, 2008, p.41-69.

BERGER, Helen; EZZY, Douglas. Mass Media and Religious Identity: a case study of young witches. In: **Journal for the Scientific Study of Religion**, v.48, n.3, 2009, p.501-514.

COCHRANE, Alexandra. **A Consciousness of History? The portrayal of Norse myths and legends in music of a Scandinavian origin**. Disponível em: <https://www.academia.edu/12366567/A_Consciousness_of_History?auto=download>. Acesso em: 02 de julho de 2016.

FRIDH, Sanna. **In Pursuit of the Vikings: an anthropological and critical discourse analysis of imagined communities in Heavy Metal**. Master thesis (Global Studies). University of Gothenburg, Gothenburg, 2012.

HARVEY, Graham. Heathenism: a north European Pagan tradition. In: HARVEY, Graham; HARDMAN, Charlotte (Org.). **Paganism Today**. London: Thorsons, 1995, p. 49–64.

TRAFFORD, Simon; PLUSKOWSKI, Aleks. Antichrist Superstars: the vikings in Hard Rock and Heavy Metal. In: MARSHALL, David (Org.). **Mass Market Medieval: essays on the Middle Ages in Popular Culture**. North Carolina: McFarland, 2007, p. 58-73.

WEINSTEIN, Deena. Pagan Metal. In: WESTON, Donna; BENNET, Andy (Org.). **Pop Pagans: Paganism and Popular Music**. Durham: Acumen, 2013, p. 58-75.

A SABEDORIA PERDIDA: UMA ANÁLISE DA IMAGÉTICA DE *DAUÐI BALDRS* DO BURZUM (1994—1997)

José Lucas Cordeiro Fernandes

Trataremos aqui da análise das concepções artísticas — especificamente as capas — produzidas pela banda Burzum no seu quinto disco, intitulado *Dauði Baldrs*, ou "A Morte de Baldur". Intentaremos situar o leitor não apenas na concepção da imagem, mas também em torno da filosofia da banda, composta por Varg Vikernes e da utilização da mitologia nórdica.

Burzum é considerada uma das bandas precursoras do *Black Metal,* um subgênero do *Heavy Metal,* este marcado por suas batidas agressivas e pesadas, que chegam a ser confusas e cruas, complementadas por vocais viscerais e/ou guturais que dão uma característica de frenesi e alto impacto auditivo. O nome do gênero vem de um álbum homônimo da banda Venom (c. 1982).

A partir desse ponto, alguns outros traços serão peculiares ao gênero, como a adoção de pseudônimos entre os integrantes, por exemplo: *Euronymous,* que na verdade se chamava Øystein Aarseth. Outra peculiaridade foi o uso de elementos que são "[...] característica dos anos 80 que influencia até hoje, é o *corpse paint*, prática que consiste na pintura dos corpos, no intuito de se tornar mais ameaçador, as primeiras bandas a utilizarem essa prática foi à banda dinamarquesa *King Diamond* [...] e a banda brasileira Sarcófago"; ainda poderíamos incluir a banda *Kiss*, Secos e Molhados e outras que, mesmo não sendo parte do gênero, estavam se utilizando da prática com outras intenções (FERNANDES, 2012, p. 17).

Mas a história do Burzum se liga muito mais ao gênero e ajuda fortemente a formar as concepções modernas sobre este gênero, que se refere a

sua associação com a adoração ao Diabo. *Euronymous* e Varg Vikernes, ainda no começo da década de 90, iniciaram as grandes polêmicas sobre o gênero, formando toda uma construção midiática sobre, na qual "[a] cena proposta por eles era de total anticristianismo e de expulsão de qualquer religião não escandinava da cultura norueguesa " (FERNANDES, 2012, p. 18):

> Ambos fundaram o *Inner Circle,* uma gravadora e também uma seita de anticristianismo, eles se reuniam no sótão da loja de discos de *Aarseth*, cujo nome era *Helvete.* Nessa loja foram promovidas diversas reuniões e gravações, visto que a loja continha aparelhagem para fazer gravações de álbuns, "e foi aí que foram gravados os discos do *Mayhem*, alguns do *Burzum* e de outras bandas de *Black Metal* que assinaram com o selo de *Aarseth*, chamado *Deathlike Silence Productions*. Ele só assinava contratos com bandas que, segundo suas próprias palavras, 'encarnavam o mal em seu estado mais puro.'".
>
> (Idem)

Logo, este grupo passou a exercer uma variedade de atividades à margem da sociedade, com intento de ressaltar seu anticristianismo e de enaltecer a cultura "pagã". Nesse processo, cerca de cinquenta e duas igrejas foram queimadas e mais de um milhar e meio de túmulos foram "profanados" e saqueados por membros do grupo. Depois do período de 1992, cerca de mais vinte igrejas podem ser adicionadas aos dados de prejuízos de patrimônio causados pelo grupo.

As razões de tal destruição, de acordo com alegações do grupo e seus membros, foram para um retorno da glória escandinava e seus valores, estes que para o grupo haviam sido deturpados e destruídos pela cristianização, que, na razão do momento para eles, havia sido um processo imposto e de violência e dessacralização da cultura, um genocídio cultural. Ainda jovens e mais impetuosos do que estudiosos, muitas impressões no que tange à História e seus processos, assim como acontecimentos da cristianização, eram utilizados

por eles de uma forma bem unilateral, sem uma reflexão ou aprofundamento, algo que Varg Vikernes, já em 2004, buscará fazer, produzindo artigos de traços mais proximais ao acadêmico, mesmo com o seu estilo mais crítico ao mundo moderno e deslizes históricos.

Em 1993, tal grupo ganha de vez as mídias devido ao assassinato de Aarseth por Varg Vikernes. Acredita-se que os motivos tenham girado em torno de lucratividade de negócios. Após este fato, ele foi condenado a cumprir vinte e um anos de prisão, sendo ativo na produção de textos e obras sonoras, incluindo o *Dauði Baldrs*, que focaremos. Para ele: "[q]uando saiu da prisão *Varg* comentou que quando entrara na cadeia o *Black Metal* buscava resgatar a origem dos escandinavos e agora quando ela sai da prisão eram adoradores do Diabo. " (FERNANDES, 2012, p. 18-19).

Logo, teremos muitas mudanças dentro do gênero para chegar ao que temos hoje, mas o Burzum, que significa escuridão na língua negra de Mordor, trouxe um espírito forte da primeira fase do *Black Metal*, uma fase marcada não por luciferianismo e satanismo, mas sim por um movimento de contracultura que vogava para um resgate da cultura pagã, mesmo que através da destruição de elementos cristãos que predominavam a sociedade norueguesa da década de 90.

Varg Vikernes sempre foi a grande peça da banda, produzindo e gravando as músicas em quase toda sua totalidade. Mas o que ele traz de forte é o aspecto filosófico e cultural que irá moldar letras e composições, que trazem os traços desta primeira fase. Buscando entender elementos como a negação divina, seja pelo estudo de Feuerbach e seu "A Essência do Cristianismo", seja pelo "Anticristo" de Nietzsche, principalmente na concepção de que Deus é produto do homem e não o oposto (FEUERBACH, 2001; NIETZSCHE, 2008). Logo, tratamos de um sujeito, que, mesmo em seu estado jovial, tinha

conhecimento de obras clássicas que foram fomentadoras de seu pensamento, que pode ser refletido de forma mais clara na seguinte letra:

Sabedoria Perdida
Enquanto nós acreditamos
Nosso mundo — nossa realidade
Ser o que é — é mas uma
Manifestação da essência
Outros planos permanecem fora de alcance
Do senso normal e das rotas comuns
Mas eles não são menos reais
Do que o que nós vemos ou tocamos ou sentimos
Negado pela Igreja cega
Porque estas não são palavras de Deus
O mesmo Deus que queimou o conhecimento

Burzum, *Lost Wisdow*, 1993 (*Det Som Engang Var*).
Tradução Nossa.

Fica claro pela letra acima o sentimento de negação ao cristianismo, elencando que o Deus cristão fora o responsável pela destruição do conhecimento, do verdadeiro conhecimento, este de uma força pagã, de uma cultura "original" deste povo nórdico. A letra apresenta que a manipulação da Igreja criou uma realidade aceita e falsa, que mascara elementos e apresenta um plano tangível que deve ser quebrado e desconstruído para revelar os planos cobertos.

Entendendo essa dinâmica acima que podemos progredir para uma mudança estética na "banda de um homem só" e configurar a forma que as capas do *Dauði Baldrs* trazem uma representação para tal aspecto da mitologia nórdica. Primeiro ponto tange na transição estética da musicalidade, indo de um *Black Metal* para um estilo de música atmosférica (ambiente/neo-clássico), que altera totalmente a dinâmica anterior, mas devemos situar que a construção de tal álbum foi feita de dentro da prisão de segurança máxima de Trondheim.

O álbum foi gravado entre 1994 e 1995, quando Varg "Count Grishnackh" Vikernes pôde usar sintetizadores para gravar suas músicas (mas era o único instrumento que lhe foi permitido, provavelmente compelindo-o a produzir este novo estilo).

O *Dauði Baldrs* acaba sendo lançado em 1997 pela *Misanthropy Records* e tem como temática um som totalmente instrumental, com letras que deveriam ser lidas como parte da ambientação que as músicas produziam. A narrativa do álbum é sobre o segundo filho de *Óðinn* — *Baldr* —, na qual se busca apresentar elementos da mitologia nórdica envolvendo a morte de tal personagem até o *Ragnarök.* Neste aspecto, o álbum possui duas capas: a do *release* promocional feito pela *Misanthropy Records*, na qual o álbum era chamado de *Baldrs Død*, e, logo após, a capa do lançamento oficial, cujo título nós já conhecemos e citamos.

O álbum tem 39:10 minutos, contendo as seguintes músicas: *Dauði Baldrs* (A Morte de Baldr) — 8:49; *Hermoðr á Helferð* (Hermóðr em uma viagem para Hel) — 2:41; *Bálferð Baldrs* (A pira funerária de Baldr) — 6:05; *Í heimr Heljar* (No lar de Hel) — 2:02; *Illa tiðandi* (Notícias doentes) — 10:29; *Móti Ragnarokum* (Em direção ao Ragnarök) — 9:04.

Vendo as imagens e os pontos referentes a elementos anticristãos, nós já podemos fazer certas analogias, mas primeiro vamos observar, dentro da literatura nórdica antiga, a questão mitológica sobre a morte de Baldur. Este deus era um dos grandes entre os deuses, o mais querido e protegido pelo juramento que Frigg buscou de quase todos os seres (*Gylfaginning*, 22, 49). Sua morte é arquitetada por Loki que manipula Höðr e o visco, este o único que não havia jurado nunca ferir o deus, ocasionado sua morte por uma flecha envolvida por tal erva (poderia ser o junco ou cardo, visto que o visco não era conhecido na Islândia) (LIBERMAN, 2004, p. 26-36; LANGER, 2015, p. 30).

Figura 1: *Baldrs Død*. Disponível em: *https://en.wikipedia.org/wiki/Dau%C3%B0i_Baldrs#/media/File:Burzum_Balders_Dod.jpg*

Figura 2: *Dauði Baldrs*. Disponível em: *https://en.wikipedia.org/wiki/Dau%C3%B0i_Baldrs#/media/File:Buzum_daudi_baldrs.jpg*

Sem entrar no prosseguimento da narrativa, os deuses lamentam muito sua morte, elemento que fica sendo considerado o primeiro passo para o

Ragnarök (c. *Baldrs Draumar*). Tal ponto da mitologia nórdica, deve ser um dos mais conhecidos na atualidade, seja na academia, seja fora dela, mas como o Burzum se apropria desse mito e o ressignifica?

> Logic (Loki) led by its desire for reason, unites the blindness in us (Hoðr) with the death religions (the parasitic Mistletoe on the tree of life, Yggdrasill), and kills there with the meaning of our lives (Baldr). The meaning of life is deeply lost in the unconscious of our human psyche (Helheimr). Some people are motivated by the Uranus-energy (Ódinn/Hermoðr) and they try to travel within themselves in order to rediscover there the meaning of life. But this is not successful, not this way. When we (Þórr), bitter, bid farewell to our beloved meaning of life, we also bid farewell to any kind of trust (Lítr) and burned it at the stake. The entire humanity suffers, we burn from within, we cry. The Logic (of the modern science) which with its angry scientific drive, its "arrogance" and its contradictions, keeps the Occultists (Hermoðr) from rediscovering the meaning of life.
> Nothing evil is behind that, only cold and calculating logic. Logic in its lack of feeling cries dry tears. This leads to Ragnarok; Beginning, Cause, Symbol, Witness, Destiny and Twilight of the Gods. The battle in the human psyche is fought between the conscious mind (*Æsir*) and the unconsciousness (Jotunn). No Jotun returns alive from Asgard (Consciousness).
>
> Texto em alemão no "Dauði Baldrs" (Traduzido por Rainer). Disponível em: http://www.burzum.org/eng/discography/official/1997_dauði_baldrs.shtml

Essa perspectiva nos leva à compreensão, que o próprio site do Burzum nos revela, de que, para ele — Varg —, a maior batalha seria travada na mente dos homens, colocando Loki como uma metáfora para o raciocínio lógico e frio da sociedade moderna, e que, por essa sua força mental, pode cumprir aquilo que fora profetizado. Este raciocínio moderno e frio corrompe a mente e ocupa todos os espaços, bloqueando as expressões e reflexões de espiritualidade. Portanto, para Varg, o "Ragnarok will in fact be a battle of the unconscious and the conscious and that it will be cold logic, nurtured in the artificial plastic light of today's society, that will finally spell the twilight of the Gods".

Como em muitos dos seus textos, Varg relaciona diretamente a sociedade moderna com seus estudos sobre o passado, seja ele mitológico, seja histórico, levando sua composição de pensamento a configurar as duas capas que elencamos acima. Primeiramente, devemos ligar a formação do sujeito enquanto anticristão, como o sujeito que apresenta um Deus que para ele queimou o conhecimento, com a mentalidade de um sujeito que foi preso e sente a necessidade de criticar a sociedade e sua lógica.

Juntando esses pontos, vamos ter uma continuidade do pensamento do Burzum expressa nas capas, pois sua crítica reside na forma que a sociedade aceita de forma cristalizada o pensamento, sem questionar a lógica "fria", deixando morrer sua verdadeira espiritualidade, um paganismo, que foi destruído pelo cristianismo, um vetor fundamental para se iniciar uma ascensão dessa lógica moderna, que para ele seria o embate principal do "crepúsculo dos deuses".

Essa sua representação é colocada muito forte na primeira capa, na qual vemos sujeitos impondo fisicamente o cristianismo, usando de violência e morte para impor para um sujeito pagão a força da cruz, como uma simbologia da opressão da lógica cristã e moderna sobre o "sujeito pagão". Os tons escuros da cena, os corpos e as armas colocam na cena um cenário forte de opressão e prisão. Ao mesmo tempo, o punho cerrado do pagão apresenta sua resistência, mesmo que seja quebrada pela força absurda que os "cristãos" exercem sobre ele. Portanto, a primeira capa é uma metáfora e apropriação do mito para refletir a destruição da cultura pagã pelo cristianismo e a lógica opressora e fria que cerca a sociedade e impede um reflorescer da espiritualidade.

Na segunda capa, a ideia da primeira se mantém, passando a noção de imposição de conversão para a fé cristã, e que tal acabou com a verdadeira cultura da Noruega e sua verdadeira fé, para ele. Mas três pontos da imagem

devem ganhar destaque: 1) Vemos que os guerreiros nórdicos são idênticos, como se a conversão os tivesse transformado em iguais, ressaltando a metáfora sobre a lógica moderna, apontando esse pensamento como formador de sujeitos iguais, como massas de uma mesma lógica, soldados dominados; 2) O padre aparece com traços físicos distintos, revelando que ele é um estrangeiro, um invasor com sua nova fé, que transformou a mente dos homens e que faz ajoelhar o nobre guerreiro na frente daqueles que outrora o seguiam, inferindo uma relação de como o cristianismo de forma manipuladora rebaixou o paganismo e o transformou em cristão, de uma forma que a sociedade não se inquietou sobre isso. Ainda devemos ver que o padre tem um foco de escuridão na imagem, um ar de maldade, como se fosse um representante das sombras que lhe parece envolver; 3) Por fim, vemos uma criança em prantos próxima a uma espada, sendo uma metáfora para a dominação das futuras gerações por esta violência cristã, por uma força que obliterou a verdadeira fé dos nativos da Noruega.

Vemos que sua apropriação do mito vem com o sentido da sociedade moderna e do seu pensamento anticristão formulado antes de sua prisão. Portanto, o uso da mitologia nórdica representa uma tentativa de regaste da "verdadeira fé", representa uma configuração que critica a sociedade estática por uma lógica que não lhe permite compreender sua própria e verdadeira fé. Logo, a forma artística que Varg compôs suas músicas e as capas elencadas tendem a refletir seu pensamento, o uso da mitologia em uma forma de arte moderna.

Com isso, vemos que o mito não é estático e nem morto, ele circula e se ressignifica dentro das sociedades, é manipulado e torna-se algo diferente na representação que lhe modela, revelando que o mito na sociedade moderna está longe de morrer, de ser algo do passado. O mito é vivo, é presente em formas conscientes e inconscientes da nossa sociedade. E, por fim, deixamos uma

afirmação e questão: para nós, a arte é tudo aquilo que causa inquietação, cognição e relação psicológica e sentimental, portanto, não há definições físicas de arte, mas sim definições pessoais de arte e relações pessoais com a arte, logo, o que apresentamos como arte pode tanger longe dessa definição para alguns. Deixando assim nossa questão, pois em quantos lugares os mitos e artes nos cercam ao ponto de aceitarmos como forças prontas, já afirma Certeau (1994), como elementos que anacronicamente julgamentos, como cegos pelo nosso tempo?

José Lucas Cordeiro Fernandes
Mestre em História e Culturas pela UECE e membro do NEVE e ARCHEA.
E-mail: zelucasfernandes@hotmail.com

Referências:

ANÔNIMO. **The Poetic Edda**. Translated with an Introduction and Explanatory Notes by Lee M. Hollander. Austin, TX: University of Texas Press, 1962.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERNANDES, Lucas C. Cruzes Invertidas e Corpos Pintados: A permanência da figura de Lúcifer no *Black Metal*. In: **História, Imagem e Narrativas**, n. 15, outubro, 2012.

FEUERBACH, Ludowig. **A essência do cristianismo**. Lisboa: fundação Caloute Gulbenkian, 2001.

LANGER, Johnni. **Na Trilha dos Vikings: estudos de religiosidade nórdica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

LIBERMAN, Anatoly. Some controversial aspects of the myth of Balder. In: **Álvismál** 11, 2004, p. 17-54. Disponível em: <http://userpage.fu-berlin.de/alvismal/11baldr.pdf>. Acesso em: julho de 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Coleção L&PM Pocket, 2008.

STURLUSON, Snorri. **The Prose Edda**. Traduzido por Arthur Gilchrist Brodeur. The American-Scandinavian Foundation, 1916.

VIKERNES, Varg. **The Viking Age And Christianity In Norway**. 2004. Disponível em: <http://www.burzum.org/eng/library/the_viking_age_and_christianity_in_norway.shtml>. Acesso em: julho de 2016.

O ROCK PROGRESSIVO: UMA RELEITURA DOS MITOS NÓRDICOS

Munir Lutfe Ayoub

O presente trabalho pretende uma breve análise do movimento do rock progressivo e do movimento de contracultura por parte de grupos britânicos durante os anos de 1970, movimento que construiu a contestação das culturas hegemônicas presentes durante o período da Guerra Fria, que se movimentava com o intuito de propagação de seus ideais e estilos de vida por potências como os Estados Unidos da América de um lado e a União Soviética do outro. A breve análise que aqui seguirá servirá de suporte para a compreensão do nosso real objetivo, as releituras dos mitos nórdicos pela banda Asgærd em sua canção "In the Realm of Asgærd" de álbum homônimo. A música será compreendida como uma forma de comunicação entre pessoas em um determinado tempo e espaço e, como apontado pelo filósofo Douglas Kellner,

> uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo materiais com os quais as pessoas forjam sua identidade.
>
> (KELLNER, 2001, p. 9)

Pensaremos, assim, como a mitologia nórdica foi apropriada pelos homens desse período a fim de propagarem suas ideias e concepções de mundo.

Compreenderemos as releituras dos mitos pelas teorias de Andrew Jones, que propõe que o mundo habitado é complexo e formado por múltiplas camadas temporais, o que o faz apontá-lo como formado por múltiplas relações históricas que são enfatizadas ou postas de lado na tentativa de respostas às ânsias e angústias específicas de cada período. O mito pode ser assim de

primeiro momento de memória assegurada devido a suas presenças em obras compiladas como as Eddas do mundo nórdico, mas, também, frutos de múltiplas interpretações, uma vez que esse se realiza nos múltiplos momentos de suas rememorações. Jones, assim, aponta para exemplos como os do Renascimento italiano, no qual o passado foi recuperado e reinterpretado, mas não copiado, auxiliando, dessa forma, uma revitalização de outras épocas históricas. Podemos dizer que em todos os momentos do presente sofremos pressões decorridas de diversos outros momentos do passado que são responsáveis por mediar e formar cada uma de nossas experiências (JONES, 2007, p. 70-90).

O movimento de contracultura e o mito no rock progressivo

O historiador Theodore Roszak apresenta o termo contracultura em seu célebre estudo, *The Making of a Counter Culture*, compreendendo-a como a ação dos jovens na tentativa de instrumentalização a favor da construção de uma nova sociedade, contra uma sociedade imposta. Contudo, o historiador ainda ressaltaria que a juventude não pode ser resumida a uma determinada faixa etária, uma vez que está ligada, neste caso, diretamente às práticas sociais do indivíduo que podem extrapolar essa divisão em idades. Segundo Roszak, os jovens haviam colocado em prática aquilo que os adultos haviam criado em teoria nas grandes universidades. Estes haviam tirado suas teorias de grandes livros e revistas, escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e transformado-as em um estilo de vida.

Para o historiador, essa vontade do jovem de se rebelar contra o mundo ao qual pertencia se assimilaria com a fuga de uma prisão, prisão essa formada pelos fatores econômicos e sociais que permeavam essa dada situação. Muitos desses jovens acabavam por fugir de suas casas e de suas antigas vidas em busca de uma nova, fugindo assim de obrigações como as apresentadas pelo

alistamento militar e por instituições como as escolas. Jovens que normalmente pertenciam às camadas sociais mais abastadas, e que possuíam meios e recursos para o consumo das informações propagadas pela mídia, pelas escolas e pelas universidades, além de possuírem acesso aos mais diversos meios de lazer, tinham disponível toda uma gama de elementos para sua formação cultural. A fuga deste jovem seria a de sua condição socioeconômica proporcionada por sua família que intrinsecamente carregava consigo as obrigações de práticas como as de consumo ou de práticas sociais, como as já ressaltadas da educação e do alistamento, práticas que buscavam a manutenção dos pertencimentos sociais das classes aos quais estes jovens provinham (ROSZAK, 1995).

A visão de Roszak iria se perpetuar nos estudos futuros, fazendo com que o termo se tornasse canonicamente associado a este período histórico. No entanto, seria reduzida a um conjunto de grandes momentos que normalmente incluem: Albert Hofmann cambaleando em sua bicicleta em 1943 após ter ingerido LSD pela primeira vez em seu laboratório em Sandoz; Os Beats, apresentados como uma espécie de Rat Pack boêmio; Jim Morison nomeando sua banda ao se utilizar do nome do livro de Aldous Huxley, "As Portas da Percepção", que relatava suas experiências com mescalina; Ken Kesey e Merry Pranksters redescobrindo a América do Oeste para o Leste a bordo de seu ônibus mágico e sobre efeitos de LSD; as flores, a música e a percepção de que o verão do amor ocorreu em São Francisco em 1967. Apresentação estroboscópica que iria definir de forma abrupta o fim deste período pela montagem do que seria definido o 'lado negro' da contracultura: pessoas tendo experiências negativas com LSD, os assassinatos produzidos pela família Manson e as atrocidades ocorridas no festival de Altamont, que incluem a morte de quatro jovens.

Por sua vez, o estudo do rock progressivo como elemento da contracultura britânica só teria início em 1996 com o livro *Rocking the Classics: English progressive Rock and the Counterculture*, do historiador Edward Macan.

Historiador que definiria contracultura como formada pelos denominados 'hippies' que possuíam uma agenda que pensava mudanças políticas e espirituais para a sociedade, esses enfatizavam a busca e a descoberta de novas formas de percepção e consciência especialmente através do uso de alucinógenos e da adoção de elementos das religiões e das culturas orientais como, por exemplo, a meditação como forma de transcendência.

Os hippies se opunham também à sociedade materialista, se recusando a trabalhar e tendo vidas nômades, lançando experiências de vidas comunais, desprezando os padrões hegemônicos de vida dos britânicos que passariam a ser conhecidos pelo termo 'das nove às cinco' em alusão aos horários de entrada e saída do trabalho. Hippies que o *Establishment* passaria a considerar como um perigo para a sociedade, enfatizando seus comportamentos perante às drogas, sintetizado na frase de um dos gurus do período, Timothy Leary — "Turn on, tune in, drop out" —, e suas práticas de amor livre e de relativização perante às morais sexuais convencionais, a contracultura se apresentava assim como a maior revolução cultural do mundo ocidental pós-Primeira Guerra Mundial e seria combatida por meios como o esquadrão antidrogas da polícia britânica (MACAN, 1997, p. 2).

O historiador, ao tratar o rock progressivo, enfatiza elementos como a musicalidade, as letras, as capas dos álbuns, o visual presente nas apresentações das bandas, os aspectos sociais que movimentaram este período e, por consequência, estabelece as definições e subdivisões de períodos e o desenvolvimento do pós-rock progressivo tratando inúmeras bandas como os Beatles, Yes, Genesis, Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer e Jethro Tull. Em suma, um estudo comparativo que, ao analisar em intersecção as diferentes bandas e álbuns, permitiu a definição das linhas gerais do que viria a ser definido rock progressivo, que surgiu a princípio sem se compreender como tal e ao passar do tempo, com o vislumbrar de seu compartilhamento de aspectos

constituintes, acabou por gerar identidades e conceitos (MACAN, 1997, p. 16-42).

Durante a análise das capas de álbuns, o historiador diz que no início da década de 1970 essas seriam embasadas em obras como a de Salvador Dalí, passando a apresentar uma meticulosa atenção aos detalhes que produziria paisagens impossíveis e sobreporia objetos irrelacionáveis em situações inesperadas, dando espaço para a ficção científica e para a mitologia. Surgiria assim álbuns como *Close To The Edge* lançado em 1972 pela banda Yes, que na parte interna de sua capa contaria com a ilustração de Roger Dean.

A parte interna da capa do *Close To The Edge* apresenta a visão panorâmica de um território virgem e intocado, que aparenta estar separado do qual vivemos, um território formado por ilhas circundadas por água que parece se sobrepor às nuvens e estar conectado ao nosso por uma ponte estreita que termina no pico de uma montanha. O território da parte interna da capa parece em associação com a música homônima ao álbum, música que toma toda sua parte A, inspirada pelo romance "Siddhartha" escrito pelo alemão Hermann Hesse, romance que tem como tema a busca pela verdade e pela iluminação espiritual. A ilustração simboliza pela terra virgem os ideais de Hesse, muito difíceis de serem alcançados, de possível acesso apenas pela travessia de uma ponte muito estreita, mas que, uma vez alcançada, se faz fonte de paz e contentamento (MACAN, 1997, p. 44-46).

Edward Macan analisaria também as letras das músicas enfatizando aspectos como a presença de elementos mitológicos, de elementos fantásticos, de elementos da ficção científica e de elementos extraídos dos livros sagrados, como a Bíblia, que pelo rock progressivo ganhariam um caráter de resistência e protesto usados para desenvolver o conceito de sociedades idealizadas pelos hippies, com suas proximidades para com a terra, seu sistema baseado em um forte senso comunitário e conectado ao passado, em contraponto às sociedades tecnocráticas, seu sistema opressor e burocrático, que a contracultura acreditava

estar destruindo a espécie humana em tempos contemporâneos no mundo ocidental. Dando vazão às contraposições que a contracultura desejava conciliar em sua busca pela sociedade ideal na qual seria estabelecido o equilíbrio entre o masculino/feminino, natureza/tecnologia, matriarcal/patriarcal e antiguidade/modernidade.

Figura 1: Contracapa do álbum *Close To The Edge* da banda Yes. Disponível em: http://yesworld.com/2013/08/close-to-the-edge-in-5-1-surround-and-stereo/

A canção "Close to the Edge", já supramencionada, dá vazão também à mitologia pela qual a banda Yes defende que a busca pelas antigas sabedorias seria o caminho para a superação dos conflitos sociais e introduziria a humanidade em um novo período de consciência cósmica. O Yes teria assim forte influência da utilização de alucinógenos, que se acreditava expandirem as portas da percepção e possibilitarem a busca espiritual defendida, e teria suas letras marcadas por um surrealismo que levaria às compreensões sobre algumas dessas a acabar por ocorrer por livre associação, mais do que por ideias claramente expostas.

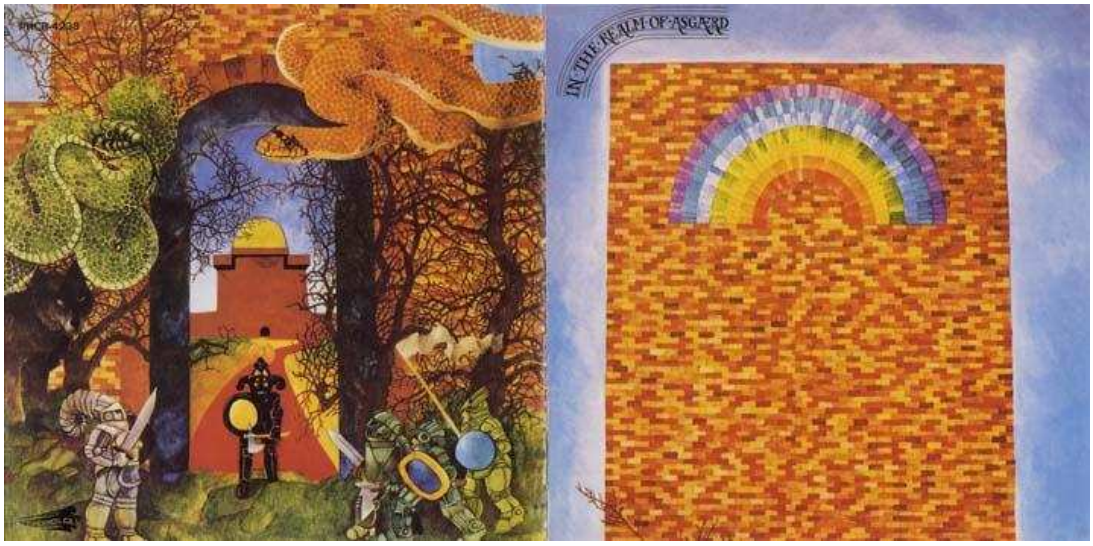

Figura 2: Capa e contracapa do disco *In the Realm of Asgærd*, 1972. Disponível em: http://www.alexgitlin.com/npp/asgaerd.jpg

A busca pela mitologia pode ainda ser encontrada em canções como "Supper´s Ready" do Genesis, na qual são recontadas partes do Novo Testamento da Bíblia, apresentando a Nova Jerusalém como modelo perfeito de uma sociedade que em plena realização teria surgido após um grande confronto entre o Bem e o Mal. Canções como "Cinema Show", também do Genesis, ainda lançariam o contraste entre um casal de amantes modernos apresentados como apáticos em comparação com a espiritualidade plena da figura mitológica grega de Tiresias, figura que mescla em sua imagem o feminino e o masculino, simbolizando a plena realização do equilíbrio entre os valores do patriarcado e do matriarcado. A mística da natureza também seria ressaltada como uma metáfora para a verdadeira autenticidade espiritual exaltando riachos, cantos de pássaro, anéis de fumaça, árvores, florestas e o vento em canções como "Firth of Fifth" do Genesis, "Grand Canyon" do Refugee, "Songs from the Wood", do Jethro Tull, e "Starirway to Heaven", do Led Zeppelin (MACAN, 1997, p. 66-68).

A canção "In the realm of Asgærd"

A canção "In the realm of Asgærd" foi lançada em 1972, fazendo parte do contexto já supramencionado, em álbum homônimo pela banda inglesa Asgærd, primeiro e único álbum da banda em questão, que tinha três vocalistas — Ted Bartlett, James Smith e Rod Harrison, esse último que era também guitarrista, um baterista Ian Snow, um baixista, Dave Cook, e um violinista, Peter Orgil. A banda seria conhecida como uma das primeiras bandas a assinarem com a gravadora Threshold pertencente ao The Moody Blues, umas das grandes bandas do rock progressivo.

A canção seria marcada pela utilização da mitologia nórdica apresentando o deus Thor: o fato de este ser considerado deus dos homens, o seu martelo considerado como muito poderoso e o fato de ele ser filho de Odin e, portanto, pertencer a uma antiga linhagem, e até mesmo a figura do próprio Odin como possuidor do reino de Asgærd, e como sentado em uma posição elevada vestido com ouro e coroa marcando sua relação de deus superior do panteão nórdico.

Contudo, contaria também com uma narrativa própria que apresentaria Thor em busca do amor, sentimento que a humanidade começava a passar sem perceber, sem se importar, sem entender e, por consequência, a causar certa estranheza. Crítica clara do movimento de contracultura a uma sociedade considerada burocrática e opressora, sociedade que esses homens combatiam, que estaria a acabar com a humanidade e, nesse caso, com o sentimento considerado o mais nobre por esses homens, o amor. A humanidade nesse momento estaria assim chorando às portas do antigo reino mitológico, Asgærd, onde esses são advertidos que estão na mão de Odin, deus que diz sentir que o mundo está muito cruel.

A canção nos diz que o coração quebrado, a estranheza em relação ao amor, não pode durar para sempre e que teria fim quando a humanidade

conseguisse chegar em Asgærd, reino de Odin. Outra marca característica da contracultura apresentava ainda uma esperança em suas lutas que buscavam restaurar valores considerados perdidos e buscava conciliar a humanidade a um caminho em busca de um mundo que esses acreditavam como melhor, marcado pelo que os hippies chamariam de uma "grande elevação espiritual", que nesse caso está simbolizado pelo reino dos deuses nórdicos. Obra que termina por dizer que apesar das buscas e lutas por um mundo com mais amor, como travadas por Thor durante a aventura narrada na canção, o deus ainda via que os objetivos estavam muito distantes.

Thor the son of Odin
Born of an over line
Got into his father´s realm
God to all mankind
Odin sits up high
Wearing gold and Crown
Thor with his mighty hammer can see
The World going down
In the realm of Asgærd (2x)
Living in the realm of Asgærd
Thor, the God of Thunder
Hammer hell up high
Searching Asgærd dreadful Love
That´s the world goes passing by
Nobody really car
Nobody understands
Broken hearts can´t last forever
As long as they bring us there
In the realm of Asgærd (2x)
Livin in the realm of Asgærd
In the realm of Asgærd
Odin rules the land
Thor´s man´s crying at the gates
He said they´re in his hands
As the world goes down
He feels it´s so unkind
Thor with his mighty hammer
Can see that love is much too far
In the realm of Asgærd
Living in the realm of Asgærd.

Considerações finais

Podemos dizer que, ao contemplarmos obras como a canção aqui analisada, não podemos olhar estas por referenciais exclusivos de obras como as Eddas e as Sagas, que produzidas nos séculos XIII e XIV se configuram como de grande valor entre os mais importantes registros escritos compilados dos mitos dos antigos povos nórdicos, por mais que elementos ligados a Thor como já supramencionados possam ser estabelecidos como contrapontos dos antigos costumes.

Essas obras possuem seus períodos de produção e carregam destes muitos valores, conceitos e ideias que se mesclam às ideias e conceitos recuperados e reinterpretados de antigos períodos da humanidade. Quando as tratamos, não devemos buscar informações que, por comparação a fontes de outros períodos, sejam compreendidas como corretas ou errôneas, mas sim como novos olhares que, ao se utilizarem de antigos contos, conceitos e valores, pretendem respostas às inquietações de seus próprios tempos e são, portanto, produtos de um retrabalho que tem certa precisão em sua formação e contemplação de seu tempo e seu espaço.

Munir Lutfe Ayoub
Doutorando em Arqueologia pelo MAE-USP e membro do NEVE.
E-mail: munirlutfe@gmail.com

Referências:

JONES, Andrew. **Memory and Material Culture**. New York: Cambridge University Press, 2007.

KELLNER, Douglas**. A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

MACAN, Edward. **Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture**. New York: Oxford University Press, 1997.

ROSZAK, Theodore. **The making of a counter culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition**. California: University of California Press, 1995.

A TRAJETÓRIA DO DEUS THOR NAS HQS

Marlon Ângelo Maltauro

A indústria cultural está sempre resgatando elementos antigos, reinterpretando-os e dando uma nova roupagem a vários mitos do passado. Na atualidade, muitos dos heróis do mundo antigo e medieval têm surgido na mídia e feito enorme sucesso perante o público. Dentre as muitas histórias, talvez a mais famosa seja a de Thor, o deus do trovão da mitologia nórdica. O presente estudo pretende verificar a trajetória de Thor, analisando quais transformações ele passou ao ser inserido nas HQs.

Os quadrinhos surgiram por volta do século XIX em jornais. A partir de então, sua produção passou para revistas próprias. Essa nova forma de expressão artístico-cultural se espalhou praticamente por todo o mundo com histórias destinadas a um público cada vez mais eclético. Se inicialmente os quadrinhos eram produzidos para um público infantil, em pouco tempo os temas abordados abrangiam todas as faixas etárias, com histórias que versavam desde mitologia à ficção científica (LUYTEN, 1985, p. 11).

A partir da década de 1920, com o surgimento de Flash Gordon, as HQs iniciaram a difusão em massa de super-heróis que obtiveram enorme sucesso perante o público (FEIJÓ, 1984, p. 88). Dez anos depois, Martin Goodman funda a Marvel Comics e, em 1941, entra para a empresa Stan Lee, criando uma série de novos super-heróis; dentre eles, surge Thor.

Inspirado em elementos da mitologia nórdica, Stan Lee, juntamente com Larry Lieber e Jack Kirby, escreve a primeira história de Thor, aparecendo em 1962 na revista "Journey into Mistery" nº 83, indo para as bancas americanas em maio do mesmo ano. A revista só é publicada no Brasil em 1967 através de uma parceria entre os postos Shell, editora Ebal e TV Bandeirantes.

No entanto, nas versões americanas, Thor tem uma linguagem shakespeariana, o que se perde nas traduções para o português.

No projeto de Stan Lee, Thor passa de deus nórdico para um super-herói ao mesmo estilo de Superman criado em 1938 por Jerry Siegil (FEIJÓ, 1984, p. 91), pois os dois mantêm uma identidade secreta na qual dificilmente se levantaria suspeita de que pudessem ser super-heróis. Enquanto Superman se passa por um repórter atrapalhado, o deus do trovão é um médico franzino e manco, de personalidade pacata e frágil. Outra semelhança é que os dois vêm de outro mundo e defendem a terra de ameaças alienígenas.

A primeira edição de "O Poderoso Thor" descreve-o como o médico americano chamado Donald Blake, que vai passar as férias na Noruega. Lá, é ameaçado por alienígenas e se refugia em uma caverna não explorada; dentro dela, acaba encontrando um cajado e, ao batê-lo em uma rocha, ele se transforma em um martelo e o médico no deus do trovão. Para explicar como Thor havia se transformado em um simples mortal e como ele foi parar na Terra, o roteirista descreve que o deus havia sido castigado por Odin e banido de Asgard (RIBEIRO, 2007). À medida que as edições vão sendo produzidas, aparecem outros seres que o deus tem que enfrentar para salvar o mundo.

Embora embasado nas Eddas e sagas, Stan Lee muda completamente as características da deidade. Na HQ, o martelo confere a Thor a capacidade de voar, seus trajes são notadamente influenciados pelos estereótipos wagnerianos, pois as roupas dos personagens não lembram em nada as da cultura viking, é uma mescla entre trajes greco-romanos e modernos, o panteão nórdico usa elmos com os mais variados ornamentos nas laterais, o capacete do deus do trovão possui asas, ele é loiro e não ruivo, como propõe as fontes históricas, também não possui barba, que é uma das características mais marcantes da deidade, já que muitas sagas e as Eddas referem-se a ele como "barba-vermelha". Outros aspectos que divergem das fontes são que, enquanto na

mitologia o deus é transportado por sua biga puxada bodes, nos quadrinhos ele percorre os mundos voando agarrado em seu martelo.

Diferente da mitologia, nas HQs o principal inimigo de Thor é seu meio-irmão Loki, apresentado como um deus trapaceiro e mal que deseja tomar o trono de Odin e acabar com o deus do trovão. Em quase todas as histórias do quadrinho há esse aspecto maniqueísta, enquanto que na religião viking não havia esta contraposição entre o Bem e o Mal. Enquanto algumas características foram mudadas, outras permaneceram, como as luvas de ferro e o cinturão de força.

Obviamente que o roteirista não tinha a preocupação em seguir a mitologia nórdica e sim transformar Thor em um super-herói enquadrando o personagem em uma era atual e adaptando-o para um público infanto-juvenil.

Figura 1: Capa da primeira HQ de "O Poderoso Thor". Disponível em: http://i79.photobucket.com/albums/j128/_ucha/Quadrinhos/Thor-Jim83.jpg

Em 1963, Stan Lee cria um grupo de heróis intitulados "Os Vingadores", composto por Homem de Ferro, Hulk, Homem Formiga, Vespa e Thor. No primeiro episódio dessa nova série, a trama envolve Loki, que atrai Hulk para destruir Thor, mas o pedido de ajuda também é escutado pelos outros heróis que resolvem então criar uma força conjunta, nascendo dessa

união "Os Vingadores". Hulk acaba sendo substituído pelo Capitão América (OS VINGADORES, sd). Com o passar da série, os protagonistas vão se alternando, aparecendo muitas vezes histórias próprias com cada personagem.

Walter Simonson, roteirista e desenhista, entra para a revista do "Poderoso Thor" em 1983. Para muitos, é com a entrada de Simonson que surgem as melhores histórias de Thor. Entre as mudanças ocorridas no personagem, podemos destacar o surgimento da barba, as asas no elmo ficam maiores e o herói fica extremamente mais musculoso. A principal novidade dessas histórias é que Odin transfere o herói para Sigurd Jalson, tirando do enredo o médico Donald Blake. Thor é transformado em sapo por Loki e consegue entender a língua dos animais — é a primeira vez que aparece a biga e os bodes do deus; estes o ajudam a voltar à sua forma normal. Simonson para de escrever em 1987 (MITOGRAFIAS, 2011).

No ano de 2004 é lançada a "Saga de Ragnarok", embora escrita por Michael Avon Oeming e desenhada pelo italiano Andrea Di Vito, que se mantêm fiel ao universo proposto por Stan Lee. A revista foi lançada nas edições de Thor entre os números 80 a 85; no Brasil, os episódios apareceram nos quadrinhos de "Os Novos Vingadores", nas edições 22 a 26. O enredo da história se resume ao ataque de Loki e outros inimigos a Asgard. Loki vai atrás da forja mágica que o martelo de Thor foi fabricado, encontra-o e faz inúmeros martelos iguais, desencadeando assim o *Ragnarök*. Por fim, o martelo do herói se quebra e ele vem à Terra pedir ajuda para os vingadores, que conseguem acabar com as forças do mal.

Ainda em 2004 é criada a série "Thor Son of Asgard" que mostra a juventude do deus do trovão. Seu enredo não segue o roteiro de Stan Lee, já que o cenário se passa quase todo em Asgard. As indumentárias também são diferentes em alguns aspectos. Esta série de doze volumes faz referência à obra de Wagner, "O Anel dos Nibelungos", já que entre os personagens aparece a

valquíria Brunhild. O roteiro é de Akira Yoshida e os desenhos ficaram a cargo do brasileiro Greg Tocchine.

Na minissérie intitulada "Loki", da editora Marvel Comics, lançada no Brasil pela Panini em 2005 com duas edições, a trama toda ocorre em Asgard, sendo o roteiro muito mais inspirado na mitologia nórdica do que nos quadrinhos de Stan Lee. A minissérie mostra como Loki se apossa de Asgard e aprisiona os deuses; no fim, Thor é libertado e repõe a ordem. Com o roteiro de Robert Rodi e a arte de Esad Ribic, a obra impressiona pela qualidade dos desenhos, embora Thor apareça super musculoso e os trajes dos personagens sejam baseados na obra de Lee. A personalidade do herói se assemelha muito à personalidade do deus da mitologia, principalmente quando ele entra em estado de fúria.

A série "Thor: a Era do Trovão" da Marvel, publicada no Brasil pela Panini em 2009, com roteiro de Matt Fraction e desenhos de Patrick Zircher, Khari Evans e Clay Mann, também é uma adaptação da mitologia nórdica, totalmente ambientada em Asgard, mostra os nove mundos da mitologia. As histórias narram as lutas de Thor defendendo Asgard, enfrentando Loki e os gigantes. A Panini inseriu na série uma nova história cujo roteiro é de Roberto Kirkman e arte de Michael Avon Oeming, que, embora faça uma boa simulação do grafismo, tem o enredo deslocado do restante da série. No que tange a respeito dos estereótipos, estes são os mesmos propostos por Lee.

A Panini, aproveitando o lançamento do filme Thor em 2011, publicou a série em quatro volumes de "Os Maiores Clássicos do Poderoso Thor", desenvolvida por Walter Simonson, cujo objetivo é apresentar as melhores histórias do herói produzidas pelo roteirista.

Ainda aproveitando a divulgação do filme, a Panini também publicou "Thor: O Renascer dos Deuses", produzido por J. M. Straczynski, que também foi o roteirista do filme, com desenhos de Olivier Coipel. Nesta série, Thor

aparece sem barba e com uma roupa metálica diferente dos quadrinhos de Lee; esta HQ é notadamente inspirada no filme.

Desde a primeira publicação em 1962, Thor vem sendo publicado. Suas características foram se modificando conforme o passar dos tempos, tanto no que se refere ao vestuário quanto na personalidade do personagem. Estas adaptações vêm sem dúvida acompanhando as tendências do público que consome estas revistas. Sem estas mutações, e com a invasão dos mangás no mercado atual, possivelmente as histórias do herói não teriam se mantido vivas até hoje.

Figura 2: Algumas das mudanças pelas quais Thor passou a partir da criação de Stan Lee. Disponível em: http://www.mitografias.com.br/2011/04/29/um-pouco-sobre-o-deus-do-trovao/

Considerações finais

Se na Antiguidade Tardia e no período medieval Thor era venerado por seu caráter protetor e modelo de guerreiro, ao se transformar em super-herói contemporâneo, a indústria cultural o imbuiu de novos valores, tornando-o um modelo para crianças e jovens, repassando assim valores e estéticas próprias da cultura dominante. Desta forma, a identificação do inimigo se torna tudo aquilo que não está de acordo com a ordem dos sistemas estabelecidos (MALTAURO, 2011, p. 82).

Thor, ao longo de sua trajetória, foi reformulado, ganhou novas roupagens, sendo reinventado com o passar do tempo para se adaptar a um novo público e período. O velho mito de Thor passa a ser editado com formas modernas, distanciando assim de suas origens, como pudemos observar que nos séculos XX e XXI ele perde suas características, já não possui mais barba e cabelos vermelhos, é loiro, muitas vezes sem barba, tem o corpo cada vez mais anabolizado, ao invés de ser conduzido por uma biga puxada por bodes, ele voa graças aos poderes de seu martelo. As tramas ocorridas em algumas de suas histórias mostram o herói com problemas típicos do cotidiano juvenil, tal como ser castigado pelos pais, ou referente a conflitos amorosos.

Certamente que, para Thor sobrevier nos dias atuais, seriam necessárias algumas adaptações com relação ao mito original, porém não deveriam ser feitas deturpações e adaptações extremadas. "A arte deve ter liberdade criativa, estética e estrutural, mas não pode nunca desrespeitar os códigos sociais no momento em que busca a adaptação literária, mitológica ou plástica" (LANGER, 2006, p. 53).

Marlon Ângelo Maltauro
Especialista em História: Culturas, Memórias e Patrimônio (FAFI-UV, PR), professor na UNC e membro do NEVE.
E-mail: marlonmaltauro@yahoo.com.br

Referências:

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015.

LANGER, Johnni. As representações do deus Thor nas HQs. In: **Brathair** 6 (1), 2006: 50-54 **.** Disponível em: <https://www.academia.edu/752827>.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. (Org.) **História em Quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

MALTAURO, Marlon Â. As representações de Thor nos quadrinhos, TV e cinema. In: **Pósview!: Ensaios sobre História Cultura e Imagem**. São Paulo: Agbook, 2011, p. 72-83.

MITOGRAFIAS, **Um pouco sobre o deus do trovão**. 2011. Disponível em: <http://www.mitografias.com.br/2011/04/29/um-pouco-sobre-o-deus-do-trovao>.

OS VINGADORES. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personbio.aspx?cod_per=62&nome=Vingadores>.

RIBEIRO, Antônio L. **Thor**. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personbio.aspx?cod_per=14>.

SEÇÃO LIVRE

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NOS POEMAS DA EDDA POÉTICA

Eliza Orloski Kiviatkovski

A concepção de vida após a morte para a sociedade nórdica está atrelada a sua religião que, diferentemente da cristã, era recheada de deuses. Estes eram cultuados em momentos diferentes para pedidos diferentes. Muitos deles estavam interligados a mais de uma função, como Odin, que era o deus da guerra, dos escaldos e da morte. Além dele, havia Freya, que era deusa da fertilidade e da agricultura. Thor, por sua vez, era chamado para os viajantes, sendo responsável por Midgard. Ou seja, todos esses cultos e ritos eram uma forma de estar mais próximo aos deuses após a morte: a prática da religião.

"A fé nórdica não possuía nenhum livro sagrado, nenhum dogma principal, nenhuma estrutura centralizadora de pensamento e coesão filosófica, a exemplo de outras religiões não-reveladas e politeístas da Europa" (LANGER, 2009, p. 132). Pelo contrário, cada região e período tiveram crenças diferentes, com variações a nível social. Tratava-se de uma religião pautada no culto e não no dogmático e metafísico.

Para a sociedade nórdica há duas concepções principais de vida após a morte:

> São divididas em torno de dois grandes espaços: os que morrem em batalhas, indo para o palácio de Valhöll juntar-se às valquírias e ao deus Odin; e do outro lado os que morrem de doenças, velhice, ou acidentes e vão para os subterrâneos do reino de Hel. Também existem algumas variações: algumas fontes relatam que as mulheres virgens iriam para o palácio de

> Gefyon, outras, que elas dirigiam-se para o de Freyja. Escravos e fazendeiros seriam destinados ao reino de Thor
>
> (LANGER, 2005, p. 136)

Figura 1: *Lokis Gezücht*, de Carl Emil Doepler, original de *Walhall, die Götterwelt der Germanen* (1905). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hel_(being)

A morte para a sociedade nórdica jamais é o fim de tudo; ela representa uma passagem para a esfera dos ancestrais que serão cultuados pelas próximas gerações. Como o ritual de se dar o nome ao recém-nascido, como aponta Velasco (2013):

> Seu pai o toma nos braços e realiza o *ausa vatani* ou seja, ele borrifa água sobre a criança três vezes com um galho (não no sentido cristão do batismo, que em nórdico recebeu o nome de

> *skirn* ou purificação). Depois lhe faz o signo de Thor (um T invertido, com o punho), invocando proteção deste deus e lhe dá finalmente, um nome. A partir disso, um espírito habita este corpo o novo indivíduo já é oficialmente um membro da família.
>
> (VELASCO, 2013, p. 38)

Para Ayoub, "os ritos são tentativas dos homens de se aproximarem e se comunicarem com as outras esferas do mundo" (AYOUB, 2015, p. 408), seja por meio de locais e objetos, seja por canções. Assim como outras sociedades politeístas, o povo nórdico também acreditava em uma seleta gama de deuses, para os quais realizavam diversos ritos: seja de passagem, de nascimento, de agradecimento, fertilidade da terra, seja de morte. O deus mais conhecido é Odin, da família dos Ases. O povo nórdico acreditava que metade dos guerreiros mortos em batalha eram levados pelas valquírias ao Valhöll, moradia de Odin, para que esperassem pelo *Ragnarök*. A outra metade era levada por Freya para seu palácio chamado *Fólkvangr*. Os camponeses e granjeiros que morressem de morte natural, mas tivessem um coração honroso, seriam levados para o palácio de Thor. As mortes por doença — poderiam estar inclusos os que não tivessem um "coração guerreiro" — e os que morressem de velhice seriam encaminhados para o palácio de Hel, o *Helhem*, o pior dos palácios.

A antiga crença nórdica estava pautada no xamanismo, uma vez que a população acreditava que possuía uma alma interna, *hamr* (forma) e *flygja* (acompanhante), o duplo fiel que todo humano possui (LANGER, 2005, p. 64). O *hamr* é suscetível de sair do corpo, desafiando as leis de espaço e tempo:

> A palavra *hamr* designa a forma interna que cada um possuiria. Como dito é suscetível de evadir-se do suporte corpóreo, que entra em catalepsia ou levitação. O *hamr* é capaz de retornar para outros locais ou outras épocas, com a finalidade de acompanhar as missões com a forma de seu possuidor. Ele

> assume uma forma animal, em geral simbólica de seu suporte. Uma vez que a empreitada está cumprida, ela regressa ao corpo de seu possuidor. [...] A *fylgja* é uma entidade sobrenatural (espirito tutelar), geralmente feminina, que está ligado a um indivíduo e que lhe acompanhada pela vida toda, sendo visível quando a morte aproxima-se, sendo tutelares com funções semelhantes as das valquírias, dises, e *hamingja* (BOYER, 1995, p. 104–108). É o vocábulo etimologicamente relacionado à alma mais antigo e também designa no nórdico antigo as membranas placentárias que envolvem a criança no momento de nascimento. O verbo *fylga* significa "seguir", no sentido de acompanhar. Este duplo possui a mesma imagem que seu suporte material, mas também uma figura simbólica animal. 'A *fylgja* da família é conhecida com *Aettarfylgja*'
>
> (LANGER, 2005, p. 64)

O principal elo de vida após a morte, para a sociedade nórdica, é o deus Odin. Principal do panteão nórdico, também é o deus da batalha e da morte. A ele são atribuídos vários sacrifícios antes da batalha, com a intenção de ser agraciado. Nesse sentido, caso o guerreiro morresse com honra, seria escolhido por ele para completar seu exército no Valhöll, como nos mostra a saga de Gautrek na qual o rei Vikar pede a Odin para obter bons ventos, e, na hora do sorteio para o sacrifício a Odin, cai o próprio rei:

> Ele manejou o ramo de abeto como combinado, mas naquele momento, a vara se transformou em uma lança e atravessou o rei, o toco de árvore escorregou de seus pés, e os intestinos do bezerro se tornaram uma forte corda, enquanto o galho se ergueu e levantou o rei quase até os ramos mais altos e lá morreu
>
> (GAUTREK SAGA 7 apud DAVIDSON, 2014, p. 43)

Outra personagem importante é a valquíria. É ela quem leva o duplo até o salão de Odin e também o recebe na porta, servindo o hidromel sagrado nos cornos aos *einherjar* — nome dado ao guerreiro escolhido por Odin. Tais

einherjar lutam durante o dia até a "morte" e, ao findar da batalha, voltam ao Valhöl para beber e festejar.

Podemos notar que, como já mencionado antes, na sociedade nórdica a maior concepção de morte, ou vida após a morte, recai sobre o guerreiro. Por ser uma sociedade extremamente bélica, valores como honra, coragem, bravura, ser um bom guerreiro e ter nascido no grupo social aristocrático estão sempre presentes. Porém, além dos guerreiros, para as mulheres, idosos, crianças, comerciantes, entre outros, há também uma concepção de vida após a morte: a eles está reservado o reino de Hel, o *Helheim*.

Entretanto, a literatura escandinava nos oferece pouquíssima referência sobre o mundo de Hel, e este, quando citado, é colocado em oposição ao mundo do guerreiro. Como dito no poema *Völuspá*:

> 38. Vio ella una sala lejos del sol; | en Nástrond está, con la puerta el norte; | veneno le entra a través del humero, | lomos de sierpes la sala ansamblan. | 39. Por tan mala corriente vio que cruzaban | la gente perjura y proscrita por muertes | y aquel que seduce mujeres casadas; | Nídhogg allí se sorbía a los muertos, | el lobo se hartaba. - ¿O mejor lo sabeis?
>
> (Edda Mayor, 1986, p. 30-31).

Em contraposição com o mundo dos traiçoeiros, doentes e mortos com pouca glória aparece o salão de Odin, onde estão os *einherjar* escolhidos pelo mesmo e trazidos pelas valquírias, conforme já dito:

> 8. El quinto Gladsheim, donde muy reluciente | el campo amplio Valhalla se eleva: | Hrop cada dia allá se escoge | a los hombres muertos por armas. 9. Reconocen su sala por claros indícios | los que van vivir com Odín: | son lanzas sus cabrios, escudos sus tejas, | por sus bancos hay cotas de malla. | 10. Reconocem su sala por claros indicios | los que van a vivir com

> Odín: | se encarama a la entrada, al oeste, el lobo | y un águila elévase arriba.
>
> (Edda Mayor, 1986, p. 77)

São esses guerreiros os guerreiros mortos em batalha — os *einherjar* — que esperam em Valhöll: após a morte, entrar no salão de Odin, guerrear com ele no *Ragnarök* e beber seu hidromel servido pelas valquírias. Ou seja, daí se forma tal concepção da vida após a morte para um guerreiro viking. O Valhöll seria o paraíso para essa sociedade guerreira nórdica, que em vida faz seus rituais — sejam rituais de batalha como já descritos, sejam rituais funerários — esperando que após a morte, em guerra, as valquírias venham buscá-lo para o salão de Odin, onde ali esperaram o *Ragnarök*.

Porém, ainda fica a indagação: e os que não eram guerreiros, filhos da aristocracia, e que não morreram em desonra ou de doença ou velhice? A esses, após a morte, restava o mundo de Thor, o *Bilskinir*. Mesmo não havendo muita informação sobre sua morada, o poema *Hárbardzljod* nos traz o seguinte:

> Hárbard dijo:
> 24. <<¡En Válland yo estaba guerras haciendo: | malmetía a los jefes, jamás conciliaba. | a los jarlar que caen Odín los recib. | İLos esclavos a Tor le van!>>
> Tor dijo:
> 25. << İDesigual sostén a los darías | si tú decidieran sus gentes! >>
>
> (Edda Mayor, 1986, p. 101)

Sabemos que Odin é adorado pela aristocracia, porém Thor era o deus mais conhecido pela população, principalmente pelo fato de Thor ser filho de Odin com Jörd (deusa da terra e guardiã de Midgard):

> Thor era considerado como protetor dos deuses e dos homens; quando gigantes ameaçavam invadir Asgard ele partia para combatê-los, e quando os mesmos geravam problemas para a humanidade, ele também descia para enfrentá-los
>
> (VILAR, 2013, p. 6)

Era ele que sempre chamavam quando tinham uma viagem perigosa pela frente, ou seja, Thor era o deus do campo, da população em geral, mesmo que a massa cultuasse Odin. Era para ele que o povo em geral recorria quando queriam uma boa colheita ou uma boa viagem.

O que podemos notar é que não havia uma delimitação entre mundo dos vivos ou mundo dos mortos, "a circulação de um domínio e outro não era jamais interrompida, os mortos frequentemente vinham informar aos vivos sob a forma de aparições, revelações, sonhos, signos e símbolos" (LANGER, 2015, p. 544). Ou seja, a ideia de céu e inferno, que vemos hoje em dia, foi introduzida pelo cristianismo logo após a conversão da Escandinávia no ano 1000.

A partir deste estudo, chegamos à conclusão de que as concepções de vida após a morte para a sociedade nórdica estavam atreladas à sua religião, inserida em um cenário na qual não havia uniformidade de crenças religiosas. Pelo contrário, o que existia, de fato, era um sistema de crenças em comum com suas várias esferas sociais.

As fontes nos mostram uma realidade carregada de diferentes ideias e costumes sobre o pós-morte e que esses ideais eram refletidos na religião, uma vez que o guerreiro luta com bravura durante a vida, para que após a morte ele possa ser escolhido pelas valquírias para continuar lutando no salão de Odin. Esse salão, por seu turno, é bastante almejado pelo guerreiro, sendo destinado à aristocracia. Resta, portanto, ao camponês ou ao escravo, o reino de Thor, e aos doentes e desonrados, o reino de Hel, que é muito diferente do inferno cristão. Vemos que o mundo de Hel ou *Helheim* é para a sociedade nórdica um mundo

gelado, onde não há punição, como no inferno cristão, sendo, assim, um local destinado aos covardes, que não mereciam a escolha de Odin, porém esses não eram castigados por isso.

Outro ponto que podemos observar é que havia anseios de um povo que vivia de uma forma difícil, desejando o melhor sempre: uma vida imortal, porém, escassez em vida, ou seja, o conforto de um palácio, a proteção de um senhor poderoso (deidade), bebida e alimento em abundância, estabilidade do mundo, ao contrário do caos que era presente a quase todo o tempo na vida cotidiana.

Sendo assim, a morte era vista como um reflexo de esperança, de renovação, como o próprio poema *Völuspá* mostra: após o *Ragnarök*, a terra se erguerá verde, das ondas, e somente aqueles que mereceram, ou seja, algumas deidades e alguns humanos, poderão desfrutar da felicidade.

Eliza Orloski Kiviatkovski
Graduada em Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR).
E-mail: eliza.orloski@yahoo.com.br

Referências:

ANÔNIMO. **Edda Mayor**. Tradução e notas Luiz Larete: Alianza Editorial. Madri, 1986.

AYOUB, Munir Lutfe. Ritos Nórdicos In: LANGER, Johnni (Org). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 408.

DAVIDSON, Hilda Roderick Ellis. **Deuses e mitos do norte da Europa**. Tradução de M. M. Leal. São Paulo: Madras, 2004, p. 119 – 138.

LANGER, Johnni. Vida após a morte. In: LANGER, Johnni (Org). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 543-546.

_____. Vikings. In: FUNARI, Pedro Paulo (Org). **As Religiões que o mundo esqueceu**. São Paulo: Editora Contexto, 2009, p. 130-143.

VELASCO, Manuel. **Breve História dos Vikings**. Tradução de Gabriela Beatriz Ferro. Rio de Janeiro. Versal Editores, 2013.

VILAR, Leandro. **Seguindo os passos da História**. 2013. Disponível em: < http://seguindopassoshistoria.blogspot.com.br/2013/08/vida-apos-morte-na-mitologia-escandinava.html>. Acesso em: 16 de junho de 2016.

RESENHA

NOVA TESE SOBRE O DEUS THOR

Johnni Langer

Thor é a deidade mais popular da Escandinávia pré-cristã, recebendo desde o século XIX as mais variadas análises e estudos, além de seu grande sucesso na arte e na cultura popular do Ocidente até nossos dias. Uma tese de doutorado vem agora implementar um novo fôlego aos que se dedicam ao estudo dos mitos envolvendo esse importante deus nórdico: *Understanding diversity in Old Norse religion taking Þórr as a case study*, defendida na Universidade de Aberdeen (Escócia) em 2015 por Declan Ciaran Taggart, sob orientação de Stefan Brink e Tarrin Wils.

A pesquisa possui uma farta documentação de fontes primárias e bibliografia analítica, concentrando seu foco na literatura medieval produzida sobre Thor, com o intuito de estudar as mudanças e estabilidades nas representações mitológicas. A metodologia adotada é a da Ciência Cognitiva da Religião, especialmente a Psicologia e estudos de memória, com o fim de se conhecer os fatores da transmissão oral ao conservar e adaptar contextos narrativos. O tema central da tese é a análise dos fenômenos do trovão e relâmpago associados com a divindade, e, neste sentido, a tese se aproxima de muitas pesquisas que vêm resgatando o referencial naturalista na mitologia nórdica (PERKINS, 2001). Claro que não se trata mais do naturalismo defendido pelos românticos oitocentistas, que procuravam explicar todos os relatos míticos pela simples observação da natureza. Aqui a relação com o ambiente natural é vista como dependente da interação social, cultural e histórica, e não simplesmente como o seu produto. A própria figura de Thor torna-se um conceito sobrenatural flexível e não mais um mito dogmaticamente fechado em

torno de conceitos prontos, tão populares nos manuais mais célebres do Romantismo.

O autor dialoga essencialmente com diversos mitólogos do século XX (a exemplo de Jan de Vries, Turville-Petre, Hilda Davidson, 1964; Blinkengerg, 1911) e com produções mais recentes (como Bertell, 2003; Perkins, 2001; Motz, 1997; Lindow, 1994). Um dos primeiros pontos interessantes da tese é a opção pela continuidade do conceito-termo "religião" para o mundo pré-cristão, questionado por alguns acadêmicos (que entre 2006 e 2010 adotaram a expressão "costume antigo", *forn siðr*). A partir da crítica ao emprego conceitual desta expressão contida nas fontes primárias (LINDBERG, 2009, p. 114), a maioria dos trabalhos mais recentes vem empregando massivamente o termo "Religião Nórdica Antiga". Aqui o autor também emprega o termo "nórdico antigo" para perspectivas culturais, religiosas e literárias do mundo escandinavo pré-cristão, enquanto que "islandês antigo" é empregado mais para questões linguísticas. Essa tendência também vem sendo adotada por escandinavistas ibéricos (ANTÓN, 2014). Declan Taggart também concede continuidade aos polêmicos termos "viking" e "Era Viking", mas em situações especificamente didáticas (TAGGART, 2015, p. 7-11).

Seu referencial de mitologia é como uma coleção de textos de determinada época, enquanto que o mito recebe uma categorização de narrativa sagrada, uma opção bem tradicional. A crítica das fontes primárias foi influenciada diretamente por Margaret Clunies Ross e John McKinnell com seus referenciais estruturalistas e no tocante à conservação dos materiais, enquanto que a crítica interna é obtida de Joseph Harris e John Lindow. O debate sobre a autenticidade das fontes literárias foi influenciado por Anthony Faulkes e Preben Sørensen. O uso da runologia e fontes iconográficas recebeu colaboração de Neil Price e Henrik Willians. Muito atento às questões das mudanças e da diversidade das crenças pré-cristãs, o autor também utilizou as diversas contribuições de Terry Gunnell, Jens Peter Schødjt e Anders Andrén. Ainda,

dentro de seu referencial metodológico sobre cognição e memória, empregou as ideias sobre mitologia de Pascal Boyer e Justin Barrett (TAGGART, 2015, p. 12-68).

Figura 1: *Þórr contro Hrungnir*, Giovanni Caselli, 1978. Disponível em: http://bifrost.it/GERMANI/4.Lestoriedeglidei/16-Thorr_Hrungnir.html

A partir da página 69, inicia a pesquisa temática propriamente dita da tese, primeiramente discutindo as afinidades etimológicas entre armamento e movimento do relâmpago, entre carroça e o deus Thor, entre clima e carroça,

trovão e Thor, entre outros. Os estudos toponímicos ajudam também a entender a relação entre o deus celeste e suas afinidades agrárias. Um momento marcante da tese é a análise das conexões de Thor com o trovão e o relâmpago na literatura medieval, além da relação da deidade com os terremotos. A investigação do autor sobre o poema norueguês *Haustlöng* e a poesia islandesa de Steinunn Refsdóttir é muito boa, apesar de não ser completa e exaustiva, como veremos mais adiante. As menções ao vulcanismo são bem atuais, indo de encontro a recentes pesquisas sobre fenômenos climáticos e registros arqueológicos e sua influência nos mitos e na literatura nórdica antiga (TAGGART, 2015, p. 69-112).

O primeiro momento polêmico do autor é quando rompe com a tradicional visão de Thor enquanto ferreiro cósmico ou divino, especialmente na poesia escáldica, apesar de concordar que o martelo possui conexões simbólicas com a ferraria e ser emblema de vários ferreiros. Aqui o autor critica especialmente Davidson (1965) e Motz (1997), mas concorda com Lindow (1994), quando menciona que o martelo nunca foi usado como força criativa (TAGGART, 2015, p. 129-137). Porém, a questão ainda está muito longe de ser esgotada, como atestam vários estudos mais recentes sobre a figura do ferreiro mítico (a exemplo de Wood, 2015, não citado pelo autor). A relação entre martelo, ferraria, mitos e ritos de Thor ainda demandará muitas problemáticas, especialmente quando confrontada com a cultura material nórdica e com perspectivas comparativas da área europeia antiga.

Discutindo a relação entre Thor e os objetos mítico-mágicos, Taggart chega a outro ponto polêmico. Questiona a interpretação clássica de Hilda Davidson de que poderiam ter existido ritos a Thor envolvendo o simbolismo do relâmpago, fogo e pilares com pregos, devido ao seu emprego de fontes tardias (especialmente Johannes Schefferus, ver: Davidson, 2004, p. 63-74). Mesmo assim, termina sua longa nota afirmando que a questão é intrigante e motivo para pesquisas futuras (TAGGART, 2015, p. 147, nota 507).

A comparação com material folclórico ou posterior à Era Viking volta a ser questionada em outro ponto, referente às denominadas *thunderstones* (popularmente conhecidas no Brasil por "pedras de raio"). Para o autor, não existem evidências de que no mundo pré-cristão nórdico existiram crenças relacionando os relâmpagos/trovões com a criação de pedras (de origem antrópica, como objetos neolíticos; ou naturais, como fósseis, mas ambos creditados a uma origem celeste), como queriam os pesquisadores Jacob Grimm, Turville-Petre, Jacqueline Simpson e Lotte Motz. Essa associação teria sido criada na Grécia clássica, percorrido o mundo medieval e tornada popular a partir do Renascimento, com a sua primeira citação literária no mundo nórdico na obra de Olaus Magnus. Posteriormente, tais narrativas transformam-se em crença popular e se disseminam no folclore escandinavo contemporâneo, resgatado por Blinkenberg em 1911 (TAGGART, 2015, p. 177-188). Essa postura é complicada por vários motivos. Em primeiro, algumas das fontes largamente citadas pelo autor, como Snorri e o *Haustlöng*, mencionam uma etiologia que se relaciona com o tema na Escandinávia medieval: logo após Thor provocar trovões e relâmpagos, ocorre o choque celeste entre a amoladeira de Hrungnir e o martelo de Thor, originando todas as amoladeiras do mundo (Skáldskaparmál 17, STURLUSON, 1998, p. 21-22). O tema da amoladeira (ou "pedra de afiar" em português; *whetstone* em inglês; *hein* em nórdico antigo) foi totalmente omitido por Taggart. Ele não cita dois trabalhos fundamentais: o primeiro (SIMPSON, 1979), que tratou das conexões do tema entre a literatura anglo-saxã e os ritos nórdicos; Mitchell (1985), que retoma a questão analisando primeiramente as amoladeiras dentro de um contexto ritual e político no mundo saxônico e nórdico, antes relacionadas a Tyr e depois a Thor. Outro trabalho importante (MEES, 2015), já havia sido disponível parcialmente em *paper* de evento, bem antes da publicação da tese de Taggart, enfocando amoladeiras da Era Viking com inscrições rúnicas (estas mencionando encantamentos de batalha).

Quanto ao material arqueológico, também é omitido de maiores detalhes. Ele não analisa objetos vinculados às pedras de raios e amoladeiras no mundo nórdico, como os fósseis marinhos, a exemplo de broches de bronze de museus da Dinamarca e Suécia (confeccionados com fósseis ao centro), com um par de cabras e martelos ao lado. O encontro de objetos líticos pré-históricos em sepulturas da Era Viking (possivelmente tomados como pedras de raio ou objetos associados ao culto de Thor) foram mencionados rapidamente, sem maiores aprofundamentos.

A opinião de que originalmente o Mjölnir era um machado (nas interpretações de Turville-Petre, Motz e Davidson) é totalmente questionada por Taggart, assim como a ideia de que as pedras de raio não influenciaram a morfologia deste objeto na literatura medieval. A questão do envolvimento da suástica com o martelo e os mitos de Thor foi tratada superficialmente em uma nota (TAGGART, 2015, p. 177-188), seguindo uma tradição de quase setenta anos sem estudos acadêmicos objetivos sobre esse símbolo, ao contrário do que ocorria no Oitocentos. Como em muitos casos, a política influencia o caminho acadêmico.

Outro grande problema da pesquisa é que apesar do título e da proposta, existe pouca atenção aos aspectos rituais envolvendo o culto de Thor e às mitologias celestes, nos quais os fenômenos atmosféricos do relâmpago e do trovão se inserem. Apesar de citar o livro de Maths Bertell (2003) a respeito de questões historiográficas envolvendo a deidade (notas 5, 47 e 59), não referencia o mesmo em sua principal questão, as cosmologias relacionadas às divindades europeias do trovão (com destaque para Thor, evidentemente). Aliás, o tema da cosmologia vem ocupando grande atenção de arqueólogos e historiadores das religiões no mundo nórdico, como Eldar Heide, Clive Tooley, Catharina Raudvere, Anders Andrén, Lotte Hedeager, entre outros, quase todos omitidos da tese. A Astronomia aparece muito rapidamente quanto trata da identificação da constelação da Ursa Maior, seguindo a equivocada interpretação de Jacob

Grimm (TAGGART, 2015, p. 77). Seria muito mais proveitoso caso tivesse respaldado sua interpretação no recente trabalho de Thomas Dubois (2014, p. 184-260), que recorre a uma análise comparativa entre a área nórdica e finlandesa e é uma das melhores reflexões sobre as crenças envolvendo constelações na Escandinávia da Era Viking.

Para discutir questões climáticas, o autor emprega um pesquisador chamado Markús Einarsson e o panorama climatológico da Islândia moderna (TAGGART, 2015, p. 203-204), mas o mais correto seria utilizar pesquisas paleoclimatológicas da Europa Setentrional durante a Alta Idade Média. Lembramos que Taggart criticou o uso de fontes folclóricas para se entender o estudo de mito medievais, mas não acaba fazendo o mesmo com o tema do clima? Afinal, como a sociedade, o clima de uma região em uma perspectiva diacrônica possui permanências e mudanças. Resta ao pesquisador o equilíbrio no momento da análise.

Apesar de seus pequenos problemas, a tese de Declan Taggart é um ótimo referencial para todos os interessados nos estudos nórdicos em geral e, em especial, aos pós-graduandos que possuem temas relacionados com a religiosidade medieval. A sua estrutura, aplicação de análise, perspectiva analíticas e uma grande conclusão, dividida em oito tópicos e abrindo para inúmeras possibilidades futuras de investigação, é um excelente convite para leituras e interpretações acadêmicas.

Referências:

ÁNTON, Teodoro Manrique. La literatura nórdica antigua en la obra de Juan Andrés. In: **Rilce** 30, 2014, p. 461-483.

BERTELL, Maths. **Tor och den nordiska åskan: Föreställningar kring världsaxen**. Stockholm: Universitet Stockholms, 2003.

BLINKENBERG, Christian. **The thunderweapon in religion and folklore: a study in comparative Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

DAVIDSON, Hilda. **Deuses e mitos do Norte da Europa**. São Paulo: Madras, 2004 (original de 1964).

DAVIDSON, Hilda. Thor's Hammer. In: **Folklore** 76(1), 1965, pp. 1-15.

DUBOIS, Thomas. Underneath the self-same sky: comparative perspectives on sámi, finnish, and medieval Scandinavia astral lore. In: TANGHERLINI, T. (Ed.). **Nordic Mythologies: interpretations, intersections, and Institutions**. Berkeley: North Pinehurst Press, 2014, p. 184-260.

JOHANSON, Kristiina. The changing meaning of thunderbolts. In: **Folklore** 42, 2005, p. 129-174.

LANGER, Johnni. Thor. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 496-503.

_____. Martelo de Thor. In: LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015, p. 301-304.

LINDBERG, Anette. The concept of religion in current studies of Scandinavia Pre-christian Religion. In: **Temenos** 45(1), 2009, p. 85-119.

LINDOW, John. Thor´s hammarr. In: **Journal of English and Germanic Philology** 33(4), 1994, p. 485-503.

MEES, Bernard. Work Songs and Whetstones: From Sutton Hoo to Straum. In: **Scandinavian Studies** 87, 2015, p. 514-530.

MITCHELL, Stephen A. The whetstone as symbol of authority in Old English and Old Norse. In: **Scandinavian Studies** 57, 1985, p. 1-31.

MOTZ, Lotte. The Germanic thunderweapon. In: **Saga-Book** 24(5), 1997, p. 329-350.

PERKINS, Richard. **Thor the Wind-Raiser and the Eyrarland Image**. London: Viking Society for Northern Research, 2001.

SIMPSON, Jacqueline. The king´s whetstone. In: **Antiquity** 53, 1979, p. 96-101.

STURLUSON, Snorri. **Snorri Sturluson Edda: Skáldskaparmál**. Edição em nórdico antigo por Anthony Faulkes (Baseado nos manuscritos Codex Wormianus, AM 242 fol, e Codex Regius, GKS 2367 4°). London: Viking Society for Northern Research, 1998.

TAGGART, Declan Ciaran. **Understanding diversity in Old Norse religion taking Þórr as a case study**. Tese de Doutorado em língua inglesa, Universidade de Aberdeen, 2015.

WOOD, Chris. Air in a got skin: Is there a metalworker in Asgard? In: **Quest** 181, 2015, p. 21-28.

NOTÍCIAS

IV CEVE
NEVE
IV Colóquio de Estudos Vikings e Escandinavos
Data: 19 a 21 de outubro de 2016
Local: Centro de Educação, UFPB
Informações:
infoceve@gmail.com
www.neveufpb.wix.com/ivceve
Promoção:
PPG-CR
Apoio:
Vivarium
ABHR
ABREM

IV COLÓQUIO DE ESTUDOS VIKINGS E ESCANDINAVOS

UFPB, 19 A 21 DE OUTUBRO DE 2016

Os estudos nórdicos medievais estão cada vez mais presentes na academia brasileira. A cada dia, mais pessoas e estudantes têm interesse na investigação dos mitos, da religiosidade, da cultura, da História e da sociedade nórdica da Era Viking e do período cristão medieval. Como forma de captar e direcionar tal interesse, pela quarta vez o grupo NEVE (Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos) realiza esse espaço para debate e divulgação da produção acadêmica nessa área, com o apoio do curso de Ciências das Religiões da UFPB, da ABHR (Associação Brasileira de História das Religiões) e da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais). Esperamos a presença de diversos pesquisadores, de graduandos a professores, interessados na divulgação dos estudos de Escandinávia Medieval.

PROGRAMAÇÃO

Local das atividades: Auditório do Centro de Educação da UFPB

19 de outubro (quarta-feira)

Inscrições e credenciamento 8h-12h

Minicursos..... 8h-10h

Mesa-redonda 1: Cristianização da Escandinávia Medieval 10h15-12h

Coordenação: Prof. Dr. Deyve Redyson Melo dos Santos (UFPB)

Cristianização da Noruega: as marcas de uma guerra civil — Me. Munir Lutfe Ayoub (MAE-USP/NEVE)

A construção da ekklésía islandesa por meio da Jóns saga helga — Me. André de Oliveira (PPGH-UFMT/NEVE)

Profecias do Passado: a realidade da representação e a estética literária cristã na Þiðranda þáttur og Þórhalls — Me. José Lucas Cordeiro Fernandes (PPGH-UECE/NEVE)

Oficina de Ensino Religioso: História Viva (*Living History*) aplicada à Escandinávia medieval 10h15-12h

Profa. Ma. Luciana de Campos (PPGL-UFPB/NEVE)

Mesa-redonda 2: Literatura Nórdica e Sagrado 14h-16h

Coordenação: Prof. Dr. Fabricio Possebon (UFPB)

Das espadas e dos teares: interfaces entre o mundo bélico e o mundo feminino na literatura nórdica medieval — Ma. Luciana de Campos (PPGL-UFPB/NEVE)

A palavra mágica: aspectos do medievo nórdico na poesia de Jorge Luis Borges — Profa. Ma. Fernanda Cardoso Nunes (UECE-FAFIDAM)

Do arquétipo mitológico nórdico à literatura moderna: uma análise de "A Lenda de Sigurd e Gudrún", de J. R. R. Tolkien — Letícia Santos (PPGL-UFPE)

Conferência de abertura 17h

Coordenação: Prof. Dr. Luciano José Vianna (UPE/Spatio Serti/VIVARIUM)

O herói nórdico e suas batalhas sem fim: narrativas da espada — Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP)

20 de outubro (quinta-feira)

Minicursos..... 8h-10h

Sessão de comunicações 10h15-12h

Mesa-redonda 3: Perspectivas da mitologia nórdica..... 14h-16h

Coordenação: Profa. Dra. Maria Lúcia Abaurre Gnerre (UFPB)

Mitos celestes nórdicos: fontes e historiografia — Prof. Dr. Johnni Langer (UFPB/NEVE/VIVARIUM)

A fúria cósmica do Ragnarök: um estudo sobre o poema Völuspá — Angela Albuquerque (PPGCR-UFPB/NEVE)

As reinterpretações do mito de Balder no jogo Bayonetta — Me. Leandro Vilar (UFPB)

Conferência 16h30

Coordenação: Profa. Dra. Dilaine Sampaio (UFPB)

De Camelot para os Homens do Norte: itinerários de construção das riddarasögur na Idade Média Central — Prof. Dr. Marcus Baccega (UFMA)

21 de outubro (sexta-feira)

Minicursos..... 8h-10h

Sessões de comunicações e apresentação de pôster 10h15-12h

Mesa-redonda 4: Perspectivas de religiosidade e folclore nórdico..... 14h-16h

Coordenação: Prof. Dr. Matheus da Cruz e Zica (UFPB)

Reavaliando o mito da caçada selvagem segundo a balada Ólavur Riddararós — Me. Pablo Gomes de Miranda (PPGCR-UFPB/NEVE)

Do cavalo e do bode: imaginário da peste negra no folclore escandinavo medieval — Andressa Furlan Ferreira (PPGCR-UFPB/NEVE)

Os animais cosmológicos na Edda de Snorri — Me. Ricardo Wagner Menezes de Oliveira (UFPB/NEVE)

Conferência de encerramento..... 17h

Coordenação: Prof. Dr. Anderson D'Arc Ferreira (UFPB)

Notícias e vestígios da cultura nórdica nas literaturas hispânicas — Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López (UFPB)

Sessões de comunicações e pôster

20 de outubro (quinta-feira)

Sessão 1: As sagas islandesas em vários olhares 10h15-12h

Local: Auditório do Centro de Educação da UFPB

Coordenação: Prof. Dr. Luciano José Vianna (UPE)

A análise da Ynglinga saga como fonte: primeiros passos — Thiago Moreira Monte (UFC)

As aventuras de Fridthjóf, o valente — Laura Maria da Silva Florentino (UFPB)

A Verdade das Ficções: uma análise da Verdade Sincrética e da Ficção Latente na Brennu-Njáls saga (sec. XIII) — José Lucas Cordeiro Fernandes (UECE/NEVE)

A linhagem na Saga de los Ynglingos — Luciano José Vianna (UPE)

21 de outubro (sexta-feira)

Sessão 2: Escandinávia: perspectivas multiculturais 10h15-12h

Local: Auditório do Centro de Educação da UFPB

Coordenação: Me. Pablo Miranda (PPGCR-UFPB/NEVE)

Alteridade à mesa: a alimentação entre o Sámi e a construção da diferença — Vítor Bianconi Menini (UNICAMP)

"À Tuonela, À Terra da Morte": considerações iniciais sobre os aspectos da morte na Kalevala e no folclore finês — Marcos Saulo de Assis Nóbrega (UFCG)

Os desafios em ensinar a "civilização Viking" nas escolas: o silenciamento dos manuais didáticos — José Walter Cracco Junior (UFMS)

Sessão 3: Aspectos da Mitologia Nórdica 10h15-12h

Local: sala 315 do Centro de Educação da UFPB

Coordenação: Ricardo Menezes (PPGCR-UFPB/NEVE)

A cruz de Gosforth: intericonicidade, o crepúsculo dos deuses e o uso da mitologia nórdica na cristianização da Nortúmbria — Poliana de Oliveira Gomes (UFRGS)

Sons of Odin: As Ressignificações da Mitologia Nórdica no álbum Gods of War – Manowar — Wesley Avelar (UFMA)

Ferro, fogo e magia: um estudo sobre as representações e ressignificações dos ferreiros da mitologia escandinava na HQ "Os Julgamentos de Loki" — Michel Roger Boaes Ferreira (UFMA)

Thor, o deus do trovão e o seu poderoso martelo Mjolnir — Anderson Lúcio da Silva (UVA/FSL)

Apresentação de pôster..... 10h15-12h

Local: entrada do Auditório do Centro de Educação da UFPB

Coordenação: Laura Maria da Silva Florentino (UFPB)

O cotidiano das meninas nórdicas na Era Viking — Isolda Langer

Minicursos

Local: Auditório do Centro de Educação da UFPB

Dia: 19 a 21 de outubro

Horário: 8h às 10h

1. O mito e o rito nas sociedades pré-cristãs da Escandinávia

Ministrantes:

Pablo Gomes de Miranda – Doutorando em Ciências das Religiões (UFPB)

Munir Lutfe Ayoub – Doutorando em Arqueologia (MAE-USP)

Ricardo Wagner Menezes de Oliveira – Mestre em Ciências das Religiões (UFPB)

2. Cristianização e cultura medieval da Escandinávia

Ministrantes:

José Lucas Cordeiro Fernandes – Mestre em História (UECE)

André Araújo de Oliveira – Doutorando em História (UFMT)

Andressa Furlan Ferreira – Mestranda em Ciências das Religiões (UFPB)

3. Guerra, cultura e religião entre os germanos-escandinavos

Ministrante:

Prof. Me. Sandro Teixeira Mota – Escola de Comando e Estado-Maior do Exército (ECEME)

IV CEVE

http://neveufpb.wix.com/ivceve

BLOG DO NEVE

http://neve2012.blogspot.com.br

NOTÍCIAS ASGARDIANAS

http://neveufpb.wix.com/noticiasasgardianas

GRUPO DO NEVE NO FACEBOOK

https://www.facebook.com/groups/gruponeve

PÁGINA NO FACEBOOK

https://www.facebook.com/NEVE-Núcleo-de-Estudos-Vikings-e-Escandinavos

NEVE NO CNPQ

http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1520631139904677

NEVE NO ACADEMIA.EDU

https://ufpb.academia.edu/NEVEN%C3%9ACLEODEESTUDOSVIKINGSEESCANDINAVOS

NEVE NO INSTAGRAM

https://www.instagram.com/montatroll/

R454 Catalogação na fonte

NOTÍCIAS ASGARDIANAS – N. 11 (Nova Série)

João Pessoa: PB/NEVE, 2016.

Anual.

ISSN: 1679-9313

Escandinávia Medieval – Periódicos. 2 – Idade Média. 3 – Era Viking. I – Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos. NEVE.

CDU 931 (05)

Expediente

NA, Boletim anual, ISSN: 1679-9313

Equipe editorial: Luciana de Campos, Pablo Gomes de Miranda, Munir Lutfe Ayoub, André Araújo de Oliveira, Ricardo Wagner Menezes de Oliveira, José Lucas Cordeiro Fernandes, Andressa Furlan Ferreira.

Capa: Pablo Gomes de Miranda.

Revisão: Andressa Furlan Ferreira.